

Hacia una música experimental latinoamericana

Emilia Bahamonde Noriega

UNAM / Musexplat

ebahamonde.1987@comunidad.unam.mx

Resumen

Durante el último siglo, Latinoamérica ha sido escenario de propuestas muy interesantes y bastante variadas, en materia de producción de música experimental. Más allá de la definición tradicional, donde la exploración sonora contrasta con las concepciones musicales previas, la diversidad de la música experimental latinoamericana impide definirla con exactitud. Se puede constatar que hay varios puntos comunes que preocupan dentro de esta escena, podemos citar: el deseo por juntar la música tradicional de corte popular con la música académica, las limitaciones económicas, la escasa aparición de la figura femenina, la poca inclusión de músicos pertenecientes a etnias minoritarias, entre otras.

Como reacción a las problemáticas anteriores propongo el desarrollo de una plataforma en línea enfocada en la música experimental latinoamericana. El presente trabajo constituye un resumen del primer capítulo de mi investigación. Las preguntas que subyacen a este artículo son: ¿Cuál es la definición de música experimental en Latinoamérica? ¿Cómo era el panorama de la música experimental latinoamericana en el siglo pasado? ¿Qué soluciones han propuesto los músicos experimentales latinoamericanos contra la precariedad en la profesionalización musical en Latinoamérica?

A lo largo de los próximos párrafos hablaré acerca del concepto tradicional de música experimental, de lo que los músicos latinoamericanos opinan y de la importancia de consolidar una escena experimental. Revisaré brevemente algunos acontecimientos importantes entorno a la música experimental latinoamericana hasta nuestros días. Todo esto con el fin de consolidar un marco teórico idóneo que permita entender las necesidades dentro de esta comunidad y así poder continuar con el diseño de mi plataforma.

Palabras claves: música experimental, comunidades digitales, Latinoamérica, gestión musical, inclusividad.

Title: Towards an experimental music in Latin America

Abstract

During the last century, Latin America has been the scene of very interesting and quite varied proposals regarding experimental music production. Beyond the traditional definition, whe-

re the sound exploration contrasts with the previous musical conceptions, the diversity of the Latin American experimental music doesn't allow to define it accurately. There are several common points that concern this scene, we can mention: the desire to combine traditional music of a popular nature with academic music, economic limitations, the lack of the female figure, the low participation of musicians belonging to minority ethnic groups, etc.

In order to solve these problems, I propose the development of an online platform focused on Latin American experimental music. This work is a summary of the first chapter of my research. The questions underlying this article are: What is the definition of experimental music in Latin America? What was the panorama of Latin American experimental music in the last century? What solutions have Latin American experimental musicians proposed against the precariousness of musical professionalization in the territory?

Throughout the next few paragraphs I will discuss the traditional concept of experimental music, what Latin American musicians think and the importance of consolidating an experimental scene. I will briefly review some important events around Latin American experimental music until this day. The principal goal is to consolidate an ideal theoretical framework that allows understanding the needs within this community, and thus, being able to continue with the design of my platform.

Keywords: experimental music, digital communities, Latin American, music management, inclusivity.

Conceptualizando la música experimental

La música experimental ha sido tradicionalmente definida como la exploración sonora en contraste con las convenciones musicales previas. No está claro quién acuñó el término por primera vez, pero entre los primeros que lo hicieron destaca el compositor americano John Cage, quien dice que se trata de expresiones musicales cuyo objetivo es experimentar e improvisar con nuevas sonoridades dentro y fuera del laboratorio, utilizando innovadoras estrategias para organizar los sonidos y silencios. Para Cage: “Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto”.¹ Cage llama a esto indeterminismo, mientras que otros autores lo llaman aleatorismo. Además, Cage dice que el músico experimental no busca el éxito ni el fracaso de su producción musical.

Otro acercamiento que pude encontrar es el del compositor francés Pierre Schaeffer, quien teorizó acerca de los parámetros de la música experimental en el artículo *Vers une musique expérimentale* o *Hacia una música experimental*, publicado en 1957. En este artículo Schaeffer busca un punto en común entre la música electrónica y la música concreta, dejando de lado toda música que no sea producida manipulada en el laboratorio. Una vez más concuerda en que la experiencia de la música experimental no debe prejuzgar el resultado y enlista una serie de proposiciones, de las cuales destacamos: la producción de sonidos electrónicos debe evitar emular sonidos de instrumentos clásicos, el uso de instrumentos exóticos o preparados no es relevante, las nuevas sonoridades no tienen por

¹ John Cage. *Silence: lectures and writings* (3.ª edición. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961): 13.

qué ser parte de la notación tradicional, el objeto sonoro no tiene relación con las notas musicales producidas por instrumentos acústicos, el compositor es además intérprete y el contacto con el público es diferente pues el concierto ya no es un espectáculo.²

Una última definición tradicional la tomaré del libro *What's the matter with today's Experimental Music?* escrito por el compositor y musicólogo holandés Leigh Landy, escrito en 1991:

Música experimental es aquella música en la que el componente innovador (no en el sentido de novedad encontrada en cualquier trabajo artístico, sino innovación sustancial claramente buscada por el compositor) de cualquier aspecto de una pieza determinada tiene prioridad por encima de la técnica artesanal más general esperada en cualquier trabajo artístico.³

Como se puede ver, en todos los casos anteriores, los autores se refieren a una música que contrastaba con la tendencia de la música pasada, podemos afirmar que música experimental es explorar los límites de lo usualmente aceptado. Pero además buscamos las opiniones originadas en la propia comunidad musical experimental latinoamericana. Estamos de acuerdo en que música experimental significa salirse de los límites establecidos, pero estos límites están definidos por el contexto del compositor o compositora en cuestión. Así lo afirman los editores del libro *Experimentalismos en la práctica: perspectivas musicales desde Latinoamérica*:

2 Pierre Schaeffer. 1957. *SVers une musique expérimentale*. (Paris: Richard-Masse, 1957).

3 Leigh Landy. *What's the matter with today's Experimental Music? Organized sound too rarely heard* (1.a edición. Nueva York: Routledge, 1991): 7.

Si bien algunos pueden esperar escuchar o ver una disposición particular de sonidos o prácticas como signos y pancartas del experimentalismo musical, tal vez ciertos tipos de armonías disonantes, rechazo de los usos convencionales de elementos musicales básicos o estructuras abiertas a la improvisación o participación del público, insistimos que el resultado sonoro del experimentalismo está siempre supeditado a tradiciones musicales específicas y comparte hábitos de escucha, un hábito auditivo, por así decirlo.⁴

Por otro lado, al hablar de la música experimental en Chile, el investigador chileno Manuel Tironi nos comenta en su artículo "Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene" que hay tres principios que constituyen las bases de la escena experimental: 1) la hibridez de la creación musical; 2) los proyectos que utilizan procedimientos no convencionales para la creación y la difusión 3) la marginalización comercial, relacionada con el acceso limitado a lo *mainstream*,⁵ el mercado comercial y las grandes audiencias.⁶ Me entrevisté con varios representantes de la comunidad musical experimental y al preguntarles acerca del concepto de música experimental las respuestas varían, pero concuerdan con varios puntos mencionados por Tironi.

En primer lugar, conversé con el gestor Luis Alvarado, fundador del sello discográfico peruano Buh Records, quien afirma que la música experimen-

4 Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. *Experimentalsms in practice: music perspectives from Latin America* (Nueva York: Oxford University Press, 2018): 3.

5 Tendencia popular mayoritaria, que incluye la cultura popular y la de grandes masas.

6 Manuel Tironi. "Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene". En *Urban Assemblages. How actor - network theory changes urban studies*, de Ignacio Fariás y Thomas Bwender (Nueva York: Routledge, 2010): 27-53.

tal en la actualidad no es la misma que la de las décadas pasadas. En pocas palabras Luis nos dijo que música experimental es «[...] Todo tipo de propuesta musical contra hegemónica que busca romper con el *statu quo*». Conversando acerca de la escena latinoamericana, Luis habló acerca de las dificultades de la escena, sobre todo por la falta de comunicación y falta de periodismo musical. Finalmente, Luis concluyó que una de las principales virtudes de la escena experimental es «[...] El hecho de haber aprendido a hacer las cosas a contracorriente».⁷

En otra entrevista conversé con el colectivo mexicano Híbridas y Quimeras, conformado por las artistas Piaka Roela y Libertad Figueroa. Ambas coincidieron con Luis, para ellas en la música experimental hay que salirse de los estándares: «[...] Es la creación sonora totalmente libre, tengas o no tengas formación musical». Ellas me contaron que su colectivo surgió como una alternativa ante la poca presencia femenina en los carteles de festivales de música experimental. Híbridas y Quimeras busca, además, incluir a todas las personas que se identifiquen como mujeres y que no necesariamente nacieron como tales. Demostrando así, la preocupación de este sector que se siente sub-representado. Asimismo, ellas piensan que una de las principales virtudes en la escena experimental es que se están creando redes y grupos que buscan salirse del colonialismo europeo o estadounidense y cuyo objetivo es la exposición de la producción regional.

Finalmente, conversé con Susan Campos Fonseca, reconocida musicóloga y compositora costarricense. Al preguntarle sobre el concepto de música

experimental ella me dijo que, aunque es necesario explorar históricamente las raíces del término, hay que buscar una música experimental situada en América Latina.

[...] Para pensar la música experimental lo primero que tenemos que hacer es analizar qué tipo de relatos genealógicos justifican qué entendemos por experimentación en términos de innovación, de invención, los vínculos que pueda tener con mediación tecnológica, sea electrónica, digital o analógica y las ideas o la investigación, que se procese o se gesticione dentro de esa búsqueda.

Susan dice que ella no está de acuerdo en el uso de las categorías.

Siento que hay que desbordar las categorías. No puede ser que porque es electropop no lo voy a poner a lado de noise. La tecnología es lo que nos une, ahora cómo pensamos la tecnología, desde dónde, empezamos a cuestionarlo. Pero hay que deshacer esas gremialidades, porque creo que son absurdas, fueron una herencia del siglo XX de ciertos gremios, pero ahora mismo no. Tú puedes hacer electropop, puedes hacer electroacústica, puedes hacer noise, puedes hacer lo que tú quieras. El tema es: ¿Qué es lo que estás pensando?, el asunto es: ¿Qué es lo que estás investigando?, ésa es la gran pregunta: ¿Qué es lo que estás pensando, qué te mueve?

La diversidad de las propuestas musicales impide definir con exactitud un concepto de música experimental en el territorio. Muchas personas se rehúsan a etiquetar al arte, puesto que piensan que esto podría castrar su creatividad o porque corremos el riesgo de crear jerarquías. A pesar de ello, se pueden encontrar puntos en común en la comunidad experi-

⁷ Para escuchar las entrevistas completas, visitar: <https://mus-explat.com/category/entrevistas/>

mental, se está gestando una especie de industria musical experimental, donde los músicos han aprendido a sobrevivir frente a las diversas vicisitudes presentes en el territorio, como por ejemplo: pocas políticas inclusivas, escasas redes de trabajo internacionales, ausencia de una escuela de crítica musical especializada, piratería y precios altos de los boletos de avión que hacen que los tours latinoamericanos sean insostenibles.

Más allá de los posibles obstáculos que se puedan encontrar al buscar un punto de encuentro entre las distintas expresiones de música experimental en Latinoamérica es necesario discutir acerca de factores que dificultan la continuidad e internacionalización de los diversos proyectos identificados bajo este género. Lamentablemente, existen pocos estudios que catalogan a la música experimental en Latinoamérica como parte de un todo y poco se ha investigado acerca de la realidad de sus participantes y sus necesidades; los estudios que pude encontrar se enfocan principalmente en un país específico, por ejemplo: *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*, *Arqueología de la música experimental en México* o *La Música Electroacústica en Chile*, entre otros.

La precariedad de la industria musical obliga a los músicos independientes a trabajar en varios lugares para financiar sus discos o giras, no pudiéndose así dedicar al cien por ciento a su actividad artística. Por otro lado, a menudo el músico experimental debe ejercer varias funciones: compositor, intérprete, productor, ingeniero de sonido y ser además su propio community manager o agente. Todo esto puede ser muy agobiante y es sin duda un trabajo a tiempo completo, que en ocasiones no es remunerado.

En ese sentido, la música experimental latinoamericana quizás no solo significa apostar por nuevos sonidos y formatos musicales distintos, sino además reivindicar a aquellos sectores que la industria musical de las grandes masas no nos ha dejado escuchar. Si bien se puede interpretar que la música experimental siempre ha existido y que existen distintas músicas experimentales dependiendo del lugar y de la época, puede que algunos historiadores estén en desacuerdo. Durante siglos, fue el modelo eurocéntrico el que comandó las artes en todas sus disciplinas en Latinoamérica y por ello, varios textos afirman que la experimentación y la vanguardia musical llegaron a este territorio a mediados del siglo pasado, época en la cual la connotación de música experimental era bastante conocida en los conservatorios y en los laboratorios de música electrónica. A continuación, se expondrán algunos antecedentes históricos de la música experimental latinoamericana, hablaremos de los orígenes del término en la región y repasaremos ejemplos icónicos de las primeras vanguardias musicales en nuestro territorio.

Panorama de la música experimental en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX

Con el propósito de demarcar el objeto de estudio, revisaremos los antecedentes de tres países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, mismos que serán expuestos en orden alfabético.

Argentina

Una de las principales cunas de experimentación en el cono sur se cons-

tituyó entre 1961 y 1962 por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), que formaba parte del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. El compositor argentino Alberto Ginastera fundó el Centro en 1962 y lo dirigió hasta su cierre a principios de los años setenta. Más de 50 compositores provenientes de distintos países latinoamericanos pasaron por este centro hasta su cierre en 1971, entre ellos figuraban: Jorge Antunes (Brasil), Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Cesar Bolaños (Peru), Gabriel Brnčić (Chile), Mariano Etkin (Argentina), Eduardo Kusnir (Argentina), Mesías Maiguashca (Ecuador), Antonio Mastrogiovanni (Uruguay), Alcides Lanza (Argentina), Marlos Nobre (Brasil), Jacqueline Nova (Colombia), Joaquín Orellana (Guatemala), Graciela Paraskevaídis (Argentina), Jorge Sarmientos (Guatemala), Édgar Valcárcel (Peru) y Alberto Villalpando (Bolivia). En estas instalaciones también se gestaron algunos de los primeros festivales de música experimental latinoamericanos.

Fueron varios los estilos musicales de vanguardia explorados en el CLAEM, entre ellos politonalidad, aleatorismo, microtonalismo y géneros relacionados. La tendencia era traspasar los límites de la música clásica contemporánea, para crear lo que denominaban como 'música experimental'. La música electrónica también entraba dentro de esta categoría, al incluir trabajos con manipulación y procesamiento de sonidos, sonidos generados electrónicamente y conciertos de música asistida por ordenador o con instrumentos eléctricos. El CLAEM se destacaba en la región por tener uno de los estudios de música electroacústica mejor equipados, conocido como el Laboratorio

de música experimental que funcionó desde 1963.⁸

El CLAEM colaboró con el Centro de Artes Visuales y el Centro de Experimentación Audiovisual en algunas propuestas interdisciplinarias de tendencia *avant-garde* que incluían arte pop, *happenings*, neofiguración e incluso arte para el consumo de masas.⁹ En estas instalaciones se organizaba anualmente el Festival de Música Contemporánea y además se gestaban presentaciones con obras de alumnos destacados, sobre todo de aquellos que gozaban de las becas bianuales que se otorgaban a jóvenes de toda Latinoamérica.¹⁰

Algunas de las figuras de la música contemporánea que destacaron como profesores en Centro, fueron: Luigi Nono, Yannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Gilbert Chase y Gilbert Amy. La influencia de los músicos extranjeros más las nuevas ideas traídas por los músicos que estudiaron en el exterior incrementaron la tendencia hacia una música con estética europea. El compositor ecuatoriano Mesías Maiguashca nos habla de su experiencia en el CLAEM en su libro *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*, y destaca la importancia de los profesores extranjeros en el adoc-trinamiento de las nuevas técnicas de composición europeas:

Este período fue particularmente importante para mí/nosotros pues recibi-

⁸ Uno de los aportes más curiosos fue el del convertidor gráfico analógico denominado "Catalina", inventado por el ingeniero Fernando von Reichenbach, que sería director técnico del laboratorio desde 1966 hasta 1971. Este dispositivo tenía la capacidad de transformar determinados gráficos en sonidos. La Catalina podía sintetizar sonidos, a través de una cámara de video, se extraía la información de una partitura analógica y se convertían los datos en voltaje, generando sonidos a través de osciladores y filtros.

⁹ Eduardo Herrera. *Di Tella Institute* (2016). Último acceso: 24 de febrero de 2019.

¹⁰ José Emilio Burucúa. *Historia argentina. Arte, sociedad y política* (Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2014): 13.

mos información, por ejemplo, sobre la Escuela de Viena, la vanguardia europea de entonces: Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis; y tuvimos un primer contacto con la música electroacústica. Igualmente importante fue el hecho de juntar generaciones de jóvenes compositores latinoamericanos, pudimos conocernos, intercambiar ideas, formar amistades, crear proyectos a largo plazo.¹¹

A inicios de la década de los setenta, la dictadura militar argentina redujo los fondos económicos hacia proyectos culturales, debido a que pensaban que podrían ser cuna de rebeliones, argumentando que la razón en realidad era una crisis económica. En esta época, el rock nacional había logrado reemplazar en popularidad al rock anglosajón que había llegado a Argentina en los años cincuenta. Pero este rock se alejaba de las características del rock popular de años pasados, no era una músicaailable y la experimentación sonora los llevó a adquirir una sofisticación que los catapultaría a nivel internacional.¹² Entre sus principales representantes tenemos a bandas como: La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, Almendra, Invisible, Spinetta Jade, entre otros.¹³

11 Fabiano Kueva. *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles* (Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito, 2013).

12 Mara Favoretto. "La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos". En *Resonancias* 18 (14): 69-87 (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014).

13 La experta en rock argentino Mara Favoretto, nos cuenta en una publicación hecha para la revista *Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile que, al principio, la imagen subversiva de los rockeros, los había convertido en enemigos de los militares, pero cuando la guerra de las Malvinas se desató, la estrategia del gobierno fue apoyar al rock nacional o "rock en tu idioma" y prohibir el rock en inglés, con el objetivo de obtener el apoyo de la juventud. Sin embargo, lejos de apoyar a la dictadura, los rockeros expresaron su admiración y apoyo a los ingleses y su rechazo a la guerra. Era una época en que la represión del gobierno impedía el libre ejercicio a la expresión y los jóvenes se identificaban con este género, cuyas letras contestarías les permitían protestar ante el momento.

Brasil

A continuación, hablaré de la música experimental en Brasil. A finales de los sesenta, el movimiento artístico Tropicália o Tropicalismo se manifestaba dentro de la música, el teatro, las artes plásticas y la poesía. Era un movimiento que fusionaba elementos de la cultura popular con el avant garde. En música, las principales figuras fueron Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão y la agrupación Os Mutantes, músicos en su mayoría provenientes de Salvador de Bahía.¹⁴

Tropicália surge a finales de los años sesenta, en plena época de la dictadura militar en Brasil. El movimiento tropicalista tuvo su apogeo en 1968, influenciado por las protestas estudiantiles en París en mayo del mismo año y porque en ese año se suspendió el recurso jurídico de habeas corpus, por lo que muchas personas fueron encarceladas sin motivo alguno. El gobierno estaba consciente del poder subversivo del movimiento, quienes a través de sus canciones reclamaban por justicia. Esta fue la causa para que algunos de los integrantes de Tropicália fueran arrestados, polémicas que fueron difundidas a través de los medios de comunicación y ayudaron a la eclosión del movimiento. Se organizaron además debates entre sus integrantes, que involucraban intelectuales, músicos y periodistas.¹⁵

En este movimiento musical abundaban los arreglos orquestales con sonoridades mixtas, cambios de tiempo y compás, variedad de estilos y letras

14 La Universidad Federal de Bahía fue un centro importante de la vida cultural. Durante los años cincuenta se había renovado la planta docente con el fin de modernizar las instancias culturales y esto sumado a una política de revalorización de las tradiciones populares generaría esta mixtura ecléctica del Tropicalismo (Martins, 2004).

15 Christopher Dunn. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001): 3. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/gil-and-caetano-imprisoned>, p. 3.

que tenían una estructura de collage, que además promulgaban la libertad de expresión, criticando el golpe de estado de 1964, que marcó el inicio de la dictadura.¹⁶ Una descripción más profunda de este movimiento se puede encontrar en la tesis de Mariana Martins: *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*:

En el Tropicalismo observamos una variedad muy grande de géneros, pero merecen especial destaque, por la recurrencia observada, el baião y la balada con tratamiento pop (canciones melodiosas con arreglos e instrumentos del rock simplificados). Las fusiones de ritmos, estilos y géneros son muy frecuentes y consonantes con dos procedimientos bastante usados por los tropicalistas: la parodia musical (imitación integral o parcial de determinada obra) y el collage (sumatoria o yuxtaposición de elementos musicales variados).¹⁷

Mientras tanto, en el ámbito de la música académica, el movimiento de vanguardia brasileño giró en torno a la música serial, música microtonal, música concreta y música electrónica. Este movimiento se llamó Música Nova fue encabezado por los compositores Gilberto Mendes y Willy Corrêa de Oliveira, tuvo su sede en São Paulo. En 1963, el grupo publicó un manifiesto donde los artistas reflexionaban sobre la necesidad de emanciparse de Europa y Es-

tados Unidos. Un evento interesante se suscitó en 1967, durante una entrevista grupal, varios de los miembros de Música Nova hablaron de un cambio en el acontecer musical, era necesario acabar con la distinción entre arte musical y música popular. De ahí que algunos de sus compositores buscaron aliarse con los músicos tropicalistas.¹⁸

México

Durante los años cincuenta, algunos compositores mexicanos se preocupaban por explorar nuevas sonoridades que trascendieran las tendencias nacionalistas de las décadas pasadas. Hasta entonces, pocos compositores se habían animado a experimentar con prácticas de esta índole. El compositor de origen norteamericano Conlon Nancarrow, nacionalizado como mexicano, fue uno de los primeros en trabajar con la politonalidad y la polirritmia en obras para piano mecánico. Más adelante, Jiménez Mabarab sería el primero en manipular música en cinta. En 1960, el compositor Carlos Chávez, creó el taller de composición en el Conservatorio Nacional de Música de México, y durante los años sesenta una nueva generación de compositores, alumnos este taller, organizaron varios conciertos de música electrónica.

Es importante destacar la influencia del movimiento de 1968 en Latinoamérica y en México en particular, en el surgimiento de una propuesta musical que se rebelaba en contra de un gobierno al que consideraban autoritario. Estos músicos exploraban géneros como el rock, la canción protesta y el folclor, acompañando con sus melodías las concentraciones y asambleas. «Hay que decir que, por alguna razón, proba-

¹⁶ En 1968 se edita el disco de colaboraciones *Tropicália ou Panis et Circencis*, conformado en su mayoría por artistas de origen bahiano, entre los artistas se incluyen Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Os Mutantes and Gal Costa. El disco fue grabado en São Paulo, hogar de la agrupación Os Mutantes. En la portada del disco, se puede apreciar la clara influencia de los Beatles y su disco psicodélico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

¹⁷ Mariana Martins. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular* (Brasil e Cuba, 1976-1972) (São Paulo: Humanitas FFLH/USP, 2004), 169.

¹⁸ Dunn, *Brutality garden*, 70.

blemente por el movimiento estudiantil del 68, tanto en la pintura como en la música, hubo una ruptura importante que incluso influyó a compositores de la transición».¹⁹

En 1970, se fundó el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música por Héctor Quintana y Raúl Pavón.²⁰ En un principio este laboratorio estaba equipado con dispositivos de alta gama y aunque esa tecnología ya había sido explorada durante años por los músicos en Europa, fue recibida con entusiasmo por los compositores mexicanos, quienes desarrollaron en este espacio sus primeras piezas de música electroacústica y música concreta. Sin embargo, al igual que en otras latitudes, el mantenimiento del laboratorio fue tarea difícil, debido a la escasez de recursos económicos. Así nos lo cuenta el compositor mexicano Rodrigo Sigal, en su artículo llamado *Breve reflexión sobre la música electroacústica en México*:²¹

Un problema que enfrentó el Laboratorio fue su dificultad para financiar el mantenimiento continuo, la dotación de personal y la planificación de los estudios educativos. Debido a que la tecnología requiere de inversión constante para poder continuar siendo operativa, con el paso del tiempo los estudios dejaron de ser útiles.²²

Para finalizar hablaré del ámbito no académico mexicano. Existieron varios proyectos de rock progresivo en México que experimentaban con la improvisación libre, el jazz y la fusión

del folclor con la música académica, como: Iconoclasta, Banda Elástica y Cabezas de Cera, entre otros. Algunos de estos proyectos inclusive experimentaban con instrumentos musicales creados por sus integrantes, así como instrumentos traídos de otras regiones del mundo. Cabe mencionar que estos proyectos no tuvieron el respaldo de los sellos discográficos tradicionales, de hecho, muchas de estas propuestas fueron agrupadas dentro del movimiento R.I.O. (Rock in Opposition), que se oponía a la industria musical tradicional y a las grandes compañías discográficas. Inclusive, algunos de ellos fundaron sus propios sellos discográficos, lo que les permitía mantener el control sobre todos los aspectos creativos y de difusión de sus obras.²³

Problemáticas contemporáneas en escena de la música experimental

En la actualidad, el músico no solo debe preocuparse por crear música original y ejecutar una interpretación de calidad; además, debe realizar una buena campaña de difusión para su material y desarrollar estrategias correctas para el manejo de las redes sociales de sus proyectos. Pocas veces los músicos están preparados con todos estos conocimientos interdisciplinarios, por lo que muchos proyectos se terminan en poco tiempo, mientras que para otros es muy difícil alcanzar la internacionalización. En este apartado trataremos algunas las problemáticas contemporáneas y las soluciones que los músicos experimentales han propuesto: colectivos inclusivos, vinculación con la música popular,

19 Manuel Rocha Iturbide. "Arqueología de la música experimental en México". En *Pauta* 30 (117): 169-182. (2011): 175..

20 Raúl Pavón construyó el primer sintetizador mexicano llamado el Omnifón, durante la década de los sesenta, una especie de antecesor del Moog (Secretaría de Cultura de México, 2013).

21 La versión original en inglés puede verse en Rodrigo Sigal y Bob Gluck, "Electroacoustic Music in Mexico", 2006.

22 Rodrigo Sigal. "Breve reflexión sobre la música electroacústica en México". En *La Puerta* (FBA 3:2, 2010)..

23 David Cortés. *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, psicodélicas, de fusión y experimentales* (Ciudad de México: Tomo, 2017).

sellos discográficos independientes y redes colaborativas en línea.

Colectivos inclusivos y vinculación con la música popular

Curiosamente, la música experimental ha sido un espacio común en el que las mujeres han difundido su expresividad musical. En los últimos años han surgido varios colectivos feministas de música experimental en Latinoamérica que tratan de reivindicar a la mujer dentro de la creación sonora experimental. Una de las compositoras latinoamericanas que se ha manifestado al respecto es Susan Campos, quien promueve el acceso a las mujeres a carreras musicales vinculadas a la tecnología o la composición; según ella, existe todavía un sesgo en la participación de las mujeres en la música. En una publicación hecha por la revista *Inquire*, Campos nos revela que todavía existen ciertos estereotipos dentro la producción musical latinoamericana. Aparentemente, para que una producción sea valorada, debe tener algún rasgo tradicional o folclórico y una lírica de tinte heterosexual:

Los cuerpos de las mujeres en América Latina siguen siendo territorio de batallas contra la violencia, la exclusión, los dogmas sociales, religiosos, políticos, económicos, militares y largo etc. La innovación nos integra cuando se trata de una cuota, pero en ciencia y tecnología siguen tratándonos como a una minoría. Y en el mercado del arte, aunque existe una importante representación, el aporte experimental en lo que toca a la creación sonora, sigue siendo un campo de batalla para los feminismos.²⁴

²⁴ Susan Campos. *Feminoise Latinoamérica / ¿Un Manifiesto?* (23 de enero de 2017). Último acceso: 6 de diciembre de 2018. <http://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-un-manifiesto/>.

Como alternativa surge en 2016 el colectivo *Feminoise Latinoamérica*, un compilado digital de tracks hechos por mujeres dentro de la música experimental latinoamericana.²⁵ El sello discográfico *Sisters Triangla*, fundado por la artista argentina Maia Koenig, se encarga de realizar las publicaciones y difundir el material a través de su portal de bandcamp. Hasta el momento se han lanzado tres volúmenes compilatorios, que incluyen trabajos desde México, Costa Rica, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Paraguay, Uruguay y Argentina; además otros volúmenes con trabajos específicos de distintos países. En abril de 2019 se realizó el primer festival de Feminoise en Argentina, se convocaron artistas de México, Venezuela y Bolivia, entre otros, así como se impartieron talleres, charlas y encuentros. En palabras de su creadora, «observamos cómo influye la música experimental en las mujeres, lo lúdico y lo inclusivo como forma de deconstrucción, la disidencia musical, el Noise. La relación con la tecnología, el ciberfeminismo y el tecnofeminismo. La apropiación».²⁶

Otro sector que ha sido invisibilizado por la industria musical es el de las etnias indígenas y afrodescendientes. Una vez más la experimentación sonora juega un papel trascendental en la inclusión de estos sectores. En primer lugar, hablaremos de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, en Bolivia, que, si bien se originó en 1980, ha permanecido activa hasta el día de hoy. Constituye uno de los esfuerzos más importantes en la región para introducir a la música de nuestros antepasados en el repertorio

²⁵ Feminoise Latinoamérica concluyó sus actividades bajo ese nombre, pero sus integrantes han formado otros colectivos a lo largo de la región.

²⁶ Buenos Aliens. *Feminoise: El feminismo hace ruido* (25 de julio de 2018). Último acceso: 31 de marzo de 2019. <http://www.buenosalien.com/notas.cfm/cod.72360.t.el-feminismo-hace-ruido.htm>.

de las salas de concierto más exclusivas. En su ejecución utilizan instrumentos nativos como siku, tarka, mohoseño, pinkillu y combinan música ‘culta’²⁷ de vanguardia con armonías y melodías de las comunidades indígenas bolivianas. En los últimos años, el elenco juvenil de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz ha tomado protagonismo al organizar ciclos de conciertos en todo el territorio. Los jóvenes que lo integran pasan por el Programa de Iniciación a la Música (PIM), vigente desde 2000, en coordinación con la Alcaldía de la Paz. Gracias a este programa, los jóvenes no solo desarrollan sus aptitudes artísticas, sino que además estudian la cosmovisión de sus pueblos, así como la fabricación artesanal de instrumentos ancestrales. Es un programa que desarrolla talleres en distintas zonas de la Paz, procurando la inclusión de barrios marginados. Hasta el momento, el PIM ha formado más de 10 orquestas juveniles en la Paz.

Sin duda alguna, Brasil es uno de los territorios con más afluencia afrodescendiente dentro la región. Existen varias iniciativas que buscan la preservación y difusión de la cultura afrodescendiente dentro el país, y algunas atraviesan otras problemáticas de forma transversal. En ese sentido, resulta interesante hablar de Coletividade NÁMÍBIÀ, puesto que no solo es un colectivo de personas afrodescendientes que fusionan artes musicales y visuales, sino que además está conformado por personas LGBTIQ+ en su mayoría. Su fundador es el performer Misael Franco, cuyo proyecto Euvira combina performance, música electrónica y afrofuturismo.²⁸ Franco nos cuenta que

una vez que Euvira se convirtió en un personaje común en el circuito underground, percibió la ausencia de artistas negros: “Estos espacios se construyen como sociedades utópicas, donde es posible ser y hacer lo que quieras sin sufrir agresiones. ¿Por qué, entonces, no había personas negras, cuerpos extraños, nordestinos en esas sociedades perfectas?”²⁹ Fue entonces cuando decidió fundar Coletividade NÁMÍBIÀ en 2017, con el objetivo de generar fuentes de empleo y brindar apoyo para la comunidad negra GLBTI+ en Brasil. En dos años, han logrado participar en los festivales más importantes del país como Novas Frequências (Río de Janeiro), Festival Meav (São Paulo) y las fiestas Nua (Río de Janeiro), Masterplano (Bahía) y Doma (Porto Alegre). En la actualidad, el colectivo recoge un aproximado de 30 artistas, provenientes de diferentes regiones del país.

Por otro lado, hoy en día todavía se discrimina a quienes buscan vincular su discurso experimental con la música popular. Todavía prevalece el rechazo a la música que no es creada por grupos étnicos blancos y, además, involucra la reprobación de la música proveniente de sectores pobres de la población, por ejemplo, la cumbia de Perú y los países vecinos, misma que une el folclor y la música popular con las nuevas tecnologías musicales. Varias iniciativas con o sin apoyo gubernamental buscan descentralizar al sector musical y defienden la hibridación y la variedad de estilos musicales. Precisamente Buh Records, sello discográfico peruano, es un proyecto que mantiene esta convicción a través de un catálogo surtido. Su tienda en línea en la plataforma bandcamp dis-

27 La música culta es una denominación general para aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita, sinónimo de música clásica europea (Wikipedia).

28 El afrofuturismo en música combina elementos de la ciencia ficción y el realismo mágico con la música y la cultura africana.

29 Equipo MECA. *A inquietude inclusiva da Coletividade Námibia* (12 de noviembre de 2018). Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://medium.com/mecalovermece/a-inquietude-inclusiva-da-coletividade-n%C3%A1m%C3%AD-bi%C3%A0-999a0dac1501>.

tribuye a nivel mundial trabajos nuevos y reediciones musicales de artistas experimentales provenientes de toda Latinoamérica.

Sellos discográficos independientes y la internet

En el ámbito de la música experimental local, las disqueras independientes han sabido sobrellevar problemas como la piratería y la preferencia por músicas anglosajonas o extranjeras, ofreciendo variedad de productos. Muchas veces se hacen reediciones de discos de culto de música experimental, demostrando el interés de las nuevas generaciones por escuchar música 'antigua'. Asimismo, es usual que entre la mercadería de las disqueras se encuentren camisetas, pines, gorras, pósteres, entre otros y que rescaten soportes fonográficos analógicos, tal como vinilos y cassettes. Hoy en día, los sellos discográficos independientes no sólo actúan como productores de fonogramas y mercadería relacionada, sino que también producen eventos en los cuales se promueve la venta de sus productos.³⁰ Un ejemplo es el ya mencionado sello peruano Buh Records, uno de los más exitosos dentro la región. Para Luis Alvarado, el *streaming* es un aliado importante para la industria discográfica independiente, pues ayuda a que la música sea accesible en todo el mundo. Una vez que haya escuchado el disco completo, es más fácil que alguien quiera adquirir soportes físicos como discos o cassettes u otro tipo de mercadería.

Con la llegada de la internet los pronósticos para la industria musical de las grandes masas fueron pesimistas, la baja en las ventas de los discos físicos

obligó a muchos sellos discográficos a que cerraran sus puertas, a tal punto que hoy en día el mercado musical se centra en tan solo tres sellos discográficos a nivel mundial. A pesar de ello, los artistas independientes han logrado aprovechar la oportunidad que el acceso a internet ofrece a nivel mundial. Antes de la era digital, era prácticamente imposible que un proyecto latinoamericano pudiera llegar a otras latitudes sin la ayuda de una disquera importante. Considerando que en el pasado las grandes disqueras pocas veces abrían sus puertas a la música latinoamericana y menos a la música experimental, es todavía más difícil pensar que un proyecto de esta índole pudiese lograr la internacionalización en el pasado.³¹

Como podemos ver, hoy en día el papel de las comunidades virtuales y de las redes de trabajo es trascendental en el desarrollo del sector de la música independiente. Los blogs o sitios de reseñas especializados facilitan la conexión entre el público, los artistas, los sellos independientes y los promotores, incentivando la colaboración futura para producir nuevos trabajos, así como organizar presentaciones en vivo. Las radios online y las listas de reproducción de los líderes de opinión fomentan la escucha de nuevos proyectos, mientras que los algoritmos de las plataformas *streaming*, filtran los diversos contenidos de acuerdo con nuestros gustos particulares. Si bien los músicos independientes no perciben grandes ingresos económicos por la venta masiva de discos, las regalías por *streaming* o las largas giras internacionales, la internet ha facilitado la difusión de la música, a través de agregadores, que son

30 Jorge Katz. *Tecnologías de la información y la comunicación e industrias culturales. Una perspectiva latinoamericana* (Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2006): 21.

31 Julián Woodside y Claudia Jiménez. "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, de Néstor García Canclini, 91-108 (Barcelona: Fundación Telefónica, 2012): 92.

intermediarios que nos permiten subir nuestros trabajos en plataformas de *streaming* mundiales, sin la necesidad de pertenecer a una disquera importante. De igual manera, las redes sociales juegan un papel fundamental en la creación de una audiencia comprometida que consume nuestra música. Los contactos son importantes y es necesario que nuestra música produzca crítica o dé de qué hablar en otras regiones. Finalmente, la pregunta que yace en el aire es cómo podemos hacer que estas formas de producción sean rentables y sostenibles.

Bibliografía

- Alonso-Minutti, Ana R. “Female Empowerment and Community-Oriented Experimentalism”. En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid, 131-160. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Alonso-Minutti, Ana R., Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Arriagada, Arturo. “Unpacking the ‘digital habitus’ of music fans in Santiago’s indie music scene”. En *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*, de Brian J. Hrats, Michael Seman y Tarek E. Virani, 223-236. Nueva York: Routledge, 2016.
- Bazzichelli, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center, 2008.
- Buenos Aliens. *Feminoise: El feminismo hace ruido*. 25 de julio de 2018. Último acceso: 31 de marzo de 2019. <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.72360.t.el-feminismo-hace-ruido.htm>.
- Burucúa, José Emilio. *Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2014.
- Cage, John. *Silence: lectures and writings*. 3era. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Campos, Susan. *Feminoise Latinoamérica | ¿Un Manifiesto?* 23 de enero de 2017. Último acceso: 6 de diciembre de 2018. <http://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-un-manifiesto/>.
- Castellano, Ale. *La presencia de las mujeres en los festivales en 2018 (datos provisionales)*. 2018. Último acceso: 24 de febrero de 2019. <http://mujeresymusica.com/la-presencia-de-las-mujeres-en-los-festivales-en-2018/>.
- Castells, Manuel. *La Galaxia Internet*. 1.ª edición. Madrid: Plaza & Janés, 2001.
- Ceará Cultura Secult. s.f. *Mapa Cultural do Ceará*. Último acceso: enero de 2020. <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>.
- Cohnheim, Nicolás, Damián Geinsinger y Ernesto Pien. “Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical”. En *La cultura en Uruguay: una mirada desde las ciencias económicas*, de Carolina Asuaga, 126-153. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria (FCU), 2011.
- Cortés, David. *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo, 2017.
- Cowen, Tyler, Bill Ivey y YProductions. *Nuevas Economías de la Cultura*. YProductions, 2009.
- Del Barrio, Javier Martín. *La piratería no daña la música en Internet, según un estudio europeo | Tecnología*. 4 de abril de 2013. Último acceso: diciembre de 2019. https://elpais.com/tecnologia/2013/04/04/actualidad/1365070236_278293.html.
- Denzin, Norman K. e Yvonna Lincoln. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Thousand Oaks: Sage Publications, 2017.
- División de expresiones culturales e industrias creativas, sector de la cultura.

- Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, 2010.
- Dunn, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/gil-and-caetano-imprisoned>.
- Estrada, Liliana. *10 bandas latinoamericanas favoritas de las personas que realmente saben de rock - Música*. 1 de enero de 2017. Último acceso: diciembre de 2019. <https://cultura-colectiva.com/musica/10-bandas-latinoamericanas-favoritas-de-las-personas-que-realmente-saben-de-rock>.
- Favoretto, Mara. "La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos". *Resonancias* 18 (14): 69-87. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- Fossatti, Mariana y Jorge Gemetto. *Arte joven y cultura digital*. Montevideo: Ártica Centro Cultural 2.0, 2011.
- Free Culture Forum. *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*. 2010.
- García Castilla, Jorge David. *Ruido Libre. La economía musical de la política*. Ciudad de México: El Instante de Sísifo, 2016.
- Herrera, Eduardo. *Di Tella Institute*. 2016. Último acceso: 24 de febrero de 2019. <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/50605/PDF/1/play/>.
- . "Experimentation and Legitimacy at CLAEM". En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro L. Madrid y Alejandro L. Madrid, 43. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. "La industria cultural". En *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. Valladolid: Trotta, 1998.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. 19 de noviembre de 2014. Último acceso: 28 de noviembre de 2018. <http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf>.
- International Federation of the Phonographic Industry. *Global Music Report 2019*. Londres, 2019. Disponible en: <https://www.ifpi.org>.
- Katayama, Roberto. *Introducción a la investigación cualitativa*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Nuevos Tiempos Nuevas Ideas, 2014.
- Katz, Jorge. *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2006.
- Kueva, Fabiano. *Mesías Manguashca: los sonidos posibles*. Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito, 2013.
- Kutler, Stanley I. *Dictionary of American History*. Vol. 5. New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- Landy, Leigh. *What's the matter with today's Experimental Music?: Organized sound too rarely heard*. 1.ª edición. New York: Routledge, 1991.
- Lessig, Lawrence. *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Londres: Penguin Books, 2008.
- Martín, David Andrés. *Marketing Musical: Introducción a la industria y la promoción musical del siglo XXI*. Madrid, 2013.
- Martins, Mariana. *Polifonía Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLH/USP, 2004.
- MECA, Equipo. *A inquietude inclusiva da Coletividade Námibiã*. 12 de noviembre de 2018. Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://medium.com/mecalove-meca/a-inquietude-inclusiva-da-coletividade-n%C3%A1m%C3%ADbi%C3%A0-999a0dac1501>.
- Mejía Navarrete, Julio. "Sobre la investigación cualitativa: nuevos conceptos y campos de desarrollo". En *Investigación cualitativa*, de Julio Mejía Navarrete. Lima: Unidad de postgrado de la facultad de educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

- Mendoza, Mario. *Piratería se come 40 % del mercado musical; mata talentos y estrellas*. 04 de noviembre de 2016. Último acceso: 12 de enero de 2019. <https://www.publmetro.com.mx/mx/entretencionamiento/2016/11/04/pirateria-se-como-40-mercado-musical-mata-talentos-estrellas.html>.
- Noroña, Karol. *La normativa del 1x1 no impulsa nuevas creaciones en el Ecuador*. 20 de abril de 2018. Último acceso: febrero de 2020. <https://www.elcomercio.com/tendencias/normativa-creaciones-ecuador-radios-musica.html>.
- Pardo, Daniel. *Andrea Echeverri sobre la versión feminista de "Ingrata" de Café Tacvba: "Con las músicas modernas, las mujeres estamos otra vez en el lugar de las perras"*. 10 de diciembre de 2019. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50737907>.
- Reyna, Rob. *Los vinilos y el streaming: los aliados de la industria musical independiente*. 21 de marzo de 2018. Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://rpp.pe/musica/nacional/los-vinilos-y-el-streaming-los-aliados-de-la-industria-musical-independiente-noticia-1111767>.
- Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading: Addison – Wesley, 1993.
- Rocha Iturbide, Manuel. "Arqueología de la música experimental en México". *Pauta* 30 (117): 169-182, 2011.
- Samudrala, Ram. *The Free Music Philosophy* (v1.4). 17 de junio de 1998. Último acceso: enero de 2020. http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what_it_means.
- Saunders, James. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Schaeffer, Pierre. *Vers une musique expérimentale*. Paris: Richard-Masse, 1957.
- Schumacher, Federico. *La Música Electroacústica en Chile*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Fondart, 2005.
- Secretaría de Cultura de México. "Carlos Chávez, compositor de una enorme riqueza". *Efemérides*, 2013.
- Sernovitz, Andy. *El marketing de boca a boca: Cómo las compañías astutas logran que la gente hable de ellas*. Febrero, 2009. Último acceso: diciembre de 2019. https://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/46946395/596El-MarketingDeBocaEnBoca_MKTG_S.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA-256&X-Amz-Credential=AKIAIWOW.
- Sigal, Rodrigo. "Breve reflexión sobre la música electroacústica en México". *La Puerta FBA* 3: 2, 2010.
- SpeakStick. *How Music Technology Evolved Over the Years?* s.f. Último acceso: enero de 2020. <https://speakstick.net/blogs/speakstick/evolution-of-music>.
- Throsby, David. En *Cultura y Economía I*, de Magdalena Aninat Sahli, 55-62. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.
- Tironi, Manuel. "Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene". En *Urban Assemblages: How Actor - Network Theory Changes Urban Studies*, de Ignacio Farías y Thomas Bender, 27-53. Nueva York: Routledge, 2010.
- Tucker, Joshua. "Peruvian Cumbia at the Theoretical Limits of Techno-Utopian Hybridity". En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. Nueva York, 2018.
- Woodside, Julián y Claudia Jiménez. "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, de Néstor García Canclini, 91-108. Barcelona: Fundación Telefónica, 2012.
- Zallo, Ramón. *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa, 2011.