



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigación Antropológica

MUSEXPLAT: MÚSICA EXPERIMENTAL LATINOAMERICANA

Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA (TECNOLOGÍA MUSICAL)

PRESENTA:

MARÍA EMILIA BAHAMONDE NORIEGA

TUTOR:

DR. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

Ciudad de México, agosto 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimiento

Quiero dar las gracias a mi familia por creer en mí, por apoyarme en todas mis aventuras y brindarme su amor incondicional. Ustedes son la energía que me permite seguir persiguiendo mis sueños. Gracias a mi papi, porque hoy me ilumina desde el Oriente Eterno. Gracias especiales a Dav y a mis gatitos por ser mis compañeros de vida en este viaje de crecimiento profesional y personal.

Gracias a la UNAM y a México por hacerme sentir como si estuviera en casa y por brindarme las herramientas necesarias para la consecución de mis objetivos. Gracias al Programa de Maestría y Doctorado en Música por su profesionalismo al ayudarme con todos los procesos administrativos. Gracias en gran medida a mi tutor, el Dr. Jorge David García, por guiarme durante toda la presente investigación con paciencia, responsabilidad y compromiso. Gracias a mis sínodos por sus lecturas amables y valiosas opiniones: Dra. Susan Campos Fonseca, Mtro. Otto Castro, Dra. Rossana Lara, Dr. Rodrigo Sigal y Mtro. Julián Woodside. Agradezco a mis compañeros de maestría porque cada uno de sus comentarios ayudó al crecimiento de este trabajo.

Para finalizar, quiero agradecer a todas aquellas personas que la vida musical me ha permitido conocer, me inspira saber que Latinoamérica es una región rebosante de talento y me siento orgullosa de habitarla.

Tabla de contenido

Introducción	4
1. La música experimental y las comunidades digitales en Latinoamérica.....	7
1.1. <i>Conceptualizando la música experimental.....</i>	<i>7</i>
1.2. <i>Panorama de la música experimental en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX.....</i>	<i>13</i>
1.3. <i>Problemáticas de la escena de la música experimental latinoamericana del S. XXI 24</i>	
1.4. <i>Industrias musicales y comunidades digitales</i>	<i>42</i>
2. Desarrollo de la plataforma MUSEXPLAT	52
2.1. <i>La plataforma</i>	<i>52</i>
2.2. <i>La comunidad.....</i>	<i>61</i>
2.3. <i>Estadísticas a partir de la etapa piloto</i>	<i>67</i>
2.4. <i>Logros</i>	<i>74</i>
2.5. <i>Encuesta de Satisfacción</i>	<i>79</i>
3. Comunidades digitales musicales	89
3.1. <i>La música en la era digital.....</i>	<i>90</i>
3.2. <i>Latinoamérica: escenario pluricultural de comunidades musicales fraternas ...</i>	<i>98</i>
3.3. <i>Plataformas digitales en tiempos de pandemia.....</i>	<i>102</i>
3.4. <i>Hacia el desarrollo de una plataforma sostenible</i>	<i>107</i>
4. Conclusiones: hacer comunidad en la música experimental latinoamericana	
115	
5. Bibliografía	120

Índice de ilustraciones	127
Índice de tablas.....	128
6. Anexos	129

Introducción

El presente trabajo busca identificar de qué manera podemos combatir la precariedad, la exclusión de ciertos sectores de la población y la falta de canales de comunicación en la escena de la música experimental en Latinoamérica.¹ Se desarrolló la plataforma en línea MUSEXPLAT, cuyas siglas significan Música Experimental Latinoamericana, misma que consta un sitio web y varias redes sociales.

Pertenezco a la agrupación musical Sexores con la cual he podido viajar por varios países de la región y conocer a personas relacionadas con el sector de la música experimental, tales como: compositores, intérpretes, gestores, críticos, entre otros. Si bien no somos un proyecto que se autodefina como experimental, nuestro acercamiento hacia el ruido y la música electrónica nos ha vinculado con este circuito. En este trabajo se plasman las inquietudes de mis colegas y las mías. De esta manera, el objetivo general de esta comunidad digital es el conectar a los agentes involucrados en la producción y la difusión de la música experimental en la región.

El objeto de estudio son las problemáticas en la escena de la música experimental en Latinoamérica y cómo las comunidades digitales han resuelto algunos de estos dilemas. Se realiza un breve repaso desde los inicios de la música experimental latinoamericana hasta nuestros días, y se analizan virtudes y falencias comunes dentro de la región. Se describen las características de las comunidades digitales y las industrias creativas, buscando un punto de partida para el desarrollo sostenible de MUSEXPLAT.

Por otro lado, se profundiza en ciertos conceptos con la finalidad de delimitar los alcances de la plataforma. En primer lugar, se busca definir qué es música experimental en Latinoamérica. Para ello se trabaja con distintos textos enfocados en la música experimental en distintos países. En segundo lugar, se trata de trascender a la escena

¹ El concepto escena musical se usa para designar los contextos en los que los grupos de productores, músicos y fanáticos comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás (Bennett & Peterson, 2004, pág. 1).

de la música experimental del concepto clásico de *industrias culturales* y se emplea el concepto de *industrias creativas*.

Partiendo de lo anterior, se plantea la siguiente hipótesis: es posible una nueva forma de producción musical donde las comunidades digitales, aunque son perecedoras, impulsan el desarrollo del sector musical experimental y fomentan la generación de conocimiento a través del intercambio de opiniones y experiencias. Una red de interacción digital con políticas inclusivas donde interactúen artistas, críticos y gestores de música experimental facilitaría los procesos de difusión y curaduría en la región latinoamericana. Un sistema de economía colaborativa podría ser una solución ante los problemas antes expuestos, para que el intercambio de todos los agentes dentro de esta industria creativa sea posible a través de una plataforma web accesible de forma gratuita (este tema se desarrollará más adelante).

La tesis consta de tres capítulos: en el primer capítulo se expone el marco teórico. Se delimita un segmento del mercado musical haciendo una definición de lo que significa hacer música experimental en Latinoamérica; se comentan las diversas vicisitudes que los músicos experimentales encuentran para la profesionalización de su rama y finalmente se habla acerca de los conceptos de industrias creativas y comunidades digitales.

En el segundo capítulo se exponen los pasos para el desarrollo de la plataforma, se realizan entrevistas y encuestas a músicos, gestores, críticos y seguidores de la música experimental latinoamericana y a partir de estos resultados se crea una base de datos dentro de la plataforma y cuadros estadísticos. Se analizan los resultados para diseñar una plataforma que cumpla con las necesidades de la comunidad, partiendo de una etapa piloto de al menos tres meses, donde se evalúa la sostenibilidad de la plataforma; se definen los pasos para dar seguimiento y evaluar la continuidad; se realiza una proyección a futuro con miras hacia una comunidad más amplia que pueda convertirse en un posible proyecto de doctorado o en un emprendimiento.

En el último capítulo, se reflexiona acerca de la utilidad de las tecnologías digitales en la profesionalización del músico, buscando cohesionar los distintos mercados musicales y

creando una red de intercambio musical en la región. Se propone una nueva definición donde se encuentran la música experimental y la industria musical independiente, una definición que se aleja de la tradicional perspectiva de las industrias culturales y creativas: industria musical experimental.

1. La música experimental y las comunidades digitales en Latinoamérica

Con el objetivo de contextualizar la plataforma de música experimental latinoamericana en la que profundizaré en capítulos posteriores, indagaré acerca del concepto de música experimental y de lo que opinan diversos representantes artísticos al respecto. La definición tradicional de música experimental puede que no aplique a las estéticas experimentales actuales dentro de Latinoamérica. Me entrevisté con varios profesionales dentro del área y la mayoría concuerda en que la escena experimental de nuestro territorio es “aguerrida” o se mantiene a pesar de los obstáculos, pero estéticamente el concepto no es claro. En 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 que permita dilucidar cuáles son las necesidades específicas de este grupo. También revisaré brevemente algunos acontecimientos importantes en torno a la música experimental latinoamericana hasta nuestros días. Finalmente, se examinarán algunos conceptos respecto a las industrias musicales y las comunidades digitales. Todo esto con el fin de consolidar un marco teórico idóneo que me ayude a comprender cuáles son las necesidades dentro de la comunidad experimental latinoamericana.

1.1. 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: “An experimental action is one the outcome of which is not foreseen” [Una acción experimental

es aquella cuyo resultado no está previsto] (Cage, 1961, pág. 13).² Cage llama a esto Indeterminismo, mientras que otros autores como Pierre Boulez lo llaman Música Aleatoria. Además, Cage dice que el músico experimental no busca el éxito ni el fracaso de su producción musical.

Otro acercamiento que se suele referir es el del compositor francés Pierre Schaeffer, quien teorizó acerca de los parámetros de la música experimental en el artículo *Vers une musique expérimentale* [Hacia una música experimental], publicado en 1957. En este artículo, Schaeffer busca un punto en común entre la música electrónica y la música concreta. 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 porqué 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 (Schaeffer, 1957).

Una última definición la tomaré del libro *What's the Matter with Today's Experimental Music?* [¿Qué pasa con la música experimental de hoy?] escrito por el compositor y musicólogo holandés Leigh Landy, en 1991:

Experimental music is music in which the innovative component (not in the sense of newness found in any artistic work, but instead substantial innovation as clearly intended by a composer) of any aspect of a given piece takes priority above the more general technical craftsmanship expected of any artwork. [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] (Landy, 1991, pág. 7).

Como se puede ver, en todos los casos anteriores, los autores se refieren a una música que contrastaba con la tendencia dominante de músicas precedentes; podemos

² Todas las citas están traducidas por la autora de esta investigación.

entonces afirmar que música experimental es la que explora los límites de lo usualmente aceptado por una determinada tradición. Pero, además, y de manera más precisa, buscamos un concepto para música 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 *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* [Experimentalismos en la práctica: perspectivas musicales desde Latinoamérica]:

While some may expect to hear or see a particular arrangement of sounds or practices as signs and banners of musical experimentalism—maybe certain types of dissonant harmonies, rejection of conventional uses of basic musical elements, or structures open to improvisation or audience participation—we insist that the sonic result of experimentalism is always contingent to specific music traditions and shared habits of listening, an aural habitus, so to speak [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] (Alonso-Minutti, Madrid, & Herrera, 2018, pág. 3).

Al hablar de la música experimental en Chile, Manuel Tironi nos comenta en su artículo *Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene* [Espacios gelificables, geografías llenas de acontecimientos: el caso de la escena musical experimental de Santiago] 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*,³ el mercado comercial y las grandes audiencias (Tironi, 2010, pág. 32). Estos tres principios, serán fundamentales para los criterios de selección de los artistas en mi plataforma, pero de eso se hablará más adelante.

³ Tendencia popular mayoritaria, que incluye la cultura popular y la de grandes masas.

Para confrontar el contenido de los libros con la opinión de los propios músicos, me entrevisté con varios representantes de la comunidad de musical experimental.⁴ Al preguntarles acerca del concepto de *música experimental*, las respuestas varían. Cuando conversamos con el gestor Luis Alvarado, fundador del sello discográfico peruano Buh Records, dijo que para él, el concepto de música experimental en la actualidad no es el mismo que el de décadas pasadas. En pocas palabras, Luis dijo que música experimental es “[...] todo tipo de propuesta musical contra hegemónica que busca romper con el status quo”. Conversando acerca de la escena latinoamericana, Luis habló acerca de las dificultades en ella, 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”.⁵

En otra entrevista conversé con el colectivo mexicano Híbridas y Quimeras,⁶ conformado por las artistas Piaka Roela (Erika Cruz) y Libertad Figueroa. Ambas coincidieron con Luis en la idea de que 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. Independientemente de la estética o el género musical, este colectivo feminista manifiesta la preocupación de muchas mujeres que todavía se sienten sub-representadas. 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.⁷

⁴ Los detalles sobre las dinámicas de las entrevistas serán expuestos en el capítulo 2.

⁵ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2019/07/25/entrevista-a-luis-alvarado/> (recuperado el 8 de diciembre de 2019).

⁶ Para conocer más acerca de Híbridas y Quimeras, visitar: <https://hbrdsyqmrs.wordpress.com/> (recuperado el 20 de mayo de 2020).

⁷ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2019/10/20/entrevista-con-hibridas-y-quimeras-se-estan-creando-redes/> (recuperado el 4 de diciembre de 2019).

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 geste 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? Esa es la gran pregunta: ¿Qué es lo que estás pensando o qué te mueve?⁸

Desde mediados del siglo XX, Latinoamérica ha sido escenario de propuestas muy interesantes y bastante variadas en materia de producción de música experimental. Existieron muchos centros de formación artística que propiciaron la experimentación con nuevos medios (Trujillo, 2008, pág. 37). Sin embargo, el carácter heterogéneo 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 experimental; 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. Por otro lado, en el caso particular de Latinoamérica, las convenciones y el mercado musicales han invisibilizado la música de ciertos sectores de la población.

⁸ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2019/11/19/entrevista-con-susan-campos-siento-que-hay-que-desbordar-las-categorias/> (recuperado el 4 de noviembre de 2019).

Más allá de las posibles vicisitudes 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 situación de los músicos independientes es precaria, muchas veces operan en la informalidad y deben trabajar en varios lugares para financiar sus discos o giras, no pudiéndose así dedicar al cien por ciento a su actividad artística. Una economía sustentada en la venta de discos y los conciertos de música es posible solo para aquellos pocos que han firmado con los grandes sellos discográficos, mismos que rara vez incluyen proyectos latinoamericanos y menos aún proyectos de música experimental. A menudo, los músicos independientes y, por ende, casi todos los músicos experimentales deben 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 de tiempo completo que en ocasiones no es remunerado. Es un mundo donde pesan mucho las influencias y el estatus económico. Algunos músicos, aunque son talentosos, no pueden difundir su música porque no cuentan con el carisma y los fondos económicos necesarios. Todo lo que hasta el momento ha sido expuesto tiene mucho que ver con el término *industria cultural* del que hablaremos en la tercera sección de este capítulo, junto con otros conceptos que nos ayudarán a sentar el marco teórico adecuado para esta tesis.

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, independientemente de que se afirmen estéticamente como músicos experimentales. 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, el modelo eurocéntrico 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, expondré 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.

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

Con el propósito de demarcar la plataforma que el presente proyecto propone, estudiaré algunos de los hitos principales de música experimental en distintos puntos de nuestro territorio a partir de mediados del siglo XX. Evidentemente, me es imposible hacer una cronología completa del territorio y debo mencionar que los países elegidos en este apartado, aunque no son más importantes ni tienen mayor valor que otros, sí son países que tienen mayor documentación. A continuación, los enlisto en orden alfabético

Argentina

Una de las principales cunas de experimentación en el cono sur se constituyó 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 (Perú), Gabriel Brnčić (Chile), Mariano Etkin (Argentina), Bernal Flores (Costa Rica), 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 (Perú) y Alberto Villalpando (Bolivia). En estas instalaciones también se gestaron algunos de los primeros festivales de música experimental latinoamericanos.



Ilustración 1: El maestro Ginastera en el primer laboratorio de música electrónica.

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 1963.⁹

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 (Herrera, Di Tella Institute, 2016). En estas instalaciones se organizaba anualmente el Festival de Música Contemporánea y, además, se gestaban presentaciones con obras

⁹ 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.

de alumnos destacados, sobre todo de aquellos que gozaban de las becas bianuales que se otorgaban a jóvenes de toda Latinoamérica (Burucúa, 2014, p.193).

Puesto que en ocasiones los compositores no podían pagar a los músicos para que interpretasen sus composiciones, algunos profesores y alumnos se organizaron para actuar como intérpretes, creando en 1969 el Grupo de Experimentación Musical. Este grupo se especializaba en realizar improvisaciones en vivo, algo que motivó a algunos críticos musicales a cuestionar las habilidades de los compositores como ejecutantes. Incluso los compositores se veían limitados en sus habilidades al realizar los performances. Pero con el tiempo la capacidad de improvisar en vivo y de realizar una ejecución de tinte avant-garde se convirtió en algo más importante que la técnica, y la “composición espontánea” reemplazó al virtuosismo (Herrera, 2018).

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.¹⁰ 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 la enseñanza de las nuevas técnicas de composición europea:

Este período fue particularmente importante para mí/nosotros pues recibimos 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 (Kueva, 2013, pág. 12).

Durante la década de 1960, Argentina atravesaba una época de aparente abundancia económica que permitía que el ambiente cultural se desarrollara dentro y fuera de los institutos. Al respecto, José Emilio Burucúa nos comenta: “La situación económica

¹⁰ Es importante denotar la poca presencia de mujeres en el profesorado y el alumnado del CLAEM de mediados del siglo XX.

florecente trajo aparejada la existencia de teatros y organizaciones que sustentaban dichas actividades y atraían un público considerable. Las ciudades del interior del país también tuvieron sus organizaciones de conciertos” (Burucúa, 2014, pág. 193).

Sin embargo, a inicios de la década de los setenta, la dictadura militar argentina redujo los fondos económicos destinados a 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, pues no era una músicaailable y la experimentación sonora lo llevó a adquirir una sofisticación que lo catapultaría a nivel internacional (Favoretto, 2014). Entre sus principales representantes tenemos a bandas como: La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, Almendra, Invisible, Spinetta Jade, entre otros.¹¹

Brasil

A finales de los 1960's, 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, sus 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.¹² El movimiento Tropicalista tuvo su apogeo en 1968, influenciado por las protestas estudiantiles en París en mayo del mismo año, así como el hecho de que en ese año se suspendió el recurso jurídico de *habeas corpus*, por lo que muchas

¹¹ 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.

¹² 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).

personas fueron encarceladas sin motivo alguno. El gobierno estaba consciente del poder subversivo del movimiento, que a través de sus canciones reclamaba justicia. Esta fue la causa de que algunos de los integrantes de Tropicália fueran arrestados. Se organizaron además debates que involucraban a intelectuales, músicos y periodistas. Buscaban encontrar una identidad estética en congruencia con el momento histórico y el nombre *Tropicalismo*. Al respecto cabe agregar que la palabra *Tropicália* fue utilizada en distintas ramas y tiene una trayectoria curiosa: el artista visual Hélio Oiticica bautizó con este nombre a una de sus instalaciones, con la intención de indicar las contradicciones de la sociedad y culturas brasileñas; más adelante, Caetano Veloso tituló *Tropicália* a la primera de las canciones de su disco debut solista (Dunn, 2001, pág. 3).

En el movimiento musical tropicalista abundaban los arreglos orquestales con sonoridades mixtas, cambios de tiempo y compás, variedad de estilos y letras 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. 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)*:



Ilustración 2: Álbum compilatorio de Tropicália lanzado en 1968.

No Tropicalismo observamos uma variedade muito grande de gêneros, mas merecem especial destaque, pela recorrência observada, o baião e a balada com tratamento *pop* (canções melódicas com arranjos e instrumentos do *rock*, simplificados). As fusões de ritmos, estilos e gêneros são muito frequentes e consoantes com dois procedimentos bastante usados pelos tropicalistas: a paródia musical (imitação integral ou parcial de determinada obra) e a colagem (somatória ou justaposição de elementos musicais variados) [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 simplificado). 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)] (Martins, 2004, pág. 169).

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*, tuvo su sede en São Paulo, y fue encabezado por los compositores Gilberto Mendes y Willy Corrêa de Oliveira. En 1963, el grupo publicó un manifiesto donde los artistas reflexionaban sobre la necesidad de emanciparse de Europa y Estados Unidos. Un evento interesante se suscitó en 1967, durante una entrevista grupal, en la que varios de los miembros de Música Nova hablaron de un cambio en el acontecer musical; según ellos 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 (Dunn, 2001, pág. 70).

Chile

A mediados del siglo pasado el compositor Juan Amenábar lideraba un grupo de jóvenes compositores que realizaban experimentos electroacústicos en la radio chilena. Por aquel entonces, la adquisición de instrumentos musicales electrónicos y dispositivos de audio era algo difícil de conseguir a causa de los altos aranceles a la importación de productos extranjeros. En 1957, este grupo creó el Taller Experimental del Sonido con la ayuda de la Universidad Católica, mismo que fue considerado el primer laboratorio de música electrónica en Latinoamérica. Sin embargo, durante años, Amenábar fue quizás el compositor más activo en el ámbito de la música electroacústica, debido al desinterés de los otros compositores en este género y a que aquellos que sí lo hicieron, como Gabriel Brnčić,¹³ se exiliaron en el extranjero (Schumacher, 2005, pág. 23).

¹³ Gabriel Brnčić es un compositor chileno en que terminó sus estudios en el CLAEM, donde comenzó su carrera como intérprete, compositor y pedagogo. Más adelante se exilió a Europa. Trabajó en el puesto de pedagogo en el laboratorio Phonos de Barcelona. Hoy está jubilado.

Más adelante, en los años sesenta, ya existía un público de concierto conformado sobre todo por la clase media ilustrada. Entre los músicos había la preocupación de vincular la música de concierto y la música popular, reflejando una clara postura de izquierda. El impulso vanguardista se dejaba influenciar por el tropicalismo, el jazz y el rock psicodélico. Aunado a ello, ante la necesidad de construir una identidad musical, surgen las vanguardias “primitivas” que vinculaban el imaginario de un pasado precolombino con la música actual.

Dos de los artistas que más se acercaron a la música popular fueron Violeta Parra y Víctor Parra. El tema *El Gavilán* de Violeta Parra merece nuestra atención especial por su estructura compleja, la cromatización del diatonismo, el discurso fragmentado de su lírica y el uso de compases complejos y amalgamados. En un principio, la obra fue ideada para acompañar un ballet, pero la muerte prematura de la artista, quien cometió suicidio en 1967, impidió que la obra llegara a su cometido. Cabe decir que no existen grabaciones de esta obra.



Ilustración 3: Violeta Parra tocando la guitarra.

Otro ejemplo fueron Los Jaivas, una agrupación juvenil que combinaba rock psicodélico con progresivo, utilizando instrumentación, ritmos y sonoridades no tonales propias del folclor y de la cultura indígena. Su música manifestaba la influencia de los collages sonoros de los Beatles y del ruido de las guitarras de Hendrix. La interacción de los jóvenes músicos con otros campos artísticos ayudó a la renovación del lenguaje musical y a crear un performance con la participación del público (González, 2013).

Cuba

Entre 1969 y 1978, siguiendo el ejemplo de la Tropicália, se formó en Cuba un colectivo musical con personal itinerante llamado *Grupo de Experimentación Sonora* (GES), que funcionaba en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en La Habana.

Entre sus principales actores tenemos a Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, y más adelante Emiliano Salvador, Pablo Menéndez, Sara González y Amaury Pérez. El GES buscaba reunir a compositores en un proyecto colaborativo con fines políticos y sociales.

Es importante mencionar que, al momento de que este grupo se creó, había pasado ya una década y media de la revolución cubana y el ambiente cultural se dividía entre apoyar el nacionalismo o el internacionalismo; además, al igual que en Brasil, existía una notable tensión dentro del movimiento por la contradicción entre el compromiso artístico y la inserción en el mercado cultural. En los primeros años del GES, ciertos organismos se rehusaban a difundir su música, por lo que el grupo sólo podía escucharse en las bandas sonoras que musicalizaban. Posteriormente la EGREM (Empresa de grabaciones y ediciones musicales) se interesó por ellos y editaron en conjunto varios discos de larga duración que hoy en día son valorados por los coleccionistas.

Las limitaciones tecnológicas y las restricciones para las importaciones marcaban diferencias de orden estético entre los integrantes del grupo, desencadenando la disolución del grupo en 1976. Tan solo una pequeña parte de la producción del GES ha sido recuperada, debido a las condiciones precarias para la grabación y difusión que existían en Cuba. Otra parte de los registros del GES fueron encontrados en las bandas sonoras de algunas películas y en los trabajos en solitario de sus integrantes. Pocas partituras fueron publicadas; desgraciadamente, al igual que en Brasil, no se acostumbraba a registrar los arreglos de música popular.¹⁴ La biografía existente del grupo, con aportes de los autores, es incierta respecto a las fechas de las composiciones, en parte debido a que muchas canciones eran lanzadas muchos años después, sobre todo por razones políticas y materiales (EcuRed, 2016).

¹⁴ Las obras mantienen una estética similar, algo que denominarían la *Canción Protesta*. Por lo general tienen una primera parte de corte tradicional con ritmos populares y una segunda parte que explora timbres e intensidades, utilizando instrumentos eléctricos y procesamiento de audio. Se percibían dos tendencias, una de tradición popular cubana y otra que se acercaba al pop internacional, el jazz y el rock psicodélico.

México

Durante los años cincuenta, algunos compositores mexicanos exploraban nuevas sonoridades con el fin de trascender 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 mexicano, fue uno de los primeros en trabajar con la politonalidad y la polirritmia en obras para piano mecánico. Más adelante, Carlos Jiménez Mabarak 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 de este taller, organizaron varios conciertos de música electrónica. Entre sus alumnos estuvieron Mario Lavista y Francisco Núñez, quien afirmó que “dicho taller fue una de las últimas obras esenciales de modelo educativo en el mundo” (Secretaría de Cultura de México, 2013).

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 de protesta y el folclor, acompañando con sus melodías las concentraciones y asambleas. Al respecto, el compositor mexicano Manuel Rocha comenta “[h]ay que decir que por alguna razón, probablemente 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” (Rocha Iturbide, 2011, pág. 175).

En 1970 se fundó el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música por Héctor Quintanar y Raúl Pavón.¹⁵ 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,

¹⁵ 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).

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*:¹⁶

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 (Sigal, 2010).

La musicóloga mexicana Rossana Lara nos cuenta que las prácticas de la música electroacústica no se desarrollaron a fondo desde el ámbito académico, inclusive no desde el ámbito propiamente musical. Más bien, existieron varios proyectos fuera de este circuito con mayor presencia que utilizaban recursos tecnológicos para la producción sonora. Alrededor de la década de los noventa la difusión de la tecnología ayudó a que los instrumentos electrónicos, fonocaptore, cintas magnéticas y dispositivos de transmisión fueran más accesibles, permitiendo que la manipulación del sonido mediante medios electrónicos estuviera al alcance de las masas. La mayoría de estas propuestas fueron autogestionadas (Lara, 2016, pág. 2).

En este sentido, uno de los géneros más explorados fue el rock progresivo, que experimentaba con la improvisación libre, el jazz y la fusión del folclor con la música académica, con proyectos 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 con 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 (Cortés, 2017).

¹⁶ La versión original en inglés puede verse en Rodrigo Sigal y Bob Gluck, "Electroacoustic Music in Mexico", 2006.

Perú

Otra revolución musical continuó el legado de los años cincuenta, protagonizada por compositores peruanos como Enrique Pinilla, César Bolaños, Edgar Valcárcel, Leopoldo La Rosa, Miguel Flores, Douglas Tarnawiecki, Luis David Aguilar, Manongo Mujica y Arturo Ruiz del Pozo, entre otros. La mayoría de estos compositores tuvieron que emigrar para poder producir su música y obtener el apoyo que no encontraron en su país. Al igual que en otras latitudes, coincidían en la combinación de sonidos “ancestrales” con sonidos “vanguardistas” a través del montaje de grabaciones de instrumentación étnica, procesamiento de señales y el uso de sintetizadores.

La producción fonográfica peruana y la industrialización de este material fueron procesos complicados en un país cuyo gobierno militar antiimperialista subió los aranceles, provocando que los dispositivos e instrumentos provenientes desde Estados Unidos solo fueran accesibles para las altas élites. De igual manera, no fue difícil concretar la construcción de un laboratorio de electroacústica como en otros países, hasta la llegada de los sintetizadores portables, que permitieron adaptar un laboratorio electrónico en una versión reducida.

Luis Alvarado es uno de los principales coleccionistas que se han encargado de recuperar buena parte de este material y difundirlo en diversos soportes fonográficos. Alvarado nos comenta en el libro compilatorio *Música Popular y Sociedad en el Perú contemporáneo* que la integración entre máquina y folclore no fue un proceso fácil:

Esa yuxtaposición marcaba de alguna manera la línea entre dos universos aún difíciles de integrar. Pero, a su vez, el carácter vanguardista de estos desarrollos proponía un salto hacia un tiempo indeterminado, en donde pasado ancestral y futuro terminaban por obliterar una serie de acontecimientos que tenían fijado su momento en el presente (Alvarado, 2015, p. 336).

Años más adelante, serían la chicha y la cumbia las que incorporarían con éxito elementos electrónicos, estrechando la relación entre el sonido y la sociedad, en la piel de un nuevo nacionalismo mestizo interesado en derribar las jerarquías culturales. De esto hablaremos más adelante.

Hasta este momento, al hablar de música experimental en años pasados, podemos encontrar varias similitudes en el territorio latinoamericano; virtudes y falencias, muchas de ellas todavía presentes en la actualidad: la preocupación por juntar la música tradicional de corte popular con la música académica, la eliminación de la “cuarta pared” en los eventos artísticos,¹⁷ la vinculación con otras artes, las limitaciones económicas, la escasa aparición de la figura femenina, la poca inclusión de músicos pertenecientes a otras etnias que no sean la blanca y la mestiza, así como la migración de artistas hacia otros territorios donde se espera mayor reconocimiento. A continuación, y dejando de lado el panorama histórico para ahora concentrarnos en la época actual, detallaremos estos aspectos y vamos a ver lo que algunos colectivos proponen para mejorar la escena contemporánea de la música experimental en Latinoamérica. Asimismo, es importante mencionar que en el próximo capítulo se hablará del panorama en otros países y de la búsqueda por descentralizar la escena.

1.3. Problemáticas de la escena de la música experimental latinoamericana del S. XXI

Sin importar el estilo o género musical, persiste una cierta precariedad en la profesionalización de los músicos en Latinoamérica. 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. Sumado a esto, hay otros factores externos al proceso creativo que obstaculizan la gestión musical, por ejemplo: las políticas inclusivas poco

¹⁷ Es aquella muralla invisible que separa al espectador del artista en el escenario. Tanto la eliminación de la “cuarta pared” como la vinculación con otras artes no son problemas que resolver, sino que más bien son características de algunos proyectos experimentales. Algunos ejemplos de estas prácticas en la actualidad son: Translab (CR), Cyborgrrrls (ME), Plataforma Bogotá (CO), etc.

claras,¹⁸ la falta de apoyo institucional, la centralización de la cultura, las escasas redes de trabajo internacionales, la ausencia de una escuela de crítica musical especializada y la dificultad de movilidad que hacen que los tours latinoamericanos sean insostenibles, entre otros. En este apartado trataremos algunas de estas problemáticas contemporáneas y las soluciones que los músicos experimentales han propuesto.

Transfeminismos e inclusión en las artes sonoras

Al igual que en otros sectores, el ambiente musical es desigual, resultado de una sociedad que discrimina por razones de clase, etnia y género. Se habla de elitismo en la música porque sólo pocos pueden acceder a una educación musical de calidad y por lo general, quienes lo hacen provienen de hogares con ingresos económicos altos. Como es del conocimiento colectivo, en Latinoamérica la población blanca ha sido privilegiada por encima de otras etnias.¹⁹ Los artistas latinoamericanos aún hoy somos menos reconocidos o pagados que los artistas externos, particularmente los que vienen del llamado “primer mundo”. Al parecer esta es una práctica colonial heredada, pues tras el descubrimiento de América, las autoridades buscaban que el arte del nuevo mundo esté a la altura de lo que se producía en Europa, ocasionando que los artistas latinoamericanos siempre sean comparados con sus homólogos europeos (Woodside, 2018, pág. 31).

Este fenómeno se vive con mayor intensidad en el sector de las mujeres, quienes vivimos en una cultura machista.²⁰ En mis ya más de 10 años como ingeniera en sonido he visto en diversas ocasiones cómo la gente prefiere trabajar con colegas masculinos, sin

¹⁸ Cuando se trata de cuotas o cupos, muy rara vez se considera las condiciones en que estas políticas se pondrán en práctica. Por ejemplo, muchas veces las artistas seleccionadas para ser parte de la cuota femenina son designadas a escenarios pequeños y muy rara vez cierran los festivales o conciertos.

¹⁹ Hay brechas sociales en el acceso a la educación, a la salud, a oportunidades de trabajo, entre otros. Algunas estadísticas de México, Chile, Colombia y Perú pueden ser encontradas en el artículo *Desigualdad horizontal y discriminación étnica en cuatro países latinoamericanos* publicado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL (Puyana, 2018, pág. 60).

²⁰ Un censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México, INEGI, a la población de músicos en México en 2014, reveló que la población de músicos es mayoritariamente masculina. Por otro lado, las mujeres perciben menos ingresos que los hombres e incluso trabajan más horas que ellos (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2014). Para conocer más estadísticas, visitar: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

importar los años de experiencia o las producciones musicales reconocidas por la prensa especializada. He entrevistado a muchas otras colegas con experiencias parecidas. Muchas tienen varios años de trayectoria profesional y deben soportar la actitud condescendiente del equipo técnico en escenarios o estudios de grabación. Algunas son víctimas del ojo crítico de los demás: a los hombres les perdonan un insulto en cámaras, una nota desafinada o una apariencia descuidada, a las mujeres no.

Tanto la participación femenina, como la diversidad étnica son parámetros poco usuales al considerar la alineación de los festivales de música más importantes de la región. Así lo manifiesta el colectivo MYM (Mujeres y Música) el cual señala que, durante 2017, la participación femenina de los festivales musicales iberoamericanos tan sólo alcanzó una media del 12.96% (Castellano, 2018). El medio digital slang.fm publicó hace varios meses una estadística que revela con preocupación la escasa presencia de las mujeres en los festivales de Música en México.

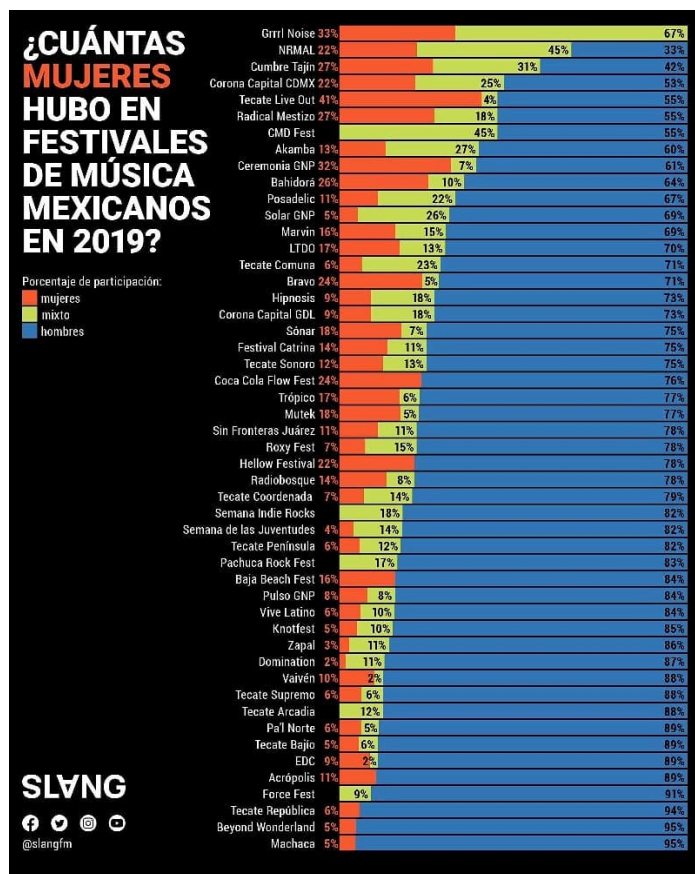


Ilustración 4: Presencia de mujeres en festivales de música mexicanos.

Este tipo de estadísticas son el fundamento para que diversos colectivos, que se verán a continuación, proclamen la necesidad de leyes que obliguen un mínimo porcentaje de participación femenina en los festivales. Sin embargo, la cuota de género suele ser un tema polémico. El problema es que por lo general no hay parámetros claros que definan quienes merecen o no estar en determinado festival. Varias mujeres demandan, además, que esta supuesta inclusión es un engaño, porque las mujeres son rara vez cabezas de cartel y casi siempre perciben menores pagos que los proyectos liderados por hombres. Como consecuencia, algunas artistas reclaman que la cuota femenina está supeditada a intereses personales o que, en su defecto, se repiten a las mismas representantes femeninas. Me entrevisté con Constanza Piña, reconocida artista y gestora experimental chilena, quien me manifestó su insatisfacción ante este tema particular:

Siento que a veces la cuota de inclusión de mujeres pasa por contactar a cierto tipo de mujeres. Hoy día ya ese concepto de mujer se destruyó y podemos mirar más lejos. Hay ciertas personas que no están siendo incluidas. Se quedó un poco en la paz la idea de decir estamos incluyendo a las mujeres, porque mira tenemos esta y esta. Pero yo siento que falta trabajo, que no es suficiente, que más bien estamos haciendo un favor porque esté el nombre, por quedar bien, para que no sea el line-up de 100% hombres.²¹

Ahora bien, a pesar de lo anterior es importante reconocer que la música experimental ha sido un espacio en el que las mujeres han difundido su expresividad musical, siendo que 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. Una de las compositoras latinoamericanas que se ha manifestado al respecto es Susan Campos Fonseca, quien promueve el acceso de las mujeres a carreras musicales vinculadas a la tecnología o la composición, aunque 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:

²¹ Para ver la entrevista completa, <https://musexplat.com/2020/03/26/entrevista-con-constanza-pina-hay-un-diy-por-un-sentido-politico/> (recuperado el 4 de abril de 2020).

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 un 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 (Campos, 2017).

Siguiendo la línea de promover a mujeres artistas en las artes sonoras, surge el colectivo *Feminoise Latinoamérica* en 2016, estrenando un compilado digital de tracks hechos por mujeres dentro de la música experimental latinoamericana.²² 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 de México, Costa Rica, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Paraguay, Uruguay y Argentina. En abril de 2019 se realizó el primer festival de Feminoise en Argentina, en el que se convocaron artistas de México, Venezuela y Bolivia, entre otros, y 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 cyberfeminismo y el tecnofeminismo. La apropiación” (Buenos Aliens, 2018).

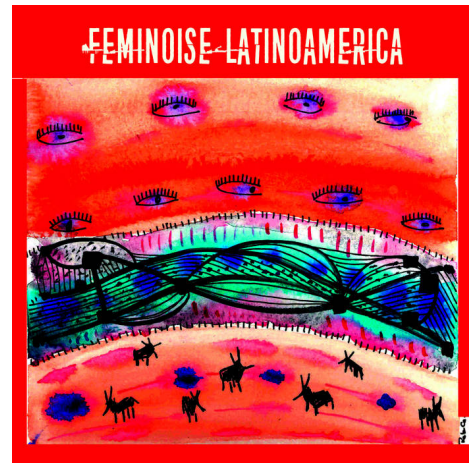


Ilustración 5: Compilado de mujeres latinoamericanas en experimentación con sonidos.

Pero Feminoise Latinoamérica no es el primer precedente de este tipo. En 2010, fuera del territorio latinoamericano, se crea el festival musical anual *Gatas y Vatas*, que convoca a solistas hispanoamericanas de todas las edades identificadas en el género

²² Feminoise Latinoamérica concluyó sus actividades bajo ese nombre, pero sus integrantes han formado otros colectivos a lo largo de la región. Si bien la página de Facebook fue borrada, sus compilados realizados se pueden encontrar en <https://sisterstriangla.bandcamp.com/>.

femenino.²³ Su objetivo es empujar al intérprete y a la audiencia a desafiar las convenciones de género en un espacio que da la bienvenida a personas trans, no binarias y mujeres cis. Es un festival donde todo se vale, artistas solistas que se suben por primera vez al escenario para simplemente ser el centro de atención al transmitir sus ideas, artistas veteranas que generan ruido por altavoces o visuales elaboradas. Aunque no hay restricción de estilos musicales, destaca la experimentación sonora puesto que constituye un reto al momento de la ejecución musical.

En un principio la sede del festival Gatas y Vatas fue Albuquerque, Nuevo México, pero hasta el momento ha habido ediciones en Seattle, Oakland y Santa Fe, siendo 2017 su última edición. El título del festival tiene connotaciones culturales que no pueden ser pasadas por alto. En primer lugar, el gobierno estadounidense trató de abolir sin mucho éxito el idioma español en la zona de Nuevo México. El término “gatas” se utiliza para describir una mujer sexy, orgullosa de sí misma; mientras que “vatas” describe una mujer con carácter fuerte y algo difícil. De esta forma el colectivo busca el empoderamiento de la mujer y la resistencia cultural dentro de una sociedad tradicionalmente excluyente. Es un festival que lucha contra la discriminación a través del sonido, el ruido y la tecnología (Alonso-Minutti, 2018). Así podemos encontrar varios ejemplos a lo largo de Latinoamérica que buscan incluir la figura femenina dentro de la música experimental como el Festival en Tiempo Real con sede en Colombia,²⁴ dirigido por la artista sonora Ana María Romano, el cual añadió políticas inclusivas con enfoque de género desde 2013, erigiéndose así en un importante precedente en la región.²⁵

Pero no sólo las mujeres son excluidas de los festivales. Las comunidades trans o no binarias también son invisibilizadas, razón por la cual muchos colectivos feministas buscan incluirlas. Algunos colectivos y festivales feministas tienen entre sus objetivos unificar fuerzas y exigir que se repare una deuda histórica que por años ha privilegiado

²³ Para conocer más acerca del Gatas y Vatas, visitar: <https://www.gatasyvatas.com/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

²⁴ Para conocer más acerca del Festival en Tiempo Real, visitar: <https://tiemporealyadob.wordpress.com/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

²⁵ Es interesante la influencia de la figura de Jacqueline Nova en Colombia, una de las pocas mujeres que incursionaron en la música experimental del anterior siglo y quien, además, es considerada la pionera de la música electroacústica de ese país.

al hombre blanco, tal es el caso del colectivo Híbridas y Quimeras y del Festival en Tiempo Real. Se busca un modelo rizomático, donde no existan jerarquías, y que las artistas en los diferentes festivales no sean siempre las mismas. Inclusive algunas propuestas optan por reivindicar espacios separatistas para no reproducir violencias. Asimismo, se evidencia que hay un apoyo a las voces que señalan las injusticias del sector musical, así como se brinda asesoría y soporte psicológico cuando ha existido acoso y abuso sexual.

Sonora – músicas e feminismos es una red colaborativa, que reúne a artistas e investigadoras en torno al arte sonoro y el feminismo en Brasil. Surge en 2015 con la colaboración de NuSom (Núcleo de Investigación en Sonología de la Universidad de São de Paulo) y desde entonces se han mantenido con reuniones semanales en la USP, cuando ha sido posible. Estas reuniones son transmitidas de forma online a través de su página de Facebook con el fin de que quienes conforman la red puedan participar virtualmente. Si bien es un espacio que promueve el feminismo, en los últimos años se ha convertido en una red que no excluye la participación masculina. Son varias las actividades y proyectos que proponen, entre los que destacan programas de radio, entrevistas en línea, simposios, festivales y la conformación de grupos de estudio gracias a una lista de correos para la comunicación interna de sus integrantes.²⁶

Otro precedente importante es la lista “Mujeres que experimentan con sonidos” creada por la artista argentina Alma Laprida. Se trata de un documento abierto de Google que recoge contactos de artistas, colectivos y recursos en Latinoamérica. Esta lista no es pública para evitar posibles cambios indeseados y se ha mantenido desde 2015 sin sucesos malintencionados, considerando que cualquier persona con el enlace puede editarla. En el mismo año, Alma creó el grupo de Facebook Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica, donde se puede ver el enlace de la lista.²⁷

²⁶ Para conocer más acerca de Sonora – músicas e feminismos, visitar: sonora.me (recuperado el 18 de junio de 2020).

²⁷ Para participar del grupo de Facebook, visitar: <https://www.facebook.com/groups/1622622487999222/> (recuperado el 18 de junio de 2020).

Hoy en día, las mujeres buscamos especializarnos y estudiar. Algunas lo hacemos a través de la academia, otras de forma independiente y muchas otras a través de grupos que reúnen a profesionales latinoamericanas que comparten su conocimiento y arte con las nuevas generaciones. El sentimiento de sororidad juega un papel importante en el cambio actual.²⁸ Las mujeres nos reunimos, buscamos escucharnos unas a otras y a pesar de que la gente nos tacha de tener actitudes rivales, nos apoyamos mutuamente, al punto de que uno de los performances más importantes, creado de forma colectiva y que fue ideado en Chile, “El violador eres tú”, se ha replicado en diversas partes del mundo. Es importante mencionar que estos esfuerzos rara vez giran en torno al dinero y su misión suele ser el empoderamiento de la mujer dentro del sector musical.

MERCENARIAS DEL FANGO

cc border
HÍBRIDAS Y QUIMERAS

PROGRAMACIÓN ENERO - ABRIL

INAUGURACIÓN
Mercenarias del Fango.
 Experimentación sonora y género
 Curaduría: Híbridas y Quimeras
 Participan: Laboratorio 118 + Híbridas y Quimeras, Nancy Mookiena, Maga, Claudia Sandoval, Valis Ortiz, Ana María Romano, Marianne Teixido, Sarmen Almond y Corazón de Robota
 Jueves 30 de enero, 18 h
 Web: <https://hbrdsyqmrs.wordpress.com/>

TALLER
En nombre de lo innombrable
 Imparte: Bárbara Lázara
 MIEMBRO DEL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE
 Inicia: Lunes 10 de febrero, 18h

CONVERSATORIO
Educación musical con perspectiva de género
 Participan: Susan Campos, Lizette Alegre, Ana Mora y Emilia Bahamonde
 Sábado 29 de febrero, 12h

LABORATORIO
Desarrollo y gestión de proyectos multimedia liderados por mujeres
 Imparte: Laboratorio 118
 Inicia: jueves 5 de marzo, 18h

TALLER
Mercenarias del sonido, audio básico y sonido en vivo
 Imparten: Emilia Bahamonde y Valis Ortiz
 Inicia: lunes 23 de marzo, 18h

TALLER
Código fuente en la práctica musical
 Imparte: Marianne Teixido
 Inicia: lunes 13 de abril, 18h

CONCIERTO
Concierto: Live Coding
 Participan: Ofelia Negrete, Marianne Teixido, CNDSD
 Lunes 13 de abril, 18h

Ilustración 6: Encuentro de experimentación sonora y género "Mercenarias del fango", organizado por Híbridas y Quimeras.

²⁸ Según la RAE, sororidad es la relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento. Disponible en: <https://dle.rae.es/sororidad> (recuperado el 14 de mayo de 2020).

Como se mencionó previamente, 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. A manera de ejemplo, podemos mencionar a 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 y constituye uno de los esfuerzos más importantes en la región para introducir a la música de nuestros antepasados en el repertorio de las salas de concierto más exclusivas. En su ejecución utilizan instrumentos nativos como siku, tarka, mohoseño, pinkillu y combinan música académica 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.²⁹

Pasando al territorio de Brasil, cabe señalar que este es uno de los países con más afluencia afrodescendiente dentro la región. En ese sentido, resulta interesante hablar de la Coletividade NÁMÍBIÀ,³⁰ puesto que no solo es un colectivo de personas afrodescendientes que fusionan artes musicales y visuales, sino que además está conformado por personas LGBTQ+ en su mayoría. Su fundador es el performer Misael Franco, cuyo proyecto Euvira combina performance, música electrónica y afrofuturismo.³¹ 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?” (MECA, 2018). Fue entonces cuando decidió fundar la Coletividade NÁMÍBIÀ en 2017, con el objetivo de generar fuentes de empleo y brindar apoyo para la comunidad negra GLBTI+ en Brasil. En dos

²⁹ 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.

³⁰ Para conocer más acerca de la Coletividade NÁMÍBIÀ, visitar: <https://www.facebook.com/coletividadenamibia/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

³¹ El afrofuturismo en música combina elementos de la ciencia ficción y la cultura africana (MECA, 2018).

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 música académica o alternativa con música popular (Woodside, 2018, pág. 34). Todavía prevalece el rechazo a la música que no es creada por grupos étnicos blancos lo que, 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,³² sello discográfico peruano, es un proyecto que mantiene esta convicción a través de un catálogo surtido. Su tienda en línea en la plataforma bandcamp distribuye a nivel mundial trabajos nuevos y reediciones musicales de artistas experimentales provenientes de toda Latinoamérica.

Ya que hablamos de Perú y sus países vecinos, en esta zona la Cumbia refleja la preocupación por vincular el folclor con las nuevas tecnologías musicales. Tiene su origen en la música “chicha”, una música tropical consumida sobre todo por migrantes de las comunidades andinas y amazónicas y que adaptaba la cumbia colombiana, a través del uso de guitarras eléctricas y sintetizadores. Este fenómeno de hibridación ha generado particular interés entre los estudiosos. Al respecto nos comenta Joshua Tucker, en su artículo *Peruvian Cumbia at the Theoretical Limits of Techno-Utopian Hybridity* [Cumbia peruana en los límites teóricos de la hibridación tecno-utópica]: “In Peru, chicha has become central to a nationalist project that seeks to bury age-old bigotries dividing Lima’s White elite from the indigenous and mestizo majority” [En Perú, la Chicha se ha convertido en un elemento central de un proyecto nacional que busca enterrar intolerantes milicias que dividen a la élite blanca de Lima de la mayoría indígena y mestiza] (Tucker, 2018, pág. 85). La exposición comercial de la música Techno durante

³² Para visitar la tienda de Buh Records, entrar en el siguiente enlace: <https://buhrecords.bandcamp.com/>.

los años 90's, provocó la fusión que hoy en día goza de gran popularidad: la Tecnocumbia, un término que se originó en México, para describir esta corriente musical sudamericana. Hoy en día muchos proyectos de música fusión gozan de gran popularidad en Latinoamérica y encabezan los carteles de festivales que tradicionalmente estaban vinculados al rock. Como ejemplos podemos citar a Bomba Estéreo, Swing Original Monks, Chancha Vía Circuito, Nicola Cruz, entre otros.

El mercado musical y las prácticas de consumo

La piratería constituye una de las principales preocupaciones para la industria fonográfica de las grandes masas dentro de la región latinoamericana. Durante las dos últimas décadas se han gestado varios esfuerzos gubernamentales que no han podido erradicar este problema. Sin embargo, a diferencia de otras latitudes, en muchos países latinoamericanos la piratería incluso puede llegar a ser una sólida fuente de empleo, por lo que, aunque no goza de completa aceptación, tampoco se establecen leyes claras que penalicen el usufructo de los derechos de autor.

Consideremos lo que dice un estudio realizado por el Observatorio Mundial de la Lucha Contra la Piratería,³³ el cual señala que los daños que la piratería provoca en la industria musical pueden resumirse en los siguientes puntos: éxodo de creadores talentosos o fuga de cerebros; destrucción de los cimientos de las empresas culturales locales, puesto que no pueden competir con los bajos precios de los productos ilícitos; obstaculización del desarrollo, ya que nadie quiere invertir en una empresa que parece poco sostenible y el estancamiento del empleo, que resulta del quiebre de las empresas de producción de soportes fonográficos (Mendoza, 2016). En contraste, el Instituto de Estudios de Prospectivas Tecnológicas de la Comisión Europea concluyó en 2013 que los servicios de *streaming* (plataformas de retransmisión de contenido multimedia) y las descargas digitales tienen un impacto positivo en las ventas de los discos en internet (Del Barrio, 2013). La razón es que la gente prefiere escuchar el disco primero y luego comprarlo. Asimismo, es evidente que la era digital ha cambiado los hábitos de consumo en la

³³ Para conocer más acerca de la Observatorio Mundial de la Lucha Contra la Piratería, o sus siglas en inglés WAPO, visitar: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/world-anti-piracy-observatory/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

población a nivel mundial, hoy en día la gente prefiere escuchar sencillos en soportes no fijos que comprar discos físicos de larga duración. Según la IFPI (Federación Internacional de la Industria Fonográfica), en 2018, las ganancias del streaming fueron del 47%, mientras que las ganancias de la música vendida a través de soportes físicos, fueron del 25%. Si estas aparentes contradicciones ya son notorias en los “países centrales” (Europa y EUA), en América Latina se hacen más evidentes (International Federation of the Phonographic Industry, 2019).

Otro factor que merma en la industria fonográfica latinoamericana es la preferencia que se da a la música estadounidense por encima de la música latinoamericana. A pesar de señalar que la región es la más próspera en términos de crecimiento de la industria musical, en su recuento anual de 2018 la IFPI no incluye a ningún artista latinoamericano dentro de los 10 discos más vendidos del año. Tan solo dos canciones interpretadas por artistas latinoamericanos forman parte de los temas más escuchados: “Despacito” de los puertorriqueños Luis Fonsi y Daddy Yankee (una canción de género Reggaetón y Latin Pop) y “Havana”, otro tema Latin Pop de la cubana/norteamericana Camila Cabello junto al rapero estadounidense Young Thug (International Federation of the Phonographic Industry, 2019).³⁴

Obviamente, los géneros musicales de índole popular son aquellos que captan la mayor cantidad de capital. A través de las listas de los temas más escuchados vemos que los latinoamericanos preferimos la música producida en Estados Unidos y, particularmente, en Puerto Rico, uno de sus estados libres asociados.³⁵ Este hecho refleja los años de

³⁴ Como se verá más adelante, MUSEXPLAT considera a los artistas puertorriqueños como parte de Latinoamérica, pero es importante denotar que al ser Puerto Rico parte de un territorio no incorporado de Estados Unidos de América, su incursión dentro del mercado es más fácil. Pasa de forma similar con artistas como Camila Cabello, quien comparte nacionalidad norteamericana y cubana.

³⁵ Para ver algunas de las listas por país, visitar los siguientes enlaces: Argentina - <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWZ557r0plzNu>
Chile - <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX8JM4fhyLfvc>
México - <https://open.spotify.com/playlist/2pQ6hUC6tf7VOJHiHxtlww>
(recuperados el lunes, 30 de mayo de 2020).

dominación de las grandes transnacionales en el territorio y en los distintos medios de comunicación.

Descentralizando la escena musical

Según las cifras de la IFPI, los tres mercados más importantes de Latinoamérica son: Brasil, México y Argentina. Sin embargo, este reporte analiza las dinámicas de las grandes masas y deja de lado los mercados pequeños, como es el caso de ciertos países pequeños, sobre todo de Centro América y el Caribe. Justamente, el sector de la música experimental se ha preocupado por descentralizar estas tendencias. Así surgen esfuerzos por dar a conocer el arte sonoro en estas regiones, tal como la Red de Arte Sonoro Costarricense que se creó en 2008, conocida también como Oscilador, fundada por el compositor y curador costarricense Otto Castro, y patrocinada en un inicio por el desaparecido programa del ICAT (Identidad, Cultural, Arte y Tecnología) de la Universidad Nacional de Costa Rica. En el texto *Canto electroacústico: aves latinoamericanas en una creación colaborativa*, editado por Ariel y Fundación Telefónica, Otto Castro nos comparte el artículo *Construcción del colectivo de compositores de música electroacústica en Costa Rica: las TIC frente a la música tradicional*, donde nos habla del origen de Oscilador: “[...] nació como un camino de múltiples vías, sin una estructura fija; anuente a absorber actores marginales o periféricos con propuestas multidisciplinares y con un perfil de distintas áreas del conocimiento” (Castro, 2012, pág. 36). Es importante destacar que sus miembros se vinculaban por el uso de las TIC y no por pertenecer a una academia o institución; al contrario, se reconocían como un movimiento de ruptura. Me entrevisté con Otto Castro y me comentaba que, si bien Oscilador y su sitio web dejaron de funcionar en los últimos años, es un precedente considerable para proyectos recientes como el taller Trans Lab de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y la serie de conciertos de música experimental Extremos Sonoros.³⁶

³⁶ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2020/05/06/entrevista-con-otto-castro-el-sonido-es-una-proyeccion-de-uno-mismo/> (recuperado el 10 de mayo de 2020).

Un ejemplo de descentralización es Colombia, uno de los territorios más fértiles en términos de Live Coding en Latinoamérica. En este movimiento destacan las programadoras Alexandra Cárdenas y Olivia Jack, originaria de San Francisco, pero que actualmente radica en Bogotá. Juntas han desarrollado algunos de los talleres de *live coding* en Colombia, propiciando así el surgimiento de la comunidad Toplap Bogotá.³⁷ Cabe mencionar la importancia del bar *matik-matik* en la escena experimental colombiana; este espacio cultural, creado en 2008, es reconocido por fomentar las prácticas musicales experimentales no comerciales, tales como: conciertos de músicas vanguardistas, alternativas, poco difundidas, obras interdisciplinarias, instalaciones, performances, talleres, entre otras. *matik-matik* ha sido escenario de la B.O.I. (Bogotá Orquesta de Improvisadores), una agrupación de música improvisada, indeterminada y experimental.³⁸

Finalmente, me gustaría mencionar el crecimiento de la escena latinoamericana de *circuit bending*, particularmente en Guatemala y Bolivia. En Guatemala, destaca el dúo audiovisual Dieresis, conformado por Lester Figueroa y Hessler de León. Dieresis es un proyecto que recicla juguetes y los convierte en nuevos generadores de sonidos. Esta técnica les permite elaborar sus propios instrumentos con el fin de contrarrestar las limitaciones económicas de muchos músicos. Entre los intereses del proyecto, no solo se encuentran las presentaciones, sino además capacitar a niños y adultos, para que la escena crezca (Mundo Chapin, 2017). En Bolivia, DE LA PUTA electronics son una pareja conformada por Cristina Collazos y Ricardo Schnidrig quienes diseñan y fabrican instrumentos musicales electrónicos, utilizando al circuit bending como recurso sonoro para ampliar la paleta de sonidos. Bajo el nombre de DLP_ sessions realizan sesiones de música en vivo y talleres para niños y adultos.

³⁷ TOPLAP es una organización fundada en 2004, para explorar y promover el live coding. Hay varios nodos de Toplap en distintas ciudades del mundo, sus miembros se congregan usualmente mediante grupos de Facebook. Para conocer más acerca de Toplap, visitar: <https://toplap.org/> (recuperado el lunes, 18 de mayo de 2020).

³⁸ Para conocer más acerca de *matik-matik*, visitar: <https://www.facebook.com/matikmatik> (recuperado el 9 de mayo de 2020).

Comunidades digitales independientes

Ahora bien, en el ámbito de la música experimental local, las disqueras independientes han sabido sobrellevar estos problemas, ofreciendo productos innovadores que no solo constituyen discos compactos de artistas actuales. Muchas veces se hacen reediciones de discos de culto de música experimental, demostrando el interés de las nuevas generaciones por escuchar música de tiempos pasados. 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. Un ejemplo es el ya mencionado sello peruano Buh Records, uno de los más conocidos dentro la región. En una entrevista



Ilustración 7: Feria de Discos y Sellos Independientes en Lima.

con Rob Reyna, corresponsal de RPP noticias, Luis Alvarado dice que 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 se haya escuchado el disco completo, es más fácil que alguien quiera adquirir soportes físicos como discos o cassettes u otro tipo de mercadería. Pero, además, Alvarado asegura que el público idóneo para que la música independiente sea rentable, está en su mayoría en Europa, y que por ello es importante hacer contactos (Reyna, 2018).

Con la llegada del 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: Sony Music,

Universal Music y Warner Music. A pesar de ello, los sellos 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 de por medio. 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. Es así como el Internet ha facilitado la difusión de la música a través de *agregadores* que son intermediarios y que nos permiten subir nuestros trabajos en plataformas de streaming mundiales sin la necesidad de pertenecer a una disquera importante (Schulkin, 2018). De igual manera, las redes sociales juegan un papel fundamental en la búsqueda de contactos y la creación de una audiencia comprometida que comparta la música y asista a los conciertos.

Tal como la UNESCO lo indica en los artículos 22 y 27.1 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos,³⁹ la cultura debería ser un derecho accesible para todos, pero en la actualidad es más bien un recurso del que pocos toman ventaja. Se ha desplazado la diversidad cultural y se ha puesto hincapié en el desarrollo y la innovación. Los gobiernos en turno poco invierten en la cultura y más bien promueven la competitividad y una visión de libre mercado. Se promueven las industrias culturales con competencias o concursos donde no siempre ganan los más necesitados, sino más bien aquellos proyectos conformados por personas allegadas a algún partido político, reproduciendo así las situaciones sociales de privilegio. Se han sustituido los auspicios económicos con créditos o préstamos que supuestamente fomentan la cultura, pero, por otro lado, en algunos países todavía persisten los impuestos a espectáculos culturales. Este tipo de

³⁹ La Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) nos dice que:

Artículo 22: Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

Artículo 27.1: Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten (Naciones Unidas, 2015).

créditos puede coartar la creatividad del compositor, tal lo percibe el compositor y musicólogo mexicano Jorge David García:

Aunque se busquen negociaciones que contrarresten los excesos de los sistemas de financiación tanto pública como privada, hay que decir que mientras exista dependencia hacia las empresas privadas y las instituciones gubernamentales, seguirá existiendo un fuerte grado de condicionamiento y control por parte de las mismas (García Castilla, 2016, pág. 110).

Es así como muchos colectivos de música experimental han encontrado en las comunidades digitales la forma de hacer sustentables sus carreras, sin la necesidad de pedir ayuda económica al gobierno. A través de estas comunidades, se organizan festivales, conciertos y encuentros, donde los agentes involucrados dentro de la escena musical pueden ofrecer sus productos y servicios. Las comunidades digitales son el punto de encuentro entre los músicos, gestores, críticos y seguidores de muchos proyectos de música latinoamericanos.

Una comunidad que ejemplifica lo anterior es *Latino América: Sonidos que Permanecen*, un sitio fundado en el 2011 por Jairo Manzaur, comunicador colombiano que reside en Argentina. En sus comienzos, el portal llevaba el nombre de *Latino América Shoegaze*, y se encargaba de difundir el movimiento *shoegaze* en la región.⁴⁰ En la actualidad, según su página de facebook, el sitio “se centra en la exploración y difusión de la música latinoamericana enmarcada en la búsqueda sonora y los movimientos culturales independientes (tales como los sellos discográficos y radios)”.⁴¹ Manzaur ha editado varios compilados con artistas de la región, ha participado en publicaciones internacionales, así como ha ayudado en la curaduría de ciclos, conciertos y festivales musicales.

Quizás uno de los esfuerzos más importantes en términos de comunidades digitales y un antecedente trascendental del presente trabajo constituye el portal Microcircuitos, una plataforma independiente de experimentación sonora generada en América Latina. En este proyecto participaron varios países, siendo los siguientes los únicos que tuvieron su

⁴⁰ Género musical surgido en el Reino Unido a finales de los ochentas. Se caracteriza por el uso de capas de guitarras ruidosas con retroalimentación y efectos de reverberación, eco y modulación, así como el empleo de voces susurradas, casi ininteligibles.

⁴¹ Para conocer más acerca de Latino América: Sonidos que Permanece, visitar: <https://www.facebook.com/Sonidosquepermanecen/> (recuperado el 15 de febrero de 2020).

respectiva sección, antes de que la plataforma se descontinuara: Argentina, Costa Rica, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela. Cada uno de estos países contó con un editor en jefe encargado de organizar la información de su país, mientras que la coordinación general estuvo a cargo de la artista sonora colombiana Ana María Romano G. En esta plataforma se recogía la información de artistas, centros de creación, colectivos y grupos, editoriales, festivales y ciclos, gestores y productores, instituciones, plataformas y sellos discográficos. Aunque esta plataforma tenía pestañas habilitadas para Foro y Noticias, estas nunca fueron actualizadas. Microcircuitos constituye un archivo valioso para la experimentación sonora latinoamericana. Lastimosamente, la plataforma dejó de actualizarse desde 2014.

Es curioso que muchos portales y redes de difusión musical son gestadas por personas no involucradas directamente con el proceso de producción musical. En ocasiones, son los mismos seguidores o melómanos quienes se encargan de generar los contenidos, así como de mantener actualizados estos sitios web, sin necesidad de pedir alguna retribución monetaria a cambio; así nos lo cuenta Arturo Arriagada, en su artículo *Unpacking the “Digital Habitus” of Music Fans in Santiago’s Indie Music Scene*, publicado en 2016, al hablar de las comunidades de fans en Santiago de Chile. Según él, gestores de comunidades de fans y contenidos digitales usualmente tienen otros trabajos remunerados y realizan estas actividades en sus tiempos libres, con lo que han asegurado la sostenibilidad de los portales. En estas comunidades intervienen varios colaboradores, lo que puede o no traducirse en términos de continuidad.⁴² De igual manera, si la red tiene gran alcance, es probable que las marcas intervengan en su contenido, a cambio de contribuciones monetarias. Es el caso de *Super 45*, una plataforma multimedia (web, rss, radio) dedicada a la difusión de la música independiente chilena e internacional. Este portal fue fundado en 1996 por dos estudiantes de periodismo, cuya obsesión con géneros de post-rock ingleses, los llevó a crear un sitio donde pudieran compartir sus gustos, reseñas de bandas independientes y noticias de la escena nacional (Arriagada, 2016).

⁴² Cuando hay varios colaboradores es más fácil que la generación de contenidos sea constante, pero a veces la dificultad por llegar a un consenso resulta en demoras y en el quiebre de los proyectos.

Hasta este momento he estudiado la música experimental desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, he abordado diversas problemáticas y las salidas que algunos músicos experimentales han ideado. Yace todavía la pregunta de cómo lograr la sostenibilidad y la rentabilidad en este sector. Algunas de las prácticas que se vislumbran como posibles soluciones escapan de las estrategias tradicionales de creación, difusión y gestión, e incluyen, además, a las industrias creativas y a las comunidades digitales. En el siguiente apartado expondré algunas nociones teóricas que me ayudarán a definir un concepto de industria musical experimental que aporte en el desarrollo de este sector artístico.

1.4. Industrias musicales y comunidades digitales

Con el fin de encontrar una respuesta a la pregunta central de esta investigación, que es: ¿De qué manera podemos combatir la precariedad, la exclusión de ciertos sectores y la falta de canales de comunicación en la escena de la música experimental en Latinoamérica?, aclararemos ciertos conceptos que marcarán la diferencia entre la industria musical de las grandes masas o mainstream y la industria musical independiente.

Industrias culturales

Un concepto clave dentro de esta investigación es el de industrias creativas. Sin embargo, antes de hablar de este término hablaremos de un antecedente importante que son las industrias culturales. El término industria cultural fue desarrollado por los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer (Escuela de Frankfurt) en el artículo *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*,⁴³ publicado en 1940. Es un artículo crítico que hace referencia a los sistemas de producción de bienes culturales tales como los medios de comunicación masivos: cine, radio, televisión, diarios y revistas. Adorno y Horkheimer definen a la industria cultural como la industria de la diversión, que refleja el objetivo mismo del liberalismo. “Su ideología es el negocio. En ello es verdad

⁴³ Este libro fue escrito durante el exilio de ambos filósofos en Estados Unidos, ellos veían que el divertimento para las masas era similar a la dominación nazi, haciendo a un lado las culturas autónomas.

que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 81). De acuerdo con estos autores, en las industrias culturales prima el consumo antes que la creatividad, la cantidad antes que la calidad. Los medios de comunicación masivos o mass media son financiados por empresas que buscan vender sus productos, en este sentido, el contenido que recibimos tiene como único objetivo crear necesidades aparentes para que las audiencias adquieran dichos productos. El contenido de los medios de comunicación se difunde bajo la etiqueta de arte, pero mucho de lo que nos llega, en el fondo, es más de lo mismo: las mismas historias, los mismos acordes, las mismas caras, repitiendo las fórmulas del éxito para que las grandes empresas reciban mayor capital.

Pero hoy en día el Internet es otro medio de comunicación masivo que nos vende productos a través de video en YouTube o campañas en Facebook. Ramon Zallo, doctor en Ciencias de la Información de la Universidad del País Vasco, ha realizado varios estudios sobre economía y política de la cultura y la comunicación, los cuales actualizan las ideas de Adorno y Horkheimer para adaptarlas a los tiempos actuales. En su libro *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital*, Zallo nos ofrece una definición de industria cultural que complementa la antecedente, tomando en cuenta que vivimos en la era digital:

El sistema general de industrias de la cultura está conformado por las industrias del libro, prensa diaria y periódica, disco, cine, vídeo, multimedia, software cultural, radio o televisión y creaciones varias (publicitaria, diseños, artesanías...). Desde luego, también hay que añadir en la actualidad los contenidos informativos y culturales informáticos y de internet, así como los videojuegos y los contenidos culturales transversales entre televisión, red y ordenador. El espectáculo en vivo está a caballo de las artes escénicas e industria cultural. (Zallo, 2011, pág. 158).

Por otro lado, Zallo nos habla de cinco funciones de las industrias culturales, especialmente de los medios de comunicación como herramientas de construcción social: estructuración y autorregulación del sistema para marcar pautas de consumo, cohesión social para generar identidad e intercambio cultural, influencia política para

crear consensos, cultura colectiva para asignar roles en las relaciones sociales y potenciador económico para crear empleos (Zallo, 2011, pág. 160).

Es así como las industrias culturales son parte de un modelo de política económica que se refleja en una política social; lo que conlleva a que los objetivos económicos y culturales no sean claramente distinguibles entre sí. Al respecto de lo cual nos habla el libro *Cultura Libre Digital: Nociones básicas para defender lo que es de todxs*, publicado en colaboración con el Foro de la Cultura Libre y que nos dice:

Las industrias culturales se han caracterizado por crear formas de autoempleo precario, siempre marcado por la extrema flexibilidad, la autoexplotación y la intermitencia económica, y es que todos los planes de promoción de las industrias creativas y culturales están basados en estimaciones y expectativas de crecimiento, nunca en hechos reales (Foro de la Cultura Libre, 2012, p. 72).

La precariedad en la industria cultural de la música es justamente un problema que buscamos explorar en el presente trabajo. Ciertamente, alrededor del mundo se gestan circuitos de experimentación musical, diversos festivales abren sus puertas a artistas que no necesariamente han pasado por la academia. Sin embargo, como se mencionó previamente, este tipo de infraestructuras presentan ciertas dificultades sobre todo para lograr continuidad, pues mantener un festival, un portal o un sello discográfico sin el dinero de empresas privadas o fondos estatales, toma parte del tiempo de los creadores y, además, el costo de los recursos necesarios no siempre será financiado de forma voluntaria. Es por ello por lo que se deben buscar alternativas mixtas que sean factibles a la realidad latinoamericana. El Foro de la Cultura Libre publicó en 2010, el *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*, un texto que justamente trata este tipo de problemáticas:

Aparte de la sostenibilidad colectiva en términos de la propia infraestructura, los creadores que participen en la colaboración abierta son de suma importancia. Es necesario determinar cómo podrían percibir unos ingresos a partir del valor que ellos mismos aportan. Al considerar la sostenibilidad de las colaboraciones abiertas, hay que tener en cuenta las fuentes individuales de sostenibilidad (Foro de la Cultura Libre, 2010, p. 22).

A partir de lo anteriormente expuesto, nos preguntamos cómo podemos generar una escena musical experimental que perdure sin girar en torno al capital y cómo podemos

valorar la cultura. Tal como lo afirmó David Throsby, especialista australiano en economía cultural, la cultura no debería ser vista como un gasto, sino como una inversión a largo plazo, pues la cultura juega un papel importante en el desarrollo de cada país (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, 2011).⁴⁴ En el texto *Cultura y Economía I*, Throsby nos dice que muchos tratan de encontrar una justificación económica para este tipo de iniciativas; sin embargo, existen dos tipos de valores a considerar, el valor económico que resulta de la compra-venta de algún bien/servicio y el valor cultural no usado, el cual “se refiere a la manera en que los bienes culturales son valorados por la sociedad desde un espectro mucho más amplio” (Throsby, 2012, pág. 58). Según este autor, el valor cultural es difícil de medir, ya que en él confluyen el valor estético, simbólico e incluso espiritual de la obra artística. Por esta razón se deben buscar indicadores que reflejen la cohesión social y la promoción de identidades culturales.

Industria musical

El *Dictionary of American History* [Diccionario de historia americana], editado por el historiador estadounidense Stanley I. Kutler, nos dice que:

The music industry involves the production, distribution, and sale of music in a variety of forms as well as the promotion of live musical performance. People arguably have bought, sold, and bartered music for as long as it has been made. Street singers, roving minstrels, broadside sellers, and traveling music teachers developed makeshift grassroots music industries that differed more in scale than in kind when compared to the modern music business [La industria musical implica la producción, distribución y venta de música en varias formas, así como la promoción de actuaciones musicales en vivo. Se podría decir que la gente ha comprado, vendido y canjeado música durante el tiempo que esta ha sido hecha. Los cantantes callejeros, los trovadores ambulantes, los vendedores ambulantes y los profesores de música itinerantes desarrollaron industrias musicales de base improvisadas que diferían más en escala que en tipo, en comparación con el negocio de la música moderna] (Kutler, 2003, pág. 502).

Ahora bien, a pesar de la utilidad que pueda tener para la presente tesis, cabe mencionar que esta definición no abarca como tal la historia de todo el continente americano; por tal razón, hemos buscado una definición proveniente de América Latina. Jorge Katz,

⁴⁴ Tomado de una conferencia realizada en Viña del Mar en 2011, en el marco del II Seminario Cultura y Economía, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

profesor de Economía de la Universidad de Chile, publicó en 2006 el texto *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*, en el que encontramos la siguiente definición:

La industria musical es aquella que lleva la música desde el primer eslabón de la cadena de producción o creación -el autor/compositor- hasta el consumidor final. Dicha concepción abarca desde la industria musical de los conciertos en vivo, la industria de difusión musical por radio, la industria de publicación de partituras y finalmente la industria discográfica, que en estricto rigor es la “industria de fonogramas” o grabaciones musicales en cualquiera de los soportes disponibles, materiales o incorpóreos. Las dos primeras son industrias de servicios, la tercera y cuarta producen bienes durables (Katz, 2006, pág. 19).

Como podemos ver, existen varias escalas en la industria musical, así como agentes diversos que intervienen en el camino entre el compositor/autor y la audiencia. Sin embargo, habría que preguntarnos de qué manera esta definición se encuentra supeditada a un segmento particular de industria musical que se dirige a las llamadas “grandes masas”.

La industria musical de las grandes masas surge en el siglo XX y está caracterizada por las fusiones corporativas y la expansión transnacional; donde los grandes sellos discográficos, conocidos en inglés como *majors*, perfeccionaron estrategias de marketing y promoción, a través de giras mundiales y difusión por radio y televisión. Son pocos los proyectos que llegan a firmar contrato con las *majors*, las cuales lideran el mercado de la industria musical a nivel mundial, gracias a sus filiales. Las principales ventajas de un contrato de este tipo son el financiamiento para producir uno o varios álbumes, la producción de giras mundiales y el alto nivel de exposición mediática, a través del financiamiento de costosos videos musicales, *payolas* o pagos de campañas de marketing. Pero esta aparente estabilidad laboral está supeditada a que el artista siga los lineamientos de la disquera con la que ha firmado, la cual tendrá el poder creativo sobre sus producciones musicales e incluso en ocasiones controlará su estilo de vida y su apariencia física.⁴⁵ En los últimos años más del 70% del mercado musical mundial

⁴⁵ Un ejemplo del control creativo es lo sucedido con Warner Music cuando terminó su contrato con Café Tacvba, luego de que la banda decidiera lanzar su trabajo más experimental. Mientras que un testimonio

está dominado por solo tres sellos discográficos: Sony Music Entertainment, Universal Music Group y Warner Music (Martín, 2013, pág. 43).

Si bien el mercado de la industria de la música grabada disminuyó con la piratería en línea, que permite el intercambio de forma gratuita de archivos de sonido entre computadores interconectados, y los servicios de streaming, esto no necesariamente implica que la industria musical de las grandes masas se vea debilitada. Hay quienes consideran, en cambio, que el público ya no busca la posesión de soportes fonográficos, sino que ahora lo importante es acceder a las producciones musicales mediante internet. “La industria está avanzando hacia un ecosistema que no se basa en la música como producto, sino en la música como servicio” (Cohnheim, Geinsinger, & Pien, 2011, pág. 126).

Pero ¿qué pasa con aquellos artistas que no forman parte de la industria musical de las grandes masas? Con el tiempo se ha reducido el número de artistas que perciben ganancias sustanciales de este sector productivo y entonces surge el sector de la industria musical independiente que opera a pequeña escala, donde la autogestión no sólo funciona para músicos, sino también para pequeños sellos discográficos; puede que en esta escala el alcance no sea global, pero así mismo el control creativo de los músicos ya no pasa por la aprobación de los grandes empresarios. Esta es la razón por la que la mayoría de los músicos experimentales en Latinoamérica pertenecen al llamado sector de la música independiente o industria musical independiente que conglomerada a los sellos discográficos o artistas que no trabajan con el respaldo financiero de los grandes sellos discográficos.⁴⁶ En ese sentido es necesario hacer una distinción entre industria y escena. Julián Woodside, investigador, periodista e historiador mexicano especializado

importante, sobre el control de la industria musical en la vida de las personas, es el de la artista colombiana Andrea Echeverri quien al hablar acerca de los ritmos de moda y la hipersexualización de la mujer dice “Las mujeres estamos otra vez en el lugar de las perras, un lugar totalmente indigno en el que muchas chicas quieren estar. Y eso me aterra” (Pardo, 2019).

⁴⁶ Jorge Katz nos comenta lo siguiente respecto a los sellos discográficos independientes “Muestran un conjunto muy heterogéneo de tamaños, estructuras organizativas y motivaciones. Al no tener las espaldas financieras de los majors, no pueden encarar campañas promocionales de gran envergadura y se desarrollan explotando pequeños nichos del mercado, pero sobretodo identificando nuevas tendencias” (Katz, 2006, pág. 21).

en estudios sobre cultura, nos habla al respecto de esta diferencia en su artículo *La industria musical en México. Panorama crítico y coordenadas de análisis*:

Se concibe aquí a la industria musical como el conglomerado de nichos y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. Y mientras que en apariencia los nichos se distinguen discursivamente unos de otros, en la práctica comparten públicos, foros, medios, artistas y formas de distribución. Cada nicho agrupa a su vez varias escenas, las cuales consisten, como plantea Andy Bennett, en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical en particular, compartiendo un mismo entorno y desarrollando o apropiándose de estilos musicales en concreto (Woodside, 2018, pág. 24).

La industria independiente vendría a ser una sub-industria donde, a diferencia de la industria musical de las grandes masas, las motivaciones no son precisamente económicas. Difícilmente es un negocio que resulte rentable, razón por la cual uno de los objetivos suele ser “quedar a cero” o lo que significa no perder la inversión. Otros grupos independientes optan por las licencias *copyleft* con la finalidad de llegar a la mayor cantidad de personas posibles.⁴⁷ Otra de las diferencias que encontramos es que las actividades realizadas por productores, ingenieros en sonido, agentes y demás, son realizadas en ocasiones por el mismo autor o compositor de la música (Martín, 2013). Este hecho era prácticamente imposible antes de la era digital, ya que los altos costos de grabación, distribución y venta obstaculizaban la independencia del artista respecto a la industria. Constatamos en ejemplos anteriores que el sector de la música independiente encuentra en las comunidades virtuales el espacio idóneo para formar redes de trabajo, que fomenten el desarrollo de sus carreras musicales. Es aquí donde el concepto de industrias creativas se torna relevante, puesto que ellas pertenecen a un modelo económico fluctuante que supuestamente realza la creatividad por encima del bienestar de las grandes industrias, la creatividad por encima del consumo.

⁴⁷ Según el portal <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.es.html> el copyleft es un método general para liberar un programa u otro tipo de trabajo (en el sentido de libertad, no de gratuidad), que requiere que todas las versiones modificadas y extendidas sean también libres.

En los años 90 surge el término de *economía creativa* que coloca a la creatividad en el centro del desarrollo tecnológico y la innovación, dotando de gran importancia a los derechos de propiedad intelectual.⁴⁸ De ahí nace el concepto de *industrias creativas*. Una de sus primeras definiciones surge en el Reino Unido, por parte del Departamento de Cultura, Medios y Deporte en el texto llamado *Creative Industries Mapping Document* [Documento de mapeo de industrias creativas] de 1998. Se define a las industrias creativas como “Those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property” [Industrias que tienen su origen en la creatividad individual, habilidad y talento y que presentan un potencial para la creación de riquezas y empleo por medio de la generación y explotación de la propiedad intelectual] (Department for Culture, Media and Sport, 1998).

La anterior definición tiene un carácter netamente económico. Como alternativa, en 2010, la UNESCO difundió el texto *Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, donde propone la siguiente definición para industrias creativas: “Son los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (División de expresiones culturales e industrias creativas, sector de la cultura de la UNESCO, 2010).

En esta guía se realiza además una clasificación de los sectores de actividad cultural y creativa. Los dominios culturales incluyen: el patrimonio natural y arqueológico, presentaciones artísticas y celebraciones, artes visuales y plásticas, libros y prensa, medios audiovisuales e interactivos, diseño y servicios creativos; mientras que los dominios periféricos incluyen turismo, deportes y recreación.

⁴⁸ El término *economía creativa* aparece por primera vez en el libro de John Howkins, *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*, que estudia cómo generar riqueza a través de la propiedad intelectual.

Dos conceptos que se desprenden de industrias creativas son las comunidades digitales y las redes de trabajo. El crítico estadounidense Howard Rheingold realizó uno de los primeros estudios acerca de las comunidades digitales en su libro *The Virtual Community* [La Comunidad Virtual], publicado en 1993. Él las define como “Social aggregations that emerge from the Net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace”. [Conjuntos sociales que surgen de La Red cuando una cantidad de gente suficiente lleva a cabo discusiones públicas durante un tiempo determinado, transmitiendo sentimientos humanos con el objetivo de formar redes de relaciones personales en el ciberespacio] (Rheingold, 1993, pág. 6). Las comunidades virtuales pueden ser de varios tipos como foros, salas de chat, redes sociales o blogs de información especializada. Todos ellos ofrecen la ventaja de intercambiar información a nivel mundial en cuestión de segundos. En ocasiones, las comunidades digitales pueden ser utilizadas como una red de trabajo o *networking*, como se conoce en inglés, para desarrollar actividades socioeconómicas.

Por otro lado, considerando que este trabajo se enfoca en la industria musical independiente, me interesa el concepto de *redes de trabajo*, cuyo trasfondo escapa del mundo de negocios y las relaciones empresariales. La investigadora y curadora italiana Tatiana Bazzichelli nos explica en su libro *Networking: Net as Artwork* que hacer una red de trabajo artística significa “[...] crear redes de relaciones, para compartir experiencias e ideas en el contexto de un intercambio comunicativo y una experimentación artística en la que el remitente y el receptor, el artista y el público, actúen en el mismo plano” (Bazzichelli, 2008, pág. 18). La naturaleza de su investigación simpatiza con los valores de la ética hacker: compartir conocimiento de forma gratuita, no discriminar, descentralizar, libre acceso a los ordenadores, mejorar el mundo y crear arte con un computador.⁴⁹ Para Bazzichelli, el principal objetivo del arte de las redes de trabajo no es servir como contenedor de información, sino conectar personas, superando la idea de que el artista creador es solo uno.

⁴⁹ El periodista estadounidense Steven Levy resume en su libro *Hackers: Heroes of the Computer Revolution* estas características.

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 de streaming filtran los diversos contenidos de acuerdo con nuestros gustos particulares. Todo en base a un nicho específico o una determinada tendencia.

En una primera instancia hablé de cómo se ha articulado la música experimental latinoamericana desde el siglo pasado. Más adelante trataré sobre las comunidades virtuales y las redes de trabajo, que son trascendentales para el desarrollo de la música independiente. Discutiré algunos conceptos que me ayudarán a consolidar un marco teórico coherente con mi pregunta de investigación: ¿De qué manera podemos combatir la precariedad, la exclusión de ciertos sectores y la falta de canales de comunicación en la escena de la música experimental en Latinoamérica? En el siguiente capítulo, expondré el proceso de la implementación de la plataforma, así como el resultado de entrevistar a artistas, gestores, críticos y audiencia para afianzar una red sólida que se diferencie de un simple repositorio.

2. Desarrollo de la plataforma MUSEXPLAT

El presente apartado explicará la metodología de investigación seleccionada y establecerá el camino de mi proyecto, permitiéndome encontrar las estrategias más convenientes para el diseño e implementación de la plataforma. Asimismo, será importante caracterizar a los miembros de esta comunidad y describir los criterios de inclusión para formar parte de la plataforma, lo que nos ayudará a entender el entorno en el cual se desenvuelve la plataforma y comprender las necesidades específicas de nuestra comunidad. Más adelante, mostraremos cuadros estadísticos que nos facilitarán el análisis reflexivo y la evaluación del proyecto en su etapa de ejecución. El objetivo principal será encontrar metodologías adecuadas para la implementación de plataformas digitales de similares características y dar solución a problemas dentro de la comunidad musical experimental latinoamericana. Finalmente, haremos una proyección a futuro de la plataforma, utilizando los datos previos.

2.1. La plataforma

Se diseñó una plataforma accesible a través de varios medios, cuyo contenido esté vinculado a un sitio web y a diversas redes sociales con la intención de incluir las distintas preferencias de los usuarios. El diseño de la plataforma responde a las necesidades dentro de la escena musical experimental latinoamericana. El lanzamiento de la plataforma tuvo lugar el 1 de agosto de 2019. En este apartado hablaré sobre la metodología de investigación y algunas generalidades sobre la implementación de la plataforma.

Metodología de investigación

Esta investigación es de naturaleza cualitativa, aquella que recoge información con el fin de comprender un fenómeno social. Según Mejía Navarrete, “La investigación cualitativa es el procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, dibujos, gráficos e imágenes para comprender la vida social por medio de significados” (Mejía Navarrete, 2007, pág. 278).

La finalidad de mi investigación es mejorar la vida profesional de la comunidad musical experimental latinoamericana, por lo que el tipo de investigación cualitativa al que nos enfrentamos es la investigación-acción, misma que tiene un carácter cíclico o espiral. La investigación-acción “involucra a la propia población en la toma de decisiones y la solución de un problema que la comunidad considera que debe ser resuelto. Es, al mismo tiempo, una metodología de investigación y un método de intervención social, por ser un movilizador social que genera tejido social” (Katayama, 2014, pág. 61). Se dice que la investigación-acción es un proceso en espiral porque cada acción que un sujeto realiza es analizada por el resto y luego cada uno se analiza a sí mismo; algo que facilitará el diálogo en la plataforma.

La técnica de recolección de datos mayormente utilizada es la observación participante: “La observación participante es aquella en la que el investigador estudia sistemáticamente a un grupo o comunidad desde dentro, en contacto directo con sus integrantes, interviniendo en la vida cotidiana como uno más de la colectividad” (Mejía Navarrete, 2007, pág. 290). En primer lugar, se lanzó un cuestionario a manera de formulario de recolección de datos personales, mismo que puede ser encontrado en el anexo 1, con el fin recoger ciertos datos cuantitativos que me permitieron crear un mapa de los proyectos y festivales experimentales latinoamericanos, así como entender los hábitos de consumo que me ayuden a mejorar el diseño de la plataforma. A partir de esto se creó una base de datos dentro de la plataforma y cuadros estadísticos que me facilitaron el análisis de los resultados.

Más adelante, realicé entrevistas a músicos, gestores, críticos y seguidores de la música experimental latinoamericana. Para que las entrevistas me generen conocimiento nuevo, fue necesario que las preguntas estuviesen orientadas a recoger información y datos de forma descriptiva. Estas entrevistas empezaron a realizarse meses antes de la fecha de lanzamiento de la plataforma, las preguntas pueden ser encontradas en el anexo 2. Siempre estuve consciente de que en este tipo de investigaciones trabajaría con varias subjetividades. Evidentemente la mayoría de los datos recogidos en entrevistas fueron cualitativos y su finalidad fue ayudarme a entender de qué manera puedo aportar al

desarrollo de esta comunidad con una plataforma digital, por medio de la difusión de los trabajos y actividades de las y los entrevistados.

Las entrevistas las realicé de forma presencial, y cuando no era posible, a través de llamadas telefónicas online o de un cuestionario escrito. Generalmente cada entrevista se llevó a cabo en el horario de preferencia del entrevistado y en su lugar de trabajo, estancia o residencia. Cuando el entrevistado quería realizar la entrevista en otro lugar, no había problema, siempre y cuando el punto de encuentro fuera dentro de la Ciudad de México, lugar donde resido actualmente. Aunque también pude realizar otras entrevistas fuera de la Ciudad de México, cuando tuve la oportunidad de movilizarme al festival Visiones Sonoras en Morelia, y al festival Punto de Encuentro en Madrid.

Preferí las entrevistas realizadas de forma presencial ya que mediante estas pude obtener contenido visual de alta calidad, que además fue publicado bajo consentimiento de los entrevistados en el sitio web de MUSEXPAT. Las guías para las entrevistas fueron semiestructuradas, esto quiere decir que, aunque ciertas preguntas estaban ya establecidas, a lo largo de la conversación surgieron preguntas nuevas, y otras fueron pasadas por alto. Los temas que abordé me ayudaron a compilar información para la base de datos, conseguir contactos, armar vínculos en la región latinoamericana y a entender las necesidades de este sector musical.

Comencé a realizar las entrevistas desde marzo del 2019. El material audiovisual fue editado para su posterior publicación en la plataforma, a partir del mes de agosto.⁵⁰ Las entrevistas tienen un máximo de 20 minutos, lo cual facilitó su transcripción. Contacté a los entrevistados por redes sociales, procurando ser referenciada por algún contacto en común. Las personas entrevistadas son conocidas por organizar diversos festivales de música experimental a lo largo de la región o por ser académicos cuyas publicaciones han abordado la escena experimental latinoamericana. Antes de la entrevista, procuré empaparme de la trayectoria del sujeto entrevistado y asimismo traté de aprender la jerga utilizada por este profesional, de esta forma cambié algunas preguntas, enfocándolas en

⁵⁰ Algunas de las entrevistas están disponibles en el sitio web de MUSEXPAT y en la bibliografía. Para ver más, visitar: <https://musexplat.com/category/entrevistas/> (recuperado el 20 de mayo de 2020).

su perfil. Durante la entrevista tuve un cuaderno a la mano donde fui tomando notas de campo, procurando anotar la información más relevante. De esa forma, pude determinar si hay preguntas que debía omitir o modificar durante la etapa de edición.

Se estableció una etapa piloto de 3 meses, luego de la cual se entregó a los miembros de la comunidad una encuesta de satisfacción, cuyos resultados me sirvieron para mejorar la plataforma de acuerdo con las necesidades de la comunidad. Las preguntas de la encuesta o cuestionario de satisfacción pueden ser encontradas en el anexo 3. Interrogué a las personas que forman parte de la comunidad de música experimental con el objetivo de conocer sus necesidades y saber si pudieron aprovechar la plataforma MUSEXPLAT para conocer nuevos contactos y difundir su música, todo esto luego de la etapa piloto.

Todos los cuestionarios fueron realizados a través de formularios de GOOGLE. Publiqué los enlaces de los cuestionarios en las diversas redes sociales y además envié la misma a los mails de los miembros de la comunidad. Para obtener un buen número de encuestados, fue necesario pedir directamente a los miembros de la plataforma que llenaran el cuestionario.

Para el análisis de los resultados utilicé la metodología de Bricolaje, una estrategia donde el investigador aprovecha todo lo que tiene a la mano. Según los sociólogos Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, en su libro *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, la investigación cualitativa por bricolaje “[...] es adecuada cuando se realiza una gran cantidad de tareas diversas, que van desde la entrevista hasta la autorreflexión intensiva y la introspección” (Denzin & Lincoln, 2017, pág. 45). Estoy consciente de que mi investigación estará influenciada por mi trayectoria personal dentro de la música experimental latinoamericana y que la trayectoria y experiencias de las personas investigadas definirán el rumbo de mi trabajo.

En resumen, para la implementación de un mapa de músicos experimentales latinoamericanos fue necesario recoger los datos de la comunidad. Para entender las necesidades de esta escena y cómo pueden aportar las comunidades digitales, me

entrevisté con varios representantes de la comunidad. Finalmente, para realizar las distintas mejoras en mi plataforma, utilicé una encuesta de satisfacción.

Diseño gráfico

En cuanto al diseño gráfico de la plataforma, este corrió por mi cuenta, incluyendo los logotipos, la edición de video, además de la de audio, las portadas de los compilados mensuales y los afiches de eventos o encuentros organizados por la plataforma.

El logotipo seleccionado para representar a la comunidad tiene la imagen de un mapa latinoamericano, en medio de dos audífonos, lo que transmite la idea de que la plataforma se enfoca únicamente en la comunidad musical latinoamericana. Los colores seleccionados para la plataforma no tienen un significado particular, simplemente se buscó homogenizar la imagen del sitio web y de las redes sociales. Se seleccionó el nombre de MUSEXPLAT, acrónimo de las palabras Música Experimental Latinoamericana para el nombre de la plataforma. Es un nombre corto y fácil de recordar.



Ilustración 8: Logotipo MUSEXPLAT.

Sitio Web

La plataforma que seleccioné para el desarrollo del sitio web fue la plataforma Wordpress, ya que es económica y cuenta con plantillas atractivas para el uso del público. Además, se puede pagar una cuota anual por el uso de un dominio .com. Wordpress es una plataforma que cuenta con una aplicación telefónica que ayuda a sus creadores para que puedan mantenerse al tanto de novedades en el tráfico del sitio, así como subir material desde su celular. Escogí el plan personal, que es el más barato con un costo de 4 dólares mensuales más un dominio anual de 15 dólares. Este plan es

bastante limitado, ya que no permite instalar plugins y los temas son pocos, pero tiene las funciones básicas para esta etapa del proyecto.

El sitio web consta de seis viñetas. La primera viñeta es la página de inicio, que da la bienvenida a la comunidad y explica quiénes conformamos la comunidad y sus objetivos. La segunda viñeta se compone de tres secciones: reseñas, entrevistas y reflexiones. Desde la apertura del portal se procuró realizar un aproximado de ocho reseñas, dos entrevistas y dos reflexiones al mes. Las reseñas fueron elaboradas por un conjunto de colaboradores de distintos países que voluntariamente trabajan para la plataforma. Cuando algún colaborador decidió no enviar más contenidos, se procedió a buscar otros voluntarios. La edición de las entradas del sitio corre por mi cuenta.

Las entrevistas las realicé yo con mi celular, una cámara deportiva y una grabadora de mano; las entrevistas en audio y video fueron realizadas en su mayoría a personas que residían en Ciudad de México o que estaban de paso y se transcribieron para la lectura en la página, mientras que las entrevistas que sólo están escritas se realizaron a personas que residen en el exterior. Las reflexiones se enfocan en aspectos de la gestión musical independiente, así como en cuestionamientos orientados a la creación de una comunidad perdurable. Este apartado fue escrito por colaboradores externos y mi persona.

La tercera viñeta está dirigida a difundir los perfiles de los miembros de la comunidad. Este apartado se puede segmentar en artistas por orden alfabético, por lugar de origen y por género musical asociado. No existe como tal un género musical que sea excluido, ya que pienso que los procesos experimentales pueden estar dentro de cualquier corriente musical. Esta pestaña simplemente ayuda a que el usuario pueda segmentar mejor su búsqueda. Más adelante, hablaré acerca de la convocatoria y el formulario a través del cual se recoge la información para este apartado.

La siguiente viñeta corresponde a festivales y está compuesta por apartados para cada país de la región. Esta información fue recabada con entrevistas realizadas a gestores y productores de festivales dentro de la región.

La quinta viñeta corresponde a un formulario de contacto, para resolver las dudas de la comunidad, y otro formulario para que los artistas puedan subir sus perfiles y así difundir su material. El correo electrónico de contacto y el que recibe todos los mensajes es info@musexplat.com, un correo pseudónimo que reenvía la información a musexplat@gmail.com. Finalmente, la sexta viñeta contiene información de los diversos colaboradores de la plataforma.

El sitio web contiene además widgets para búsqueda, suscripción, Twitter y reproducción de los compilados en Soundcloud.



Bienvenidas y bienvenidos a MUSEXPLAT. Somos una plataforma cuyo principal objetivo es conectar artistas, gestores y críticos de Música Experimental en Latinoamérica. Para nosotros hacer Música Experimental no solo significa buscar nuevas sonoridades y técnicas de producción musical innovadoras; Música Experimental también implica dar espacio a todas aquellas propuestas que han sido invisibilizadas por diversas razones en el pasado.

Ilustración 9: Captura de la página de inicio del sitio

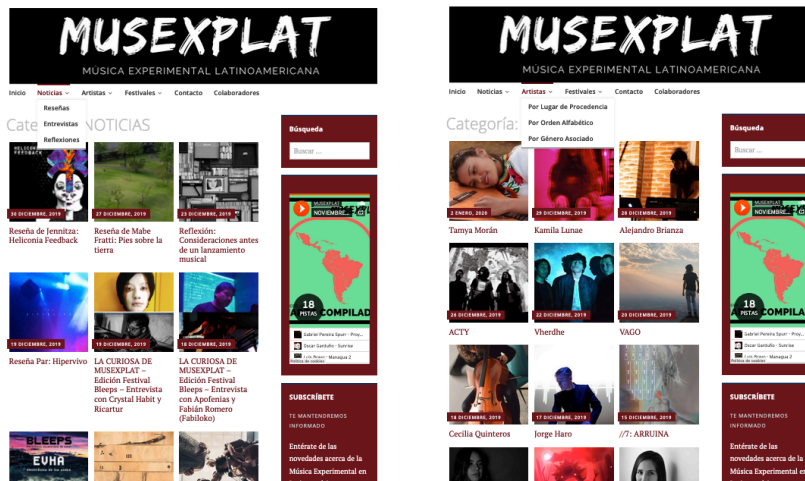


Ilustración 10: Capturas de las pestañas de artistas y noticias.

Redes Sociales

Toda entrada que se publicó en el sitio web se replicó de forma instantánea en las siguientes plataformas: Facebook, Twitter y Tumblr. Otros contenidos fueron réplicas de páginas amigas que publican eventos o noticias importantes respecto a los miembros de la comunidad. Fui yo la encargada de manejar las redes sociales.

Facebook fue la plataforma más destacada, a través de esta red busqué contactarme con nuevos miembros de la comunidad, quienes me recomendaron ponerme en contacto con posibles usuarios. La bandeja de entrada de los mensajes de Facebook tuvo más tráfico que el propio correo electrónico del sitio web. Si bien la página de Facebook sirvió sobre todo para difundir los contenidos del sitio web, también se publicaron otros contenidos para hacerlos más accesibles a los usuarios. Por ejemplo, los videos de las entrevistas fueron publicados en YouTube e insertados mediante código HTML a las entradas del sitio, pero se observó que los usuarios son atraídos a contenidos que requieran menos clics, por lo cual se subió el mismo material directamente a Facebook, obteniendo así más vistas y, por ende, mejores resultados para la difusión. Las páginas de Twitter y Tumblr no tuvieron tanta acogida, probablemente porque son páginas que crecen con la interacción de sus usuarios. De modo que decidí enfocarme en Facebook por una cuestión de tiempo y porque la mayoría de las personas en Latinoamérica prefieren utilizar esta red social, tal como me lo mostró la encuesta de satisfacción, de la que hablaré más adelante.

Las entradas en el caso de las reseñas y de los perfiles de los artistas contienen, además, material audiovisual de las páginas de SoundCloud, Bandcamp o Youtube de los artistas, insertado a través de código HTML. En el caso de los perfiles de los artistas he incluido en ocasiones los enlaces a sus redes sociales y, finalmente, su correo electrónico. Así me aseguro de que cualquier persona interesada tendrá un medio para contactarlos.



Ilustración 11: Captura de la página de Facebook.

Como se mencionó anteriormente, se crearon, además, perfiles para YouTube, Soundcloud e Instagram. El canal de YouTube es el repositorio para los videos de las entrevistas. El perfil de Soundcloud es el seleccionado para la realización de los compilados mensuales que están formados por el material de los artistas cuyos perfiles han sido subidos durante ese mes. Esta estrategia me permite crear publicaciones con varios beneficiados, por lo que, junto con las entrevistas en audio y video, son las publicaciones con más alcance dentro de la comunidad. También se creó un perfil de Instagram donde se suben las fotos de los nuevos miembros y también el arte de los compilados, portadas, afiches de eventos y logotipos. A continuación, presentaré una tabla que resume todas las estrategias que he venido describiendo, y después de ello pasaré a describir, en el siguiente apartado, la comunidad de artistas que forman parte de esta iniciativa.

Tabla 1: Estrategias para el desarrollo de la comunidad.

Estrategias	Periodicidad
Crear perfiles de artistas	Diariamente
Compartir información relevante al sector	Diariamente
Responder inquietudes de la comunidad	Diariamente
Publicar reseñas de discos o conciertos	Semanalmente
Convocar a nuevos miembros	Semanalmente
Publicar entrevistas	Mensualmente
Publicar reflexiones	Mensualmente
Crear compilados o listas de reproducción	Mensualmente
Crear y actualizar perfiles de festivales	Trimestralmente

2.2. La comunidad

La plataforma está conformada por músicos, gestores, críticos y audiencia. Como se mencionó antes, la técnica de la observación participante tuvo un papel trascendental en la creación de la comunidad ya que muchos de los miembros de MUSEXPLAT provienen de mi red de contactos generados durante varios años de mi trayectoria profesional. En este apartado se hablará sobre los criterios de inclusión, las estrategias de difusión y las convocatorias para integrar esta comunidad.

Criterios de inclusión

El principal criterio de inclusión fue que estas personas pertenezcan a la comunidad de música experimental latinoamericana. Traté de abarcar variados puntos geográficos,

para así encontrar criterios descentralizados. Muchas veces tuve la duda de qué países pertenecerían a MUSEXPLAT, si tan sólo países de habla hispana o también países de otras lenguas e incluso países de la Península Ibérica. En el primer caso, hubiese tenido que dejar a Brasil de lado, sin considerar que buena parte de los intercambios regionales se realizan con esta potencia cultural. En el segundo caso, hubiese tenido que integrar a Portugal y España, dejando de lado a Haití. Y qué decir de la región de Puerto Rico o Guyana, departamentos que pertenecen al primer mundo y que comparten un pasado similar al resto. Finalmente, he decidido utilizar la definición de Latinoamérica como toda la región al sur de Estados Unidos.

Como lo mencioné antes, existen países y regiones con las que todavía no he tenido un contacto directo, me intriga mucho qué es lo que está pasando en Haití o en Surinam. Sé que el idioma puede ser una limitante, así que me estoy capacitando en francés y portugués para así ponerme en contacto con los artistas de estas regiones en un futuro. Afortunadamente conté con la colaboración de la artista brasileña Mariana Carvalho, quien además es una de las fundadoras de la red Sonora - músicas e feminismos, pues ella se ofreció a traducir el formulario de datos personales y además me ayudó difundiendo un afiche en portugués para convocar a los artistas brasileños.

Es importante mencionar que en años previos participé en varios festivales de música experimental en Latinoamérica, gracias a mi banda de Dream Pop: Sexores.⁵¹ Luego de haber creado lazos importantes en la región de Latinoamérica, conocí a algunas personas que participaron de la actual investigación y me referenciaron con otros artistas, gestores o críticos para que sean miembros de la plataforma. Esta metodología se conoce como “Bola de Nieve”,⁵² un proceso en el que se pide a los participantes investigados que recomienden a otras personas para que realicen la entrevista a futuro.

⁵¹ El Dream Pop es un subgénero del Rock Alternativo, caracterizado por el uso de guitarras muy reverberadas y voces etéreas.

⁵² También se denomina muestreo de avalancha. Consiste en pedir a los informantes que recomienden a posibles participantes, de manera que cada vez se acumulen más recomendaciones y que la plataforma crezca.

Estrategias de difusión

La principal estrategia de difusión que se utilizó fue el marketing boca-a-boca o WOM, siglas en inglés de Word of Mouth. Esta técnica rentable aprovecha el potencial de las personas en ser agentes de difusión, tomando en cuenta que a la gente le gusta conversar entre sí. El autor Andy Sernovitz, que trabajó para el periódico New York Times y escribió el libro *Word of Mouth Marketing: How Smart Companies Get People Talking*, define esta técnica como: “Giving people a reason to talk about you and making it easier for the conversation to take place” [Darles a las personas una buena razón para hablar sobre ti y luego facilitar la posibilidad de que dicha conversación tenga lugar] (Sernovitz, 2009, pág. 1). Como lo mencioné antes, muchos de los miembros de la comunidad fueron invitados personalmente, mediante mensaje directo. Una vez que entablábamos conversación les pedía que me recomendasen a otros artistas dentro de la región, pero que, además, conversen con los amigos o conocidos que podrían estar interesados en ser parte de esta iniciativa y les cuenten más acerca de la plataforma. Luego de este pedido, muchos artistas procedieron a etiquetar a la plataforma o a mi persona en las publicaciones de otros artistas. Otros miembros inclusive crearon grupos de chat en Facebook y me presentaron a otros artistas con el fin de que la comunidad creciera. Esta metodología evidentemente conlleva cierto sesgo, un riesgo difícil de evadir en la observación participante.

Por otro lado, también pude presentar mi plataforma en varios encuentros de música experimental. Los dos más importantes fueron en el Festival Visiones Sonoras, coordinado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en la ciudad de Morelia,⁵³ y el Festival Punto de Encuentro en Madrid – España, organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE).⁵⁴ En ambos espacios pude exponer los avances de mi investigación, así como repartir tarjetas de presentación para posibles interesados en la plataforma.

⁵³ Para conocer más acerca del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), visitar: <http://www.cmmas.org/> (recuperado el 10 de mayo de 2020).

⁵⁴ Para conocer más acerca de la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE), visitar: <http://www.musicaelectroacustica.com/amee/about/> (recuperado el 10 de mayo de 2020).

En el mes de octubre de 2019 organicé el primer concierto MUSEXPLAT en la Ciudad de México con artistas pertenecientes a varios países de la región. Este encuentro fue el único pautaado en la página de Facebook. Aunque este evento no tuvo mucha concurrencia, fue la oportunidad perfecta para trazar vínculos entre los países participantes que fueron: Bolivia, Perú, Chile y México. Los resultados de las estrategias de difusión fueron analizados una vez que acabó la etapa piloto y por medio de la encuesta de satisfacción, lo que se verá en el siguiente apartado.

A continuación, adjunto algunos de los afiches de eventos organizados por la plataforma.



Ilustración 12: Carteles de algunos eventos organizados por MUSEXPLAT.

Convocatorias

La convocatoria para pertenecer a la comunidad de MUSEXPLAT se publicó en diversas redes sociales. También se invitó de manera personal a ciertos proyectos a formar parte de la comunidad. Estos proyectos fueron seleccionados especialmente por su trayectoria en la escena experimental de su país. Como ya lo mencioné, se utilizó la técnica “Bola de Nieve”, en la cual se pide recomendaciones a los miembros de la comunidad, para establecer el vínculo con otros proyectos de características similares. La información de los perfiles de los proyectos se desprende de los datos recopilados de un formulario de Google que contiene los campos de *biografía*, *país de origen*, *fotografía en alta resolución del proyecto o solista*, *géneros musicales asociados*, *redes sociales*, *enlaces para escuchar su material* y *correo electrónico*.

Al momento del cierre de la etapa piloto (8 de noviembre de 2019), la plataforma contó con 102 perfiles de los miembros. A continuación, se muestra un cuadro que los separa por porcentajes y lugar de procedencia.

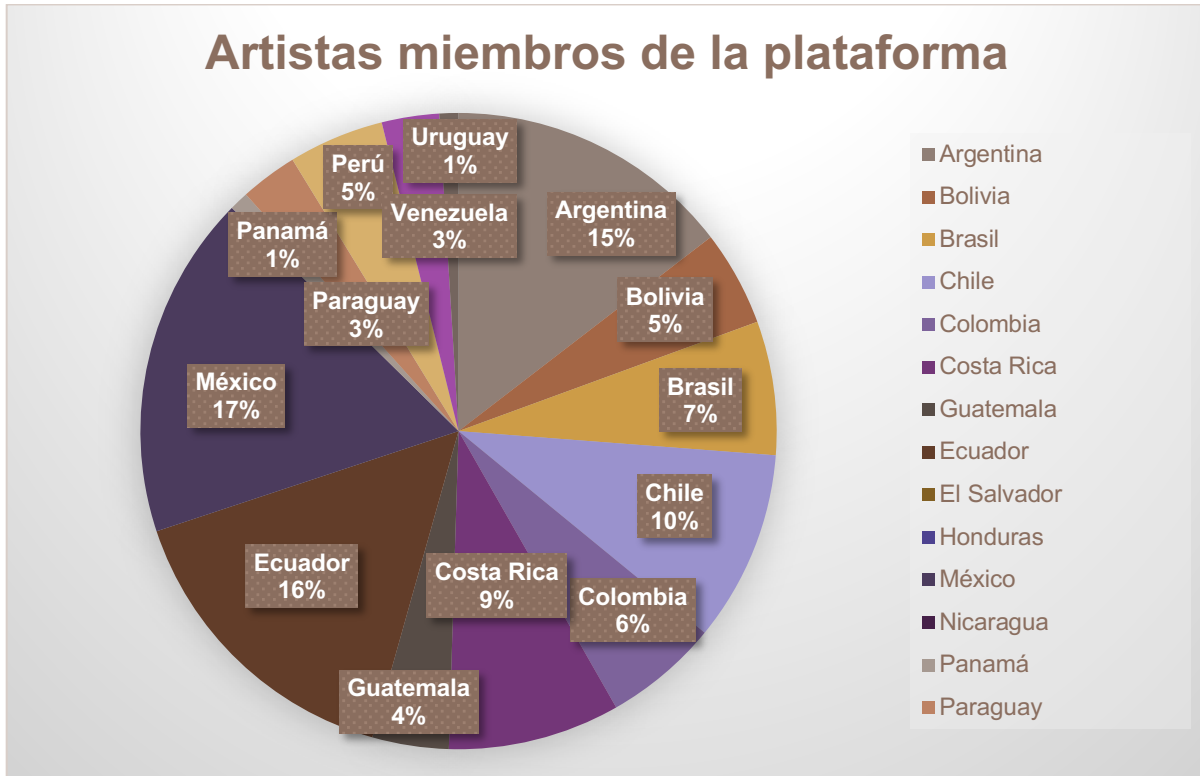


Ilustración 13: Gráfica con porcentajes de los miembros por lugar de procedencia.

Uno de los objetivos de la comunidad es facilitar la difusión de convocatorias para ser parte de festivales dentro de la región. Las convocatorias están disponibles en la pestaña *Festivales*, misma que es actualizada cada tres meses. Para finalizar, expondré el mapa del sitio web al momento del cierre, donde se recoge en cifras la cantidad de entradas y categorías que conforman la plataforma.

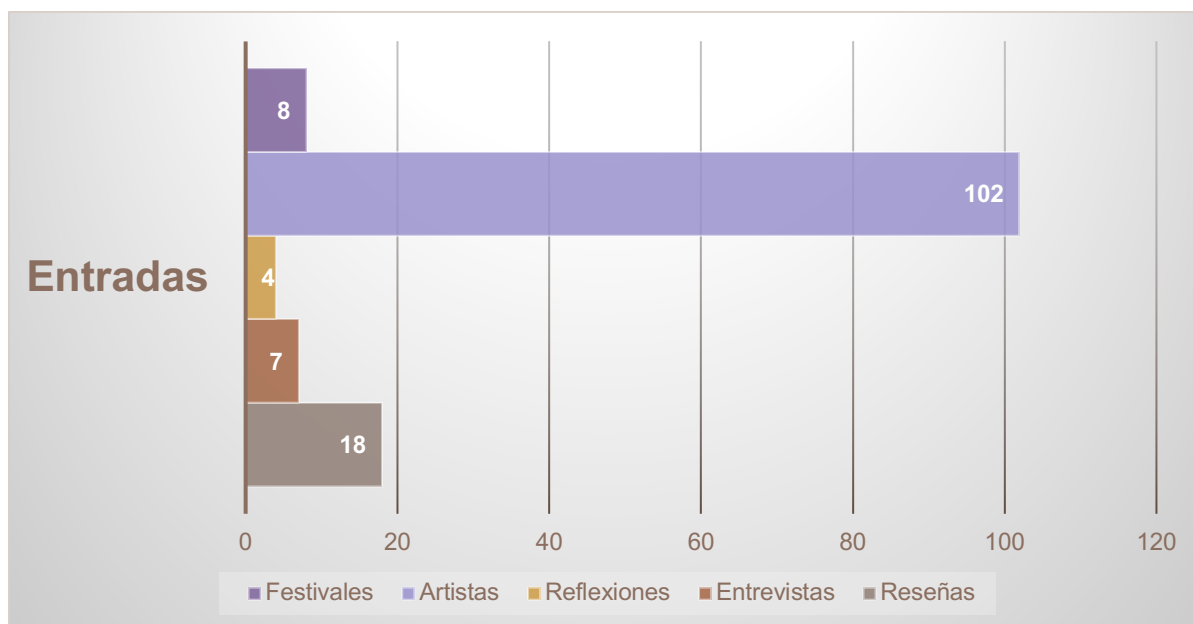


Ilustración 14: Entradas publicadas en el sitio web.

Tabla 2: Categorías y números de entradas.

Categorías	Entradas
Reseñas	17 reseñas de discos y 1 reseña de concierto.
Entrevistas	5 entrevistas escritas y 2 entrevistas en audio y video.
Reflexiones	2 reflexiones de gestión musical independiente y 2 reflexiones dirigidas a la comunidad experimental.
Artistas	En este momento existen 102 perfiles de los miembros de la plataforma. A continuación, se muestra un cuadro que los separa por porcentajes y lugar de procedencia.
Festivales	8 perfiles de festivales permanentes, no discontinuados, pertenecientes a: Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Perú.

2.3. Estadísticas a partir de la etapa piloto

Los siguientes cuadros estadísticos se desprenden de información recopilada una vez que la plataforma cumplió su etapa piloto. A continuación, vamos a reunir y analizar datos relativos a las redes sociales más utilizadas, los países participantes, el porcentaje de género de nuestros miembros, las publicaciones más populares, los hábitos de consumo y los logros obtenidos. Todos estos datos me ayudaron a realizar un plan de mejoras.

Seguidores y visitantes

Aunque el sitio web tiene su origen en un blog de Wordpress, funciona más bien como un medio para difundir contenidos, mientras que las redes sociales sirven para el intercambio de opiniones. En ese sentido los seguidores de Wordpress (18) son pocas a comparación de la página de Facebook (881) al momento del cierre estadístico. A continuación, se reflejan los seguidores en las diversas redes sociales, en orden de mayor a menor.

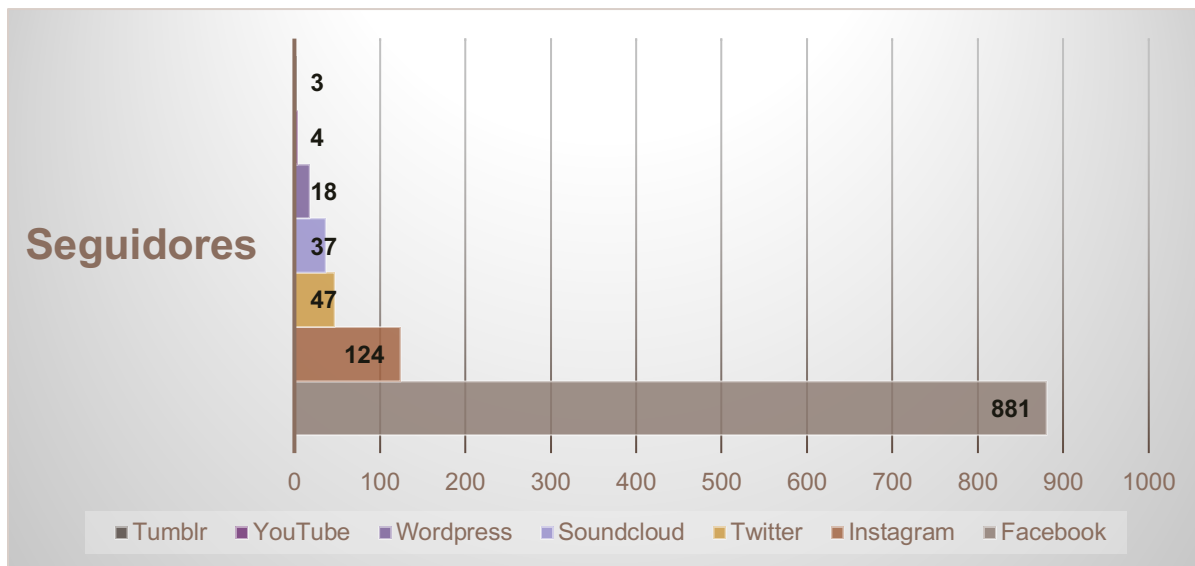


Ilustración 15: Seguidores en las diversas redes sociales.

A continuación, se adjuntan dos cuadros estadísticos, el primero muestra los principales seguidores de la plataforma en Facebook, y el segundo los principales visitantes en el sitio web:

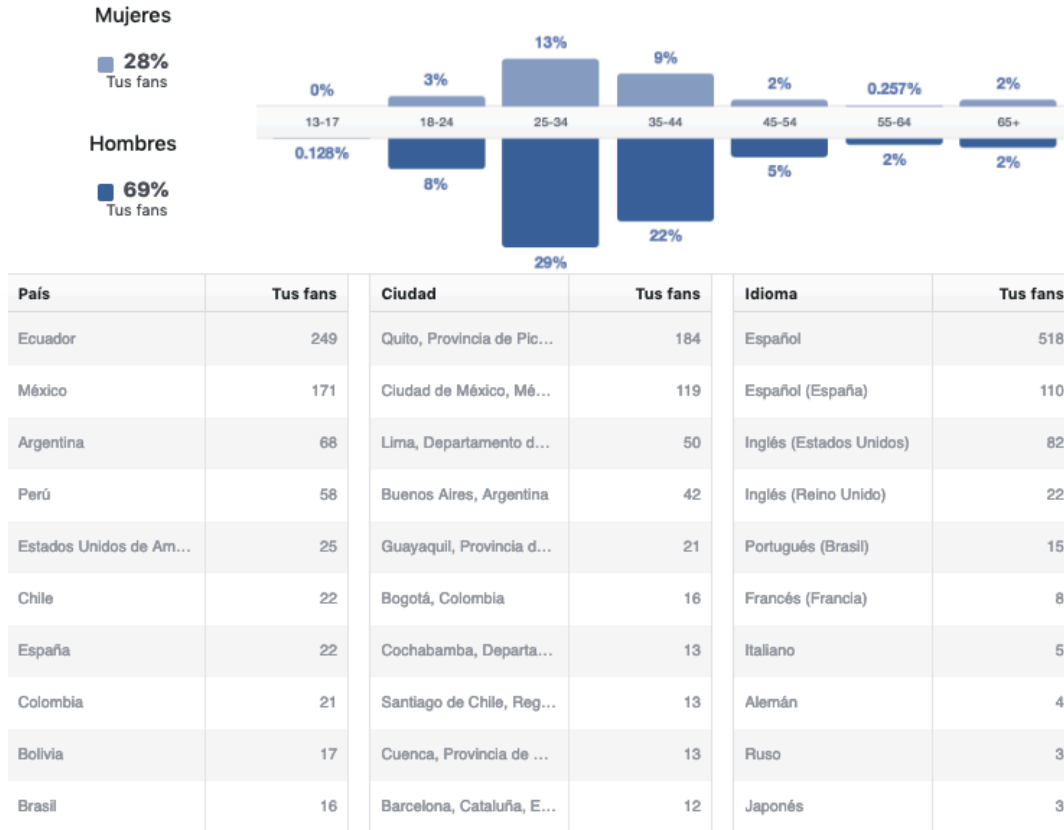


Ilustración 16: Estadísticas página de Facebook.

Tabla 3: Estadísticas del sitio web.

País	Vistas
México	3844
Argentina	891
Ecuador	814
Brasil	778
Perú	388
Chile	300
Colombia	203
Bolivia	186
Costa Rica	172
Panamá	171

Se puede observar que los tres primeros países que forman parte de nuestra comunidad son: México, Argentina y Ecuador, siendo México el lugar donde residí y donde la plataforma ha sido creada, además de que México y Argentina son los países que lideran el mercado musical, mientras que Ecuador es mi país de procedencia, lo que explica que una buena parte de mis conocidos y contactos sean miembros de la comunidad. Luego las estadísticas cambian un poco. Los países que siguen en la página de Facebook son Perú, Estados Unidos, Chile, España, Colombia, Bolivia y Brasil; mientras que en el sitio web los países con visitas que siguen son Brasil, Perú, Chile, Colombia, Bolivia, Panamá y Estados Unidos (se piensa que países como España y Estados Unidos se incluyen dentro de estas cifras porque algunos músicos han migrado a estos destinos en busca de ampliar sus audiencias). Brasil es otro de los mercados musicales más fuertes de la región, y vemos que ocupa el cuarto lugar entre los visitantes del sitio web, aunque en la página de Facebook ocupa el décimo lugar. Quizás esto se deba a la diferencia de idiomas, dado que las herramientas de traducción son más eficaces en los sitios web que en las redes sociales.

Otro dato que merece nuestra atención es el hecho de que la mayoría de los seguidores de la página son hombres. Lo mismo ocurrió en las convocatorias donde las mujeres que aplicaron fueron un porcentaje pequeño. Previamente mencionamos que la mayoría de la población musical es masculina, lo que puede ser una causa. Puede ser que las mujeres no quieran incursionar en profesiones musicales, conociendo que es un ambiente lleno de prácticas machistas. Es necesario que desarrolle estrategias para captar más público femenino y, además, permitir la exposición de un sector que todavía sigue siendo excluido. Por cada entrevista realizada a un músico, gestor o crítico hombre, realicé una entrevista a una representante mujer. Procuré aliarme con colectivos de mujeres para incluirlas dentro de nuestra comunidad y de igual manera, cuando alguna publicación de la página de Facebook fue pautada, segmenté de forma que las publicaciones llegasen a más audiencia femenina.

Publicaciones y entradas

Alcance: orgánico/pagado Clics en publicaciones Reacciones, comentarios y veces que se compartió














































Fecha	Publicación	Tipo	Segmentación	Alcance	Participación	Promocionar
27/10/2019 12:13	 Falta poco para nuestra			157 	7 50 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
22/10/2019 11:27	 Otro de los proyectos que			164 	11 13 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
21/10/2019 18:08	 El próximo 31 de Octubre,			179 	12 9 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
21/10/2019 11:00	 Nos entrevistamos			699 	85 146 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
19/10/2019 20:20	 Nos solidarizamos			202 	9 17 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
18/10/2019 14:38	 Faltan dos semanas para			186 	1 12 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
17/10/2019 18:47	 No lo olviden, la nueva fecha			87 	1 3 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
17/10/2019 13:03	 Desde Zarate, Argentina			183 	19 35 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>
16/10/2019 20:15	 Desde México llega			177 	14 14 	<input type="button" value="Promocionar publicación"/>

Ilustración 17: Alcance de las publicaciones en Facebook, entre el 16 y el 27 de octubre de 2019.

En la gráfica anterior se reflejan las estadísticas de las últimas publicaciones de Facebook (como expliqué antes, la plataforma con mayor alcance). Podemos ver que la última entrevista publicada es la que mayor alcance ha tenido en las últimas semanas. Se puede ver también que el contenido audiovisual es el que capta mayor atención del público. Otras publicaciones importantes suelen ser las de las listas de reproducción, publicaciones que, sin embargo, no se aprecian en la anterior gráfica por el rango de fechas seleccionado para la captura,⁵⁵ donde compilé la música recibida a lo largo de un mes determinado de 2019. Cuando publiqué una lista de reproducción, etiqueté a los

⁵⁵ La ilustración 16 no muestra todas las publicaciones realizadas en la página, tan solo es una captura de las estadísticas de Facebook entre el 16 y el 27 de octubre de 2019. Los compilados suelen ser realizados a inicios del mes, razón por la cual no aparecen en esta captura.

artistas compilados, que siempre fueron más de 20. Muchos de estos artistas compartieron la publicación y de igual manera, el público en general lo replicó en sus perfiles, permitiendo que este tipo de publicaciones tuvieran un gran alcance.

Hay muchos factores que intervienen en que una entrada o publicación sea popular. Hay mucha bibliografía sobre estrategias para el manejo de las redes sociales, para MUSEXPLAT me basé en el libro *Marketing en Redes Sociales: Marketing en Facebook, Marketing en Youtube, Marketing en Instagram* escrito por Mark Smith, un escritor estadounidense experto en marketing digital. Muchas páginas de Facebook, como MUSEXPLAT, se enfocan en nichos específicos y por ello Mark Smith recomienda investigar acerca de los hábitos de consumo de nuestra audiencia con base en prueba y error (Smith, 2018, pág. 44). En ese sentido, la etapa piloto sirvió de mucho. Por ejemplo, el día y la hora en que se publicaron las entradas fue trascendental al momento de obtener un alcance orgánico.⁵⁶ Los horarios preferibles para publicar entre semana fueron el mediodía y las 5 de la tarde, horas en que la gente sale al receso y del trabajo, respectivamente. Hay que considerar, además, que tanto los sábados como los domingos son días donde el alcance se ve afectado porque mucha gente suele prestar menos atención a las redes sociales, en vista de que salen a sitios de entretenimiento.

Cuando publicamos una entrada en redes sociales, la redacción juega un papel crucial al momento de captar la atención de la audiencia. Asimismo, un estilo editorial similar nos sirve para que nuestra audiencia se comprometa. Es necesario que el contenido sea conciso y atractivo y que las publicaciones inviten a la audiencia a interactuar (Smith, 2018, pág. 47). Como se vio en cuadros anteriores, la mayoría de la audiencia de la plataforma oscila entre los 25 y los 44 años, por lo que, aunque mantuve un formato serio, traté de mantener un trato cálido con la audiencia.⁵⁷

⁵⁶ El alcance orgánico es la cantidad de personas que vieron en la pantalla una publicación no pagada de tu página (Facebook).

⁵⁷ Aunque siempre traté de cuidar mi escritura, en ocasiones tuve algunas fallas de edición. Algún enlace que no se abría correctamente, alguna palabra mal redactada, inclusive algún emoji que no representaba aquello de lo que estaba hablando. En ocasiones, fui yo misma quien me di cuenta de mis errores, pero otras veces, fueron otros integrantes o seguidores de la comunidad quienes amablemente me pidieron que realizara las debidas correcciones. Es importante aceptar las sugerencias de la comunidad.

El siguiente cuadro nos muestra las entradas del sitio web con mayor cantidad de visitas.

Título	Vistas
Página de inicio / Archivos	2.668
INICIO	932
Por Orden Alfabético	269
Artistas	256
Por Lugar de Procedencia	239
Colaboradores	155
Entrevista con Luis Alvarado: "Hacer las cosas a contracorriente"	149
Reflexión: Conceptualizando la música experimental	145
Contacto	142
Mariana Carvalho	142
Reseña de Latinoamérica Ruido en tu Idioma - varios artistas	105
Entrevista con Híbridas y Quimeras: "Se están creando redes"	86
Nelson Javier Vera Guerrero (M0H4N)	77
Naerlot	71
Reseña Concierto Nnux / Corazón de Robota / Naerlot: 26 de julio 2019 - CDMX	66
Reseña de Cotito: Hechicero	66
Reseña de Ale Hop: Apophenia	63

Ilustración 18: Entradas con mayor cantidad de visitas en el sitio web.

Evidentemente, el contenido principal de las pestañas de la parte superior es el que tiene mayor número de visitas. En cuanto a las entradas, observamos que las entrevistas, las reflexiones y las reseñas son las más populares en la comunidad. Luego le siguen los perfiles de los artistas miembros de nuestra comunidad. Datos muy similares podemos apreciar en la página de Facebook. Uno de los elementos esenciales al momento de armar comunidad es que las publicaciones o entradas sean compartidas por otros en las diversas redes sociales. La mayoría de las veces en que publicaba un perfil, una reseña o una entrevista, el artista involucrado compartía la publicación en sus redes. Sin embargo, no todos los miembros de la comunidad se involucran lo suficiente (un problema general en las comunidades digitales que ahondaremos en el capítulo 3).

Ahora pasaré a hablar acerca de algunas contrariedades específicas surgidas en el tiempo de vida de la plataforma.

Desventajas de la interacción vía Internet

En un par de ocasiones tuve malentendidos con los miembros de la comunidad, en general porque no entendían el verdadero objetivo de MUSEXPAT. Mencionaré dos ejemplos que me hicieron replantear algunos procesos de la plataforma. En cierta ocasión, un miembro se molestó de que se incluyera un tema suyo en una lista de reproducción de SoundCloud, pues me dijo que primero debería pedir permiso a su disquera. Fue un hecho que me sorprendió, en vista de que los usuarios de SoundCloud pueden crear listas de reproducción que re-enlacen a los perfiles de los distintos artistas y no se infringe ningún derecho de autor; más bien, ayudan a difundir la música de los artistas. Sin embargo, decidí quitarlo de la lista porque el artista insistía en que su disquera podía interpretar como que el compilado era lucrativo. Más desconcertada me quedé cuando el mismo artista me dijo que yo no le había entendido y que no quería que le retirara de la lista. Le pedí que me explicara una vez más qué quería y ya no me dijo nada más. Hoy en día, para evitar este tipo de confusiones, he preferido cambiar el nombre de los compilados por *playlists* o listas de reproducción.

En otra ocasión publiqué una entrevista con una determinada artista y ella pareció insatisfecha con el resultado por algo que dijo y me pidió que modificara la entrevista. Lastimosamente no entendí exactamente cómo quería que la editara y tuve que subir varias versiones del video a YouTube. Esto provocó que tuviera que borrar la publicación en varias ocasiones y, además, editar y renderizar el video una y otra vez, algo que representa tiempo de trabajo. Inclusive pude notar que la artista estaba un poco molesta, pero como la comunicación fue vía texto, me quedé con la sensación de que no quedó claro que yo estaba preocupada de no haberle entendido desde un principio. Como lección, aprendí que antes de publicar una entrevista debo contar con la aprobación del entrevistado en cuanto a la edición del video.

Si bien este apartado es bastante descriptivo, cuento estas anécdotas para ilustrar el hecho de que el trato a través de las redes sociales puede ser muy impersonal y las

confusiones son frecuentes, lo que puede desgastar a la persona que está a cargo de la plataforma. Sin embargo, fueron más los comentarios y experiencias positivas, por lo que cualquier malentendido debe ser valorado como una oportunidad de superación que ayudará a que la plataforma mejore en un futuro. A continuación, los logros y experiencias positivas de la plataforma.

2.4. Logros

Si bien los objetivos planteados inicialmente no fueron cumplidos en su totalidad, se pueden mencionar varios aspectos positivos resultantes de la actividad de la plataforma en menos de un año. En los siguientes párrafos profundizaré acerca de las metas en la expectativa versus la realidad, los colaboradores, las alianzas y la opinión del público.

Expectativa vs Realidad

La plataforma entró en línea el 1 de agosto de 2019. Se planificó que la etapa piloto sería de tres meses, durante los cuales se subiría una determinada cantidad de contenido respecto a artistas, reflexiones, entrevistas y reseñas. A continuación, se expone un cuadro donde se contrastan las metas y los logros de lo que se pudo hacer.

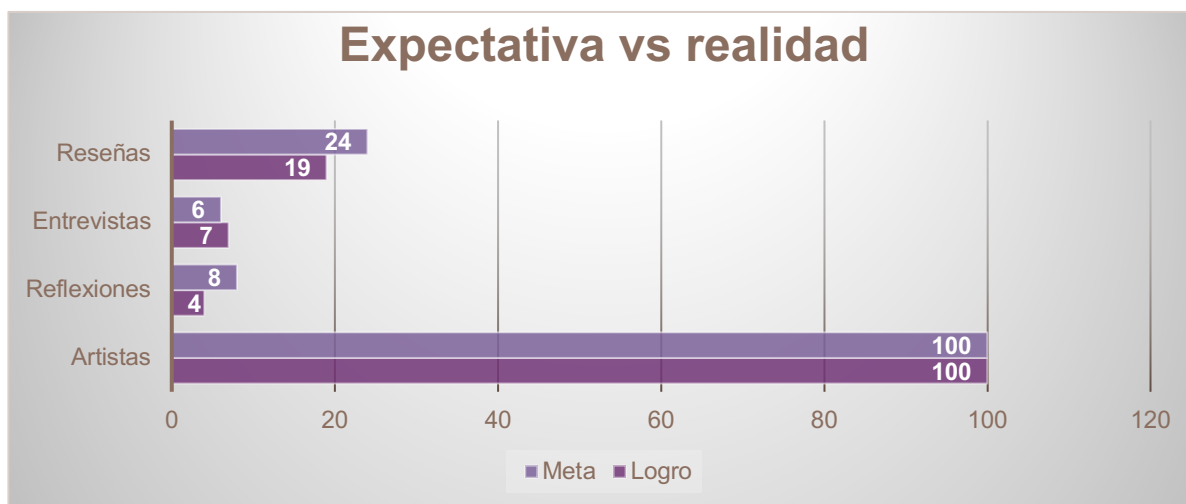


Ilustración 19: Cuadro comparativo de las metas y logros de las entradas en el sitio web.

Al finalizar la etapa piloto, pude constatar que no fue posible cumplir con todas las metas, principalmente por dos razones: en primer lugar, la inestabilidad del equipo de colaboradores, quienes fueron los encargados de realizar el contenido para las reseñas y la mitad de las reflexiones; en segundo lugar, la falta de tiempo, que afectó la entrega de las reflexiones de mi parte. Evidentemente, editar el contenido de audio y video y, además, manejar las redes sociales y el sitio web toma mucho tiempo, dejando muy poca cabida para la escritura y la redacción de otros contenidos.

Colaboradores de la plataforma

Los colaboradores de MUSEXPLAT, quienes contribuyen a la redacción de materiales publicados en la plataforma, fueron seleccionados a partir de una convocatoria abierta publicada en nuestras redes. Los criterios de selección fueron: capacidad de redacción rápida, buena ortografía, experiencia en ámbitos de producción musical, composición y/o interpretación. Apenas una persona fue descartada por mala redacción y poca capacidad argumentativa al hacer las reseñas.

Los colaboradores trabajaron sobre todo en el apartado de reseñas y reflexiones. Ambos apartados tienen contenidos que pueden ser muy subjetivos, especialmente si se trata de música experimental latinoamericana, puesto que, como se discutió previamente, es difícil llegar a un consenso en cuanto a los parámetros que podrían definir este tipo de música. Esta es una de las razones por las cuales se rechazó el emitir una calificación numérica a los discos lanzados. Además, se instó a que las reseñas sean constructivas, esto quiere decir que, si encuentran algo negativo respecto a una determinada producción, se pidió incluir elementos positivos de la misma. Esto responde a la creencia de que la opinión de nuestros pares es fundamental en términos de la difusión de un nuevo disco; por otro lado, es importante que se pueda generar el diálogo en torno a la producción musical experimental, que discutamos acerca de nuestras falencias y virtudes como comunidad musical para así poder crecer juntos y consolidar alianzas que permitan contrarrestar la precariedad de la profesión musical.

Hasta el momento del cierre de la etapa piloto se contó con siete colaboradores provenientes de México, Costa Rica, Panamá, Ecuador y Chile. Cuatro colaboradoras

son hombres y tres son mujeres. Sus edades oscilan entre los 30 y los 50 años. Todos los colaboradores tienen formación superior, algunos de los cuales están estudiando un grado de maestría o doctorado, una de las colaboradoras tiene grado de doctora. Sólo uno de los colaboradores tiene una formación distinta a la musical, sin embargo, se trata de un músico empírico. Breves resúmenes de las trayectorias de los colaboradores, así como sus correos electrónicos, pueden ser consultados en la pestaña que lleva el mismo nombre, en el sitio web. A partir de estos datos se pueden plantear varias conjeturas, parece ser que la gente interesada por hacer crítica no necesariamente ha hecho carrera musical, quizás son músicos empíricos o simplemente melómanos. Por otro lado, ninguno de los colaboradores tiene hijos, lo que seguramente les permite tener más tiempo para dedicarse a la plataforma. Son personas adultas profesionales, algo que quizás tiene influencia en que su escritura sea seria y cuidadosa. Finalmente, se puede observar que al igual que en otros ámbitos artísticos, la presencia de las mujeres es menor que la de los hombres, pero la diferencia no es tan drástica como en ámbito de los compositores y espectadores.

Alianzas presentes y a futuro

Hay varias alianzas importantes que se han logrado con festivales, colectivos, gestores y músicos. Muchas de estas alianzas han surgido como producto de la entrevista que consta como anexo 2 ya que la última pregunta es precisamente cómo podemos colaborar en conjunto. Algunas actividades se han concretado a la fecha de cierre, mientras que se esperan cumplir otras a futuro. A continuación, adjunto algunas de las alianzas más importantes que MUSEXPLAT consiguió en su etapa piloto.

Tabla 4: Potenciales alianzas externas.

Alianzas	Estrategias
Festival Bleeps	Ricardo Arturo Chávez es uno de los colaboradores y, además, dirige este festival de música electrónica en Ecuador. Ricardo se comunicó conmigo y me pidió que le ayude a difundir su festival. No sólo compartí las publicaciones principales de la página de Facebook del festival, también realicé entrevistas tanto a Ricardo como a los músicos que pertenecieron al cartel del festival.

Festival Nuson	En meses pasados me entrevisté con Simón Peña, director del Festival Nuson en Cochabamba, Bolivia. Él se mostró muy interesado en el formato de las entrevistas de nuestra plataforma. Me pidió permiso para utilizar las mismas preguntas con artistas que visiten Cochabamba y registrarlas en audio y video con el fin de enviarme el material para que yo lo edite y publique. Esto facilitará la generación de contenido y descentralizará a la plataforma.
Blog Latinoamérica Sonidos que permanecen	Jairo Manzur, editor del blog en cuestión, cuya sede está en Argentina, me pidió que le ayude compartiendo los contenidos de su blog en las redes sociales de MUSEXPLAT. También me pidió le presente a mujeres en el circuito de la música experimental latinoamericana. A cambio, él estaría dispuesto a compartir los contenidos de mi plataforma en sus redes sociales. De igual manera, estaba interesado en el formato de las entrevistas, dijo que podríamos trabajar en conjunto para generar contenido desde Argentina.
CMMAS	En una entrevista con el Dr. Rodrigo Sigal, director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), me comentó la posibilidad de encontrar un colaborador para el apartado de reseñas, que sea un estudiante del CMMAS o de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia (ENES Morelia). En un futuro, mediante convocatoria, podríamos vincular a la comunidad estudiantil con las nuevas producciones experimentales latinoamericanas.
Radio UNAM	Conversé con Jessica Trujillo, directora de contenidos en Radio Unam online, sobre la posibilidad de destinar un espacio semanal a la difusión de los nuevos miembros de nuestra comunidad. Este espacio podría consistir en sesiones en vivo, la retransmisión de nuestras entrevistas o un programa radial con guión donde podamos difundir perfiles y novedades respecto a la comunidad de música experimental latinoamericana.

Opinión del público

En general, la recepción de la plataforma ha sido positiva ya que obtuve varios mensajes de agradecimiento por ser una plataforma accesible que no requiere de pago alguno para pertenecer a la misma. Otras personas me han comentado que las reflexiones les han ayudado a entender un poco más acerca de cómo gestionar su proyecto musical e inclusive me han pedido asesorías personalizadas para sus diversos proyectos. Recibí y sigo recibiendo mensualmente varios mensajes de artistas pertenecientes a toda la región que quieren difundir su material a través de la plataforma. Varios gestores latinoamericanos me han comentado que MUSEXPLAT es una referencia regional para encontrar músicos y festivales experimentales.

A continuación, adjunto una imagen con comentarios positivos recomendando nuestra comunidad. Ninguno de estos comentarios fue buscado por mi persona, son comentarios

que surgen de la iniciativa de miembros de nuestra comunidad. Es importante aclarar que al momento esta página de Facebook no ha recibido comentarios o calificaciones negativas, obteniendo una calificación de 5/5, misma que puede comprobarse en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/pg/musexplat/reviews/>.

Recomendaciones y opiniones

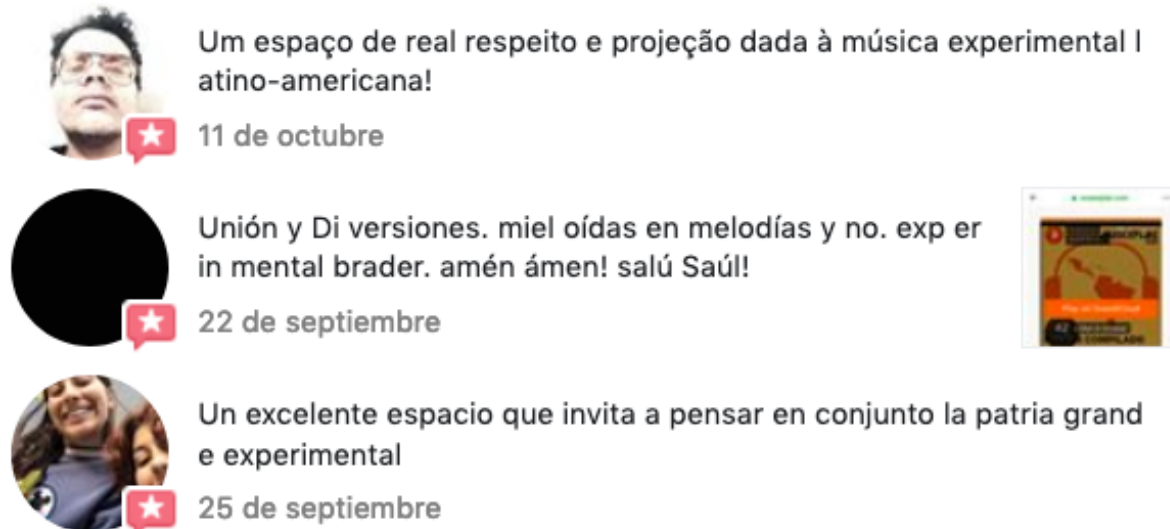
- 
- Um espaço de real respeito e projeção dada à música experimental I atino-americana!
11 de octubre
- Unión y Di versiones. miel oídas en melodías y no. exp er in mental brader. amén ámen! salú Saúl!
22 de septiembre
- Un excelente espacio que invita a pensar en conjunto la patria grand e experimental
25 de septiembre

Ilustración 20: Reseñas de la página de Facebook, todas tienen puntuación de 5.

En conversaciones directas con algunos miembros de la comunidad, he podido conocer algunas de sus experiencias positivas. Es el caso del artista sonoro mexicano Hernani Villaseñor, especializado en la práctica de Live Coding, quien comentó que utilizó la plataforma para una selección de artistas encargada por la Fonoteca Nacional. Hernani buscaba artistas que hagan Live Coding y puesto que mi plataforma tiene una categorización de los artistas por géneros, entre los cuales estaba esa categoría, pudo encontrar artistas mujeres que se dedican a dicha práctica a lo largo de la región.

Otro caso positivo es el del productor y artista boliviano Chuntu o Simón Peña, quien además dirige el Festival de Música Experimental Nuson en Cochabamba.⁵⁸ Él agradeció por la plataforma, puesto que en un viaje realizado a Costa Rica no sabía con qué artistas

⁵⁸ Para conocer más acerca del Festival Nuson, visitar: <https://www.facebook.com/nusonfestival/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

podía contactarse para realizar vínculos entre ambos países y Chuntu supo aprovechar la categorización de artistas por lugar de procedencia para contactarse con artistas de la escena musical experimental costarricense.

En abril de 2020, recibí comentarios positivos por parte de un usuario de Facebook bajo el pseudónimo de Yamil BT. Me manifestó su admiración y agradecimiento por crear una plataforma así. Posteriormente este usuario creó un grupo con el nombre de Música Experimental Latinoamericana, denotando la influencia positiva de MUSEXPLAT. Yamil me invitó a ser administradora de este grupo, el cual he utilizado para difundir las publicaciones de mi plataforma y encontrar a otros posibles miembros de la comunidad.

A finales del período piloto, lancé una encuesta de satisfacción para conocer más acerca de nuestra comunidad y poder realizar mejoras respecto al diseño de la plataforma. Tres de las preguntas se direccionaban a conocer la utilidad de la plataforma en la vida profesional de sus miembros. Ventajosamente, los resultados han sido positivos. A continuación, voy a exponer y analizar los resultados de esta encuesta.

2.5. Encuesta de Satisfacción

Este cuestionario puede ser encontrado como parte del anexo 3. Contiene seis preguntas obligatorias de carácter cerrado y una pregunta opcional de carácter abierto. Fue compartido a través de las redes sociales de MUSEXPLAT y vía correo electrónico, una vez que los tres meses de la etapa piloto finalizaron. Es un cuestionario anónimo y, además, se llenó de forma voluntaria. Es importante mencionar que me costó obtener respuestas con tan sólo hacer pública la encuesta, así que procedí a invitar por mensaje directo a algunos miembros de la comunidad para que llenen la misma. Hasta finales de diciembre de 2019, obtuve un total de cuarenta y tres respuestas. A continuación, revisaré cada una de estas preguntas con gráficos estadísticos, análisis de los resultados obtenidos y posibles estrategias para mejorar la plataforma en torno a las necesidades y comentarios de la comunidad.

Preguntas cerradas

La primera pregunta en la encuesta fue: “¿Cuál es la red social que más utilizas?”. La plataforma que más he utilizado en los últimos meses es Facebook, sobre todo porque es la red social en la que más interactúo, pero en ocasiones no podía encontrar la página de algunos miembros de la comunidad en esta red social, así que me preguntaba qué otras plataformas utilizarían. Como podemos ver, la plataforma más utilizada es Facebook y la segunda red social más importante es Instagram. Por ello, tomé la decisión de publicar las imágenes de los miembros de nuestra comunidad en el perfil de Instagram, además publiqué historias de las nuevas entradas. Se puede observar que el 26% de las respuestas indica que los usuarios utilizan otra red social, algunos especificaron que utilizan YouTube, por ello decidí incluir links de esta red social en los perfiles de los nuevos miembros. Todo esto lo hice a partir del mes de enero de 2020. Pienso, además, que a futuro podría reforzar el contenido de YouTube no sólo con entrevistas sino además con contenido informativo, talleres o conciertos.

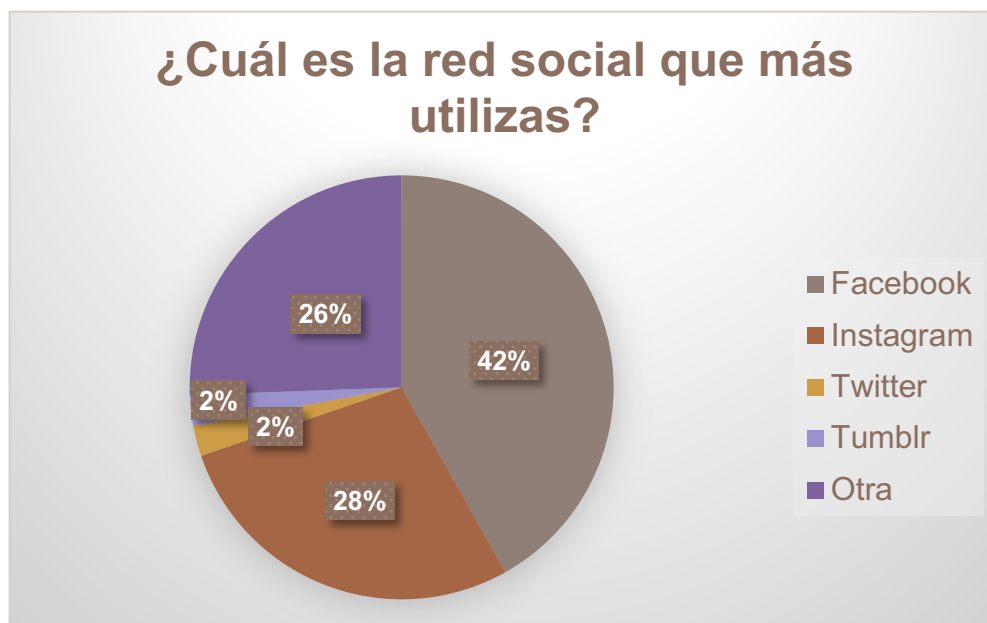


Ilustración 21: Porcentaje de la red social más utilizada.

La segunda pregunta tiene como objetivo descubrir qué plataforma es la más utilizada por la comunidad al momento de escuchar música. Como se mencionó en líneas anteriores, en ciertas entradas incrusto mediante código HTML material audiovisual proveniente de los perfiles de los artistas en plataformas de contenido streaming. Hasta el momento del cierre había preferido utilizar el contenido de SoundCloud y Bandcamp

porque son plataformas gratuitas sin anuncios publicitarios. Sin embargo, como se puede ver en la encuesta, muchas personas prefieren utilizar Spotify. Este dato no sólo es relevante para la creación de los perfiles, sino además para las listas de reproducción. Spotify todavía no es mi primera opción al momento de realizar los perfiles de los artistas; aunque los visitantes prefieran escuchar música en esta plataforma, son pocos los músicos experimentales que me han compartido sus enlaces a Spotify, seguramente por la dificultad que representa el poder acceder a esta plataforma sin un agregador. Por otro lado, al finalizar 2019, creé una lista de reproducción en Spotify con los artistas que sí tienen su música en esta plataforma, con el fin de difundir su trabajo ante la comunidad. Esta lista obtuvo varios me gusta y fue bastante compartida, contribuyendo a que los artistas sean conocidos en varias latitudes.

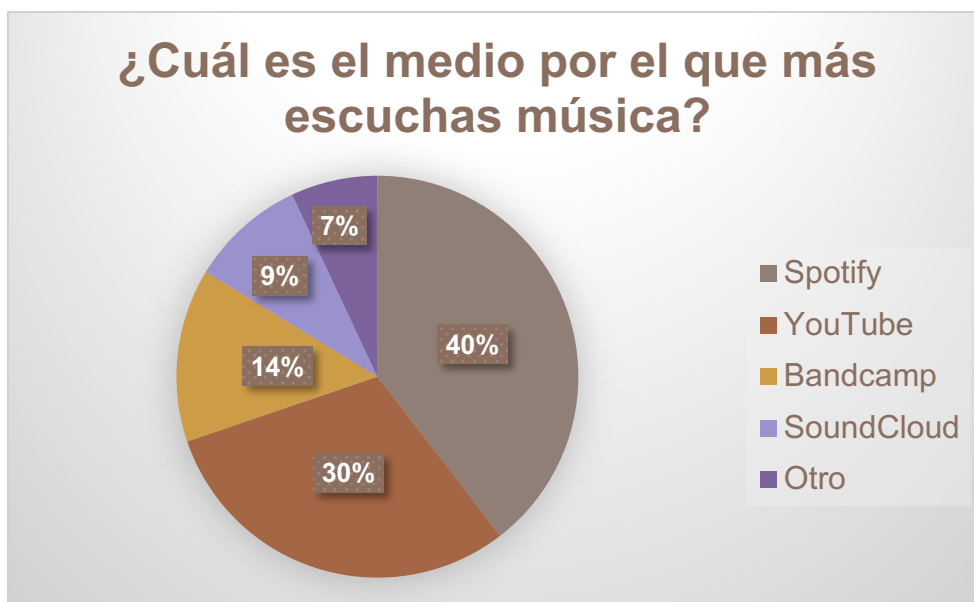


Ilustración 22: Porcentaje de la plataforma streaming más utilizada.

La siguiente pregunta tiene que ver con la difusión de la plataforma. Pregunté: “¿Cómo te enteraste de la plataforma MUSEXPLAT?”. El resultado con el mayor porcentaje corresponde a invitación personal y en segundo lugar por conocidos o amigos. Esto significa que es necesario que siga buscando a los miembros y, otros tantos, irán sumándose por su cuenta. La búsqueda de los miembros es uno de los procesos más demorados, aunque en su mayoría ya cubrí a todos mis contactos cercanos que hacen música experimental; para otros nuevos miembros deberé buscar referencias, luego

escuchar su música, ponerme en contacto vía mensaje directo y, finalmente, crear una conversación amistosa explicando el motivo de la plataforma. La última pregunta del cuestionario para ser parte del catálogo MUSEXPLAT (anexo 1) precisamente pide que se recomienden otros tres proyectos experimentales de la región. Únicamente queda buscar la manera de contactarme con ellos.

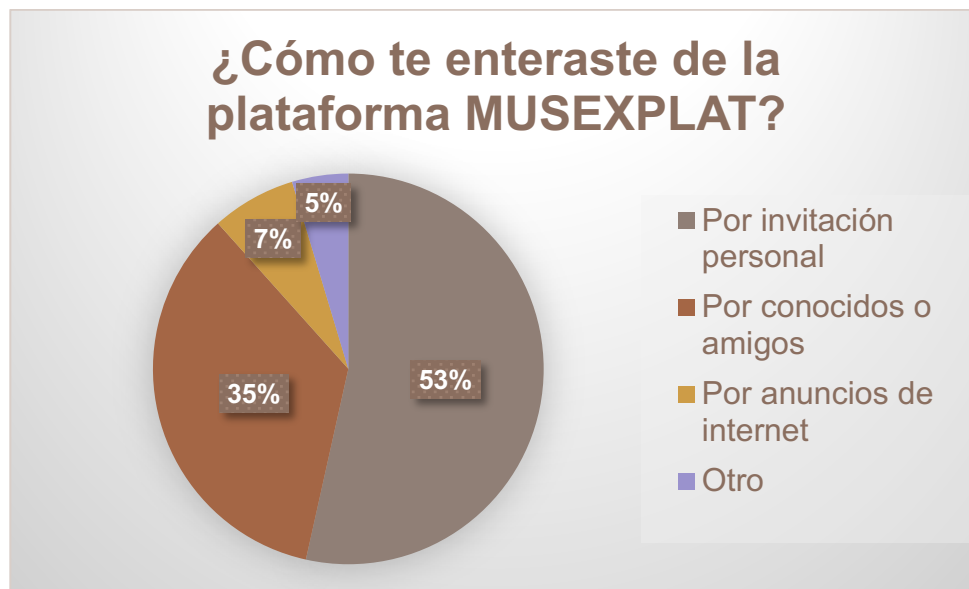


Ilustración 23: Porcentaje de la forma de acceso a MUSEXPLAT.

A continuación, pregunté: “¿Con qué frecuencia visitas la plataforma?” Esto con el objetivo de conocer la real incidencia de la plataforma en la comunidad y en su vida actual. Los resultados más importantes obtenidos están casi empatados entre “una vez a la semana o más” y “ocasionalmente”. Esto quiere decir que en la comunidad existen dos perfiles, el primero que se involucra habitualmente a conocer más acerca de la escena y el segundo, que debido a desinterés u otras causas que desconozco, visita la plataforma rara vez. En este sentido, será muy útil leer el apartado de *sugerencias* para comprender cómo hacer que la plataforma sea más atractiva para la comunidad. Pienso que este resultado tiene mucho que ver con el hecho de que muchos artistas todavía no comprenden la importancia de crear comunidad para poder difundir su música. Además, dentro de la escena de música experimental he visto cómo muchos miembros simplemente no están interesados en difundir su música, siendo que algunos simplemente son creadores para ellos mismos o para su círculo cercano.

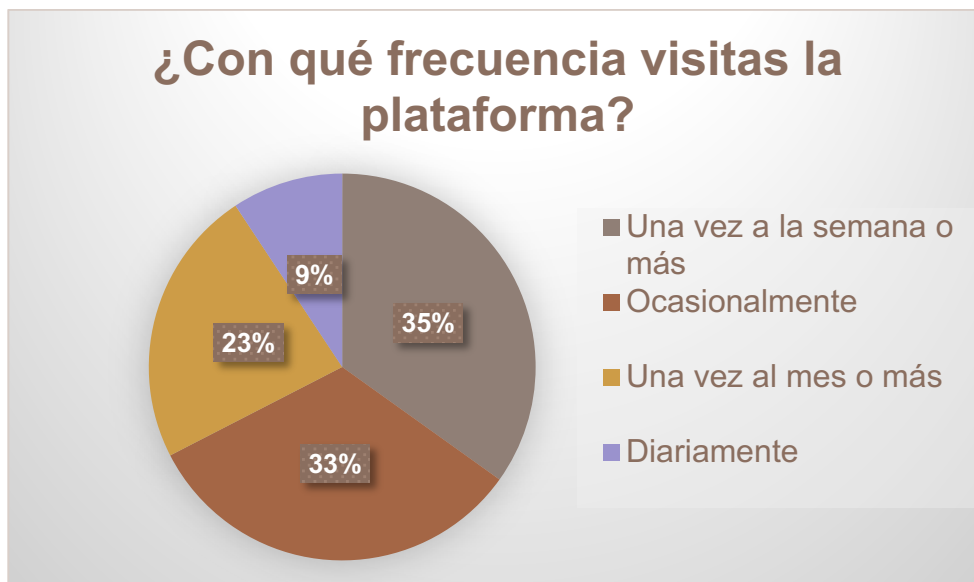


Ilustración 24: Porcentaje de la frecuencia de visitas a MUSEXPLAT.

Más adelante pregunté: “¿Qué tan interesante te han parecido las siguientes secciones?”, refiriéndome a las secciones de reseñas, reflexiones, entrevistas, artistas y festivales. El orden de interés es el siguiente: artistas, reseñas, entrevistas, festivales y reflexiones, el mismo orden de las publicaciones en cuestión de cantidad. Los apartados que son lo más difíciles de producir constituyen los apartados de entrevistas y de reflexiones. Veo que el apartado de reflexiones es el que menos atención ha tenido.

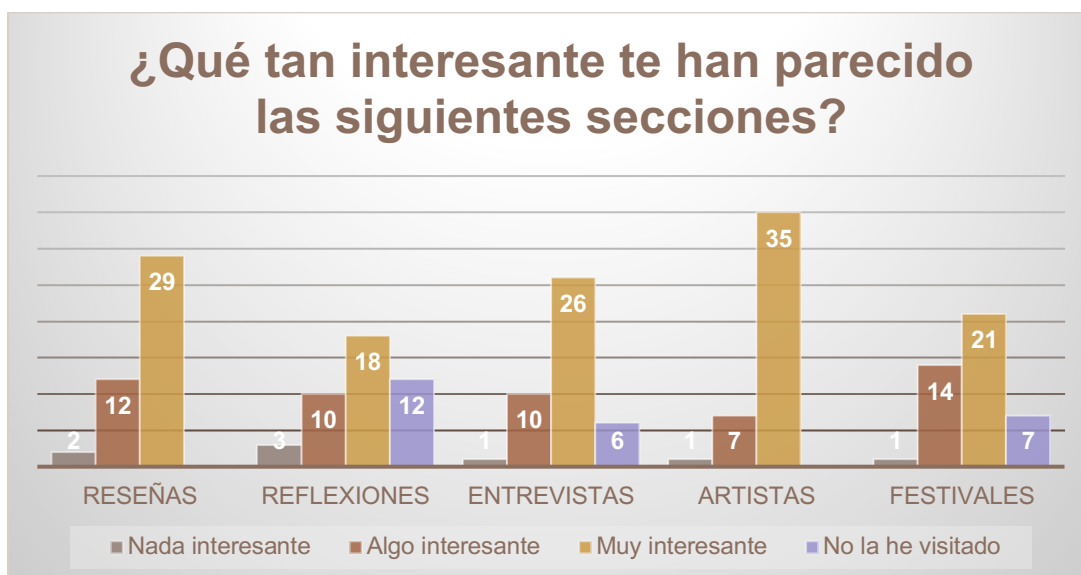


Ilustración 25: Interés por las secciones del portal.

La pregunta de “¿Cuál es la utilidad de la plataforma para tu vida profesional musical?” es una pregunta con escala del 1 al 5, siendo 1 malo y 5 excelente. Esta pregunta está dirigida exclusivamente a aquellos que tienen una vinculación profesional con la música dentro la comunidad, es decir que no es una pregunta para aquellos que solo hacen las veces de audiencia. La mayoría contestó que la utilidad es excelente, algo que me deja bastante contenta. Sin embargo, hubo algunos que contestaron 4 y 3, lo que significa que todavía quedan algunos aspectos que mejorar. Nadie contestó con las puntuaciones de 2 o 1.



Ilustración 26: Criterio de la utilidad de MUSEXPLAT.

Pregunta abierta

La última pregunta fue abierta de carácter opcional: “¿Hay algo que puedas recomendar para mejorar la plataforma?”, en este caso obtuve un total de 18 respuestas. Algunas de estas eran mensajes de agradecimiento o felicitación por la iniciativa, mientras que otras son sugerencias. Inclusive me sorprendieron al decirme que en alguna parte del continente están intentando replicar a MUSEXPLAT para difundir los proyectos de música experimental de su país; lastimosamente como la encuesta era anónima, no obtuve más información al respecto. En los próximos párrafos voy a resumir las sugerencias o comentarios que considero más interesantes, algunos de los cuales coinciden entre sí y me ayudan a hacer un balance global del funcionamiento de la plataforma que he tenido hasta este momento.

Una de las peticiones más importantes es realizar un mapa de los espacios o salas abiertas para organizar conciertos con proyectos de música experimental en Latinoamérica. De esta manera, aquellas personas interesadas en realizar giras o tours pueden comunicarse con estos espacios. Asimismo, me piden que realice la difusión de estos conciertos en la plataforma y de eventos alrededor de toda la región, algo que he tratado de hacer, sobre todo en el caso de festivales. Incluso me han pedido publicar una especie de agenda mensual con los eventos de todos los países y que, además, haga actividades interactivas para que la gente asista y difunda estos conciertos.

Me han pedido también que utilice más la red social de Instagram, es decir, que se publiquen todos los contenidos por ahí y que incluya, además, historias. En la actualidad, la plataforma de Facebook tiene ciertas restricciones al momento de etiquetar a otras personas en fotos y publicaciones, no así la plataforma de Instagram, por lo que este punto ya lo había meditado antes y pienso que no representa un mayor problema. Sin duda, otra de las posibles soluciones es mejorar el plan de Wordpress que tengo, puesto que con un plan premium o business puedo acceder a opciones avanzadas para redes sociales y replicar la información en Instagram de forma automática.

Otra de las sugerencias es realizar un podcast o un programa radial. Luego de la experiencia positiva con las listas de reproducción, no me cabe duda de que las publicaciones donde se involucran a varios artistas son las más exitosas. Además, un podcast puede incluir un espacio para entrevistas, algo que lo hace mucho más llamativo. Algunos colectivos e instituciones me han invitado a trabajar en conjunto para realizar un programa por el estilo, el caso más importante es Radio UNAM.

Me han dicho que podría mejorar el diseño e imagen de la plataforma, para que sea más llamativa. Este es un factor muy importante y no es la primera vez que me lo dicen. Evidentemente, mis capacidades en términos de diseño son bastante limitadas ya que esa no es mi rama de especialización y aunque la plataforma CANVA tiene diseños con muy buenos acabados, todavía hace falta algo que otorgue una identidad visual a la plataforma. De igual manera, quizás convendría lanzar una convocatoria para que uno de los futuros colaboradores se encargue de esta parte, siempre que se pueda encontrar

una manera de retribuir su esfuerzo. Me gustaría agregar que en las últimas semanas me he inscrito a un curso de programación web, al final del cual espero contar con las herramientas necesarias para hacer que el sitio web sea más interactivo.

Por otro lado, también me pidieron realizar más encuentros, donde la comunidad pueda reunirse para buscar un mejor futuro para la plataforma; así como también realizar conciertos para que los artistas puedan dar a conocer su música a nuevos públicos. Me encantaría realizar más encuentros o conversatorios con otros miembros de la comunidad experimental, pues pienso que es necesario el diálogo entre todos los participantes. Si bien en un principio la iniciativa puede venir de mi parte, lo ideal sería que en un futuro sean los propios miembros de la comunidad los que se convoquen. Inclusive se podría armar un foro virtual para discutir aspectos de sostenibilidad y redes de trabajo. En cuanto a los conciertos, pienso que un equipo curatorial de MUSEXPLAT podría armar el cartel de ciertos eventos y contribuir a la difusión de los mismos. Sin embargo, aunque podría organizar uno que otro concierto pequeño al año, no cuento con el tiempo suficiente para poder encargarme de la producción total de conciertos periódicamente ya que la gestión de eventos es un trabajo de tiempo completo que incluye realizar contratos, buscar permisos, conseguir una sala que pague justamente a los músicos, encontrar equipo para escenario y refuerzo sonoro. En todo caso, pude realizar un único festival virtual, sobre el que hablaré más adelante.

Una propuesta que se desprende de la necesidad anterior es la de crear un plugin con software libre que permita a varios participantes trabajar o hacer conciertos en tiempo real, desde distintas partes de la región. Me atrae mucho la posibilidad de poder organizar proyectos de música colaborativa, una vez más repito que uno de los objetivos principales de la plataforma es conectarnos entre todas y todos. Sé muy bien que al momento un proyecto así es algo ambicioso, tomando en cuenta mis conocimientos, pero creo que en un futuro quizás podría encontrar un grupo de trabajo mediante convocatoria que pueda ayudarme a cumplir estos objetivos. Una vez más, es necesario pensar en una forma de trabajo colaborativa y solidaria, descentralizando toda la responsabilidad en mi persona.

Finalmente, pienso que la sugerencia más importante es lograr que todas y todos los participantes, artistas, gestores y críticos puedan subir contenido de forma automática; siempre con la moderación de un grupo de colaboradores que se encarguen de depurar contenido y mantener una misma línea editorial. El trabajo en red permitiría mayores posibilidades de generación de contenidos y haría que la red sea más democrática y autogestiva.⁵⁹ La forma de lograrlo en Wordpress es a través de plugins; sin embargo, como se mencionó antes, el plan de pago de Wordpress que tengo hasta el momento no me permite instalar plugins. Si en un futuro mejoro mi plan, podré permitir que los interesados puedan registrarse en el sitio y que por medio de su nombre de usuario y contraseña, puedan tener su espacio dentro del sitio web. Además esta interacción otorgaría una mayor atención y compromiso de los miembros de la comunidad. Esto también podría permitir que los colaboradores perduren más en la plataforma. Precisamente fue esta una de las peticiones, permitir que los colaboradores difundan sus investigaciones artísticas y sus proyectos musicales con mayor libertad. Es necesario migrar hacia la lógica de la Web 2.0, donde los usuarios puedan interactuar y colaborar en el diseño y el mantenimiento de la plataforma.

Perspectiva a futuro

Hay muchas posibles salidas para MUSEXPLAT en el futuro. Lo más destacable de nuestra plataforma es la creación de redes dentro de la región que permitan el intercambio de los proyectos musicales y la formación de públicos. Es seguro que la plataforma seguirá con el objetivo de difundir los proyectos musicales experimentales latinoamericanos a través de artículos enfocados en artistas nuevos, compilados, entrevistas, reseñas y reflexiones.

⁵⁹ Un ejemplo similar en el cual encontré cierta inspiración para este proyecto es la plataforma estadounidense Sonicbids que se enfoca en géneros relativos al pop, donde cualquier persona puede unirse y crearse un perfil como músico o gestor. Como artista, puedes crear un perfil con tu reseña bibliográfica, material audiovisual y notas de prensa, a través de tu perfil podrás participar de diversas convocatorias sobre todo dentro de Estados Unidos. Como gestor o promotor que trabaja para una sala de concierto, venue o festival, puedes encontrar bandas para armar conciertos. Además, cuenta con una sección con recomendaciones para administrar tu proyecto musical. Sin embargo, esta iniciativa es privada y por esta razón requiere de una membresía anual de más de 100 dólares americanos, en el caso de que quieras aplicar a convocatorias.

Como se dijo, hasta ahora los colaboradores no perciben remuneración alguna, lo que implica que muchos de ellos quizás nos abandonen cuando ya no dispongan de tiempo o, simplemente, cuando sus prioridades de vida cambien. Además de realizar convocatorias cada vez que esto pase, podríamos aliarnos con instituciones educativas y festivales donde se pudieran realizar donativos o trabajar con pasantes que nos puedan ayudar a generar contenidos para reseñas y reflexiones.⁶⁰

Por otra parte, urge descentralizar la plataforma, cuyo funcionamiento recae casi por completo en mi persona. Es necesario elegir una actualización de la plataforma que eleve su atractivo ante el público y que, además, permita que los miembros suban contenido, por supuesto, con las limitaciones necesarias para que el portal no termine en un caos. Sumado a esto, pienso que es necesario encontrar una manera en que todos podamos trabajar en conjunto para la creación de piezas musicales colaborativas, sin necesidad de tener que viajar grandes distancias. Encuentro que también sería interesante la realización de conciertos o festivales simultáneos en varios puntos de la región. Aunque ya existen herramientas tecnológicas que permiten realizar lo anteriormente dicho, me gustaría moldear este tipo de herramientas para la realidad latinoamericana.

En el pasado, varios esfuerzos similares a mi plataforma se han realizado en la misma dirección, pero han desaparecido con el pasar del tiempo. Una posible solución para alcanzar la continuidad sería el que MUSEXPAT tenga varias sedes y directores regionales, restándome gran parte del trabajo. Pero antes, debo encontrar un protocolo que pueda ser aplicado por todas y todos y en el que los objetivos de la plataforma sean los mismos para que no haya problemas al momento de llegar a un consenso. Además, creo que un modelo de plataforma totalmente gratuito es difícil de lograr, pero no quiero que el capital sea el centro de este proyecto, así que un modelo mixto podría ser la solución. Tomando en cuenta lo anteriormente dicho, a continuación, hablaremos de temas trascendentales para alcanzar la sostenibilidad y continuidad de esta plataforma.

⁶⁰ Es importante que en un futuro se busque remuneración o alguna forma de retribución para los colaboradores, de lo contrario se reproducen las prácticas de auto-explotación involuntarias y el pensamiento de que los artistas sólo viven de los aplausos y del reconocimiento.

3. Comunidades digitales musicales

Quizá el paso analítico necesario para comprender las nuevas formas de interacción social en la era de Internet consiste en construir una redefinición de la comunidad, quitando trascendencia a su componente cultural y haciendo énfasis en la función de apoyo que cumple para individuos y familias para no limitar su existencia social a una sola modalidad de acción material (Castells, 2001, pág. 148).

Antes de hablar de las comunidades musicales digitales, comenzaré este capítulo con una frase que define el concepto de comunidad en la era digital, perteneciente al sociólogo español Manuel Castells. En su libro *La Galaxia Internet*, Castells nos habla de que el Internet se ha convertido en una herramienta complementaria para las relaciones sociales. Este autor indica que gracias al Internet podemos comunicarnos con personas a grandes distancias, elegir selectivamente a quienes forman parte de nuestra red de contactos, y crear lazos entre las personas interconectadas, lazos que, en ocasiones, ayudan a la construcción de la identidad.

Por otro lado, hay estudios que afirman que el Internet conduce a la alienación social, razón por la cual, muchos de los usuarios de las comunidades digitales no buscan precisamente salir del mundo virtual (Castells, 2001, pág. 140). Esto se aleja de los objetivos de plataformas como MUSEXPLAT y representa un problema. Por ejemplo, organicé varias reuniones en Ciudad de México para los miembros de MUSEXPLAT y, a pesar de ser la ciudad con mayor cantidad de usuarios, no fueron reuniones concurridas. Además, tal como lo indica Castells, parece ser que el Internet ayuda al auge del individualismo, las personas forman comunidades personalizadas centradas en el yo, donde cada internauta elige exactamente a los miembros de su comunidad, eliminando a todos aquellos que no están de acuerdo con su punto de vista. Una comunidad como MUSEXPLAT no busca ser complaciente con todos y ello puede significar que la gente no se sienta comprometida. Vemos entonces que hay varios problemas transversales en todas las comunidades digitales que necesitan ser discutidos.

En el primer capítulo definí un marco teórico que me ayudó a diseñar MUSEXPLAT, hablé acerca de comunidades virtuales y redes de trabajo, considerando un segmento

determinado de la población y sus necesidades. Así llegué a un objetivo principal para la plataforma en línea: ser el punto de encuentro para todas y todos aquellos que se identifican con la música experimental latinoamericana, potenciando alianzas nacionales e internacionales que faciliten los procesos de creación, gestión y difusión musical. En el segundo capítulo, hablé de la creación de la plataforma y de la etapa piloto, que incluía la evaluación de la plataforma por parte de los propios miembros. Hay varios factores que inciden en la trascendencia de las comunidades digitales y por ello, el presente capítulo, que sirve como cierre de este documento, profundiza en los nuevos creadores que cumplen tareas diversas, en la comunidad latinoamericana y su relación con las nuevas tecnologías, en la participación de las mujeres en la escena experimental y en las alternativas para hacer que las comunidades online sean sostenibles. Vivimos en un territorio pluricultural con múltiples cosmovisiones, en una era que tiende al individualismo, ¿cómo podemos hablar de comunidad, si trabajamos en diferentes direcciones?

3.1. La música en la era digital

En décadas pasadas, se pensaba que solo era necesario que los músicos conocieran a fondo su instrumento, o que los compositores aprendieran las diversas técnicas y estéticas musicales, así podrían crear la obra perfecta y, más adelante, ser descubiertos por un cazatalentos que les haría firmar contrato con un sello discográfico o con una agencia de artistas que planifique una gira internacional (Martín, 2013, pág. 96). En esa hipotética realidad, los artistas pensaban que con las ganancias de las ventas de discos y de los conciertos no tendrían que preocuparse más por su futuro profesional y su estabilidad económica. Sin embargo, esto nunca fue del todo cierto: la fórmula del éxito solo funcionaba para aquellos en una situación de privilegio económico, que contaran con el capital suficiente para poder alquilar un estudio de grabación, que vivieran en una metrópoli donde las casas disqueras pudiesen fácilmente ubicarlos o que fuesen lo suficientemente atractivos como para convertirse en la cara de algún producto comercial. Inclusive algunos instrumentos musicales, al igual que los soportes fonográficos, tenían altos precios debido a los aranceles de importación. Y, de igual manera, el acceso a las escuelas públicas de música era limitado, mientras que las escuelas privadas tenían

colegiaturas muy caras. De ahí que se calificaba a la música como una práctica elitista, porque sólo aquellos que tenían alto poder adquisitivo podían entrar en el mercado.

Años atrás, si los músicos no disponían del capital necesario, las disqueras eran las únicas que tenían los recursos para convertir sus ideas en trabajos discográficos de calidad, llevarlos de gira y, además, podían hacer que su música fuera difundida internacionalmente. Como lo mencioné en el capítulo uno, todo esto traía sus desventajas, por ejemplo, el control creativo que las disqueras ejercían sobre los músicos y de igual manera, el control en otros aspectos de su vida, a tal punto de someterlos a arduas jornadas de trabajo con agendas que dejaban poco tiempo para su vida privada. Como ejemplo mencionaré a Café Tacvba, una banda ampliamente conocida, cuyo alcance difiere mucho de los ejemplos anteriormente citados. “*Revés/Yo Soy*”, lanzado en 2000, fue uno de sus lanzamientos más experimentales, provocando en su momento la reprobación de las grandes masas e inclusive el fin de su contrato con la disquera multinacional Warner Music (Madrid & Rojo, 2018, pág. 111). A pesar de esto, hoy en día se considera a este disco como un trabajo que redefinió el concepto de la música pop latinoamericana, acercándola a técnicas vanguardistas.⁶¹

¿Y qué decir de la difusión de la música? Para Manuel Tironi, la era digital no solo ayudó a abaratar los costos de la grabación y a liberar a los músicos de las limitantes de la industria musical de las grandes masas, sino que además sirvió para la creación de redes sociales que ayudan a la difusión de proyectos emergentes; donde usualmente los miembros de los proyectos musicales cumplen varias tareas al mismo tiempo, por un lado son compositores e intérpretes y por otro son promotores, técnicos e incluso diseñadores de sus propias redes sociales (Tironi, 2010).

Previamente, existían pocos lugares en Latinoamérica donde los productos o mercadería de arte experimental fueran comercializados. Un ejemplo es el Tianguis Cultural del Chopo en Ciudad de México que hoy en día sólo funciona los sábados. Ahora la tecnología musical nos permite acceder a música creada a miles de kilómetros de

⁶¹ Este álbum doble, consistía en un disco instrumental y un disco con una colección de canciones. A pesar de su fracaso en ventas, los hizo acreedores del Grammy Latino.

distancia en cuestión de segundos, durante las veinticuatro horas del día. En el pasado el principal vínculo para conocer las nuevas tendencias musicales eran las disqueras, la radio y la televisión, siendo los jefes de los medios de comunicación aquellos que tenían la última palabra en decidir qué se difundía y qué no. De esta manera, en el pasado, el acceso a todo tipo de música también era un privilegio de pocos.

En otras épocas, poder comprar un disco original era sinónimo de un buen estatus económico ya que no todas las personas podían hacerlo. Todavía más, si es que la música era de origen extranjero, los discos tenían altos precios económicos que solo pocos podían costear. Como la gente podía acceder a una cantidad limitada de música, los discos eran objetos de colección. Entonces la gente se preocupaba por aprenderse los temas de un álbum entero y escuchaban una y otra vez los soportes fonográficos que con tanto esfuerzo alcanzaron a comprar (Martín, 2013, pág. 67). Con el tiempo la gente se dio cuenta de que las limitaciones económicas no les dejaban acceder a la cultura y prefirieron compartir la música con sus semejantes y, cuando la tecnología lo permitía, hicieron caso omiso de las leyendas de copyright impresas en las caras o los folletos de los distintos soportes fonográficos.⁶² Cabe mencionar que la situación en Latinoamérica es todavía más compleja que en Canadá, Estados Unidos y en Europa.

Una vez que los ordenadores y el Internet se masificaron fue mucho más fácil copiar los discos y distribuirlos a través de programas como Napster o BitTorrent, conocidos como redes Peer to Peer.

Las redes P2P (Peer to Peer) conformaban redes de intercambio horizontales en las que los archivos le pertenecían a una comunidad que multiplicaba la información compartida. Comenzaron así los públicos activos que dominaban la circulación de música a partir del intercambio y la descentralización. Esto, aunado a las prácticas colaborativas bajo la concepción de la Web 2.0, trajo consigo una nueva relación de consumo-apropiación-reproducción apoyada por el

⁶² Un ejemplo son los discos argentinos, muchos de los cuales mantienen la siguiente leyenda hasta el día de hoy: *Reservados todos los derechos de los autores y compositores, del productor fonográfico, del editor, y de los intérpretes de las obras reproducidas en este ejemplar. Prohibida la reproducción, regrabación, alquiler, préstamo, canje, ejecución pública, y difusión por cualquier medio y procedimiento sin previa autorización o cualquier otro uso no autorizado. SADAIC - BIEM / AADI - CAPIF. Industria Argentina. Disco es Cultura.*

abaratamiento en los costos de las herramientas digitales, la convergencia de diversos medios, y la apertura de diversos canales mediáticos participativos (Woodside & Jiménez, 2012, pág. 92).

Estas aplicaciones tenían su limitación en el ancho de banda y la capacidad de almacenamiento, por lo que ahora se prefieren los servicios de streaming y las nubes. Este fenómeno ha permitido que las audiencias se encuentren con propuestas diferentes o proyectos pequeños no necesariamente relacionados con el mercado de masas.

En cuanto al compartir o no música en Internet, existen ciertos vacíos legales. Hay varias corrientes que luchan por la libertad de música o la música libre, que no es lo mismo que música gratuita. Tal como lo dice el profesor de bioinformática, que además es músico, Ram Samudrala en su texto *Free Music Philosophy* [Filosofía de la música libre]: “Free Music means that any individual has the freedom of copying, distributing, and modifying music for personal, noncommercial purposes” [Música libre significa que cualquier persona tiene la libertad de copiar, distribuir y modificar música para fines personales y no comerciales] (Samudrala, 1998). Evidentemente los soportes fonográficos no pueden ser gratuitos y es totalmente comprensible que una persona quiera escuchar la música primero antes de comprarla. En el pasado las audiencias se preocupaban por tener grandes colecciones de música, algo que denotaba una posición económica superior, hoy se preocupan por accesibilidad.

La tecnología digital en la actualidad ofrece a los artistas diversas opciones para el manejo de su música desde la comodidad de su hogar. En primer lugar, la metodología “Do It Yourself” (DIY) o, en español, “Házlo tú mismo”, comanda ahora los procesos de creación musicales (Martín, 2013, pág. 167). Ahora los músicos tienen la libertad de elegir el rumbo de sus creaciones ya que pueden acceder con facilidad a programas de producción y distribución musical. Las barreras entre los creadores y el público han desaparecido, provocando que muchos busquen reunirse a través de blogs o redes sociales para compartir, aprender y dialogar entre ellos e inclusive encontrar el financiamiento para hacer que sus proyectos más ambiciosos se cristalicen. En todo este nuevo acontecer musical, hay cierto sentimiento de rebeldía frente a la tendencia de cómo se mueve el mercado musical. Así nos lo dicen Mariana Fossatti y Jorge Gemetto,

creadores de Ártica, un centro cultural online uruguayo, en su libro *Arte joven y cultura digital*:

Cuando se empieza a reconocer el desbordante y expansivo potencial creativo disperso en la sociedad, las “masas” dejan de ser un conjunto pasivo, torpe e indiferenciado de consumidores, para pasar a constituirse en agentes de cambios y transformaciones (Fossatti & Gemetto, 2011, pág. 28).

Mucha de la música que se sube día a día al ciberespacio, es música hecha por músicos o artistas amateurs. Son creadores autodidactas que han aprendido mediante tutoriales de YouTube, cursos en línea o métodos disponibles en la red. Algunos crean simplemente a manera de pasatiempo, mientras que otros deciden seguir su pasión y hacen carrera de por vida. Esta unión entre productor y consumidor es lo que Alvin Toffler denominaba prosumidor o *prosumer* en su libro *The Third Wave* [La tercera ola] y no sólo existe dentro del ámbito musical, sino que puede ser aplicado a todos los sectores de la producción. De hecho, según Toffler los prosumidores existen desde las primeras sociedades agrarias y sólo hasta la revolución industrial se separaron productores y consumidores (Toffler, 1980, pág. 266). En el ámbito musical, muchos músicos son su propia y única audiencia. Los prosumidores aprenden sobre su instrumento, sobre composición, producción y gestión de la música, atravesando todas las etapas de la producción musical, sin que esto signifique que sean a fuerzas músicos amateurs o aficionados y sin que el ser aficionado sea sinónimo de baja calidad. Es el caso de muchos miembros de MUSEXPLAT que se acercaron a la plataforma precisamente porque ellos no solo producen su música, sino que además son quienes la difunden. En los diversos perfiles podemos constatar como apenas una parte de los miembros ha tenido una formación musical académica, algunos inclusive construyen sus propios instrumentos y la gran mayoría produce su música en sus estudios caseros y sin la ayuda de terceros. Por mencionar algunos, tenemos a Oscar Garduño (MX), Blue Velvet (PE) y DLP_electronics (BO).

La principal desventaja del constante crecimiento de los prosumidores que trabajan en el ciberespacio es que día a día también aumenta el exceso de información en línea. Los cibernautas estamos saturados de información y esto se traduce en que hay mucha

música que se crea y puede pasar desapercibida. Independientemente de si esta música satisface nuestros gustos, hay que reconocer que aquellos que saben difundir su música a través de las redes son los que logran hacer que su música sea escuchada y, por ende, pueden obtener contratos para conciertos, sincronizaciones para películas o incluso puestos de trabajo dentro de instituciones culturales o educativas. La presencia de los músicos en redes les brinda fiabilidad, la gente tiene más disposición a escuchar una pieza musical si esta está disponible en varios portales o si esta es recomendada por alguien más. He aquí la importancia de las reseñas o listas de reproducción.

Si bien la mayoría de los artistas comprenden la importancia de la exposición en las diversas redes sociales y logran que su música esté en todas las plataformas de streaming, para algunos todavía no queda claro si esto les ayuda en efecto a salir del anonimato; prueba de ello era la indiferencia cuando se compartía el perfil de algunos artistas que ni siquiera se preocupaban por compartir sus propios perfiles. Hace falta algo más para incrementar el número de seguidores y conseguir más contratos para conciertos o entrevistas en medios indexables. Hay herramientas de análisis estadístico que nos ayudan a entender las necesidades del público e incrementar el alcance de las redes, pero este conocimiento no se suele enseñar en las escuelas de música tradicionales, razón por la cual, muchos optan por contratar servicios de marketing digital. Por otro lado, existen músicos que se han especializado en gestión y aprovechan de mejor manera los datos estadísticos, pero las herramientas de análisis gratuitas asociadas a proveedores tales como Wordpress son limitadas,⁶³ obligando a los usuarios a pagar por planes más sofisticados. Una vez más, aquellos que cuentan con el capital suficiente para contratar estos servicios tienen más posibilidades de difundir su música de forma efectiva.

⁶³ A partir del plan Premium Wordpress cuenta con la herramienta de Google Analytics. Esta herramienta permite medir el tráfico de cada entrada o publicación en un sitio web y exportarlo a distintos formatos; también se pueden obtener algunas estadísticas de características personales de los visitantes como el lugar de origen o la hora de visita. Por defecto, Wordpress tiene un apartado de estadísticas en su tablero de herramientas, pero este es muy limitado, al punto de que sólo permite exportar en formato CSV, no así ofreciendo gráficos estadísticos como Google Analytics.

En cuanto a las redes sociales, Facebook y Twitter tienen un panel de estadísticas en la página de administradores. Como lo vimos en el capítulo anterior, estas estadísticas pueden contabilizar el alcance de las publicaciones, la edad de los visitantes, su género y su procedencia. En el resto de las redes sociales como Instagram, no hay tal sección. Se suelen usar, además, otras herramientas pagadas para suplir estas y otras necesidades como la contabilización de los hashtags y menciones, como es el caso de alternativas como Hootsuite y Socialbakers. Cada año estas herramientas aumentan sus limitaciones y precios, llegando algunas a costar varios cientos de dólares. Prácticamente ponen en venta los datos de privacidad de los seguidores. Por esta razón, solo las empresas que mueven grandes cantidades de dinero acceden a este tipo de servicios. Proyectos pequeños como MUSEXPLAT se resignan a utilizar las herramientas limitadas que los diversos portales ofrecen por defecto.

Por otra parte, si bien las fronteras entre músico, productor y gestor están desapareciendo, las definiciones tradicionales de tecnología musical todavía no incluyen a la etapa de distribución musical. Por ejemplo, la definición encontrada en la página de Speak Stick dice:⁶⁴

La tecnología musical es el estudio o uso de cualquier dispositivo, mecanismo, máquina o herramienta por parte de un músico o compositor para hacer o interpretar música; para componer, escribir, reproducir o grabar canciones o piezas; o para analizar o editar música (SpeakStick, s.f.).

Lo anteriormente dicho puede representar un problema en el ámbito educativo. Muchas instituciones en Latinoamérica todavía no incluyen la rama de la gestión de forma obligatoria en sus mapas curriculares, a pesar de que desde hace siglos el éxito de muchos artistas está supeditado a la autogestión y promoción. Por ejemplo, la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México⁶⁵ y la

⁶⁴ Speak Stick es una compañía que vende audífonos y altavoces. Evidentemente su foco de atención no abarca la etapa de distribución musical, sin embargo, al final de su artículo *How Music Technology Evolved Over the Years?*, incluyen un enlace a otro artículo llamado *7 Proven Ways to Ace your Band's Audition* donde se habla de la importancia de crear conexiones y buscar a la audiencia, dos procesos indispensables en la gestión musical.

⁶⁵ Ver mapas curriculares disponibles en: <http://www.fam.unam.mx/campus/planes.php> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

Licenciatura en Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina.⁶⁶ Como consecuencia, inclusive algunos músicos licenciados, utilizan a las comunidades digitales de forma intuitiva, a través de procesos de prueba y error, algo que muchas veces implica pérdida de energía y de tiempo. El analfabetismo digital puede restar la vida útil a algunos proyectos musicales.

Las comunidades digitales y las redes sociales son el paso previo para que muchos artistas puedan conocerse y crear juntos. Son espacios donde las personas se comunican en entornos digitales. Los sitios de reseña especializados se encargan de analizar diversas obras musicales, haciendo que su reproducción sea atractiva para la audiencia. Las plataformas de streaming permiten la reproducción y difusión de audio y video en tiempo real. Es necesario que los músicos sepan cómo aprovechar las herramientas que ofrece el Internet para el desarrollo de sus carreras y que las academias o instituciones educativas musicales tomen conciencia de la importancia de estas herramientas para incluirlas en sus programas de estudio.

Todas estas estrategias son tan solo un apoyo para el desarrollo de las carreras musicales. No significa que las comunidades digitales sean la solución definitiva para contrarrestar la precariedad musical. Por un lado, el acceso tecnológico es limitado en América Latina, por otro, el aparente esplendor tecnológico no garantiza la estabilidad laboral de los músicos ni mucho menos sus prestaciones sociales e inclusive han contribuido a la desvalorización de los soportes fonográficos. Además, el sector de la música en vivo necesita de una audiencia física, y si bien las comunidades digitales son esenciales en la difusión de los eventos, el éxito de la convocatoria dependerá de que los miembros se sientan comprometidos con una comunidad musical. Me pregunto entonces, ¿qué se necesita para congregarse y unir a los integrantes de una comunidad musical? En el siguiente apartado analizaremos cuáles son las fortalezas y las debilidades del sector musical experimental latinoamericano y si es posible consolidar a sus miembros en una comunidad sólida y fraterna.

⁶⁶ Ver plan de estudios en: https://musicalesysonoras.una.edu.ar/carreras/-licenciatura-en-musica-con-orientacion-en-instrumento_18616#_plan-de-estudios (recuperado el 21 de mayo de 2020).

3.2. Latinoamérica: escenario pluricultural de comunidades musicales fraternas

Anteriormente hablé acerca de la imposibilidad de definir una música experimental latinoamericana. Somos diversos en tradiciones, contextos y etnias. Vivimos en un territorio rico que se manifiesta culturalmente de formas distintas. Describir toda la cantidad de estilos musicales que se cultivan en América Latina rebasaría los objetivos de esta investigación y puedo caer en el error de hacer parecer que un estilo musical es mejor que otro, algo que no tiene sentido o en todo caso no coincide con mi opinión. Siguiendo esta línea, en este apartado discutiré sobre la posibilidad de una verdadera unidad latinoamericana, de sus características como región y de los problemas comunes que enfrenta la comunidad musical.

Dentro de la música experimental, son varios los artistas que encuentran en la fusión un elemento importante que no sólo ayuda a la construcción de la identidad musical, sino que, además, ayuda a captar el interés del público. Como latinoamericanos sabemos que el mestizaje es parte de nuestra identidad, una música experimental de tradición popular no debería ser una sorpresa. Eso es lo que opina Alejandra Lanza, líder del proyecto boliviano Timpana y una de las organizadoras del Festival Nuson en Cochabamba. Durante su paso por Ciudad de México en el estreno de su espectáculo Gwandena que combina folklore electrónico y lenguas nativas bolivianas, pude constatar que recibieron una gran ovación por parte del público. Alejandra habló acerca de la importancia de la fusión, la experimentación y las comunidades digitales:

Este mismo hecho de fusionar y de experimentar hace que se creen nuevos públicos. Eso me parece que es súper importante y a lo que la gente no está acostumbrada porque estamos acostumbrados a cosas mucho más comerciales y que suene la música mientras tú charlas. Este tipo de espectáculos y proyectos generan que tú prestes atención, que estés atento y que escuches. Me parece que hay una escena que se está creando en América Latina, que todavía es chiquita, no sé si siempre va a ser así o va a ser algo súper grande, no sé si el underground en algún momento va a sobrepasar lo comercial, por algo se llama “under”. Pero creo que es

importante la función de los trabajos de la música experimental para hacer pensar y desarrollar escuchas y desarrollar nuevos públicos.⁶⁷

La creación de públicos es una necesidad latente en la comunidad experimental latinoamericana. Por ejemplo, en festivales como Nuson la programación no solo incluye presentaciones artísticas, sino que también incluye charlas o conferencias didácticas. En ese sentido, Alejandra afirma que, además, es necesario incluir a los niños en estas actividades. Muchos festivales y conciertos se programan únicamente en la noche, dejando de lado la participación de los niños, quienes no sólo son potenciales miembros de la comunidad experimental, sino que también pueden mostrar un interés sincero ante nuevas sonoridades. De igual manera, Alejandra también sugiere trasladar los conciertos y talleres a espacios lúdicos como parques con el fin de captar una mayor cantidad de público.

Pero no solo los niños han sido excluidos de la escena experimental, sino también todas aquellas personas que no pertenecen a los países o regiones que tradicionalmente cuentan con gran intercambio cultural. Es posible que conozcamos lo que pasa en nuestro país e inclusive puede que nos enteremos de la coyuntura musical de los países vecinos, pero todavía hay zonas cuya riqueza musical permanece siendo un misterio. Al momento de la publicación de este trabajo, contamos con más de 100 perfiles de hermanas y hermanos latinoamericanos y, sin embargo, hay países con los que todavía no hemos podido contactarnos, aún a pesar de la facilidad que otorgan las redes sociales. ¿De qué manera podemos descentralizar la escena musical experimental? Quizás sea necesario discutir primero sobre las causas de la centralización señalada.

La congregación de artistas latinoamericanos en comunidades digitales podría hacer pensar que existe un deseo de emanciparse de la industria musical de las grandes masas. Sin embargo, parece ser que algunos todavía no pueden escapar de ciertas prácticas competitivas. En una entrevista con el compositor y gestor mexicano Rodrigo Sigal, él habló de las falencias de la escena musical experimental, de la importancia de

⁶⁷ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2020/06/02/entrevista-con-ale-lanza-y-chuntu-desarrollando-escuchas-y-nuevos-publicos/> (recuperado el 15 de junio de 2020).

desarrollar escuchas entre todos. Rodrigo piensa que nos falta interconectarnos y colaborar entre instituciones:

He visto esfuerzos gigantes de plataformas públicas o privadas. Todo el mundo está haciendo su esfuerzo por conocerse a través de las redes. A mí me parece que el verdadero problema es que la creación musical es muy solitaria. Nos es muy difícil a los compositores conectar con los demás. No creo que lo que nos falten sean plataformas. Yo creo que hasta las plataformas automatizadas de las redes sociales podrían resolver el problema, si nosotros estuviéramos dispuestos a hacer el trabajo. Todos queremos enseñar lo que hacemos y muy pocos de nosotros damos tiempo a escuchar lo que hacen los demás, yo creo que el problema es ese.⁶⁸

Ciertamente, varios artistas están tomando conciencia del problema de comunicación que nos impide cohesionar como región. Comunidades como MUSEXPAT y proyectos de música colaborativa hacen frente a estos dilemas. Esfuerzos similares en el pasado, no lograron traspasar la frontera entre ser repositorios para consulta y convertirse en espacios de intercambio de música e ideas, donde todos los participantes puedan comprometerse y aportar, tal es el caso de la plataforma Microcircuitos. Algunos artistas pensamos que es imprescindible que nos escuchemos los unos a los otros y que nuestra música genere pensamiento crítico, es decir, que podamos dialogar en torno a nuestra obra, nuestras motivaciones o nuestro futuro. Hay muchos colectivos y festivales que ejemplifican este sentir general, como por ejemplo Feminoise, un colectivo del que ya hablé en capítulos pasados. En una entrevista con su fundadora Maia Koenig, ella comentó que la escena experimental latinoamericana tiene cada vez más impulso, nuestro pasado y las limitaciones tecnológicas en el territorio nos unen y nos ayudan a crear nuevos proyectos colaborativos:

Creo que en Latinoamérica estamos tan atravesados con nuestra historia que, dentro de la improvisación y creación de las máquinas, hay algo muy fuerte que tiene que ver con nuestras raíces, con nuestra historia, con cómo podemos transformar esa historia, canalizar y transmutarla a través de la música. Cuando uno logra conectar con estas raíces y a la vez hacer improvisación o experimentación, se transmiten muchas cosas diferentes a lo que se llama música en general.

⁶⁸ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2020/02/24/entrevista-con-rodrigo-sigal/> (recuperado el 23 de marzo de 2020).

[...] Esas cosas son más visibles acá y eso hace que la escena sea mucho más original y tenga un sonido más característico.⁶⁹

Por otro lado, existe una preocupación común en la comunidad musical: la tendencia por preferir el trabajo del extranjero frente al nacional/latinoamericano. La radiodifusión ha sido muy criticada en este sentido, tanto así que iniciativas en diversos países han buscado implementar leyes de cuotas que favorezcan la difusión de los músicos nacionales. Es el ejemplo de Ecuador con la ley del 1x1 que con el tiempo tuvo muchos detractores pues se constató que únicamente ciertos grupos privilegiados tomaban ventaja de esta ley (Noroña, 2018). Otro ejemplo de la desestimación del artista nacional son los carteles de algunos festivales musicales, encabezados casi en su totalidad por proyectos internacionales. Esto es algo que ocurre en todos los géneros musicales y que constituye una queja constante dentro de la comunidad musical.



Ilustración 27: Carteles Festival Acéfalo 2018 (CL) y Festival Sónar 2019 (MX).

Desde otro ángulo, hay quienes afirman que en las instituciones académicas predomina un complejo de superioridad, dando paso a la crítica destructiva y desconocimiento de los méritos de sus colegas. En una entrevista con el artista y gestor interdisciplinario ecuatoriano Fabiano Kueva, quien ha realizado varios trabajos en conjunto con redes locales y regionales, él profundizó en los conflictos entre la música académica y la no académica. Para él, hay peligro en la jerarquización de las artes sonoras experimentales

⁶⁹ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2019/10/02/entrevista-maia-koenig-canalizando-la-historia-y-transmutandola-a-traves-de-la-musica/> (recuperado el 10 de mayo de 2020).

porque según su criterio, la indisciplina es justamente lo que le permite ser a la música experimental:

Creo que entregarle la autoridad de la reflexión a la universidad o a esos circuitos académicos o teóricos europeo-anglo deja por fuera y deslegitima a los propios actores de la escena. Me parece que es un tema de poder, de ego o de jerarquía que yo no comparto en lo absoluto. Yo creo que el chico que hace bending en una fiesta, en una casa abandonada en el Sur de Quito o en el Norte de México tiene la misma potencia que un paper sobre la escena del noise en América Latina. Creo que hay que desmontar las jerarquías.⁷⁰

Por mucho tiempo el panorama musical en Latinoamérica ha sido elitista, excluyendo a personas pobres, indígenas, negras, mujeres, trans, entre otras. ¿Llegará el momento en que reconozcamos el trabajo de nuestros semejantes y utilicemos las redes digitales con el objetivo de contactarnos y compartir el trabajo del resto? Precisamente ciertos colectivos dentro de la música experimental latinoamericana que mencionaremos más adelante han dado el ejemplo en términos de trabajos colaborativos que buscan acabar con la exclusión de ciertos sectores. Tal como lo vimos en el primer capítulo, las comunidades digitales han sido el punto de encuentro de estos colectivos, el momento actual es decisivo ya que estos sectores se empoderan de las nuevas tecnologías para hacer sentir sus reclamos. Sin embargo, queda pendiente analizar qué se necesita para que estas comunidades sean sostenibles y perduren con el pasar del tiempo.

3.3. Plataformas digitales en tiempos de pandemia

Durante los últimos meses en los que este texto fue escrito, el sector musical se vio azotado por la cancelación de giras y conciertos debido a la contingencia sanitaria. Puesto que muchos artistas tienen trabajos informales, no cuentan con remuneraciones fijas ni prestaciones sociales, este sector constituyó uno de los más afectados durante la cuarentena. Por otro lado, no solo los artistas que se dedican al espectáculo fueron afectados, las restricciones para eventos públicos afectaron además a técnicos de audio y video, trabajadores de salas de conciertos y ensayos e inclusive a aquellos que

⁷⁰ Para ver la entrevista completa, visitar: <https://musexplat.com/2020/06/09/entrevista-con-fabiano-kueva-hay-que-desmontar-las-jerarquias/> (recuperado el 23 de junio de 2020).

perciben ingresos por comisión como ciertos profesores de música, críticos y gestores pagados, entre otros (Karmy, 2020).

Evidentemente, la comunidad de música experimental en Latinoamérica no fue la excepción ante todos estos acontecimientos. Como una posible solución, aquellos que cuentan con los recursos tecnológicos necesarios han tratado de seguir difundiendo sus producciones desde casa; sin embargo, no todos tienen acceso a estos privilegios y, por otro lado, los ingresos recibidos de este tipo de actividades no reemplazan a los ingresos de eventos públicos en la vida común. Conscientes de la fragilidad del sector artístico, muchos gobiernos han desplegado proyectos que buscan en algo aportar a la economía de los más necesitados; mientras que otros han realizado recortes históricos a la cultura y el arte como medida ante la crisis económica. En este apartado comentaré algunas de las inquietudes y dinámicas de la comunidad experimental latinoamericana durante el aislamiento y la cuarentena.

En una crisis sanitaria como la que se vive en 2020 por la pandemia del COVID-19, uno de los sectores más afectados es el artístico. No solo yace la preocupación por la falta de recursos económicos, sino que, además, el riesgo latente de contagiarse del virus preocupa en gran medida porque pocos artistas tienen seguros médicos. A esto debemos sumar el hecho de que muchos gobiernos han tomado la decisión de reducir sus presupuestos destinados para la cultura y la educación con el fin de dar prioridad al sector sanitario.

Por esta razón, algunos gobiernos han implementado programas de ayuda destinados al sector artístico. En países como Perú y Ecuador, se otorgarán bonos para los artistas en situación de mayor vulnerabilidad. Desgraciadamente, no todos los artistas pueden acceder a este beneficio y en muchos casos la ayuda recibida no es suficiente para satisfacer todas sus necesidades. Otros programas gubernamentales, como en el caso de México, incluyen contratos para talleres en línea o retransmisiones de grabaciones en estaciones de radio y televisión públicas, todo a partir de convocatorias en línea. Si bien ambas tendencias evidentemente ayudan a una buena parte de la población artística, las

limitaciones tecnológicas y los requerimientos burocráticos no permiten que todos se beneficien de estas propuestas.⁷¹

Una de las principales estrategias no gubernamentales que han ayudado a que los artistas no frenen sus actividades durante la cuarentena son los conciertos streaming. En la mayoría de los casos, se tratan de conciertos realizados en directo desde la casa de los artistas o retransmisiones de conciertos grabados en el pasado. Se suelen transmitir mediante diversas redes sociales tales como Facebook, YouTube e Instagram, cuando se trata de eventos gratuitos o con contribuciones voluntarias; mientras que cuando los eventos son pagados, se utilizan plataformas tal como Zoom, Google Meet o Twitch, entre otras. Se debe considerar que, una vez más, no todos los artistas tienen acceso a tecnología que les permita realizar transmisiones de calidad; y, por otro lado, la mayoría de los artistas prefieren los formatos acústicos, por la facilidad en la logística. Por lo tanto, es una alternativa viable solo para cierto sector de la población artística.

Aunado a esto, es necesario tomar en cuenta que tal es la saturación de contenido en redes durante la cuarentena, que muchas veces vemos varias transmisiones ocurriendo a la misma hora. Esto implica que el alcance disminuya drásticamente a comparación de otros tiempos. Para contrarrestar este fenómeno surgieron iniciativas mediante alianzas musicales. Un ejemplo al respecto fue el Festival Far Away Together, donde varias organizaciones y curadores mexicanos, provenientes de distintos géneros musicales, se juntaron con el propósito de organizar un cartel llamativo, hacer difusión colectiva y realizar una campaña de crowdfunding que ayude económicamente tanto a artistas como a otros trabajadores del sector musical. La programación estaba organizada de manera que ningún concierto se solapara, lo que propició que todas las bandas tengan una vasta audiencia. Vale la pena mencionar que el festival no tuvo convocatoria para la alineación, sino que los artistas fueron todos invitados por los diversos organizadores.

⁷¹ La mayoría de los artistas en Latinoamérica pertenecen al sector informal de trabajadores, esto quiere decir que un gran porcentaje no están afiliados a organizaciones, juntas o gremios oficiales. De igual manera, no todos los artistas facturan o declaran impuestos y justamente este es uno de los requisitos para que puedan participar de estas convocatorias. En el siguiente link se puede ver un ejemplo de las convocatorias del gobierno: <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/convocatoria-para-creadores-y-artistas> (recuperado el 11 de junio de 2020).

Lastimosamente, al no existir una curaduría seria, el resultado fue una mezcla de estilos que no terminó de convencer ni a los organizadores ni al público, tal como lo manifestaron los directores de varios festivales involucrados durante un conversatorio organizado por la plataforma cultural Womxn (WOMXN, 2020).

Desde MUSEXPLAT, quisimos organizar un festival colaborativo que reúna a varios artistas experimentales de toda Latinoamérica. Lanzamos una convocatoria para asegurarnos de que los participantes tendrían propuestas estéticas similares y, además, verificar la factibilidad técnica de las diversas producciones audiovisuales. Fueron quince eventos repartidos en tres días que contaron con talleres, conversatorios y conciertos. Las personas que participaron en la curaduría fueron los mismos colaboradores de la plataforma y mantenían la premisa de construir un cartel descentralizado e inclusivo. La alineación incluyó los siguientes países: México, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil y Argentina. Se eligió el nombre de WASI FEST, porque la palabra WASI significa “casa” en kichwa y uno de los objetivos del festival era que todos los actos fueran en directo y que ningún artista tenga que exponerse, ni movilizarse desde su casa.



Ilustración 28: Afiche promocional Wasi Fest 2020.

Una de las decisiones más importantes fue dejar que cada artista eligiera si su evento fuese gratuito, con contribución voluntaria o acceso pagado; en estos últimos casos se utilizó la cuenta PayPal de cada artista con el fin de apoyarlos económicamente desde diversos países. Las plataformas utilizadas para la transmisión fueron Facebook y YouTube, siendo esta última la ideal en caso de accesos pagados, puesto que se puede restringir la privacidad de los videos. Evidentemente hubo un mayor alcance en Facebook, por la cantidad de seguidores y, además, porque todos los eventos fueron gratuitos o con contribuciones voluntarias. Durante cada transmisión, se incentivó a la audiencia a contribuir con los proyectos o a comprar su mercadería.

Al ser la música experimental un sector que se relaciona en gran medida con la música electrónica fue necesario que los músicos se valgan de herramientas más complejas y no solo realicen simples transmisiones de conciertos acústicos. Entre los programas de soporte para streaming utilizados estuvieron Be Live, un programa privativo que permite la transmisión desde diferentes puntos del planeta y, además, Streamlabs y OBS, dos programas de código abierto que permiten realizar una transmisión de mejor calidad en el audio y selección de diferentes fuentes visuales como cámaras y pantallas. Asimismo, fueron evidentes ciertas limitaciones de este tipo de programas, sobre todo en términos de latencia, dependencia de la banda ancha, sobrecargas del procesador y baja de calidad durante enlaces entre varias personas. Afortunadamente, tanto Streamlabs como OBS son programas de código abierto en desarrollo, lo que nos invita a colaborar en caso de que queramos realizar algunas mejoras.

Queda latente la inquietud de si este tipo de estrategias pueden o no recaudar los ingresos que una actividad o un concierto en vivo recauda. Quizás sea algo posible para aquellos que pertenecen a la industria de las grandes masas, pero en el sector de la música experimental latinoamericana, este tipo de estrategias tienen como objetivo principal la difusión del arte y el conocimiento. Si bien yo no obtuve ningún tipo de remuneración económica a cambio de organizar este evento, la plataforma se benefició al incrementar su número de seguidores en un 10% durante la semana del festival. Asimismo, hubo transmisiones que alcanzaron más de 5000 visualizaciones, una cifra positiva considerando que la plataforma cuenta con menos de 2000 seguidores. Fue muy

satisfactorio leer los comentarios en tiempo real donde personas de diferentes países preguntaban por los participantes de turno. Posteriormente, recibí muchos mensajes positivos y agradecimientos, no solo de parte de la audiencia, sino, además, de los propios artistas e incluso de la comunidad académica que estudia a la escena experimental.

3.4. Hacia el desarrollo de una plataforma sostenible

Hay dos preguntas con las que quiero cerrar este capítulo: ¿qué estrategias usar para que plataformas como MUSEXPLAT sean perdurables? Y, ¿realmente las tecnologías digitales ayudan a tejer vínculos productivos o solo dan la ilusión de hacerlo? Este proyecto ha sido financiado con una beca otorgada por la UNAM, universidad en la que estudio. Todo el tiempo que he invertido en armar esta plataforma, he recibido el apoyo de mi universidad. Pero ¿qué pasará una vez que mis estudios finalicen? Hoy por hoy tengo la voluntad de seguir trabajando para que la plataforma continúe; sin embargo, el trabajo voluntario por lo general tiene una fecha de caducidad, por todos los recursos implícitos. Así lo afirma el Foro de la Cultura Libre en el libro *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*:

La sostenibilidad de las infraestructuras (de cualquier tipo) siempre ha ido acompañada de problemas y dificultades. Además, la infraestructura para la colaboración abierta online no es barata, especialmente si se va a utilizar de forma amplia. Esto incluye los recursos necesarios (hardware, ancho de banda, energía) y la gente dedicada a su mantenimiento y desarrollo (Free Culture Forum, 2010, pág. 21).

En dicho texto se asevera que lo mejor es optar por soluciones híbridas donde no todo el trabajo sea voluntario o gratuito. Ya lo vimos con los colaboradores, en las encuestas de satisfacción, donde se pedía que estos tengan un espacio donde puedan difundir su arte y/o investigaciones. Asimismo, se menciona que es necesario tomar en cuenta que las soluciones del presente no son efectivas para siempre, ya que el crecimiento de las comunidades afecta a las infraestructuras y, por ende, el presupuesto. Se debe tomar en cuenta que las tendencias y hábitos de consumo de la población cambian dependiendo del contexto sociocultural. Así es que gente focaliza su atención en determinados sitios

de internet. Por ello, el Foro de la Cultura Libre propone considerar a los ecosistemas de proyectos o confederaciones donde varios portales puedan reunirse y aprovechar el potencial de las redes. La gente sigue a los sitios que tienen un tráfico de visitantes considerable, eso les brinda seguridad.⁷² A continuación, hablaré acerca de algunas alternativas económicas que los miembros de MUSEXPLAT han enunciado en el transcurso de la presente investigación.

Cuando en un grupo de personas se intercambian habilidades entre los miembros, sin intercambiar dinero, se habla de bancos de tiempo. Este es un modelo de economía alternativa donde las horas de servicio prestado son las monedas de cambio. Se intercambian servicios y conocimientos. Un ejemplo de economía colaborativa fue la experiencia con el Festival Bleeps.⁷³ Ricardo Arturo Chávez, productor ecuatoriano, es uno de nuestros colaboradores en la sección de reseñas y, además, es el organizador del festival en cuestión. A la vez que MUSEXPLAT difundía información y material del festival, él reseñaba algunos discos que nos llegaban al buzón de correo. Si bien alianzas estratégicas de este tipo pueden afianzar a los colaboradores, no siempre conllevan una estimación exacta de la cantidad de trabajo, lo que puede implicar un trato desigual.

Otra alternativa es el trueque, pero en este caso se intercambian bienes materiales. Entre las posibilidades de intercambio en el sector musical tenemos: discos, descargas gratuitas, mercadería oficial de los proyectos musicales o inclusive instrumentos. También pueden intercambiarse otros objetos no necesariamente musicales, lo importante es que tengan valor para los beneficiarios. Algunos casos de trueque dentro de la comunidad MUSEXPLAT fueron el intercambio de libros, material audiovisual, discos y entradas a conciertos, sobre todo con la finalidad de reseñar o difundir el trabajo de los artistas que proveyeron estos servicios.

Una de las peticiones de la encuesta de satisfacción fue que todo miembro pueda crear su propia sesión y administrar un espacio dentro de la plataforma para el beneficio de

⁷² Recordemos que hay mucha basura o exceso de información en el ciberespacio, contenidos que se repiten de un sitio a otro, noticias sin fundamentos reales o inclusive sitios web que buscan infectar tu ordenador con algún virus o robos informáticos.

⁷³ Para conocer más acerca del Festival Bleeps, visitar: <https://www.facebook.com/bleeps.ecuador/> (recuperado el 21 de mayo de 2020).

toda la comunidad. Cuando la gente deja de percibir jerarquías y todos se sienten dueños de la comunidad, se habla de bienes compartidos, procomún o bienes comunes. En ese sentido, se establecen protocolos de derechos y obligaciones, para asegurar la convivencia plena. Al hablar de procomún el Foro de la Cultura Libre recomienda: “Para fortalecer una economía basada en el procomún es necesario explorar modelos híbridos. Esto implica repensar categorías legales, redefinir las nociones de público y privado e inaugurar nuevos espacios jurídicos para el emplazamiento de proyectos de carácter empresarial” (Free Culture Forum, 2010, pág. 36).

El abogado americano, especialista en derecho informático, Lawrence Lessig, en su libro *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*, nos dice que las economías híbridas provienen de la existencia de dos tipos de economías: la economía comercial y la de compartición, entendiéndose que la economía comercial gira en torno al dinero, mientras que la economía de la compartición intercambia cualquier otro recurso menos dinero (Lessig, 2008, pág. 217).

Lessig nos dice que para lograr el correcto equilibrio entre estas dos economías es necesario mantener felices a los participantes de cada una por separado, para que no piensen que están a merced de la otra. Pone como ejemplo los espacios de comunidad y los espacios de colaboración. En este momento mi plataforma vendría a ser un espacio de comunidad, un portal donde la gente interactúa y comparte información, y todavía no un espacio de colaboración donde los participantes consideran que colaboran para construir algo juntos. Ese quizás es el siguiente paso de MUSEXPAT.

La intención de todo esto es que los miembros sientan un compromiso. En la breve experiencia que he tenido con mi plataforma me he topado con la sorpresa desagradable de crear contenido para otros artistas y que ni ellos mismos compartan esta información en sus perfiles. Además, a veces estas desventuras provocan que los creadores de tales proyectos se replanteen si continúan o no haciendo su labor.⁷⁴ Recordemos que muchas

⁷⁴ He conversado con los gestores de contenido de otras plataformas musicales y ese es uno de los principales problemas en la sostenibilidad de las comunidades digitales, el hecho de que ni los mismos artistas comparten el contenido generado por las páginas. Así me lo comentó María Dolores Ruiz de *Radiola* (EC) y David Alvarado de *La Última Escena* (EC).

de las plataformas musicales no trabajan por una recompensa económica como tal, muchos simplemente se mueven por su amor hacia la música y su deseo de compartir este sentimiento. Evidentemente, el alcance de una publicación crece proporcionalmente cada vez que es compartida en otro perfil, mucho más si es compartido en las redes de las personas de las que trata la publicación, puesto que sus seguidores estarán mucho más interesados en leer la nota. Puedo entender que la razón por la que algunos artistas no compartan estos contenidos sea porque quizás no estén habituados al manejo de las redes sociales o porque simplemente no consideran que promocionarse a sí mismos es una prioridad.

Otro ejemplo de economía híbrida que podemos observar entre los miembros de MUSEXPLAT es el de muchos músicos independientes que han sabido adaptarse a la nueva realidad ofreciendo mercadería o entradas para conciertos, pero, además, han liberado otro contenido, como su música, porque saben que la gente los seguirá apoyando. Esto corresponde con lo que considera Samudrala:

Musicians currently make money through a variety of sources: sales of records, merchandise and concert tickets, and royalties from commercial airplay. Freeing music will certainly not be detrimental to the sales of merchandise and concert tickets, nor will it affect compulsory or performance royalties. If anything, it will improve sales since people will continue supporting artists they like by going to their concerts and buying their merchandise [Los músicos en realidad ganan dinero a través de una variedad de fuentes: ventas de discos, mercadería y entradas para conciertos, y regalías de la transmisión comercial. Liberar música ciertamente no será perjudicial para la venta de mercadería y entradas para conciertos, ni afectará las regalías obligatorias o de reproducción. En todo caso, mejorará las ventas ya que las personas continuarán apoyando a los artistas que les gusten, yendo a sus conciertos y comprando sus productos] (Samudrala, 1998).

Una posible solución para financiar el mantenimiento de proyectos de música experimental es el micromecenazgo o *crowdfunding*. En ocasiones, a través de algunas plataformas online como Ideame o Goteo se pide financiamiento colectivo a una determinada comunidad a cambio de recompensas que varían desde un aporte mínimo cuya recompensa puede ser un “muchas gracias” en la página, hasta los aportes más altos que pueden recibir a cambio beneficios exclusivos como clases privadas, ediciones de lujo, etc. (Fossatti & Gemetto, 2011, pág. 27). Una campaña de microfinanciación bien

elaborada inclusive sirve como divulgación del proyecto y puede ser aprovechada en comunidades o nichos concretos ya que se rige por intereses específicos. Sin embargo, es necesario poner en una balanza el tamaño de la audiencia objetiva, sus hábitos de consumo y las metas económicas de la campaña.

Hay varios factores que contribuyen al éxito de las campañas, como la popularidad de los proyectos musicales, las audiencias a las que se dirigen y por supuesto, si los incentivos son o no atractivos. En ese sentido, quizás esta estrategia no es aplicable en la escena experimental, habría que preguntarse si la mayoría de la población considera pertinente a la experimentación. Por otro lado, muchos discursos creativos de artistas experimentales no contemplan la aprobación necesaria del público. Quizás esa sea la razón de que tan solo pocos casos de micromecenazgo se han registrado en la música experimental latinoamericana y, puesto que las propuestas no suelen tener un alcance masivo, las campañas no alcanzan el 100% de sus objetivos.⁷⁵ Es el caso del Festival Madambé en Ecuador, quienes en 2018 lanzaron una campaña que apenas logró recaudar el 8% de su meta.

The screenshot shows the HAZVACA crowdfunding interface. At the top, there is a search bar and navigation buttons for 'ENTRAR' and 'CREA UNA VACA'. Below the navigation, there are tabs for 'DESCRIPCIÓN', 'ACTUALIZACIONES', 'COMENTARIOS', 'DONANTES', 'SEGUIDORES', and 'GALERÍA'. The main content area features a video player for 'Festival Madambé Crowd Funding' with a colorful, abstract graphic overlay. To the right of the video, the campaign progress is shown: '\$480.00 RAISED OF \$6,000.00 GOAL' with an 8% progress bar. Below this, it states 'Flexible donando' and provides the campaign dates: 'Esta Campaña comenzó en July 9 y cerrará en October 23, 2018, 4:32 pm (UTC/GMT 23 Oct.2018 21:32 pm)'. A 'CAMPAÑA CERRADA' button is visible. At the bottom right, a reward section titled 'SELECCIONA UN INCENTIVO' offers '\$20.00 DISCO MADAMBÉ' for the first donor, with details about receiving a digital disc and being listed in social media acknowledgments. The estimated entry date is '01/04/2019'.

Ilustración 29: Campaña financiamiento Festival Madambé.

⁷⁵ Como veremos más adelante, no es lo mismo micromecenazgo y becas. En el caso del micromecenazgo hay varios inversionistas que financian de forma voluntaria un determinado proyecto, pagando cantidades reducidas de dinero, por lo general, a través de una plataforma digital. Mientras que las becas, son un tipo de mecenazgo sujeto a un concurso de por medio, donde los fondos provienen de organismos oficiales o privados, que no necesariamente representan varios contribuidores aportando cantidades pequeñas.

Finalmente, otra posible fuente de financiamiento pueden ser los auspicios propiciados por los ministerios de cultura de algunos gobiernos, becas o ayudas económicas de ciertas organizaciones que promueven el desarrollo cultural en Latinoamérica. Como lo afirma el Foro de Cultura Libre, “[e]n el contexto de una sociedad de contribuyentes, la cultura debe recibir inversión pública debido a su innegable valor social” (Free Culture Forum, 2010, pág. 30). Lastimosamente, muchas veces estos fondos se dirigen a los amigos de aquellos quienes conforman el jurado que selecciona a los ganadores. Por ejemplo, en 2019 varios artistas mexicanos reclamaron que la Secretaría de Cultura y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes eran organismos corruptos que tan sólo habían beneficiado a una pequeña parte de la población de artistas de México (Robles, 2019).⁷⁶ Actualmente hay muchas iniciativas que velan por la democratización de los fondos públicos destinados para becas y ayudas al sector artístico.

En un estado al noreste de Brasil, llamado Ceará, existe una plataforma similar a MUSEXPLAT con financiamiento estatal, se trata del “Mapa Cultural do Ceará”⁷⁷. En esta plataforma los participantes pueden crear su perfil como espacios, agentes o proyectos y, además, pueden publicar oportunidades de trabajo o eventos culturales. Para registrarse simplemente es necesario un correo electrónico y un nombre. Este portal no solo comprende música, sino también áreas tan diversas como antropología, moda o teatro, entre otras. Lo que más destaco de esta página es que, en el momento en que creas tu perfil, puedes definir tu ubicación GPS en el mapa, permitiendo así que otros miembros puedan ponerse en contacto contigo. Esta característica es singularmente una de las que quisiera implementar en un futuro en mi plataforma.

⁷⁶ Mucho del descontento entre los artistas mexicanos se basa en estudios como el del sociólogo Tomás Ejea, denominado *Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)* publicado en 2011. En este estudio se revelaba la complicidad entre jurados y artistas, algunos de los cuales habían recibido en varias ocasiones ayudas o becas, mientras que muchos otros no habían podido ser beneficiarios de estos incentivos (Robles, 2019).

⁷⁷ El Mapa cultural de Ceará se define en su inicio como: “Plataforma gratuita, colaborativa e interactiva para mapear el escenario cultural de Ceará y un instrumento de gobernanza digital para mejorar la gestión pública, los mecanismos de participación y la democratización del acceso a las políticas culturales promovidas por la Secretaría de Cultura del Estado de Ceará” (Ceará Cultura Secult, s.f.).

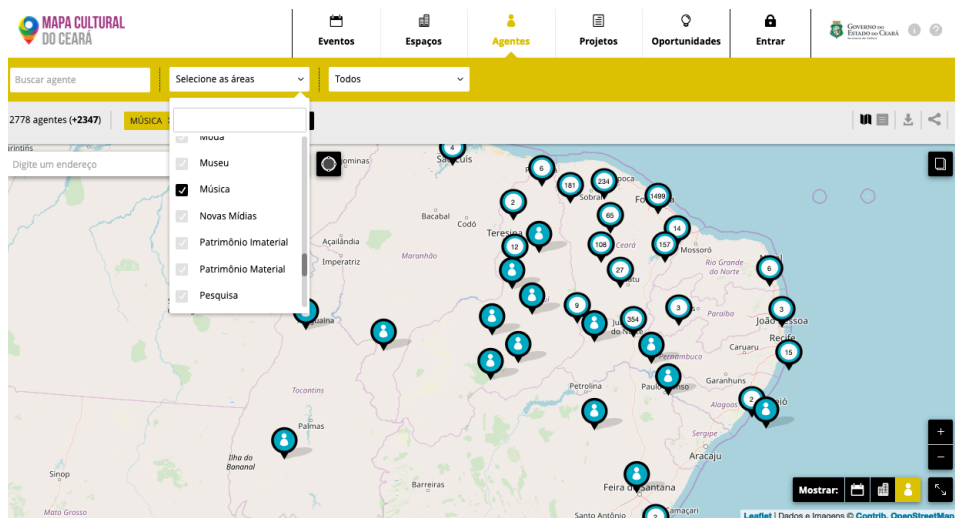


Ilustración 30: Captura del mapa cultura de Ceará.

Otra plataforma similar que cuenta con financiamiento estatal es el Mapa Cultural de Costa Rica. Esta plataforma cuenta con datos culturales de los distintos sectores, como artes escénicas, visuales y música, entre otros. Es una herramienta desarrollada en conjunto por el Ministerio de Cultura y Juventud, el Instituto Geográfico Nacional y el Instituto Nacional de Estadística y Censos, razón por la cual cuenta además con datos sociodemográficos. Existen dos formas de ser parte de esta iniciativa, solicitar una cuenta a través de un formulario o enviando un correo, luego de esto se evalúa que la información cumpla con los requisitos establecidos.⁷⁸

Estos ejemplos nos dejan observar que varios gobiernos están conscientes de que hace falta un cambio de las políticas culturales. Por mucho tiempo las artes fueron vistas como un objeto de consumo, sin entender que la creatividad es un valor cultural que permea la identidad de nuestros pueblos. Para lograr equidad es imprescindible que nos deshagamos de procesos competitivos y se propongan convocatorias donde se evalúe no solo la calidad musical, sino además la capacidad de autogestión e iniciativa de los postulantes. Algunos gobiernos también han implementado los concursos de méritos para los cargos dentro de los ministerios de cultura, así como las capacitaciones

⁷⁸ Toda la información puede ser encontrada en el siguiente enlace: <http://mapa.cultura.cr/>.

frecuentes de los funcionarios, con el fin de mejorar el cuerpo de trabajo y optimizar los recursos:

Cuando el mercado demuestra la sensatez de una determinada libertad, los políticos, al menos algunas veces, escuchan. De este modo, a medida que el mercado de los híbridos cobre cada vez mayor importancia, las libertades de las que dependerán dichos híbridos serán cada vez más ostensibles para los políticos (Lessig, 2008, pág. 293).

Hasta ahora he definido un marco teórico de la música experimental latinoamericana en los últimos años, tratando de encontrar las necesidades que apremian dentro de la comunidad. Posteriormente diseñé una plataforma tratando de cubrir las insuficiencias del segmento de la población en cuestión. Realicé una encuesta de satisfacción para evaluar la efectividad de la plataforma y planteé una proyección a futuro para realizar las posibles mejoras. En el siguiente apartado hablaré acerca de las conclusiones que me ha dejado esta investigación. Este proyecto crece con cada día y no solo depende del esfuerzo de una sola persona. Hay muchos quienes se han visto involucrados de forma directa o indirecta, gracias a todos ellos y para todos ellos es que este esfuerzo es posible.

4. Conclusiones: hacer comunidad en la música experimental latinoamericana

Cerraré esta tesis con una especie de manifiesto artístico que recoge mis experiencias y conclusiones luego de mi trabajo investigativo con la plataforma MUSEXPLAT. Desde mi punto de vista, la música experimental debe ser redefinida y dejar de ser considerada una mera etiqueta estética o técnica porque en ocasiones la experimentación depende de las herramientas tecnológicas al alcance, mismas que pueden variar de país en país. Hacer música experimental también significa ser parte de los grupos que han sido marginados por la industria musical de las grandes masas, por ende, hace referencia a todos aquellos proyectos que no forman parte del mainstream. Por ello, me gustaría proponer el siguiente concepto de música experimental, tomando en cuenta las opiniones recogidas por artistas latinoamericanos. Música experimental en Latinoamérica es toda aquella expresión que surge desde la creación y difusión no convencionales, implica dar voz a artistas que no son considerados por los medios de comunicación masivos. Sus participantes no necesariamente tienen una formación musical académica y en ocasiones utilizan la fusión y la hibridez como herramientas para la creación musical.

Soy consciente de que lo anteriormente dicho es producto de mi experiencia personal y, por ende, aclaro que las comunidades digitales tienen matices distintos, dependiendo del contexto en el que son llevadas a cabo. Esto significa que los postulados de este manifiesto no son reglas absolutas y que, más bien, podemos encontrar varias excepciones en la práctica. Por ejemplo, al recolectar información para los perfiles pude ver que muchos artistas que utilizan técnicas no convencionales para la creación, y que se autodefinen como músicos experimentales, tienen una relativa estabilidad económica gracias al capital de sus familias, instituciones gubernamentales, empresas privadas o quizás algún sello discográfico grande. Mientras que, por otro lado, muchos proyectos musicales se definen como experimentales, aunque son poco innovadores y no se valen de tácticas novedosas al momento de difundir su música.

Otra de las características que pude observar en este sector es que los límites entre las diversas ramas artísticas han desaparecido e incluso hay otras ramas del conocimiento que se relacionan con la música experimental. Quizás este comportamiento también tenga que ver con que los artistas deben ejercer diversas profesiones con el fin de obtener un sustento económico. Los más ingeniosos buscan aunar estos conocimientos con el fin de implementarlos en sus creaciones artísticas. En cualquier género musical, es habitual que la música conjugue con la literatura, el diseño gráfico, la arquitectura, la danza y el cine. Pero es importante destacar que los artistas experimentales se relacionan con ámbitos más inusuales, tales como la electrónica, la programación, la biología, la antropología, entre otros; obteniendo así resultados sorprendentes.

La escena experimental latinoamericana se reconoce a sí misma como aguerrida, puesto que su realidad es muy distinta a la de los llamados “países desarrollados”, teniendo que enfrentarse a obstáculos diversos, pero apropiándose de las herramientas y objetos que tienen a la mano. En general, los músicos latinoamericanos nunca hemos sido el objetivo principal de las grandes disqueras musicales. Para nosotros la búsqueda de alternativas para la difusión no es una opción, sino una necesidad. En el pasado, las altas tasas para importar discos originales hacían que el acceso a la música en soporte físico fuese un privilegio. Además, el control de los grupos de poder sobre los medios de comunicación masivos bloqueaba a los artistas independientes a difundir su música. Para muchos músicos independientes, el hecho de que alguien copie su música y la distribuya es una señal positiva, que seguramente se verá reflejada en la compra de más entradas a sus conciertos e inclusive en la compra de sus discos originales y mercadería exclusiva de su proyecto musical. Nuestras comunidades digitales musicales están acostumbradas a compartir información entre sí, aunque hace falta encontrar la manera de que los diversos miembros de dichas comunidades sientan que son trascendentales en la conformación de una escena musical propia, y que su opinión es escuchada.

Se pensaba que en la era digital ganábamos todos, porque se han facilitado los procesos de difusión y creación. En la práctica, son pocos los músicos que obtienen ganancias significativas de las reproducciones en los servicios de streaming. Esta es la razón por la que los conciertos en vivo y venta de mercadería todavía constituyen la mayor fuente

de ingresos. Por otra parte, la gente asiste a estos eventos porque previamente han escuchado su música. Lastimosamente, el exceso de información en el ciberespacio hace que muchas producciones permanezcan en el anonimato. Las comunidades digitales conforman nichos de personas con los mismos gustos y potenciales consumidores de eventos y mercadería.

De ahí surge mi concepto de industria musical experimental, conformada por colectivos e individuos que entregan al público creaciones, investigaciones y presentaciones musicales, muchas veces bajo el precepto de la colaboración interdisciplinar y utilizando alternativas económicas que no giran necesariamente en torno al capital, así como métodos de difusión no convencionales. Considero que el hecho de agruparse en colectivos o comunidades es una actitud experimental a comparación de la industria de las grandes masas, donde priman los comportamientos competitivos. Desde otro ángulo, muchas de las personas que conforman la escena experimental han hecho carrera musical de forma empírica, valiéndose de procesos poco usuales, desconociendo el resultado y manejando una actitud propositiva.

Como se sugiere en esta tesis, MUSEXPLAT podría ser un espacio de colaboración donde las personas compartan información y puedan contactarse entre ellos, donde todos sientan que son colaboradores. Buena parte de las actividades realizadas en la comunidad pueden ser logradas de forma voluntaria a través de intercambios de servicios, pero hay que considerar que otros recursos deberán ser forzosamente pagados con dinero. Existen muchas formas de obtener financiamiento, por lo que nos equivocamos si pensamos que hay un único modelo económico que funcione para las comunidades digitales musicales. Quizás la solución sea sacar provecho de todas las posibilidades.

El potencial latinoamericano de una comunidad como MUSEXPLAT no yace en la tecnología, ni en aquellos que somos parte de los colaboradores directos. En Latinoamérica, persiste el deseo latente de la Patria Grande. No es algo que tenga que ver en su totalidad con el idioma, pero sí con el hecho de que nos identificamos como regiones que fueron colonizadas y que todavía son explotadas por las potencias

mundiales, a pesar de su aparente independencia. Hoy en día, existe una tendencia individualista, un falso nacionalismo que busca dividirnos como región. Proyectos como MUSEXPLAT reivindican el potencial latinoamericano, donde el viejo refrán de “la unión hace la fuerza” debería comandar nuestras políticas culturales.

En ese sentido, es ineludible, debemos descentralizar a la región. Anteriormente, la atención se enfocaba en países con mercados musicales grandes, dejando de lado a países como Costa Rica, Bolivia o Ecuador. Hoy en día, son admirables los diversos esfuerzos que surgen de cada uno de estos países con el fin de visibilizar la producción de sus artistas. El intercambio y las alianzas ayudan mucho cuando no hay suficiente información en línea, pero pienso que para los gestores la autoevaluación debe ser ejercicio irrevocable. Si queremos hablar de Latinoamérica como un todo, debemos analizar si hay países o regiones que estamos olvidando.

Aunque esta tesis podría ser considerada como un trabajo de investigación de gestión cultural o comunicación, es notable cómo la tecnología y las plataformas digitales son factores trascendentales para la difusión de la cultura durante el aislamiento. Asimismo, urge que los gestores busquemos formas de integrar a aquellas personas que por alguna razón no pueden o no quieren acceder a este tipo de herramientas tecnológicas. El aparente esplendor tecnológico nos hace olvidar de quienes no tienen computador o acceso a internet o de quienes han decidido alejarse de las redes por motivos personales. Este problema afecta tanto a espectadores como a artistas, puesto que los primeros no consumen el contenido alojado en Internet, mientras que los segundos no pueden difundir su obra en línea.

Antes de la pandemia, la situación económica de una buena parte de los profesionales relacionados al mundo artístico ya era precaria. El veto para los eventos públicos sólo empeoró esta situación. Plataformas como MUSEXPLAT ayudaron a que el sector artístico siga en movimiento, pero no hay una solución definitiva ante la crisis financiera resultante. El público latinoamericano no está acostumbrado a pagar o realizar donativos por los conciertos y las actividades en línea. A esto debemos sumar el hecho de que las redes se encuentran saturadas de contenido. Las comunidades digitales enfrentan estos

dilemas a través de alianzas con instituciones públicas y privadas, y mediante la colaboración entre sus pares como, por ejemplo, festivales, revistas y colectivos. La contingencia sanitaria actual es un escenario sin precedentes, y, aunque es posible que algunos de los procedimientos sean fallidos, la premisa de combatir la precariedad en el ámbito artístico no ha cambiado.

En general, muchas de las estrategias que utilicé en el manejo de las redes sociales fueron basadas en manuales de marketing, sin embargo, el método experimental de prueba y error puede ser también útil al momento de crear una comunidad desde cero. MUSEXPLAT es una comunidad que reúne personas provenientes de distintas zonas geográficas, es un nicho heterogéneo. Cada región tiene distintos hábitos de consumo, mismos que definen preferencias en el horario para obtener un mejor alcance. Para cada nicho hay un correcto estilo editorial que ayuda a incrementar el compromiso de la audiencia e identificar las pautas para crear contenido atractivo. A partir de la etapa piloto y gracias a la encuesta de satisfacción pude realizar algunas mejoras en la plataforma, pero antes de esta etapa me valí de las estadísticas en las diversas redes sociales para optimizar mis publicaciones y obtener un mayor alcance.

Hay varias posibilidades que podrían permitir que la plataforma MUSEXPLAT siga evolucionando y así perdure en el tiempo. Sin embargo, no hay una fórmula única del éxito por lo que es muy probable que, al igual que otras plataformas, la comunidad deje de actualizarse y el proyecto se acabe. Eso no significa que la idea muera del todo. A pesar de que las comunidades digitales pueden ser percederas, dejan rastro en la red y en los propios miembros que pertenecieron a esa comunidad. Como lo mencioné antes, ya recibí la noticia de que alguien más estaba tratando de replicar esta investigación en otro lado del continente; seguramente esta comunidad tratará de mejorar las falencias de MUSEXPLAT. Las comunidades digitales y la música no son estáticas, están en constante evolución. Me alegra saber que mi investigación ayudará a otros grupos de personas a reunirse e intercambiar ideas para sentirse parte de una misma comunidad y encontrar un sentido de pertenencia.

5. Bibliografía

- Alonso-Minutti, A. R. (2018). Female Empowerment and Community-Oriented Experimentalism. En A. R. Alonso-Minutti, E. Herrera, & A. L. Madrid, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (págs. 131-160). Nueva York: Oxford University Press.
- Alonso-Minutti, A. R., Madrid, A. R., & Herrera, E. (2018). *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press.
- Arriagada, A. (2016). Unpacking the 'digital habitus' of music fans in Santiago's indie music scene. En B. J. Hracs, M. Seman, & T. E. Virani, *The Production and Consumption of Music in the Digital Age* (págs. 223-236). Nueva York: Routledge.
- Bazzichelli, T. (2008). *Networking: The Net as Artwork*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Buenos Aliens. (25 de julio de 2018). *Feminoise: El feminismo hace ruido*. Recuperado el 31 de marzo de 2019, de Buenos Aliens: <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.72360.t.el-feminismo-hace-ruido.htm>
- Burucúa, J. E. (2014). *Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Cage, J. (1961). *Silence: lectures and writings* (3era ed.). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Campos, S. (23 de enero de 2017). *Feminoise Latinoamérica | ¿Un Manifiesto?* Recuperado el 6 de diciembre de 2018, de Inquire Magazine: <http://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-un-manifiesto/>
- Castellano, A. (2018). *La presencia de las mujeres en los festivales en 2018 (datos provisionales)*. Recuperado el 24 de febrero de 2019, de Mujeres y Música: <http://mujeresymusica.com/la-presencia-de-las-mujeres-en-los-festivales-en-2018/>
- Castells, M. (2001). *La Galaxia Internet* (1era ed.). Madrid: Plaza & Janés Editores, S. A.
- Castro, O. (2012). Construcción del colectivo de compositores de música electroacústica en Costa Rica: las TIC frente a la música tradicional. En L. G. Rodríguez, & A. Izarra, *Canto electroacústico: aves latinoamericanas en una creación colaborativa*. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Ceará Cultura Secult. (s.f.). *Mapa Cultural do Ceará*. Recuperado el 3 de enero de 2020, de Mapa Cultural do Ceará: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>

- Cohnheim, N., Geinsinger, D., & Pien, E. (2011). Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical. En C. Asuaga, *La cultura en Uruguay: una mirada desde las ciencias económicas* (págs. 126-153). Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria (FCU).
- Cortés, D. (2017). *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo.
- Cowen, T., Ivey, B., & YProductions. (2009). *Nuevas Economías de la Cultura*. YProductions.
- Del Barrio, J. (4 de abril de 2013). *La piratería no daña la música en Internet, según un estudio europeo | Tecnología*. Recuperado el 20 de diciembre de 2019, de El País: https://elpais.com/tecnologia/2013/04/04/actualidad/1365070236_278293.html
- Denzin, N., & Lincoln, Y. (2017). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Thousand Oaks: Sage Publications.
- Department for Culture, Media and Sport. (1 de enero de 1998). *Creative Industries Mapping Document, 1998*. Recuperado el 3 de junio de 2020, de Creativity, Culture & Education: <https://www.creativitycultureeducation.org/publication/creative-industries-mapping-document-1998/>
- División de expresiones culturales e industrias creativas, sector de la cultura de la UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación.
- Dunn, C. (16 de Junio de 2001). *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. Recuperado el 11 de diciembre de 2019, de Gil and Caetano are imprisoned | Music | The Guardian: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/gil-and-caetano-imprisoned>
- EcuRed. (8 de enero de 2016). *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC - EcuRed*. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de EcuRed: https://www.ecured.cu/Grupo_de_Experimentaci%C3%B3n_Sonora_del_ICAIC
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias*, 18(14), 69-87.
- Fossatti, M., & Gemetto, J. (2011). *Arte joven y cultura digital*. Montevideo: Ártica Centro Cultural 2.0.
- Free Culture Forum. (2010). *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*.
- García Castilla, J. (2016). *Ruido Libre. La economía musical de la política*. Ciudad de México: El Instante de Sísifo.

- Herrera, E. (2016). *Di Tella Institute*. Recuperado el 24 de febrero de 2019, de Routledge Encyclopedia of Modernism: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/50605/PDF/1/play/>
- Herrera, E. (2018). Experimentation and Legitimacy at CLAEM. En A. R. Alonso-Minutti, A. L. Madrid, & A. L. Madrid, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (pág. 43). Nueva York: Oxford University Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). La industria cultural. En M. Horkheimer, & T. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* (3ra ed.). Valladolid: Trotta.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (19 de noviembre de 2014). Recuperado el 28 de noviembre de 2018, de Estadísticas a propósito del día del músico (22 de noviembre): <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf>
- International Federation of the Phonographic Industry. (2019). *Global Music Report 2019*. London: <https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019>
- Karmy, E. (23 de marzo de 2020). *Música y precariedad laboral en tiempos de coronavirus*. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de Diario y Radio U Chile: <https://radio.uchile.cl/2020/03/23/musica-y-precariedad-laboral-en-tiempos-de-coronavirus/>
- Katayama, R. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Nuevos Tiempos Nuevas Ideas.
- Katz, J. (2006). *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Kueva, F. (2013). *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*. Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito.
- Kutler, S. I. (2003). *Dictionary of American History* (Vol. 5). New York: Charles Scribner's Sons.
- Landy, L. (1991). *What's the Matter with Today's Experimental Music?: Organized Sound Too Rarely Heard* (1era ed.). New York: Routledge.
- Lara, R. (2016). *Poner la escucha en (corto) circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lessig, L. (2008). *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Londres: Penguin Books.
- Madrid, A. L., & Rojo, P. (2018). Experimentalism as Estrangement: Café Tacvba's Revés/Yo soy. En A. R. Alonso-Minutti, E. Herrera, & A. L. Madrid, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (págs. 107-127). Nueva York: Oxford University Press.

- Martín, D. A. (2013). *Marketing Musical: Introducción a la industria y la promoción musical del siglo XXI*. Madrid.
- Martins, M. (2004). *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLH/USP.
- MECA, E. (12 de noviembre de 2018). *A inquietude inclusiva da Coletividade Námibiã*. Recuperado el 13 de abril de 2019, de Medium: <https://medium.com/mecalovemeca/a-inquietude-inclusiva-da-coletividade-n%C3%A1m%C3%ADbi%C3%A0-999a0dac1501>
- Mejía Navarrete, J. (2007). Sobre la investigación cualitativa: nuevos conceptos y campos de desarrollo. En J. Mejía Navarrete, *Investigación cualitativa*. Lima: Unidad de postgrado de la facultad de educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mendoza, M. (04 de noviembre de 2016). *Piratería se come 40% del mercado musical; mata talentos y estrellas*. Recuperado el 12 de enero de 2019, de Publimetro: <https://www.publimetro.com.mx/mx/entretenimiento/2016/11/04/pirateria-se-come-40-mercado-musical-mata-talentos-estrellas.html>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. (4 de noviembre de 2011). *Economista australiano David Throsby destaca el rol de las industrias creativas*. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/economista-australiano-david-throsby-destaca-el-rol-de-las-industrias-creativas/>
- Mundo Chapin. (13 de febrero de 2017). *Dieresis: El dúo que hace música con juguetes*. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de Mundo Chapin: <https://mundochapin.com/2017/02/dieresis-el-duo-que-hace-musica-con-juguetes/32464/>
- MUSEXPLAT. (2 de junio de 2020). *Entrevista con Ale Lanza y Chuntu: “Desarrollando escuchas y nuevos públicos”*. Recuperado el 15 de junio de 2020, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2020/06/02/entrevista-con-ale-lanca-y-chuntu-desarrollando-escuchas-y-nuevos-publicos/>
- MUSEXPLAT. (26 de marzo de 2020). *Entrevista con Constanza Piña: “Hay un DIY por un sentido político”*. Recuperado el 4 de abril de 2020, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2020/03/26/entrevista-con-constanza-pina-hay-un-diy-por-un-sentido-politico/>
- MUSEXPLAT. (9 de junio de 2020). *Entrevista con Fabiano Kueva: “Hay que desmontar las jerarquías”*. Recuperado el 23 de junio de 2020, de Música Experimental

- Latinoamericana: <https://musexplat.com/2020/06/09/entrevista-con-fabiano-kueva-hay-que-desmontar-las-jerarquias/>
- MUSEXPLAT. (20 de Octubre de 2019). *Entrevista con Híbridas y Quimeras: "Se están creando redes"*. Recuperado el 4 de diciembre de 2019, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2019/10/20/entrevista-con-hibridas-y-quimeras-se-estan-creando-redes/>
- MUSEXPLAT. (25 de julio de 2019). *Entrevista con Luis Alvarado: "Hacer las cosas a contracorriente"*. Recuperado el 8 de diciembre de 2019, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2019/07/25/entrevista-a-luis-alvarado/>
- MUSEXPLAT. (2 de octubre de 2019). *Entrevista Maia Koenig – Canalizando la historia y transmutándola a través de la música*. Recuperado el 10 de mayo de 2020, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2019/10/02/entrevista-maia-koenig-canalizando-la-historia-y-transmutandola-a-traves-de-la-musica/>
- MUSEXPLAT. (6 de mayo de 2020). *Entrevista con Otto Castro: "El sonido es una proyección de uno mismo"*. Recuperado el 10 de mayo de 2020, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2020/05/06/entrevista-con-otto-castro-el-sonido-es-una-proyeccion-de-uno-mismo/>
- MUSEXPLAT. (24 de febrero de 2020). *Entrevista con Rodrigo Sigal: "La creación musical es muy solitaria"*. Recuperado el 23 de marzo de 2020, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2020/02/24/entrevista-con-rodrigo-sigal/>
- MUSEXPLAT. (19 de Noviembre de 2019). *Entrevista con Susan Campos: "Siento que hay que desbordar las categorías"*. Recuperado el 4 de noviembre de 2019, de Música Experimental Latinoamericana: <https://musexplat.com/2019/11/19/entrevista-con-susan-campos-siento-que-hay-que-desbordar-las-categorias/>
- Naciones Unidas. (6 de octubre de 2015). *La Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado el 24 de mayo de 2020, de Naciones Unidas: <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>
- Noroña, K. (20 de abril de 2018). *La normativa del 1x1 no impulsa nuevas creaciones en el Ecuador*. Recuperado el 14 febrero de 2020, de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/normativa-creaciones-ecuador-radios-musica.html>
- Pardo, D. (10 de diciembre de 2019). *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*". Recuperado el 28 de diciembre de 2019, de BBC Mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50737907>
- Puyana, A. (2018). Desigualdad horizontal y discriminación étnica en cuatro países latinoamericanos. *Revista de la CEPAL*(125), 48-70.
- Reyna, R. (21 de marzo de 2018). *Los vinilos y el streaming: los aliados de la industria musical independiente*. Recuperado el 13 de abril de 2019, de RPP Noticias: <https://rpp.pe/musica/nacional/los-vinilos-y-el-streaming-los-aliados-de-la-industria-musical-independiente-noticia-1111767>
- Rheingold, H. (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading: Addison - Wesley.
- Robles, H. (2 de abril de 2019). *Algo huele a podrido en el Fonca*. Recuperado el 11 de mayo de 2020, de Somos el Medio: <https://www.somoselmedio.com/2019/04/02/algo-huele-a-podrido-en-el-fonca/>
- Rocha Iturbide, M. (2011). Arqueología de la música experimental en México. *Pauta*, 30(117), 169-182.
- Samudrala, R. (17 de junio de 1998). *The Free Music Philosophy (v1.4)*. Recuperado el 14 de enero de 2020, de Ram Samudrala: http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what_it_means
- Schaeffer, P. (1957). *Vers une musique expérimentale*. Paris: Richard-Masse.
- Schulkin, J. (8 de julio de 2018). *¿Quiénes son y cómo funcionan las agregadoras de música a Spotify o Apple Music?* Recuperado el 15 de mayo de 2020, de Infobae: <https://www.infobae.com/tecnologia/2018/07/08/quienes-son-y-como-funcionan-las-agregadoras-de-musica-a-spotify-o-apple-music/>
- Schumacher, F. (2005). *La Música Electroacústica en Chile*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Fondart.
- Secretaría de Cultura de México. (2013). Carlos Chávez, compositor de una enorme riqueza. *Efemérides*.
- Sernovitz, A. (Febrero de 2009). *El marketing de boca a boca: Cómo las compañías astutas logran que la gente hable de ellas*. Recuperado el 20 de diciembre de 2019, de Resumido.com: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46946395/596EIMarketingDeBocaEnBoca_MKTG_S01.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEIMarketingDeBocaEnBoca_MKTG_S.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOW

- Sigal, R. (2010). Breve reflexión sobre la música electroacústica en México. *La Puerta FBA* , 3, 2.
- Smith, M. (2018). *Marketing en Facebook*. Carolina del Sur: Createspace Independent Publishing Platform.
- SpeakStick. (s.f.). *How Music Technology Evolved Over the Years?* Recuperado el enero de 2020, de SpeakStick: <https://speakstick.net/blogs/speakstick/evolution-of-music>
- Throsby, D. (2012). En M. Aninat Sahli, *Cultura y Economía I* (págs. 55-62). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Tironi, M. (2010). Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene. En I. Farías, & T. Bender, *Urban Assemblages: How Actor - Network Theory Changes Urban Studies* (págs. 27-53). Nueva York: Routledge.
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: William Morrow.
- Trujillo, M. E. (2008). *UIO-BOG Estudios sonoros desde la región andina*. Quito: Centro experimental oído salvaje.
- Tucker, J. (2018). Peruvian Cumbia at the Theoretical Limits of Techno-Utopian Hybridity. En A. R. Alonso-Minutti, A. R. Madrid, & E. Herrera, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York.
- WOMXN. (9 de mayo de 2020). *Análogo Día 2: Estéticas Novedosas para Atraer a los Consumidores y Nuevos Modelos de Negocio*. Recuperado el Junio de 2020, de Facebook: <https://www.facebook.com/WOMXNMX/videos/818556845335313/>
- Woodside, J. (2018). La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis. *Boletín Música*(48-49), 21-41.
- Woodside, J., & Jiménez, C. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En N. García Canclini, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (págs. 91-108). Barcelona: Fundación Telefónica.
- Zallo, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: El maestro Ginastera en el primer laboratorio de música electrónica. Fuente: https://itdt.edu/0centro-latinoamericano-de-altos-estudios-musicales/ (recuperado el 21 de mayo de 2020).	14
Ilustración 2: Álbum compilatorio de Tropicália lanzado en 1968. Fuente: https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/the-story-of-tropicalia-in-20-albums/ (recuperado el 21 de mayo de 2020).	17
Ilustración 3: Violeta Parra tocando la guitarra. Fuente: https://elpais.com/cultura/2017/10/25/actualidad/1508966799_319965.html (recuperado el 21 de mayo de 2020).	19
Ilustración 4: Presencia de mujeres en festivales de música mexicanos. Fuente: https://www.slang.fm/especiales/musica-mujeres-mexico-participacion-festivales-2019/ (recuperado el 21 de mayo de 2020).	26
Ilustración 5: Compilado de mujeres latinoamericanas en experimentación con sonidos. Fuente: https://sisterstriangla.bandcamp.com/ (recuperado el 9 de junio de 2020).	28
Ilustración 6: Encuentro de experimentación sonora y género "Mercenarias del fango", organizado por Híbridas y Quimeras. Fuente: https://www.facebook.com/HIBRIDASYQUIMERAS/photos/ (recuperado el 9 de junio de 2020).	31
Ilustración 7: Feria de Discos y Sellos Independientes en Lima. Fuente: https://andina.pe/agencia/noticia-feria-discos-y-sellos-independientes-se-inaugura-lima-745417.aspx (recuperado el 30 de mayo de 2020).	38
Ilustración 8: Logotipo MUSEXPLAT.....	56
Ilustración 9: Captura de la página de inicio del sitio web.....	58
Ilustración 10: Capturas de las pestañas de artistas y noticias.....	58
Ilustración 11: Captura de la página de Facebook.....	60
Ilustración 12: Carteles de algunos eventos organizados por MUSEXPLAT.....	64
Ilustración 13: Gráfica con porcentajes de los miembros por lugar de procedencia.	65
Ilustración 14: Entradas publicadas en el sitio web.....	66
Ilustración 15: Seguidores en las diversas redes sociales.....	67

Ilustración 16: Estadísticas página de Facebook.	68
Ilustración 17: Alcance de las publicaciones en Facebook, entre el 16 y el 27 de octubre de 2019.....	70
Ilustración 18: Entradas con mayor cantidad de visitas en el sitio web.....	72
Ilustración 19: Cuadro comparativo de las metas y logros de las entradas en el sitio web.	74
Ilustración 20: Reseñas de la página de Facebook, todas tienen puntuación de 5.	78
Ilustración 21: Porcentaje de la red social más utilizada.	80
Ilustración 22: Porcentaje de la plataforma streaming más utilizada.	81
Ilustración 23: Porcentaje de la forma de acceso a MUSEXPLAT.....	82
Ilustración 24: Porcentaje de la frecuencia de visitas a MUSEXPLAT.....	83
Ilustración 25: Interés por las secciones del portal.....	83
Ilustración 26: Criterio de la utilidad de MUSEXPLAT.....	84
Ilustración 27: Carteles Festival Acéfalo 2018 (CL) y Festival Sónar 2019 (MX). Fuentes: https://acefalofestival.org/festival-2018/ y https://www.facebook.com/sonarmxc/ (recuperado el 30 de mayo de 2020).....	101
Ilustración 28: Afiche promocional Wasi Fest 2020.....	105
Ilustración 29: Campaña financiamiento Festival Madambé. Fuente: https://www.hazvaca.com/campaign/festival-madambe (recuperado el 30 de mayo de 2020).	111
Ilustración 30: Captura del mapa cultura de Ceará. Fuente: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/ (recuperado el 30 de mayo de 2020).....	113

Índice de tablas

Tabla 1: Estrategias para el desarrollo de la comunidad.....	61
Tabla 2: Categorías y números de entradas.	66
Tabla 3: Estadísticas del sitio web.	68
Tabla 4: Potenciales alianzas externas.	76

6. Anexos

Anexo 1

Indicación: Llena el siguiente cuestionario para ser parte del catálogo MUSEXPLAT.

1. *¿Cuál es el nombre de tu proyecto?*
2. *¿Cuál es tu correo electrónico?*
3. *Escribe una pequeña biografía de 100 a 300 palabras.*
4. *Indica 3 géneros musicales asociados a tu música.*
5. *¿Cuál es tu país de procedencia?*
6. *Sube una imagen de alta calidad.*
7. *Comparte los enlaces para escuchar tu música.*
8. *Recomienda a 3 proyectos.*

Anexo 2

Indicación: En pocas palabras responde a las siguientes preguntas.

1. *¿Cómo definirías la música experimental en pocas palabras?*
2. *Reseña brevemente tu trayectoria musical o la trayectoria de tu colectivo.*
3. *¿Consideras que existe una escena experimental latinoamericana? Si tu respuesta es afirmativa, ¿Cuál es tu opinión respecto a ella?*
4. *¿Cómo aportan las comunidades digitales en el desarrollo de esta escena?*
5. *¿Podrías recomendar otros artistas o comunidades dentro la música experimental latinoamericana?*
6. *¿Cómo podríamos colaborar en un futuro en pro de la comunidad de música experimental?*

Anexo 3

Indicación: Por favor contesta la presente encuesta de satisfacción de la plataforma MUSEXPLAT.

1. *¿Cuál es la red social que más utilizas?*

- Facebook
- Instagram
- Twitter
- Tumblr
- Otras

2. *¿Cuál es el medio por el que escuchas música con más frecuencia?*

- Spotify
- YouTube
- Bandcamp
- SoundCloud
- Otros: _____

3. *¿Cómo te enteraste de la plataforma?*

- Por invitación personal
- Por conocidxs o amigxs
- Por anuncio de internet
- Otros: _____

4. *¿Cuál es la frecuencia con la que visitas la plataforma?*

- Una vez a la semana
- Ocasionalmente
- Una vez al mes o más
- Diariamente

5. *¿Qué tan interesante te han parecido las siguientes secciones?*

	Nada interesante	Algo interesante	Muy interesante	No la he visto
Reseñas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Reflexiones	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Entrevistas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Artistas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Festivales	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

6. *¿Cuál es la utilidad de la plataforma para tu vida profesional?*

	1	2	3	4	5	
Malo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Excelente

7. *¿Hay algo que puedas recomendar para mejorar la plataforma? (opcional)*

Nombre: (opcional)