



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Música Experimental en Plenitud: Una Propuesta de Gestión Musical
desde América Latina**

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

PRESENTA:
MARÍA EMILIA BAHAMONDE NORIEGA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA
FACULTAD DE MÚSICA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. MAYRA ESTÉVEZ TRUJILLO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
DR. JULIÁN WOODSIDE
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

Ciudad de México, agosto de 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE
INTEGRIDAD Y HONESTIDAD
ACADÉMICA Y PROFESIONAL
(Graduación con trabajo
escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

**Música Experimental en Plenitud: Una Propuesta de Gestión Musical desde
América Latina**

que presenté para obtener el grado de ----Doctorado----- es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

Atentamente

María Emilia Bahamonde Noriega – No. Cuenta: 519492871

*Yupaychapani Pacha Mamaku, ayllukuna, wawa wiwakuna,
mashikuna, tukuy shunkumanta...*

Contenido

Introducción.....	6
1. Diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana.....	13
1.1 Sobre la industria musical y música experimental. Algunos conceptos necesarios para continuar la lectura	14
1.2 Circunstancias geopolíticas, movimientos sociales y pensamientos ancestrales en las músicas de América Latina	23
1.2.1 Neoliberalismo y música	23
1.2.2 Movilizaciones sociales.....	30
1.3 El esplendor tecnológico, la autogestión y la precariedad laboral.....	35
1.3.1 El estudio musical casero	36
1.3.2 Comunidades digitales y distribución musical independiente: oportunidades y contradicciones	40
1.3.3 Autogestión y precariedad	49
1.3.4 Colaboración y creación musical en el ciberespacio.....	54
2. Prácticas desde el sur que experimentan con la gestión y la creación musical	62
2.1 Transmisiones comunitarias para la integración	67
2.1.1 Comunicación invisible	67
2.1.2 Recuperación de la identidad.....	75
2.1.3 Interculturalidad e in(ter)disciplina	83
2.2 Conocimiento y vida plena desde los Andes.....	89
2.1.1 Festivales musicales australes	91
2.1.2 Desarrollo alternativo ecológico	96
2.1.3 Trabajo comunitario o minga.....	107
2.3 Deconstruyendo la escena, las otras músicas experimentales	114

2.3.1	Tejidos cartográficos	115
2.3.2	Transfeminismo e interseccionalidad	122
2.3.3	Tecnología digital para la autogestión participativa	128
3.	Música experimental en plenitud	136
3.1	Un lugar donde el futuro es el pasado y el norte es el sur	142
3.1.1	Conceptos comunitarios en el mundo andino	144
3.1.2	Economía solidaria y pro común	147
3.2	Radiografía de la música experimental en plenitud	150
3.2.1	Tiempo cíclico y principios	151
3.2.2	Características de las dimensiones	153
3.2.3	El Sumak Takiy en el horizonte.....	158
3.2.4	Como nudos dentro del tejido cósmico	161
4.	Reflexiones finales: Pukllashka sumak takik ayllu	180
5.	Anexos.....	184
5.1	Bitácora Musexplat, una plataforma para la reflexión	184
5.1.1	Otras redes sociales son posibles	184
5.1.2	Los colores del diálogo	188
6.	Bibliografía.....	192
	Índice de ilustraciones y tablas.....	203

Introducción

La presente investigación analiza la influencia de los conocimientos ancestrales andinos en la cohesión de plataformas y comunidades digitales dentro de diversas escenas musicales experimentales latinoamericanas, tomando en cuenta las dinámicas que existen en sus múltiples ámbitos. Se reflexiona sobre la utilización efectiva de las tecnologías de la información en este contexto, a través del análisis de varias plataformas y comunidades que emplean herramientas digitales para la difusión de la música experimental. Este trabajo adopta un enfoque interdisciplinario que abarca aspectos tecnológicos, musicales y de gestión desde una perspectiva andina. La pregunta central de esta investigación es: ¿Cómo se integran los saberes ancestrales y las prácticas comunitarias de América Latina, específicamente de la región andina, con las formas de gestión observadas en las músicas experimentales de este territorio? Se postula la siguiente hipótesis: las comunidades de música experimental, muchas de las cuales se inspiran en conocimientos ancestrales y prácticas comunitarias, aprovechan las tecnologías disponibles y fomentan economías basadas en la reciprocidad, construyendo redes de apoyo que facilitan los procesos de creación, comunicación, educación y gestión en el ámbito de la música experimental latinoamericana. Este enfoque promueve la sostenibilidad y durabilidad de sus proyectos.

Me gustaría comenzar comentando que soy una mujer música ecuatoriana con ascendencia indígena. Vengo de una familia donde mis hermanos, tíos y abuelos, todos hombres, fueron músicos empíricos, pero soy la única que optó por profesionalizarse en este campo. De hecho, cuando me interesé por la música, mis hermanos no quisieron enseñarme, argumentando que debía aprender por mi cuenta. Por lo tanto, decidí estudiar guitarra en el Conservatorio Nacional de Música de mi país y posteriormente ingeniería en sonido en la Universidad de las Américas. Durante esos años, formé mis primeros grupos musicales con la esperanza de que en la era digital era mucho más fácil dedicarse a la música, pero rápidamente me di cuenta de que, a pesar de mis estudios y conocimientos tecnológicos, existía una barrera que parecía impedirme participar en los principales festivales de música

independiente o acceder a las codiciadas listas principales de ventas en la industria musical. Sin embargo, yo había crecido escuchando las historias de mi bisabuelo, un músico multiinstrumentista y maestro de capilla, quien llevó una vida digna y disfrutó de cierta fama en su comunidad en Licto, provincia de Chimborazo. Aunque quizás su compensación por su obra no era monetaria, el apoyo de la comunidad le permitía seguir con su arte y sostener a su familia. Entonces, me preguntaba, ¿qué estaba haciendo mal? ¿cómo puedo vivir haciendo lo que me gusta?

Con Sexores, el proyecto musical de Shoegaze y Darkwave que fundé junto a mi pareja David Yépez, emprendí un recorrido por varios países de Europa y Estados Unidos, después de gestionar conciertos a través de correos electrónicos y la comunicación en línea. Aunque recibimos cierta aceptación, aún notábamos una barrera persistente. Además, observamos que muchas otras personas, a pesar de tener proyectos musicales sólidos, enfrentaban las mismas preguntas sobre cómo sobrevivir con su música y cómo promocionarla. Lamentablemente, muchos de estos proyectos musicales que conocimos iban desapareciendo con el tiempo, decepcionados ante la imposibilidad de crecer. Al regresar a América Latina, nos sorprendió descubrir que un curador peruano nos había escuchado y nuestra música le había llamado la atención. Este curador resultó ser Luis Alvarado, fundador de Buh Records, quien nos ayudó a organizar nuestra primera visita a Perú y luego nos puso en contacto con otros curadores de la región. Gradualmente, pudimos difundir más nuestra música en un circuito que casi siempre coqueteaba con lo experimental, lo no hegemónico.

Por otro lado, el reconocimiento de mis raíces indígenas es algo relativamente nuevo, aunque siempre percibía los augurios propios del tiempo cíclico andino. Durante años me reconocí como una mujer mestiza. Como en muchas familias del campo, en mi familia persiste el mito de algún abuelo europeo que llegó para “purificar nuestra sangre”. De niña escuché muchas veces cómo algunas personas, inclusive mis familiares, utilizaban el adjetivo “india” como sinónimo de algo peyorativo con el objetivo de insultarme o herirme. Contradictoriamente, muchas de las tradiciones de mi familia provenían de las comunidades indígenas e inclusive

ciertas palabras kichwa resistían dentro de nuestro lenguaje. Todo eso lo llevaba a mis prácticas cotidianas de manera inconsciente y con el tiempo comprendí que eran destrezas que fortalecían mis vínculos con la escena experimental. A partir de ello, decidí estudiar el idioma y la filosofía Kichwa en el Centro de Pensamiento Tinkunakuy y como verán más adelante este trabajo me ha ayudado a reconciliarme con mi pasado.

Esta investigación refuta la idea de que el mero virtuosismo o el uso de herramientas tecnológicas sofisticadas constituyen la solución a la mayoría de los problemas en el quehacer musical. Así como también, da cuenta de la relevancia de la gestión de la música y los saberes ancestrales en la formación de las músicas experimentales en nuestro territorio.¹ Lamentablemente, no todos los planes educativos contemplan estos conocimientos como pertinentes por lo que algunas personas se valen de herramientas en el mundo digital para conocer cómo autogestionar sus carreras, mientras que aplican conocimientos ancestrales relativos a la formación de comunidades de manera intuitiva. La mayoría de las veces estos esfuerzos provienen de métodos de ensayo y error, de recomendaciones vistas en algún tutorial o revista, que no necesariamente se aplican a la realidad latinoamericana, mucho menos consideran el nicho específico relacionado a la música experimental.

Por otro lado, la disparidad en el acceso a la tecnología, el manejo desigual del capital para invertir en propaganda digital e incluso factores como la ubicación geográfica y la discriminación que enfrentan ciertos grupos sociales, impiden que todas las propuestas puedan distribuirse en igualdad de condiciones en el ciberespacio. Esto provoca que muchos proyectos musicales no logren perdurar en el tiempo, ya que no pueden aprovechar las aparentes ventajas del mundo digital para difundir su música. Aunque no todos los proyectos musicales buscan la fama o la trascendencia, es interesante preguntarse: ¿de qué manera se sostienen

¹ Según la antropóloga ecuatoriana María Eugenia Paz y Miño, los “saberes ancestrales” representan una forma de conocimiento no sistematizada, arraigada en la experiencia acumulada de generaciones pasadas, que proporciona una guía profunda y significativa para la vida y las prácticas culturales contemporáneas. En las últimas décadas, sobre todo en Ecuador, hace relación a los conocimientos de las nacionalidades y pueblos originarios o indígenas (Paz y Miño, 2017, pág. 16).

aquellos proyectos que, con pocos recursos, persisten a lo largo de los años? ¿Cuál es la situación laboral de las personas en las escenas musicales experimentales después de la pandemia, en una era donde la tecnología se asume como una herramienta indispensable?

Con el fin de estudiar la relación entre tecnologías de la información, música experimental y gestión musical en América Latina, propuse la creación de una red social y una aplicación móvil, partiendo de la comunidad Musexplat que desarrollé durante mi investigación de maestría. Este trabajo doctoral constituye una continuación de esa labor, aunque Musexplat ya no corresponde al fin último, sino a una instancia por la cual tuve que pasar para comprender mucho de lo que ahora en el doctorado propongo. Durante la etapa de maestría, formulé un concepto de música experimental con base en los comentarios de diversas personas afines a esta etiqueta, un concepto que no necesariamente corresponde con una categoría estética. En esta nueva etapa de la investigación, se revisarán brevemente esos conceptos, aunque el análisis estético de la música experimental no es el objetivo principal del estudio. Asimismo, en la maestría, definí la categoría de *industria musical experimental*, la cual será revisada teniendo en cuenta las conclusiones de esta última etapa. Por lo tanto, he dividido esta tesis en tres capítulos: diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana, comunidades de música experimental latinoamericana en la era digital y música experimental en plenitud.

En el primer capítulo se hará un análisis de la escena musical experimental latinoamericana en el contexto de la era digital y el fin de la pandemia, considerando los aspectos negativos que deben ser contrarrestados y los aspectos positivos que deben reforzarse en términos de gestión de la música. En primera instancia, se contrastarán ciertos términos relacionados a escena, industria, música experimental y comunidades digitales con textos como *The Economics of Music* de Peter Tschmuck, *UIO-BOG Estudios Sonoros desde la Región Andina* de Mayra Estévez Trujillo, *Ruido Libre. La economía musical de la política* de Jorge David García. *The Platform Society* de José van Dijck, y *Remix* de Laurence Lessig, entre otros. Posteriormente, se hará un análisis histórico del contexto en el que surge esta

investigación utilizando textos como: *A History of Modern Latin America: 1800 to the Present* de Teresa A. Medea o *La industria de la música en Latinoamérica: nuevas tecnologías, nuevos consumidores, nuevos negocios, nuevos retos* de Cristian Daniel Torres, con el fin de reflexionar acerca de las dificultades que enfrentan las personas en la escena musical experimental durante la gestión de sus carreras, problemáticas que quizás pueden ser trasladadas a cualquier otro género musical. Para este apartado, además de trabajar con una encuesta hecha para la comunidad, se utilizarán textos como: *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* coordinado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro Pozo, *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical*, otro compilado de textos coordinador por José Luis Fernández y *El trabajo cultural* de Toby Miller, todo esto con el objetivo de establecer el marco teórico sobre la industria musical en la era digital y contrarrestar estos conceptos con la realidad latinoamericana.

En el segundo capítulo, estudiaremos algunas comunidades que se plantean desde la escena musical experimental y que buscan salir de los modelos hegemónicos de gestión. Para empezar, se hará una delimitación territorial del ámbito de estudio y luego partiré el capítulo en tres apartados, que toman como punto de partida las radios, los encuentros y las plataformas digitales. Comenzaremos estudiando a Radio Tsonami, Radio Yândè, Radio CASo y RAEL; así como también la recuperación de la identidad y la interculturalidad e interdisciplina presentes en estas propuestas. En el apartado de encuentros conoceremos más sobre el Festival Asimtria, el Festival Sur Aural y el Festival Jututu Raymi; al mismo tiempo que las presentaremos como propuestas de desarrollos alternativos ecológicos y trabajos comunitarios. Por último, estudiaremos a la Plataforma Feminista En Tiempo Real, el Mapa de Música Mexicanas y la lista de Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica; en tanto que exploraremos sus acercamientos hacia el transfeminismo, la interseccionalidad y la autogestión participativa.

Para finalizar, expondré mi propuesta surge de las entrevistas con la comunidad y que hereda algunas características de la filosofía y cosmovisión andina. En primer lugar, estudiaremos algunos conceptos pertinentes para la consolidación de

comunidades en el sur y alternativas económicas para la perdurabilidad de las propuestas. Posteriormente analizaremos la aplicación de dichos paradigmas en la música experimental latinoamericana. Algunos textos útiles en este apartado son: *Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* editado por Antonio, Luis Hidalgo-Capitán, Alejandro Guillén García y Nancy Deleg Guazha, *Pensar desde los comunes* de David Bollier, *Feminismos desde Abya Yala: proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América* de Francesca Gargallo, *Los caminos de la Economía Solidaria* de Luis Razeto y *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* de Silvia Rivera Cusicanqui.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, puesto que el propósito principal no es obtener conclusiones a partir de datos numéricos, sino comprender un grupo de personas que se identifica bajo la etiqueta de música experimental latinoamericana y que se apoya en las tecnologías de la información con el fin de gestionar sus carreras. Se trata de un tipo de investigación flexible con interrogantes y respuestas que aún se están desarrollando y donde se resalta la influencia del contexto en las carreras musicales. Es posible que ya existan muchas investigaciones sobre gestión de la música y tecnología, sobre música experimental, inclusive hay varios documentos que registran experimentalismos musicales provenientes de diferentes territorios latinoamericanos, pero son pocas las exploraciones que toman en cuenta a América Latina como un territorio con un pasado similar a partir de observar y escuchar a diferentes exponentes de la escena musical experimental.²

Para la elaboración del estado de arte he trabajado con dos metodologías: la observación participante y la investigación-acción. En el primer caso, las funciones comprenden observar por periodos cortos al grupo de estudio, obtener información de entrevistas estructuradas y además vincularse con la situación que se observa. La autoobservación es otra técnica utilizada, sobre todo cuando reflexionamos acerca de la propia comunidad, por lo que la entrevista es uno de los principales

² Se toma en cuenta el enfoque de Juan Luis Álvarez-Gayou, que dice: "La investigación cualitativa busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales" (Álvarez-Gayou Jurgenson, 2006, pág. 41).

elementos que se utiliza a lo largo del trabajo. También se ocuparon cuestionarios con el fin de localizar tendencias que puedan ser implementadas en la plataforma, así como detectar percepciones sobre la industria musical experimental en América Latina. Aunado a ello, se utilizó la metodología de la investigación-acción, cuyo propósito es resolver problemáticas de un grupo de personas. En ese sentido, estoy plenamente consciente de los efectos que este trabajo puede producir en las personas que son parte de la investigación.

Por último, me gustaría apuntar que este trabajo se enmarca en el campo de Tecnología Musical, entendiéndose a la tecnología como un concepto amplio que va más allá de la parte técnica e instrumental. Desde esta perspectiva y a través de las comunidades estudiadas, la tecnología es percibida como un conjunto de relaciones y herramientas que transforman nuestras sociedades, así como las sociedades inciden en la creación de las herramientas tecnológicas para los propósitos musicales.

Espero que esta propuesta sirva de modelo para satisfacer las necesidades de otros nichos musicales, así como que sea punto de partida para futuros trabajos de investigación.

1. Diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana

Varios factores determinan las formas de producción y la economía en el ámbito musical, tales como la tecnología, las tendencias y las políticas culturales en cada país. Si bien el paradigma del músico exitoso (por lo general hombre) nos persigue tanto en los medios de comunicación como en ciertas instituciones educativas, donde nos hablan del negocio de la música como si la inversión de tiempo, dinero y esfuerzo fuera una garantía, hay una serie de circunstancias que juegan al momento en que una carrera musical puede llegar a ser considerada como “exitosa”. La lucha de quienes hacemos música por construir una trayectoria sustentable no es algo nuevo y, tal como lo manifiesta el historiador inglés Tim Blanning en su libro *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, “[e]n un mundo tan rápidamente cambiante sólo sobreviven los que se adaptan” (Blanning, 2008, pág. 516).

Por otro lado, si bien la labor musical en América Latina tiene diversas salidas profesionales, como la ejecución en vivo, la composición, la construcción de instrumentos, la docencia, entre otras, tal como veremos más adelante, los ingresos en términos económicos no son sustanciales en este territorio, a pesar de todas las implementaciones tecnológicas que trajo consigo la masificación del internet. Las condiciones de este territorio no son las mismas que las de aquellos países donde surgen estereotipos de personas exitosas en el ámbito musical, nuestro acceso a la tecnología es distinto, así como hay pocos programas de formación de públicos, que incluso modifican las motivaciones artísticas.

Este capítulo tiene como objetivo realizar un diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana en términos de gestión, tomando como punto de partida los cambios de las industrias musicales a partir de la era digital. Para comenzar, se explicarán ciertos términos que nos acompañarán a lo largo de toda esta investigación, partiendo desde la noción de industria cultural hasta llegar a mi noción de industria musical experimental. Posteriormente, haré una breve revisión de los antecedentes históricos que han permeado la escena musical experimental

y finalmente confrontaré el supuesto esplendor tecnológico con la realidad quienes hacemos música experimental en estos días.

1.1 Sobre la industria musical y música experimental. Algunos conceptos necesarios para continuar la lectura

Para comprender el origen del término 'industrias musicales' o 'industrias de la música', así como su significado, es necesario comenzar analizando el conjunto de sectores conocidos como 'industrias culturales'. El uso del término 'industria' siempre ha sido motivo de controversia en el ámbito artístico, ya que puede parecer inapropiado al no tratarse exclusivamente de un sector manufacturero.³ Por otro lado, la industrialización de la cultura puede sugerir que la producción cultural ha trascendido a las masas, aunque no todos los proyectos culturales tienen un alcance o están dirigidos hacia lo masivo.

Dentro de los marcos económicos clásicos, ciertos tipos de expresiones artísticas eran consideradas de menor importancia. Esto venía del hecho de que la venta de obras de arte podía generar plusvalía, mientras que no ocurría lo mismo con la interpretación musical. Sin embargo, este paradigma comenzó a cambiar con el surgimiento de la industria fonográfica.

A comienzos del siglo XX comenzó a hablarse de la industrialización de la cultura, en el momento en que la población tuvo mayor acceso a los bienes culturales desde sus hogares, gracias a la masificación del periódico, el fonógrafo y la radio. De la misma manera, la incipiente industria cinematográfica permitió alcanzar la atención de un mayor número de personas. La alfabetización de la clase obrera y la politización de las masas pudieron haber jugado un papel importante en el interés de la población hacia el ámbito cultural. Se comenzaba a hablar de los bienes

³ La RAE define el concepto de industria como: “Maña y destreza o artificio para hacer algo (...) Negocio o actividad económica”. Mientras que el diccionario de Oxford indica: “Actividad económica y técnica que consiste en transformar las materias primas hasta convertirlas en productos adecuados para satisfacer las necesidades del hombre (...) Conjunto de instalaciones dedicadas a esta actividad”. Para esta investigación la palabra industria concierne a una actividad económica cuyo propósito es satisfacer cierta necesidad de la humanidad.

culturales, un término que por aquella época tenía estrecha relación con la producción industrial.

Ahora, al hablar del origen del término **industria cultural**, es necesario precisar que fue un término introducido en 1947 por los filósofos alemanes Max Horkheimer y Theodor Adorno en el libro *Dialéctica de la ilustración*, haciendo referencia sobre todo al cine, la radio y la prensa. En el artículo *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* los autores criticaban a los medios de comunicación masivos por considerarlos herramientas de dominación social (Horkheimer & Adorno, 2002, pág. 124). Este análisis se sitúa en un momento histórico en el que la regulación del horario laboral permitió que las personas obreras pudieran disfrutar de su tiempo libre en el entretenimiento, lo que contribuyó a mantener la estabilidad social. Según estos autores, si bien la masificación de la cultura trajo consigo la posibilidad de que más personas pudieran acceder a los productos culturales, únicamente aquellos productos que siguen las tendencias y que han sido ayudados por la publicidad son ampliamente comercializados para servir como instrumentos de control.

Sin embargo, este análisis fue sujeto de objeciones, por subestimar la agudeza de las audiencias y por reducir el espectro tan variado de expresiones culturales en una sola etiqueta. Más adelante, en 1975, en el artículo *La Industria Cultural Reconsiderada*, Adorno mencionaba que en los borradores del trabajo antes mencionado utilizaban el término “cultura de masas” y en la versión final lo reemplazaron por “industria cultural”, todo esto con la intención de aclarar que no todas las formas de producción cultural se pueden encasillar en esa fórmula. Asimismo, Adorno aclaró que la industrialización de la cultura incide en la “destrucción del arte elevado” al juntarla con el arte popular, todo mediante la estandarización de la cultura, dependiente de la inversión financiera. De esta manera, se subrayaba en la necesidad de distinguir una baja y alta cultura:

El efecto total de la industria cultural es la anti-ilustración, en la que, como Horkheimer y yo hemos observado, la ilustración, es decir, la dominación técnica progresiva de la naturaleza se convierte en engaño masivo y se transforma en un medio para encadenar la conciencia (Adorno & Rabinbach, 1975, pág. 18).

La preocupación consistía en evitar una aproximación netamente materialista al hablar de cultura, ya que ello podría conducir a la ignorancia. Se reconoce que existen otros factores además de la popularidad que intervienen al establecer un valor para la cultura. Por esta razón, en Estados Unidos se ha popularizado el término **industria del entretenimiento**, para marcar una diferencia con la supuesta “alta cultura”, haciendo alusión a un rango amplio de actividades como el deporte, las apuestas y casinos (Puente, 2007, pág. 25). Sin embargo, este enfoque podría ser considerado elitista y condescendiente, sugiriendo que solo la clase obrera puede permitirse este tipo de actividades en sus tiempos libres.

Para el teórico colombiano Jesús Martín-Barbero, la visión totalizadora y bastante pesimista de la Escuela de Frankfurt, respecto a la industria cultural, no solo no consideraba la diversidad característica de aquellos sectores donde convergen economía y cultura, sino que además estaba altamente influenciada por el recuerdo traumático del nazismo y su consiguiente recelo ante las técnicas de dominación masivas. De esa manera, se trataba sobre todo de una crítica al fenómeno de la cultura de masas y su influencia en la política: “Con el nazismo el capitalismo deja de ser únicamente economía y pone al descubierto su textura política y cultural: su tendencia a la totalización” (Barbero, 1991, pág. 48).

A partir de mediados de los setenta, se realizó una resignificación del concepto y además se señaló la necesidad del uso del término plural industrias culturales, denotando la diversidad de lógicas y convergencias entre sectores económicos y culturales, descartando un único proceso. El texto *Cultural industries, a challenge for the future of culture* editado por la UNESCO en 1982, que reunió a diferentes expertos en el tema, nos invitó a reflexionar al respecto: “Dependiendo de la actividad incluida, y del hardware o software involucrado, los factores económicos varían considerablemente en escala, y la transparencia de la interrelación entre industrias también varía” (UNESCO, 1982, pág. 21). Un ejemplo de estas variaciones, dentro del sector musical, sería la diferencia del valor entre un concierto transmitido y un concierto en vivo; a pesar de que el trabajo de quienes hacen música es el mismo, hay elementos psicológicos en la audiencia que hacen que el

segundo formato sea más cotizado. Sin embargo, en este mismo texto persiste la importancia del carácter comercial en el uso del término industria, algo que puede resultar contradictorio considerando que el fenómeno artístico no se inspira únicamente en los fines comerciales:

En términos generales, se considera que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, almacenan o distribuyen de forma industrial y comercial, es decir, a gran escala y de acuerdo con una estrategia basada en consideraciones económicas en lugar de perseguir una finalidad por el desarrollo cultural (UNESCO, 1982, pág. 21).

Este enfoque tuvo el apoyo de varias personas y de empresas que vieron en las industrias culturales una nueva forma de crecimiento económico y desde luego supuso el apoyo del entorno político de la época, que veían en la cultura una nueva forma de acercarse a las juventudes.

En ese contexto, según relata la ya desaparecida plataforma española YProductions en su libro *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*, para ampliar el panorama de posibilidades y el rango de acción económico, el gobierno australiano introdujo el término '**sector creativo**' en los años noventa, mismo "que debía comprender tanto a microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes que trabajan en los márgenes de la industria cultural como a los grandes estudios de televisión o cine, las editoriales y aquellos sectores tradicionalmente considerados como industrias culturales" (YProductions, 2009, pág. 22).

Más adelante, se propuso el término 'industrias creativas' en el Reino Unido, lo que generó discusiones sobre el valor de las ideas y el conocimiento. A través del *Creative Industries Task Force*, el gobierno británico buscaba definir el valor económico de estas industrias. Así, el Departamento de Cultura, Medios y Deportes las definió como: "aquellas industrias basadas en la creatividad individual, las habilidades y el talento. También son aquellas que tienen el potencial de crear riqueza y empleo a través del desarrollo de la propiedad intelectual" (Department for Culture, Media and Sport, 2001, pág. 4).

Pero como lo mencionan Yproductions, no se entendía claramente el significado de creatividad, al mismo tiempo que se hacía hincapié en la creación de riqueza a través de la propiedad intelectual. Todo esto generó nuevas disyuntivas, considerando el valor económico de las actividades creativas. La ambigüedad respecto a la definición de creatividad puede ser peligrosa al momento de fomentar diversidad, por lo que es importante la pregunta de qué tipos de habilidades y talentos se valoran más y cuáles podrían estar subrepresentados. Por otro lado, esta definición remarca la búsqueda por potenciar la riqueza, lo que pone en peligro las expresiones de quienes hacen arte. De la misma manera, la protección de la propiedad intelectual puede restringir el acceso a la cultura desde los sectores con menos nivel adquisitivo; por lo que es importante vigilar el acceso equitativo a la cultura.

Dentro de este marco, uno de los sectores artísticos con una basta lista de servicios y actividades económicas es la **industria musical**, expresión que, en palabras del investigador austriaco Peter Tschmuck en su libro *The Economics of Music*, hace alusión a “una red de trabajo que envuelve la producción, la distribución, la difusión y el consumo de la música” (Tschmuck, 2021, pág. 2). En ocasiones se puede confundir el término ‘industria musical’ con ‘industria fonográfica’, pero esta última es sólo una de sus ramificaciones que apareció a finales del Siglo XIX y que únicamente considera los soportes físicos de grabación, sin tomar en cuenta el negocio editorial de partituras y la naciente cultura de conciertos en la Europa del Siglo XVIII (Tschmuck, 2021, pág. 11).

Una definición amplia de la industria de la música es presentada por el etnomusicólogo peruano Julio Mendivil en su libro *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. En sus palabras, la industria musical

La conforman una amalgama de empresas que incluye disqueras, plantas de producción para soportes de audio, estudios de grabación, agencias de distribución de productos musicales, la radio, la televisión, la prensa escrita, Internet, agencias para intérpretes y conciertos, las casas editoras donde se registran los derechos de autores y compositores,

diseñadores gráficos, fotógrafos, productores de audiovisuales, así como los mayoristas y minoristas dedicados a la venta -offline y online- de insumos o soportes de audio (Mendívil, 2020, pág. 143).

No obstante, estas definiciones de industria musical tienen alcances demasiado amplios. La creatividad es una parte importante en muchas industrias, pero no determina el crecimiento económico y, tal como vimos, a lo largo de la historia la creatividad puede estar subordinada a agendas sociales y políticas. Por ejemplo, resonando con la teoría crítica, las expresiones artísticas financiadas por medios de comunicación masivos no se sostienen sin la inversión privada, por lo que la creación termina supeditada a las reglas impuestas por las diferentes marcas. Algo similar ocurre con las artes financiadas por los gobiernos, donde las propuestas artísticas deben estar alineadas con las necesidades de los mecenas de turno para alcanzar una difusión masiva.⁴ Entonces surge la pregunta de, ¿qué es lo que pasa con aquellas artistas que no caen bajo el foco de la industria musical de las grandes masas?, ¿cómo sobreviven y se sostienen a lo largo del tiempo?

Para denotar aquel sector de la industria musical que no sigue las dinámicas de las grandes masas o de las instituciones culturales en turno, se utiliza el concepto de **industria musical independiente**. Según los investigadores mexicanos Julián Woodside, Claudia Jiménez y Maritza Urteaga:

[L]os actores que se denominan “independientes” son aquellos que desarrollan procesos creativos y de acercamiento a su público por su propia cuenta sin la necesidad del apoyo o restricción de los intereses de una disquera u otro medio institucionalizado dentro de la escena. Son los músicos que se definen como “autogestivos” dentro o fuera de la industria tradicional, teniendo pleno control de sus acciones y estrategias de comercialización para posteriormente buscar distintos medios de difusión para su música (Woodside Woods, Jiménez López, & Urteaga Castro Pozo, 2011, pág. 92).

⁴ Se recomienda la lectura del libro *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* donde Tim Blanning hace un recorrido histórico señalando varios ejemplos de la relación entre personajes políticos y artistas. Un caso interesante es la concesión de títulos nobiliarios por la corona inglesa a cantantes e instrumentistas en los últimos años. Un tipo de acercamiento que busca llamar la atención del sector de jóvenes votantes.

Sin embargo, las músicas independientes no necesariamente trabajan en solitario. La autogestión implica desarrollar varias habilidades extra musicales; por tal razón, se crean asociaciones que permiten distribuir las tareas. De hecho, existen disqueras que se denominan independientes, las cuales no tienen la misma capacidad de producción y difusión que los grandes sellos discográficos, pero forman comunidades a su alrededor. Las personas en el ámbito musical buscan este tipo de alianzas con el propósito de dar mayor impulso a las carreras musicales y quitar peso a la autogestión musical (Woodside Woods, Jiménez López, & Urteaga Castro Pozo, 2011, pág. 106).

De tal forma que surgen varias propuestas que declaran la diversidad en las formas de producción de las artes musicales, como por ejemplo la proposición de los autores ingleses John Williamson y Martin Cloonan, quienes en su artículo *Rethinking the Music Industry* sugieren el uso del término plural **industrias musicales**, considerando que la noción singular de industria musical apunta erróneamente a un único modelo para comprender la economía y política en torno a la música (Williamson & Cloonan, 2007, pág. 305). De forma similar, los editores del libro *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Richard A. Peterson y Andy Bennett plantean que la mayoría de la música es producida en situaciones contrarias al mundo corporativo, proponiendo el uso del término **escena musical** para designar los contextos en los que las personas productoras, músicas y fanáticas comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás (Peterson & Bennett, 2004, pág. 1).

Considerando la escena de la música experimental y los modelos económicos y políticos que no pertenecen a la industria musical de las grandes masas ni de las instituciones culturales hegemónicas, llegamos a un concepto germinado en mi trabajo de maestría, el de **industria musical experimental**, la cual está conformada por personas que colaboran entre sí, utilizando alternativas económicas que no necesariamente giran en torno al capital y que aplican métodos de difusión no convencionales para la sostenibilidad de sus proyectos musicales (Bahamonde, 2020, pág. 117). Vale la pena resaltar que, luego de conversaciones con varias

personas de la escena musical experimental latinoamericana, es un término que necesita ser revisado, puesto que buena parte de esta población no se siente representada por la palabra “industria”. En el tercer capítulo ahondaremos al respecto.

Ahora es momento de hablar de **música experimental**. Como tal, esta etiqueta comenzó a ser utilizada por creadores europeos y estadounidenses como John Cage, quien en su texto *Silence: Lectures and Writing* afirma: “Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto” (Cage, 1961, pág. 39). Sin embargo, esta noción de música experimental tenía un vínculo estrecho con el desarrollo tecnológico de mediados del siglo XX y, en tanto que la tecnología no es la misma para cada región, las estéticas de la música experimental tampoco lo son. Como se vio anteriormente, las escenas musicales son disímiles entre sí, por esta razón pensar en un concepto unificador para la música experimental es una falacia. De esta manera, cabe preguntarnos si el contexto socioeconómico de cada territorio determina qué significa la palabra *experimental* para sus habitantes. Un texto que aborda esta problemática es *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, donde sus editores plantean la siguiente proposición: “Si consideramos que la música es un espacio en el que se puede experimentar el mundo, entonces el experimentalismo musical es la reconfiguración cambiante de los límites que delimitan ese espacio de manera porosa” (Alonso-Minutti, Herrera, & Madrid, 2018, pág. 2).

Ante el posible escenario donde se concluya erróneamente, a partir del título de esta investigación, que se trata de una tesis donde se estudiarán las técnicas o las estéticas de la música experimental, es necesario insistir en que la categoría de música experimental es un territorio con bordes difíciles de precisar. Para los fines de esta investigación, ‘música experimental’ será siempre una etiqueta que delimita nuestro campo de estudio, compuesto por aquellas personas que resuenan con la misma, sobre todo en la región de América Latina.

La investigadora ecuatoriana Mayra Estévez Trujillo define a las prácticas sonoras experimentales como “Prácticas que no siendo parte de los estudios y las prácticas

enciclopedistas de la historia del arte se autoinscriben en el arte o la música, provocando en muchos de los casos el indisciplinamiento y la indeterminación, de estos modos disciplinarios de la modernidad” (Estévez Trujillo, 2008, pág. 20). Una vez más, se puede apreciar que la palabra experimental se inclina hacia aquello distinto, contra-hegemónico. Me atrevo a pensar que ese sentimiento no solo se manifiesta en términos estéticos, sino también desde las formas en que se gestiona la música en la escena experimental de nuestra región.

Por esta razón, traigo a colación la noción de una música experimental latinoamericana tal como la trabajé en mis estudios de maestría, una concepción construida gracias al aporte de algunos miembros de la comunidad MUSEXPLAT, en la que se basa el presente trabajo:

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 (Bahamonde, 2020, pág. 12).

Como conclusión, la escena musical experimental en América Latina se enfrenta a un panorama complejo donde la tecnología, las políticas culturales y las dinámicas económicas juegan un papel crucial en la producción y la perdurabilidad de las propuestas musicales. Aunque existen diversas formas de ganarse la vida en el ámbito musical, las dificultades económicas son una constante, en parte debido a las diferencias en acceso a tecnología y formación de públicos en comparación con otras regiones. Hemos evidenciado la necesidad de adaptar y redefinir el concepto de industria musical experimental para que refleje las realidades y desafíos específicos de esta región, proponiendo un enfoque más inclusivo y colaborativo, que valora tanto la innovación estética como las prácticas de autogestión y solidaridad comunitaria.

A continuación, exploraremos el contexto político que ha influido en la creación de comunidades de música experimental en América Latina. Analizaremos cómo las políticas gubernamentales y las estructuras de poder han moldeado el quehacer

musical, así como las estrategias que han adoptado las personas en la escena experimental para resistir y prosperar en un medio a menudo adverso.

1.2 Circunstancias geopolíticas, movimientos sociales y pensamientos ancestrales en las músicas de América Latina

Una vez que se han aclarado ciertos términos, profundizaremos en algunos hechos históricos que afectaron el ámbito cultural en América Latina durante los últimos años, y que por ende afectaron también la escena musical experimental, sirviendo de escenario para la creación de comunidades como Musexplat. Haremos un recuento de ciertas políticas neoliberales y regímenes dictatoriales que incidieron entre los años 1980 y 1990 en la economía de la población, y que además modificaron la configuración cultural en algunos países. Así mismo, hablaremos de diversas movilizaciones sociales que, en resupuesta a dichas políticas y regímenes, promueven la revalorización de sus propias culturas, la defensa de los derechos humanos y, de la misma manera, el derecho de todas las personas a participar de una vida cultural plena. Finalizando este apartado, haremos una reflexión acerca del sentimiento de pertenencia en América Latina y el naciente proceso de latinización de la cultura en países del primer mundo.

1.2.1 Neoliberalismo y música

El neoliberalismo es la ideología económica y política dominante en la mayoría del mundo, que favorece principalmente a los países con mayores recursos financieros, conocidos como el "Norte Global". Esta ideología tiene un impacto en todos los aspectos de la sociedad, incluida la cultura y, específicamente para este trabajo, la música. Esto implica que las políticas y prácticas neoliberales influyen en la producción, distribución y consumo de la música, así como en las formas en que se valoran y se promueven las expresiones musicales en nuestros territorios y el resto del mundo.

Este fenómeno se ve reforzado por la falta de bibliografía sobre saberes locales, lo que evidencia el escaso apoyo que reciben las iniciativas regionales, como señala la antropóloga ecuatoriana María Eugenia Paz y Miño:

Esta actitud de priorizar la corriente occidental de conocimientos, tiene mucho que ver con un pensamiento colonial, arraigado entre los estudiosos, y con las propias limitaciones de los esquemas científicos occidentales, por lo cual se ha asumido que el único camino para llegar al saber es la ciencia y la tecnología de Occidente y, por lo mismo, el apoyo a investigaciones, de por sí escasas en Ecuador, ha sido casi nulo en torno a otros saberes, en este caso “saberes ancestrales” (Paz y Miño, 2017, pág. 11).

A finales del Siglo XX, eran varios los países latinoamericanos que atravesaban graves crisis económicas, así como consecuentes periodos de inestabilidad política. En algunos países la inflación era tan alta que la moneda se devaluaba con rapidez, llevando a miles de personas a la pobreza. Esto generó saqueos, el quiebre de la banca y la insatisfacción de la población ante los gobiernos de turno. Por ejemplo, en Argentina, a comienzos de los noventa la hiperinflación llegó a la cifra histórica de 3079%, lo que desencadenó en la reducción del Estado, privatización de los servicios y precarización del trabajo. Mientras tanto en México, en esos mismos años, la sobrevaluación del tipo de cambio y la mala administración financiera ocasionaron la caída de las reservas internacionales y la disposición de medidas para incrementar las tarifas de ciertos servicios y bienes públicos. Por otro lado, en Ecuador, a finales de los noventa, la devaluación de la moneda el Sucre llevó al cierre de varias instituciones financieras, la dolarización de la economía y una ola masiva de migración. Así como también varios países optaron por millonarios créditos internacionales para subsanar de manera superficial estos problemas.

La investigadora estadounidense Teresa A. Medea señala en su libro *A History of Modern Latin America: 1800 to the Present* que la influencia de países económicamente poderosos en la política de América Latina ha sido definitiva debido a los compromisos con agencias como el Fondo Monetario Internacional. El régimen económico dominante ha favorecido los intereses de las empresas privadas extranjeras, restando interés y apoyo a lo local. Aunado a esto, el final de la guerra fría situó a Estados Unidos como la potencia máxima y, en conjunto con

la globalización, esto marcó el inicio de una era donde la tendencia era el norte (Meade, 2016, pág. 246). En el ámbito musical de América Latina, esto podría traducirse en inestabilidad laboral, salarios mínimos y una diferencia considerable en el trato hacia las propuestas locales frente a las propuestas extranjeras.

Pero esto no siempre fue así. En décadas pasadas, la industria fonográfica de algunos países era aparentemente tan fuerte que fue cuna de estrellas internacionales, varias propuestas musicales locales obtuvieron varios discos platinos por sus ventas, consolidándose sólidamente en toda la región latinoamericana. Quizás las diferentes dictaduras tuvieron algo de responsabilidad en el florecimiento de la industria fonográfica, no solo porque la afirmación del nacionalismo rechazaba la música anglosajona, sino además porque la música era un aparente espacio de acción política donde los conciertos masivos eran sinónimo de resistencia, como por ejemplo en el caso de Argentina con el Rock. Sin embargo, hay quienes sostienen que, muy similar a lo que pasaría con el Britpop en el Reino Unido, los gobiernos en alianza con el sector privado supieron aprovechar este fenómeno en miras a la unificación nacional. Así cuenta la investigadora argentina Lisa Di Cione en su artículo *Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria*:

El rock en la Argentina ha estado en sus orígenes vinculado con la lucha por las libertades individuales y las conquistas contraculturales de un sector de la juventud frente a la generación precedente. No obstante, entre fines de 1970 y comienzos de 1980, deja de ser una formación contracultural emergente y se constituye como movimiento social-juvenil masivo. En ese momento se produce una mutación sustancial en las relaciones que mantiene el gobierno nacional con los músicos, productores y audiencias. El cambio es coincidente con una modificación del proyecto político impulsado por el entonces presidente de facto Roberto Viola (1981) respecto de su antecesor Jorge Rafael Videla (1976-1981) en el cual se incluye al género popular en la agenda de gobierno (Di Cione, 2015, pág. 3).

Por otro lado, no es novedad que los sellos discográficos que apadrinaban estos éxitos eran transnacionales como Sony, Warner o Universal. Esta coalición, hasta cierto punto discordante, entre el gobierno, la empresa privada y el arte era restrictiva, centrando la atención en pocas propuestas; de esa manera, la naciente

regulación de la propiedad intelectual, a finales de siglo, privilegiaba las empresas editoriales, dueñas de las regalías, por encima de las propias autoras.⁵ En los años 90, con la proliferación de las transnacionales y bajo amparo de los diferentes gobiernos neoliberales, el problema se asentó. El investigador mexicano Cristian Daniel Torres sostiene en su artículo *La industria de la música en Latinoamérica: nuevas tecnologías, nuevos consumidores, nuevos negocios, nuevos retos* que la distribución de la música comenzó a monopolizarse, haciendo que los sellos discográficos locales desaparezcan o sean absorbidos por las grandes disqueras, conocidas como “majors”:

Una constante dentro la industria de la música en Latinoamérica, es el pujante proceso de concentración en manos de las discográficas transnacionales (EMI, Sony, Universal, Warner), operando desde la década pasada como empresas nacionales a la vez que lo hacen en el resto del mundo, buscando rentabilizar los mercados de consumo masivos y la reducción de la competencia de las empresas menores. Esta expansión de las Majors se ha apoderado del mercado latinoamericano sin precedentes, y ya a mediados de la década de los noventa controlaban el 80% del total de las ventas, tanto en repertorio internacional como el local (Torres, 2014).

Por otro lado, en países donde se implementaron tratados internacionales de libre comercio, los precios de los productos locales dejaron de ser competitivos con los precios extranjeros. Aunado a esto, en nuestra región no existe cierta maquinaria para la transformación de materia prima, por lo que debe ser importada, aumentando el costo de la producción. Por ejemplo, aún hoy en día se prefieren instrumentos musicales y equipo de audio importados. También resulta más complicado producir fonogramas físicos, tal como vinilos, justamente porque no se tiene esa maquinaria. Estas son algunas de las razones por las que la piratería proliferó en América Latina, un fenómeno que, aunque fue penalizado en algunos gobiernos, permitió diversificar las opciones culturales de la población.

⁵ La propiedad intelectual y el copyright suponen ciertas restricciones en cuestión de difusión, porque para usar las obras registradas se debe contar con el permiso del autor y pagarle por la reproducción. Puesto que las editoriales realizan el trabajo de promoción radial, con el fin de sumar regalías, y puesto que muchas artistas no conocen cómo registrar sus obras, no hay mucha diversidad en los medios de comunicación.

Al mismo tiempo, la programación de las radiodifusoras y televisoras se transformaba bajo la demanda de las majors, quienes priorizaron los contenidos artísticos extranjeros. Este factor puede haber sido determinante en el cambio de los hábitos de consumo de la población. Un caso especial es el nacimiento de MTV Latinoamérica, que operaba con una señal única para toda la región desde 1993, inclusive en algunos países como señal abierta, y que ya buscaba incluir a artistas destacadas de la región. Tal como decía el investigador español George Yúdice, al hablar al respecto de esta televisora: “[L]as transnacionales reconocen que diversificar geográficamente la producción, las decisiones, etc., puede incrementar la rentabilidad y de ese modo atender mejor a los mercados locales” (Yúdice, 2002, pág. 323), por lo que en aquella época ya era evidente que había un descontento en cuanto al tema de contenidos en los medios masivos. Por ejemplo, en Ecuador era tanta la diferencia, que varios sectores culturales se reunieron y pugnarón por la implementación de una ley que obligue a los medios de comunicación a impartir en igualdad de condiciones contenidos nacionales y extranjeros (López Narváez, 2013).

Pero a pesar de estos esfuerzos, no todas las personas locales tenían las mismas facilidades para difundir su arte en los diversos medios de comunicación o exhibirse en festivales. Al analizar a las personas que destacaban en medios y festivales artísticos, vemos que en su mayoría eran hombres blancos. Y es que no todo era “cultura” ante los ojos del etnocentrismo. Algo que lamentablemente, aún persiste en la actualidad. De acuerdo con Paz y Miño:

Ecuador y América Latina en general han recibido esas influencias, donde el etnocentrismo se vuelve obvio, a pesar de los procesos de transformación social que se viven, pues aún se piensa, desde muchos ámbitos, que la cultura es un “privilegio” o una dádiva, que equivale a educación, a “buen gusto”, que es un “grado de civilización, mientras la ciencia demuestra que la cultura es inherente al ser humano y que no se puede concebir un pueblo o una sociedad sin cultura (Paz y Miño, 2017, pág. 93).

Mientras tanto, las diferentes crisis económicas y políticas atravesadas en América Latina han causado diferentes olas masivas migratorias hacia Estados Unidos y Europa. En el caso de la música, la promesa de mayores garantías laborales,

estabilidad económica y reconocimiento en una industria musical aparentemente más poderosa son algunas de las razones por las que se emprende el viaje. Para el historiador Pedro Castillo, de la Universidad de California, aunque el trajín implica ciertos desafíos, inevitablemente los sonidos del sur terminan invadiendo, mezclándose en estos territorios:

Como siempre, los recién llegados buscan una vida mejor. Como siempre, están deseosos de trabajar bajo condiciones inadmisibles para la mayoría de los residentes. Los inmigrantes y residentes latinos provocan cambios en las comunidades que no siempre gustan a los residentes que llevan más tiempo. Como siempre, su nueva presencia en la ciudad se enfrenta a una mezcla de bienvenida y resistencia. Esto surge de un sentido de desplazamiento que puede ser muy marcado en la gente que siempre ha habitado en el mismo lugar. De repente, el pueblo o ciudad se viste de otra manera, toca otra música, consume comida diferente, habla un idioma distinto (Castillo, 2000, pág. 63).

Si bien la migración no es un fenómeno nuevo para América Latina, para algunas personas, aparentemente “lo latino” se mira con mayor interés desde la industria musical del norte durante las últimas décadas. No podemos dejar de destacar que muchas de esas propuestas provienen de Puerto Rico, territorio no incorporado de los Estados Unidos. Así mismo, los nombres más sonados de América Latina que han logrado éxito a nivel mundial suelen residir en Estados Unidos y no necesariamente envían remesas a sus países de origen, por lo que es posible que generen ganancias únicamente para el país donde son inmigrantes. De tal manera que no debe confundirse la latinización de la cultura estadounidense con una señal del cambio en los ejes de poder de la cultura. Vale la pena preguntarse si quizás se trata de un mero espejismo ante nuestra supuesta representatividad en el norte. Tal como lo apunta Julián Woodside: “[L]a latinización de la industria musical global beneficiará la circulación de referentes e imaginarios latinos en el mundo. Pero esto no significa que haya un impacto positivo en las industrias del entretenimiento locales” (Woodside, 2023, pág. 118).

Es cierto que existen algunos datos alentadores, como los récords que algunas artistas latinoamericanas han impuesto en términos de reproducciones en servicios

de streaming,⁶ así como también el hecho de que algunas ciudades de América Latina como Ciudad de México o Santiago de Chile se encuentran en la lista de *ciudades gatillo* que fomentan algoritmos favorables en las reproducciones de streaming;⁷ sin embargo, si bien el reporte de 2022 de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) resalta el crecimiento de la participación de América Latina en el mercado de la música a nivel global, con el 3.9%, ninguna de las listas más importantes de ventas incluye alguna propuesta latinoamericana (International Federation of the Phonographic Industry, 2023, pág. 8). Ese pequeño porcentaje nos permite cuestionarnos acerca de nuestro lugar bajo la etiqueta de “lo otro”, mientras que el modelo del primer mundo sigue siendo el paradigma dominante.

Pienso que el sector de la música local en América Latina sigue devaluado, sobre todo en aquellos países donde no existe una agenda nacionalista ni un presupuesto fijo destinado para la cultura y que sea distribuido en igualdad de condiciones para todas las personas que conforman este sector. Si bien se percibe una mayor presencia de lo latinoamericano en los medios de comunicación, los contenidos todavía están centralizados en aquellos perfiles que promueven las dinámicas del norte y la recapitulación del discurso angloamericano, un problema claramente visible en la programación de ciertos festivales de música que priorizan propuestas extranjeras al designarles los horarios y escenarios principales. A esto se suma la llegada de empresas transnacionales como Live Nation (Ticketmaster) que ha desencadenado la monopolización de los eventos.

Por otro lado, la cultura no ha sido siempre una prioridad para los diferentes gobiernos en América Latina. Prueba de ello es la reciente fundación de ministerios de cultura en la región, ámbito que, en algunos países, era una división del

⁶ En marzo de 2023, la canción “BZRP Music Sessions Vol. 53” de la cantante colombiana Shakira y el DJ y productor argentino Bizarrap obtuvieron cuatro títulos Guinness World Records por su repercusión en diferentes servicios de streaming. Para más información, visitar el portal: <https://www.guinnessworldrecords.es/news/2023/3/shakira-y-bizarrap-hacen-historia-con-bzrp-music-sessions-vol-53-que-rompe-re>, recuperado el 14 de marzo de 2023.

⁷ Para conocer la lista de las “ciudades gatillo”, visitar el portal: <https://blog.chartmetric.com/music-trigger-cities-in-latin-america-south-southeast-asia-part-1/>, recuperado el 14 de marzo de 2023.

Ministerio de Educación. Por ejemplo, en Ecuador apenas se creó el Ministerio de Cultura en 2007, mientras que en Perú este órgano fue fundado en 2010. Puede ser que esta situación de olvido hacia la cultura sea heredera del pensamiento de Adam Smith, que hacía una distinción entre lo productivo y lo improductivo, siendo la cultura y religión parte de la segunda categoría por cuanto se trata de labores que no priorizan la creación de mercancías. La noción poscapitalista del escritor austríaco Peter F. Drucker podría contrarrestar esta discrepancia, pues sostiene que el conocimiento debe ser el recurso económico básico de las sociedades de la información, siempre y cuando se mejore la educación de las personas que brindan servicios (Drucker, 2011, pág. 7).

Precisamente, ciertas reformas fomentadas por movilizaciones sociales escapan de la perspectiva donde el capital es el motor de la economía, volteando la mirada hacia la cultura y la educación, incentivando la participación local y la visibilización de sectores olvidados con el fin de reducir las inequidades en cuanto a derechos para toda la población. A continuación, abordaremos más al respecto.

1.2.2 Movilizaciones sociales

Según la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, la diversidad de nuestros pueblos contrasta con el abigarramiento proveniente de ciertos debates intelectuales en los años ochenta. Como parte de un mecanismo de subyugación fundamentado en el endeudamiento con la banca extranjera, nos impusieron una visión homogeneizante que interiorizaba la sumisión y negaba la resistencia contrahegemónica característica de diversas comunidades latinoamericanas:

Las luchas indígenas, las luchas feministas y las luchas medioambientales son una pesadilla para los Tratados de Libre Comercio (TLC) que se intentan imponer a rajatabla en todo el continente, y para otros tantos delirios eurocéntricos que desean una manufactura global de lo humano (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 17).

El cambio del siglo pasado, marcado por las diferentes crisis económicas en la región, despertó diversos levantamientos y encuentros que se llevaron a cabo sobre todo por personas de los sectores menos privilegiados, como son indígenas,

estudiantes, mujeres y diversidades sexo/genéricas, influenciando a las generaciones venideras en términos de política, arte y cultura. Ante el fracaso del modelo neoliberal, no solo se buscaba controlar las asimetrías sociales a través de modelos económicos alternativos, sino además generar una mayor consciencia sobre la devastación ambiental, producto de la minería y el mal manejo de los recursos naturales por parte de la empresa privada.

Uno de los hitos más importantes fue el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, que se dio cita en Colombia, en 1981. Si bien existían diversos movimientos feministas en algunos países, este fue el primer intento continental. En este primer encuentro se abordaron cuatro puntos: sexualidad y vida cotidiana; mujer y cultura; mujer y trabajo; y feminismo y lucha política. Como comenta la activista italiana Francesca Gargallo Celentani, desde aquel encuentro se manifestaron tensiones entre diferentes corrientes feministas sobre todo en torno a cómo el capitalismo afecta la vida privada. Para la activista, esta disociación es un error, por cuanto el capitalismo es un sistema jerárquico que subordina lo diferente: “El feminismo latinoamericano debe entenderse como proyecto político de las mujeres y como movimiento social, a la vez que como teoría capaz de encontrar el sesgo sexista en toda teorización anterior o ajena a ella” (Gargallo, 2004, pág. 39). A partir de entonces, varios eventos similares se han realizado a lo largo de la región, inspirando a muchas comunidades feministas alrededor del arte, y en particular alrededor de la música experimental. Estas comunidades exigen mayor participación femenina en los escenarios y la reivindicación de la mujer en la historia de la música; tal como veremos en el capítulo siguiente.

Por otro lado, en Ecuador, en mayo de 1990, se llevó a cabo el primer gran levantamiento indígena, evento que causó la reestructuración del estado y más adelante de su constitución. Se cuestionaba el neoliberalismo radical y la sumisión de los gobiernos al servicio de los intereses del primer mundo y la banca internacional. Entre las exigencias de las comunidades indígenas estaban la legalización de territorios, la entrega de presupuestos y obras, la protección de la naturaleza, la declaración del estado plurinacional, la expulsión del Instituto

Lingüístico de Verano y el fomento a la medicina indígena (CONAIE, 2020).⁸ Este evento sirvió como puntapié para la realización de los primeros encuentros internacionales que reunían a comunidades indígenas con el objetivo de trazar estrategias para la cooperación y el intercambio entre diferentes países de la región. Así se realizó dos meses después el Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios en Quito, Ecuador, convocado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y SAIIC (The South and Meso American Indian Rights Center) de Estados Unidos.⁹ Precisamente entre los ejes de interés de este encuentro se encontraban la educación, la cultura, la mujer indígena y la naturaleza.

Mientras tanto, en México, en 1994, tuvo lugar la insurgencia guerrillera más importante de finales del siglo pasado: el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Su nombre hace referencia a Emiliano Zapata, líder indígena revolucionario mexicano que luchó por los derechos de los campesinos durante la Revolución Mexicana. El EZLN surgió en respuesta a las falsas promesas de progreso por parte del gobierno mexicano. Este movimiento exigía autonomía para los pueblos indígenas, igualdad de género y la protección del medio ambiente, objetivos que contradecían las políticas neoliberales subyacentes del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

En lugar de ampliar la prosperidad de México y crear empleos, el efecto parece haber sido el contrario. Desde que entró en vigor el 1 de enero de 1994, el TLCAN ha beneficiado principalmente a los terratenientes ricos e industriales de México; se estima que unos 2 millones de agricultores mexicanos han sido expulsados de sus tierras porque el maíz y los granos cultivados en pequeñas parcelas no podían competir con los productos agrícolas de

⁸ El Instituto Lingüístico de Verano es una organización cristiana evangélica estadounidense que, bajo pretexto de recopilar las lenguas indígenas de nuestro territorio, se involucraron en varias controversias en torno a la explotación de recursos naturales, evangelización agresiva e incluso crímenes contra la salud. Por esta razón fueron expulsados de varios países latinoamericanos a finales del siglo.

⁹ Siete fueron los ejes de discusión tratados: los pueblos indígenas ante el V centenario; autodeterminación y proyecto político; educación, cultura y religión; organización indígena, coordinación y comunicación; la mujer indígena; territorio y recursos naturales, y legislación indígena.

mejor calidad y más baratos, altamente subsidiados y mecanizados, que inundaban el mercado mexicano desde Estados Unidos y Canadá (Meade, 2016, pág. 261).

Huelga decir que, así como en el caso de la lucha feminista, la lucha de los movimientos indígenas ha generado gran interés en el sector de la música experimental en América Latina, incidiendo en las formas de organización, comunicación y creación en las comunidades musicales, un tema que ahondaremos a futuro. Y es que, como explica el compositor e investigador mexicano Jorge David García, hablando de la década de 1990, por aquella época las computadoras y el internet empezaron a masificarse y los movimientos sociales supieron tomar ventajas de esta primera etapa en la que la tecnología parecía ofrecer una alternativa horizontal para la comunicación:

No es casualidad que los movimientos sociales que adquirieron visibilidad en la década de 1990, como el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional en México, y años después el movimiento anticapitalista que se consolidó con las protestas de Seattle en 1999, hayan sido pioneros en el uso estratégico del Internet y en la propagación de una nueva forma de cultura basada en las redes sociales (García J. D., 2016, pág. 45).

Sin embargo, aún hoy la colaboración entre movimientos sociales con diferentes agendas no se consolida del todo. Si bien tienen objetivos en común, como la reducción de brechas laborales y económicas o el rescate de su legado cultural, las divisiones internas generan adversidad entre diversos sectores de la lucha social. Factores como el nivel adquisitivo, la religión, el género y la etnia juegan un papel importante al momento de construir alianzas. Meade explica que, a diferencia de países como Argentina y Chile, los movimientos sociales se consolidaron con dificultad en los países andinos, más que nada por las diferencias raciales. En ese sentido, algunas comunidades musicales que veremos más adelante comprenden la necesidad de crear una agenda interseccional que reconozca las desigualdades sistémicas de los sectores menos privilegiados:

Los movimientos en busca de una alternativa socialista en el Cono Sur reunieron a miembros de una población étnicamente homogénea, cuyas divisiones existían en líneas de clase, región y sexo y si eran urbanos o rurales. En los países andinos, por otro lado, los levantamientos populares a menudo han fracasado debido a divisiones étnicas y raciales

que han persistido desde la época colonial. Sin embargo, ha habido momentos en que los líderes de ambos lados de la división cultural han intentado encontrar puntos en común para cambiar la sociedad (Meade, 2016, pág. 218).

Uno de estos puntos de encuentro es el cuidado de la naturaleza, una preocupación constante tanto en las luchas feministas como en las indígenas. Los modelos capitalistas y la explotación de la minería y el petróleo en la región han devastado nuestras selvas y ríos bajo la máscara del progreso, lugares habitados por diversas comunidades indígenas. Así mismo, ciertas corrientes feministas encuentran paralelismos con la naturaleza. En 2010, durante la Conferencia de los pueblos sobre el cambio climático en Bolivia, el pronunciamiento del feminismo comunitario afirmaba que la explotación de la naturaleza es similar a la maternidad obligatoria de las mujeres, manteniendo una relación de propiedad sobre la naturaleza, en un lugar de una relación recíproca (Gargallo Celentani, 2012, pág. 205). Como veremos en próximos apartados, este tema atraviesa los intereses de diferentes comunidades musicales, que concientizan sobre los efectos del paso de la humanidad en la sonósfera, así como también buscan alternativas sustentables para la generación de instrumentos y equipos musicales.

Las movilizaciones sociales de cambio de siglo fueron la antesala para que diferentes gobiernos de América Latina se reorganicen en torno al modelo de estado conocido como Socialismo del S. XXI. Gobiernos como el de Ecuador y el de Bolivia tomaron ciertos conceptos indígenas e implementaron algunas reformas importantes en algunos países de la región, tales como la asignación de mayores fondos presupuestarios para salud, educación y cultura; el reconocimiento de la pluriculturalidad o la protección de la naturaleza en la constitución; y el establecimiento de leyes que amparan los derechos de mujeres personas con discapacidad y diversidades sexo/genéricas (Meade, 2016, pág. 256). Sin embargo, los diferentes casos de corrupción destapados alrededor de varios de estos gobiernos en los últimos años devolvieron la insatisfacción y avivaron tensiones pasadas, reafirmando las tensiones entre derechas e izquierdas. La apropiación de los saberes ancestrales por parte de ciertos gobiernos ocasionó que muchas personas vincularan estos conocimientos a ciertos partidos políticos, a pesar de que

las propias comunidades indígenas marcaron distancia con ellos. Todo esto aunado a la crisis económica, producto de la pandemia, ha provocado el estallido social en diferentes latitudes (Martens, Venegas, & Sharupi Tapuy, 2020, pág. 6).

La lucha conjunta entre los movimientos sociales y el sector cultural dejó un legado trascendental en nuestro territorio con la implementación de fondos concursables para la creación y la gestión, la apertura de universidades públicas con enfoque artístico y la asignación de becas para estudios, entre otros. De manera particular, se despertaron cuestionamientos acerca de la participación equitativa en el ámbito cultural, la priorización de la creación local, la defensa de modelos económicos sostenibles y el reconocimiento de nuestros antepasados. El cambio de siglo pintaba un panorama bastante alentador para la música independiente y con la llegada de la era digital la actitud principalmente era optimista en el sector musical independiente de América Latina. En el siguiente apartado, analizaremos los efectos de la masificación de las tecnologías de la información y la comunicación en el sector musical.

1.3 El esplendor tecnológico, la autogestión y la precariedad laboral

El avance tecnológico de los últimos años ha traído consigo cambios que han provocado en diversas ocasiones los presagios de la muerte de la industria musical, pero como podemos ver a lo largo de la historia, estos escenarios catastróficos se repiten e instan a creadores y gestores a encontrar la manera de adaptarse y sobrevivir paralelamente a estos cambios, convirtiendo al sector musical en un ámbito altamente volátil (Blanning, 2008, pág. 362). Hay innovaciones importantes que revolucionaron el sector musical, tales como la facilidad al acceso de herramientas para la producción, la distribución independiente, la creación musical colaborativa en línea y las redes de compartición, entre otras. No obstante, no todas ellas conllevan efectos similares para todas las regiones. En las siguientes líneas

se analizará cada uno de estos aspectos, sobre todo tomando en cuenta la realidad latinoamericana y la escena musical experimental latinoamericana.¹⁰

1.3.1 El estudio musical casero

Cuando hablamos de los cambios de las industrias musicales en la era digital, los elementos que suelen saltar más a la vista son el abaratamiento del costo de los dispositivos para la producción musical y el acceso, cada vez más fácil, a softwares de grabación y edición de audio, mismos que han permitido que la creación musical se multiplique en los últimos años. De igual manera, la compartición de conocimientos en línea a través de tutoriales, revistas, blogs, etc., anima a las personas aficionadas a crear su propio estudio de grabación en casa. El investigador argentino José Luis Fernández, coordinador del libro *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical*, nos introduce al fenómeno de la mediatización de la música, manifestando que los nuevos medios intervienen drásticamente en la transformación del campo musical, deshaciendo las fronteras entre músicas y audiencias (Fernández, 2014, pág. 27). Precisamente, este es el resultado de la facilidad del acceso a la tecnología, un punto en el cual la noción del “prosumidor” o su expresión en inglés “prosumer” puede cobrar importancia.

El término **prosumidor** fue acuñado por el sociólogo estadounidense Alvin Toffler en la década de los ochenta, quien en su libro *The Third Wave* hizo algunas predicciones sobre el futuro de la humanidad, señalando que la personalización en masa de los productos sería el efecto de la evolución de las consumidoras (Toffler, 1980, pág. 283). Mientras en el pasado el poder acceder a un estudio de grabación era un privilegio que solo pocos podían alcanzar, hoy en día cualquier persona con

¹⁰ Para este apartado se considerarán los datos recogidos de una encuesta anónima hecha a la comunidad de seguidores de MUSEXPLAT. La población seleccionada se reconoce dentro de la etiqueta de música experimental latinoamericana como creadores, gestores y comunicadores de al menos 10 países distintos. Considerando que es difícil establecer el número real de los seguidores de toda la plataforma, se eligió un estimado de 75 personas como tamaño mínimo de la muestra. Se difundió un anuncio en redes sociales solicitando la participación de la comunidad y además se enviaron invitaciones personales. La encuesta se abrió en enero de 2022 y se cerró en abril del mismo año. La encuesta se denominó “Diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana”.

una computadora o un celular tiene un estudio musical casero en potencia. Desde luego, habría que preguntarse cuántas de estas personas verdaderamente quieren difundir sus producciones, es decir, son creadoras de contenido, al mismo tiempo que consumidoras.

En todo caso, sí que es cierto que la tecnología musical se ha sabido adaptar a las necesidades de las usuarias, además de que es evidente la disminución de los costos de los equipos ligados a la producción musical. Durante los años ochenta, las grandes y costosas computadoras evolucionaron hasta convertirse en computadoras personales que traían consigo el protocolo MIDI, el cual ayudó a que las músicas pudieran realizar arreglos complejos con instrumentación virtual y programaciones ejecutadas en vivo con tan solo presionar un botón. Ya no era necesario contratar a toda la orquesta, ahora, producciones musicales complejas podían ser alcanzadas por una sola persona desde un estudio musical casero. Por otro lado, el equipamiento portátil no sólo hizo posible que la ubicación del estudio musical no sea fija, sino que además independizó la ingeniería de audio. De hecho, gracias a los protocolos de transferencia de archivos, una persona ingeniera de audio podía recibir encargos profesionales a la distancia. Jorge David García profundiza en la mayor accesibilidad gracias a las tecnologías digitales:

El hecho de que el internet permita compartir música en formatos inmateriales y las computadoras personales posibiliten la manipulación de materiales sonoros a un costo mucho menor de lo que las tecnologías analógicas, los estudios de grabación y los laboratorios de sonología permitieran décadas atrás, deriva en una situación en la que la música se vuelve más accesible tanto en el plano del consumo como en el de la producción (García J. D., 2022, pág. 239).

Sin embargo, la realidad latinoamericana nos insta a reflexionar sobre el verdadero acceso a la tecnología, en tanto que cuando queremos acceder a equipos o servicios digitales provenientes de otras latitudes, puede que los precios sean los mismos, a pesar de que el nivel adquisitivo en este territorio es más bajo. Y es que, a pesar de los avances tecnológicos y el abaratamiento de las herramientas digitales, todavía existe un cierto porcentaje de la población en nuestro territorio que no cuenta con los conocimientos para aprovechar este tipo de dispositivos, así como

tampoco tienen los recursos para adquirirlos. Por ejemplo, en Ecuador, el INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos) revela en la encuesta multipropósito realizada en 2020 que un 10.2% de la población es considerada dentro del grupo de analfabetismo digital, así como apenas un 53.2% de los hogares tienen acceso a internet (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2020). Esto significa que todavía hay muchas personas en el sector musical que no pueden acceder a estos recursos. De la misma manera, la difusión se encontrará truncada, tomando en cuenta que muchos de estos hogares no tienen una velocidad de conexión alta, un factor que seguramente afectó en tiempos de pandemia, cuando las artes se volcaron a la no presencialidad.

Ante tales inequidades en términos tecnológicos, vale la pena mencionar una problemática latente en la escena musical experimental latinoamericana: el pensamiento equívoco de que las herramientas más avanzadas equivalen a un mejor producto musical. Para algunos, el uso de cierto software privativo o de aparatos electrónicos de colección son el reflejo de mayores estándares de calidad, dejando a un lado la creatividad. De esa manera, el quehacer musical se convierte en un privilegio. El estudio musical casero deja de ser una alternativa para quienes tienen escasos recursos y se convierte en una competencia elitista por ver quién tiene más. Nos preguntamos dónde queda la creatividad artística, cuando ha sido desplazada por el lujo tecnológico. En una charla del encuentro *Wasi Fest* en 2022 con la participación de Carlos Alonso (unoxuno), uno de los precursores de la música electrónica en Argentina, el compositor manifestó su postura frente a esta problemática:

A pesar de que soy pro-tecnología, siempre digo a mis alumnos y fans que me siguen: la tecnología la veo por detrás del hecho creativo. Me parece que ahí hay un punto que ojalá los nuevos músicos y nuevas tendencias que tienen la necesidad de expresarse con este tipo de tecnología tenga en cuenta, lo que yo tengo para decir siempre es más importante que el medio (Alonso, 2022).

Además, me gustaría apuntar que existe una disyuntiva importante en la búsqueda de una distribución más igualitaria de los recursos informáticos, una reflexión que

nos debe acompañar a lo largo de toda esta investigación. Se trata de la contaminación que conlleva la producción de ciertos dispositivos, la transmisión de datos por internet y el almacenamiento de las “nubes” en los miles de centros de procesamiento de datos repartidos por todo el mundo, con servidores cuyo acondicionamiento libera cantidades de CO² alarmantes. No podemos dejar de lado el hecho de que la tecnología contamina, tal como afirma el científico británico Toby Miller, así como es lamentable que ciertos países del Sur Global se han convertido en cementerios de la basura tecnológica de los países supuestamente desarrollados:

Además del consumo, nuestros dispositivos mediales personales producen muchísimos residuos nocivos derivados de solventes y metales pesados (...) La acumulación global de los desechos de los aparatos electrónicos ha creado riesgos para el medio ambiente y la salud a causa de su composición química y su potencial para depositarse en vertederos y cursos o fuentes de agua (Miller, 2018, pág. 160).

Siendo que, como vimos en el apartado pasado, las movilizaciones sociales de fin de siglo en América Latina, que tanto hicieron por las generaciones actuales, promulgaban el cuidado de la naturaleza, ¿no deberíamos asumir nuestro rol con responsabilidad y procurar un balance entre música, tecnología y naturaleza? Quizás por falta de recursos, quizás por una nueva consciencia ambiental, en nuestros territorios algunas personas hemos aprendido a aprovechar las herramientas disponibles para producir nuestra música de una manera *lo-fi*. En ese sentido, se agradece la llegada del internet, que facilitó las dinámicas de difusión, pero al mismo tiempo subyace la pregunta de si realmente hemos descentralizado la atención en la industria musical, si ahora escuchamos a otras voces. A continuación, ahondaremos al respecto de la distribución independiente y cómo la industria musical se ha visto afectada gracias a las implementaciones del mundo digital.

1.3.2 Comunidades digitales y distribución musical independiente: oportunidades y contradicciones

Uno de los objetivos de esta investigación es conocer el papel de las comunidades digitales para el desarrollo de la música experimental y cómo estas ayudan a la consolidación de su escena. Por tal motivo, es imprescindible comprender qué son las comunidades digitales y cuáles son sus características en la actualidad., dejaremos para la próxima sección el análisis de la relación de las comunidades digitales y la música.

En la actualidad, el uso de las **comunidades digitales**, también conocidas como comunidades virtuales o en línea, es algo tan cotidiano que acompaña a buena parte de la población a lo largo de todo el día, pero a principios de los noventa solo pocos conocían al respecto. Uno de los primeros escritores en utilizar el término *comunidades virtuales* fue el crítico estadounidense Howard Rheingold, quien las describe en su libro *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* como: “[C]ongregaciones sociales que emergen de la red cuando un número suficiente de personas entablan discusiones públicas durante un tiempo lo suficientemente largo, con suficiente sentimiento humano, para formar redes de relaciones personales en el ciberespacio” (Rheingold, 1993, pág. 6). No obstante, vale la pena cuestionarse si los adjetivos “digital”, “virtual” o en “línea” son apropiados en tanto que suponen la no presencialidad y muchas de estas comunidades no se sostienen sin los encuentros en el mundo físico. De hecho, la escena de la música experimental se vale de las comunidades digitales para la difusión de novedades y contenidos, pero algunas comunidades de música experimental existen desde mucho antes de la masificación del internet, como por ejemplo el CLAEM en Argentina¹¹ o el GES de Cuba.¹²

¹¹ El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales funcionó entre 1962 y 1971, reuniendo un total de cincuenta y cuatro compositores de toda América Latina en Buenos Aires en el Instituto di Tella. Aunque el objetivo era estudiar música clásica, diversas tendencias experimentales musicales eran exploradas (Herrera, 2018, pág. 21).

¹² El Grupo de Experimentación Sonora (GES) fue colectivo musical con varios integrantes que estuvo vigente entre 1969 y 1978 en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

Las comunidades virtuales se valen de algunas **plataformas digitales** para la gestión de sus espacios. Estas herramientas tecnológicas nos permiten compartir ideas, conocer personas, buscar información, vender y comprar, acceder a entretenimiento y más. Según los autores del libro *The Platform Society*., “Una plataforma es alimentada por datos, automatizada y organizada mediante algoritmos e interfaces, formalizada a través de relaciones de propiedad impulsadas por modelos de negocio y gobernada por acuerdos de usuario” (van Dijck, Poell, & de Waa, 2018, pág. 9).

Entre las plataformas digitales que más polémica han suscitado se encuentran las **redes sociales**, cuyo uso se ha incrementado sobre todo a partir de la pandemia COVID 2019. Gracias a las redes sociales, las personas con gustos similares se conocen entre sí, difunden noticias e intercambian conocimientos, sin importar las distancias. “Las redes sociales emplean tecnologías móviles, basadas en la web, para crear plataformas altamente interactivas a través de las cuales los individuos y las comunidades comparten, co-crean, discuten y modifican el contenido generado por los usuarios” (Kietzmann, Hermkens, McCarthy, & Silvestre, 2011, pág. 241). El problema principal con las redes sociales es que los usuarios suelen tener poco conocimiento sobre el uso de sus datos para la creación de algoritmos que filtran la información y el contenido en estos entornos (van Dijck, Poell, & de Waa, 2018, pág. 93). Esta es una de las razones por las cuales muchas comunidades han optado por crear sus propios espacios virtuales.

Según el abogado informático Lawrence Lessig, podemos distinguir dos tipos de espacios virtuales donde la gente interactúa, compartiendo información o intereses: los **espacios de comunidad** y los **espacios de colaboración**.¹³ Tanto en los espacios de comunidad como en los espacios de colaboración, la interacción de la

del cine cubano. La fusión estética y el uso de la experimentación con la tecnología le brindaron reconocimiento internacional, además de ser recordado por su visión política y social (Thomas, 2018, pág. 49).

¹³ Lawrence Lessig también habla de comunidades, una categoría que no está precedida por la palabra espacios, ya que se trata de entornos con una escala mucho mayor a los espacios de comunidad y a los espacios de colaboración. Esta etiqueta resulta algo contradictoria y su definición no es clara, ya que también habla de comunidades en los espacios virtuales mencionados. Por tal razón, omitiremos esta tercera categoría.

gente no tiene fines estrictamente comerciales y para Lessig (2012) ambas funcionan bajo modelos económicos híbridos. En los espacios de comunidad, si bien hay personas que pueden obtener beneficios económicos, la mayoría de los participantes simplemente quiere difundir o poder acceder a cierto tipo de contenido, (un ejemplo sería YouTube). Se diferencian de los espacios de comunidad en que en estos entornos las personas sienten que colaboran construyendo el espacio en conjunto; los fanáticos comparten contenido ajeno y a la vez sirven como promotores, (por ejemplo, tenemos a Last.fm) (Lessig, 2012).

Los creadores de estos espacios constantemente se cuestionan cómo evolucionar hacia modelos descentralizados y a la vez sostenibles, modelos que protejan a las personas usuarias, pero a la vez puedan funcionar con poco financiamiento. Muchas plataformas operan con suscripciones, mercadería o inclusive dan lugar a la publicidad dentro de sus entornos. Sin embargo, cualquier decisión en términos económicos puede significar la migración de los miembros de su comunidad hacia otras plataformas. Está claro que las motivaciones no pueden girar exclusivamente en torno al capital, pero además debemos cuestionarnos si toda esta teoría es aplicable en el territorio latinoamericano y en este caso particular nos preguntamos cómo podemos aprovechar la tecnología en el desarrollo de la industria musical experimental.

Según una encuesta realizada en 2020 para mi investigación de maestría, las plataformas más utilizadas en la escena experimental latinoamericana en orden son Spotify, YouTube, Bandcamp y SoundCloud (Bahamonde, 2020, pág. 81). Vamos a hablar de algunas de estas plataformas y los cambios subyacentes que modificaron los canales de comunicación y la interacción entre artistas y audiencias.

Bajo la premisa de permitir la libre compartición de contenidos a través de videos, aparece YouTube en 2005, rezando en su contrato fundacional que el material subido no necesariamente debía tener un valor cultural desde la perspectiva de los medios comerciales. Con el lema 'broadcast yourself' (transmite tú mismo), YouTube hacía alusión a las limitaciones de los medios de comunicación masivos que restringían la transmisión de contenidos no acordes a las agendas culturales y

políticas de los dueños de los canales de difusión tales como radio, televisión o prensa. Según su portal, su misión es: “[T]odos merecen tener una voz y el mundo es un lugar mejor cuando escuchamos, compartimos y construimos comunidad a través de nuestras historias” (YouTube, 2021).

Un aspecto tangencial, pero no menos relevante, es la audiovisualidad implícita en esta plataforma. Al convertirse YouTube en uno de los principales medios de distribución digital, instó a muchas músicas a pensar sus lanzamientos en términos de videoclips o performances audiovisuales, para hacerlos más atractivos para sus audiencias: “[E]s necesario advertir que del hecho de estar en la pantalla deriva la inevitable presencia de la visualidad” (Fernández, 2014, pág. 42). Esto explica las motivaciones de muchas músicas al buscar una formación interdisciplinar donde sonido vaya de la mano con video.

Y es que, tal como cuenta el ingeniero en audio estadounidense Bobby Owsinski en su libro *Music 4.1: a survival guide for making music in the Internet age*, YouTube se convirtió en la nueva radio, las artistas encontraron un medio de difusión gratuito a través del cual podían promocionar su música. Inclusive, si el país de procedencia lo permitía, era factible monetizar el contenido, obteniendo ganancias según el número de reproducciones (Owsinski, 2016, pág. 21). Todo esto era inimaginable en décadas pasadas, donde la *payola* era común en medios de difusión como la radio, a pesar de ser una práctica que eventualmente fue prohibida, ya que el medio recibía sobornos por parte de una empresa discográfica para la emisión de canciones. Sin embargo, ¿podemos afirmar que la payola ha dejado de existir en la era digital? Para Bobby Owsinski la payola ha llegado a la era digital a través de los pagos a influencers o agregadores que colocan las canciones en listas de reproducción populares, un fenómeno conocido como “pitching”:

La promoción en listas de reproducción, o “payola”, se ha convertido en una gran parte de las campañas promocionales para muchos gerentes y sellos. Si se agrega una pista a una lista de reproducción popular, las transmisiones aumentarán y los oyentes lo agregarán a sus listas de reproducción personales, lo que a veces agrega un elemento viral que también se propaga a listas de reproducción en otras redes (Owsinski, 2016, pág. 12).

Algo similar es mencionado por la investigadora argentina Jimena Jauregui en su artículo *Convergencias Broadcasting del Tango en YouTube*, quien nos explica que esta plataforma se ha adaptado a las exigencias de la industria del entretenimiento (Jauregui, 2014, pág. 53). Las políticas de compartición de contenidos son cada día más fuertes, sobre todo cuando de derechos de autor se trata. Asimismo, en la actualidad hay más requisitos para poder monetizar los contenidos de un canal, razón por la cual muchos artistas optan por no hacerlo. De manera similar, es común que los videos vayan acompañados de anuncios publicitarios con el fin de posicionar ciertas marcas; así mismo, los artistas pueden pautar su material para alcanzar más visualizaciones, pero esto una vez más pone en desventaja a quienes no cuentan con este capital.

Por ejemplo, formar parte del canal de Vevo en YouTube constituye uno de los objetivos de muchos artistas en la actualidad. Sin embargo, tal como vemos en su portal, esta plataforma está operada por varios sellos discográficos y distribuidoras autodenominadas “independientes”.¹⁴ Por esta razón, pocas propuestas que no forman parte de algún sello discográfico llegan a Vevo, pues para lograrlo deben pasar por algún agregador y con seguridad deberán pagar alguna tasa por ello. Esto se aleja en gran medida de la impronta de YouTube prometida en sus inicios, convirtiéndolo en una plataforma que tiene sus favoritos, al igual que los medios de comunicación tradicionales.

Así llegamos a los *agregadores*¹⁵ y a los servicios de *streaming*¹⁶. Los agregadores funcionan como intermediarios entre artistas y las principales plataformas de streaming, mismas que son aplicaciones y portales donde las personas con una buena conexión en línea pueden descubrir miles de canciones sin la necesidad de comprarlas. Entre los agregadores más populares tenemos a CD Baby, DistroKid,

¹⁴ Para conocer más acerca de la propuesta de Vevo para artistas, visitar el siguiente enlace: <https://www.hq.vevo.com/artists>, recuperado en mayo de 2022.

¹⁵ El término fue acuñado por Ben Thompson en 2015 en su 'Aggregation Theory', o su 'Teoría de la agregación' en español, que explica el dominio de los agregadores en el mercado al controlar la relación con las personas que consumen en la cadena de valor (Almeida, 2021, pág. 37).

¹⁶ La palabra streaming se aplicaba a principios de la década de 1990 como una descripción para el video bajo demanda y luego para el video en vivo transmitido por internet (Arnum, 2000).

The Orchard, Amuse, TuneCore, Ditto, entre otros; mientras que las plataformas de streaming más utilizadas son Spotify, Apple Music, Amazon Music, Deezer, Pandora, etc. Para que la música sea distribuida en los diferentes servicios de streaming, en la mayoría de los casos se deben pagar ciertas tarifas a los agregadores o comprometer un porcentaje de las regalías. En cuanto a las personas que consumen, existen dos perfiles para el acceso a los servicios de streaming: el modelo gratuito que restringe el acceso al contenido y el modelo premium o de paga que no contiene anuncios y que permite el acceso ilimitado (Owsinski, 2016, pág. 100). Si bien este modelo simplifica el trabajo de los artistas, evitando el tener que subir su música a cada plataforma, viene consigo el problema de que las regalías obtenidas por reproducción digital no se comparan con las ganancias generadas por la venta de boletos o de mercadería como discos, playeras, etc.

Además, la distribución digital no garantiza que las personas que hacen música puedan ser escuchadas. Para que esto pase, se deben tomar en cuenta varios factores, como las tendencias mundiales y los recursos financieros que permiten invertir en publicidad, puesto que se debe realizar una campaña de difusión que acerque a las músicas con las audiencias, lo que implica que las artistas tengan conocimientos en gestión digital o puedan contratar a personal que se encargue de ello. Y, aunque esto pase, los sentimientos de comunidad que se requieren para crear una base de seguidoras son difíciles de predecir en un medio donde la participación es por demás inequitativa. La teoría 90-9-1 podría explicar mejor este escenario donde el 90% de las usuarias se limita a consumir contenidos, el 9% contribuye con el 10% de las publicaciones y solo el 1% restante de las usuarias se encarga de crear el 90% del contenido (Nielsen, 2006). Esto significa que la mayoría del contenido es difundido por el 1% de la población en el ciberespacio, un escenario muy lejano para las propuestas independientes y por ende para las personas que tienen el papel de prosumidoras.

Sin embargo, regresemos al punto de que las regalías no representan una fuente de ingresos sustancial para aquellas personas que distribuyen su música en el ciberespacio. Según los informes de la IFPI, los ingresos de la música grabada en

los últimos años han superado los ingresos obtenidos en la década de los 90, a pesar de que la mayoría de los ingresos provienen del streaming. Entonces, ¿por qué el propietario de los derechos de una canción no recibe 1000 dólares por cada 1000 reproducciones? El negocio de la distribución digital ni siquiera resulta rentable para las propias plataformas. Como podemos ver en el siguiente gráfico, Spotify, la plataforma líder en el mercado, ha registrado pérdidas constantes a lo largo de su historia. Según la propia página de Spotify, esto se debe a que existen otros gastos que deben deducirse de los ingresos netos, como impuestos, tarifas de procesamiento de tarjetas de crédito, gastos de facturación y comisiones de ventas a los distribuidores. Además, si hay una discográfica involucrada, el monto final es aún menor. A esto se suma el hecho de que muchas personas no pagan suscripciones y que existen numerosas ofertas para planes estudiantiles y otros, lo que reduce aún más los ingresos netos:

Al contrario de lo que puedes haber escuchado, Spotify no paga regalías a los artistas según tarifas por reproducción. Los pagos de regalías que los artistas reciben pueden variar por diferencias en el modo en que se reproduce su música o según los acuerdos que tengan con las discográficas o los distribuidores (Spotify, 2024).



Ilustración 1: Número de suscriptores y ganancias Spotify hasta 2022.

En este negocio, quizás los que salen ganando son las agregadoras, quienes incluso han evolucionado hasta convertirse en entidades de gestión de regalías o editoriales musicales (music publishers) con el objetivo de colocar la música en las principales listas de reproducción o conseguir licencias de sincronización para video y así obtener mayores regalías. A cambio piden una tasa adicional o un cierto porcentaje de las regalías o comisiones, como por ejemplo la plataforma TuneCore, en la que puede leerse la siguiente frase: “Las canciones que escribiste podrían estar ganando dinero que ni siquiera conoces. No dejes tus regalías sobre la mesa, cobra lo que es tuyo” (TuneCore, 2021).¹⁷ Sin embargo, es claro que no todas las personas pueden acceder a pagar estos costes adicionales; es más, las personas que no tienen tarjeta de crédito difícilmente pueden pagar a las agregadoras, quienes se constituyen en los nuevos ejes de poder, heredando ciertas prácticas tiránicas de las editoras y las discográficas.

Si bien el auge de la tecnología digital y la masificación de internet han ayudado a que muchas más personas puedan subir su música al ciberespacio, esto también ocasiona una sobre oferta en línea, por lo que las cifras de las ganancias se deben redistribuir entre más personas. Sin embargo, las ganancias de las agregadoras van en aumento.

Portales como Bandcamp y SoundCloud se han convertido en los principales aliados de quienes prefieren colgar su música en el ciberespacio sin los intermediarios antes mencionados. Ambas son plataformas bastante conocidas que permiten que los usuarios puedan alojar su música de forma gratuita, además de que pueden escucharla en cualquier momento e inclusive descargarla, dependiendo de la configuración de las canciones. Joel Vargas, comunicador argentino nos da la siguiente descripción para Bandcamp:

[P]odría considerárselo como una feria o una tienda comercial donde el artista no depende de las discográficas para comercializar sus discos. En síntesis, el concepto es que el músico

¹⁷ Para conocer más acerca de las opciones editoriales de TuneCore, visitar el siguiente enlace: <https://www.tunecore.com/music-publishing-administration>, recuperado en mayo de 2022.

es su propio sello. El sitio no se mantiene con publicidad, sino con los ingresos del 15 por ciento de cada venta que hace un artista registrado en el sitio (Vargas, 2014, pág. 97).

Por su parte, SoundCloud podría ser considerada una red social, ya que sus funciones permiten la interacción entre sus usuarios, como por ejemplo a través de las listas de reproducción y comentarios. La compositora argentina María Lucila Núñez habla al respecto: “Aparece como una red social pensada especialmente para músicos, dado que los usuarios pueden colaborar, promocionar y distribuir sus proyectos musicales bajo el presupuesto de que todos tienen sonidos para compartir” (Núñez, 2014, pág. 117). Se trata de un portal cuyo principal objetivo no es la venta, sino la compartición de música; sin embargo, vale la pena indicar que, hoy en día, se pueden monetizar las reproducciones si el artista ha pagado una membresía. A comparación de Bandcamp, el límite de almacenamiento es menor en SoundCloud, de manera que Bandcamp es una plataforma idónea para la compartición de discos, si bien SoundCloud ofrece una ampliación en el almacenamiento como servicio adicional por un costo extra. Por otro lado, Bandcamp no permite monetizar las reproducciones y aunque sí es posible monetizar el perfil de SoundCloud, al igual que en YouTube, se necesitan una serie de requisitos que solo artistas con muchas seguidoras pueden alcanzar.

Los costos extras son parte de varias implementaciones en ambas plataformas y, en ocasiones, están escritos en letras pequeñas. Por ejemplo, en tiempos de pandemia surgió el Bandcamp Friday, donde el primer viernes de cada mes Bandcamp supuestamente dona todos sus ingresos a artistas, pero lo que no se menciona son las tarifas por procesar los pagos, mismas que representan de 4 a 6% de la venta. Por otro lado, a raíz de esta iniciativa, hay exceso de lanzamientos los viernes, lo que se traduce en pocas ventas y escuchas. Además, Bandcamp nunca se hace cargo por los envíos, algo que puede aumentar el precio del producto final. Bandcamp ofrece servicios adicionales a los clientes, como las suscripciones para los fanáticos de una banda, pero esto solo ayuda a los proyectos que ya tienen posicionamiento. Así también, SoundCloud ofrece servicios premium tanto a oyentes como a creadores, pero la calidad del audio es tan pobre, a comparación

de otros servicios de streaming, que hace replantearse si vale la pena pagar por ello. No está de más subrayar que los servicios adicionales son asequibles para pocas personas, promoviendo la música de quienes más posibilidades económicas tienen, y además no contribuye al surgimiento de comunidades colaborativas, simplemente apuntalan hacia una actitud individualista de competencia entre músicas.

Por otro lado, todas estas alternativas incrementan el número de propuestas musicales en el ciberespacio y con ello crece el contenido que quizás puede convertirse en basura digital, saturando a las usuarias y disminuyendo así la probabilidad de encontrar contenido de interés. ¿Podríamos hablar acaso de una especie de infodemia musical?¹⁸ Asimismo, es necesario preguntarse: ¿qué efectos tiene el trasladar todo el peso de la producción y la difusión sobre los hombros de las creadoras? En el siguiente apartado discutiremos al respecto de la autogestión musical.

1.3.3 Autogestión y precariedad

Anteriormente se habló de cómo el control de su propio estudio de grabación por parte de quienes hacen música independiente supondría la descentralización en el mercado musical, favoreciendo además a la libertad creativa. Sin embargo, tal como apunta el sociólogo estadounidense David Arditi, las nuevas dinámicas a partir de la proliferación de los estudios musicales caseros institucionalizan la labor precaria en el ámbito musical:

Estos espacios removieron la centralidad del capital en el proceso de grabación porque ellos permiten la dispersión de los estudios de grabación. Sin embargo, estos nuevos espacios apuntan más a fondo a los tipos de trabajo preocupantes que son una parte esencial de la industria discográfica contemporánea (Arditi, 2016, pág. 31).

¹⁸ La Organización Mundial de la Salud comenzó a utilizar el término “infodemia”, a partir de la pandemia, debido a la gran cantidad de información falsa o engañosa que abunda en el ciberespacio y que tiende a confundir a las personas durante la contingencia sanitaria (World Health Organization, 2022).

Cuando David Arditi nos habla de la producción preocupante (disturbing production) se refiere a que, si bien hay músicas que hacen dinero con sus subcontratos flexibles, la mayoría hace poco dinero. Esto significa que normalmente no tienen contratos, gestionan sus carreras ellas mismas, y ocasionalmente acceden a tener varios trabajos que permiten sostener sus carreras musicales. Si esa es la realidad de los países del denominado primer mundo, ¿qué es lo que pasa en América Latina? La autogestión no es fácil de sobrellevar en un territorio donde las políticas gubernamentales no contemplan la cultura como una prioridad. En ese sentido, la mayoría de quienes hacen música experimental en América Latina experimentan precariedad laboral y como resultado sus carreras pueden truncarse.

En la encuesta *Diagnóstico de la industria musical experimental latinoamericana*, se preguntó a la comunidad: ¿Cuál es tu principal fuente de ingreso? Se puede observar que apenas un 11% de las personas encuestadas afirman tener ingresos de actividades estrictamente musicales. Si bien la mayoría, 44%, afirmó tener ingresos de actividades relacionadas a la música como educación e investigación, un cercano 40% dice que su fuente de ingreso son actividades extra musicales. Acorde con lo anteriormente visto, esto se traduce en pluriempleo y en precariedad laboral, además de que el tiempo para la creatividad se reduce.

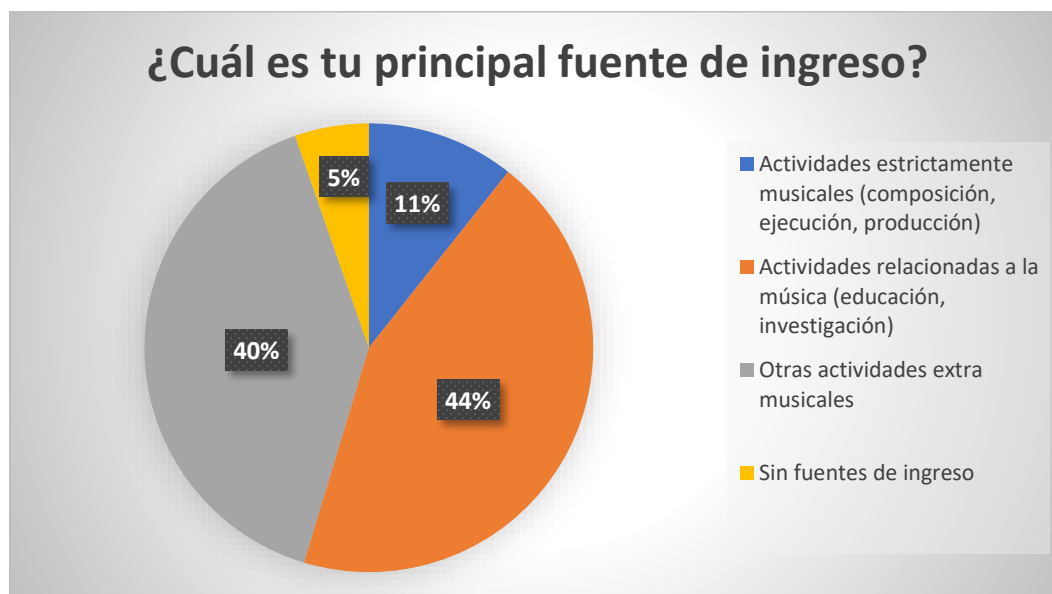


Ilustración 2: Fuentes de ingreso.

El reporte anual de la IFPI de 2023 revela que únicamente Brasil formó parte de los 10 mercados musicales más importantes en ese año. En 2021 ningún país de nuestra región pertenecía a esa lista, de manera similar a lo que ocurría y ocurre en países de África. Por otro lado, en ese mismo reporte, América Latina apenas representaba un 3.9% del mercado global musical.¹⁹ Analizando las listas de artistas y discos más populares en 2023 tan solo encontramos al puertorriqueño Bad Bunny como representante de América Latina, lo cual evidencia la concentración de la industria musical de las grandes masas.²⁰ Inclusive, haciendo un análisis interno, según la IFPI los mercados musicales de México y Brasil concentran la mayoría de los ingresos, sumando en 2021, 66.5% de las ganancias de la región. Finalmente, al analizar los géneros que más peso tienen en las listas, no se observan discos o artistas con la etiqueta de música experimental; el pop sigue dominando en la industria musical de las grandes masas (International Federation of the Phonographic Industry, 2023).

Volviendo al tema de las redes digitales y el acceso a la tecnología, las cifras anteriores hacen evidente que los recursos tecnológicos no son suficientes, incluso si fueran disponibles para la mayoría de las personas, para que la música latinoamericana destaque en el mercado. Para ello se necesita además contar con conocimientos relativos a marketing digital o inclusive contar con capital para invertir en propaganda, tomando en cuenta que tanto servicios de streaming, como redes sociales, favorecen a unos por otros bajo la línea del capital, de manera que nuestra música puede ser filtrada si no se paga una tarifa promocional. Las redes sociales son constantemente monitoreadas y moderadas si el artista no cuida su contenido, si entabla discusiones polémicas puede ser censurado en internet. De hecho, el término *shadowban* se ha popularizado en el ámbito musical, describiendo el fenómeno de ser restringido en las redes sociales, impidiendo que el contenido llegue a más audiencias (Radsch, 2021, pág. 295).

¹⁹ En los últimos años, el reporte de la IFPI no cuenta con esa cifra.

²⁰ Si bien en esta tesis se considera a Puerto Rico como América Latina, no podemos dejar de considerar que es un territorio no incorporado de Estados Unidos.

Las redes sociales tienen la premisa de que abrazan la libertad de expresión de las personas que las utilizan y ahora, con las agregadoras y los servicios de streaming, se podría pensar que quienes hacen música tienen mayores libertades para difundir su obra en el ciberespacio. Sin embargo, tal como apunta Jorge David García, si nuestro ideal es el arte libre, debemos mantenernos vigilantes ante la posibilidad de que intereses externos tomen ventaja de nuestras aspiraciones, ya sea a través de la venta de datos privados, de la retención de altos porcentajes de las regalías o a través de la censura:²¹

La fuerza liberadora del arte libre radica, por lo tanto, en la confianza que deposita en la capacidad humana para compartir y generar comunidad, aunque es fundamental, para que esto tenga efectos relevantes a un proyecto de transformación social, no perder de vista que la producción capitalista se sirve de toda clase de estrategias para canalizar estos esfuerzos hacia formas novedosas de privatización, expropiación y acumulación individualista (García J. D., 2016, pág. 237).

De esa manera, las personas que se dedican a la música necesitan tiempo para autogestionar sus carreras; la autogestión y la precariedad pueden traer consigo situaciones en las que la artista tenga demasiada carga de trabajo y como resultado experimente periodos de estrés, cansancio o *burnout*.²²

Por otro lado, la figura de emprendedora cultural (musical) o artista multitask, en palabras de Julián Woodside, debe buscar la manera de llamar la atención para obtener más escuchas, así que ahora se busca espectacularizar cada aspecto de la vida privada de quienes hacen música a través de las redes sociales: “Se ha glamorizado la precarización del artista bajo la idea de horizontalidad. Y la autogestión ha dejado de significar independencia para hacer evidente que se han multiplicado las dependencias para ser alguien en la música” (Woodside, 2023, pág.

²¹ El tema de la censura musical en redes sociales es interesante, por ejemplo, si subimos nuestra música a agregadores y alguien quiere hacer un video con nuestra música, algo que puede ayudar a difundir la obra, es posible que se silencie la canción si es que la persona que la comparte no tiene los permisos necesarios. Esto resulta contradictorio con la supuesta libertad y el objetivo de mayor difusión.

²² El burnout, como se indica en la página de la Facultad de Medicina de la UNAM, “va más allá del simple agotamiento o estar exhausto, pues implica también una actitud hacia el trabajo deprivada de ánimo” (Graue Wiechers, Álvarez Cordero, & Sánchez Mendiola, 2008)

52). Todo esto puede ir en detrimento de la propia obra de arte, la que se convierte en un agregado más a las actividades de personas que buscan convertirse en *influencers*.

La precariedad trae consigo inestabilidad económica y psicológica por el hecho de no tener un salario o un contrato fijo. En cualquier caso, es preciso que la salud, un derecho humano fundamental, sea garantizada. En la encuesta *Diagnóstico de la industria musical experimental latinoamericana* también se pregunta al respecto: desafortunadamente, la mayoría no cuenta con prestaciones sociales ni seguro de vida. ¿Es posible hablar de sostenibilidad si en el presente no hay estas seguridades laborales? ¿Qué pasará con todas esas personas en sus últimos años de vida, si no cuentan con una pensión? Algunos países del primer mundo han optado por seguros de salud para sus trabajadores artísticos, como es el caso de Alemania con la caja de seguridad social de los artistas denominada “Künstlersozialkasse” (KSK) (Parker, 2017). Sin embargo, estos seguros están sujetos a pagos anuales y, aunque las tasas son bajas, hay personas desempleadas sin remuneración que no podrían costearlo en América Latina. La siguiente ilustración muestra la proporción de artistas en nuestra región que cuentan con este tipo de seguros:

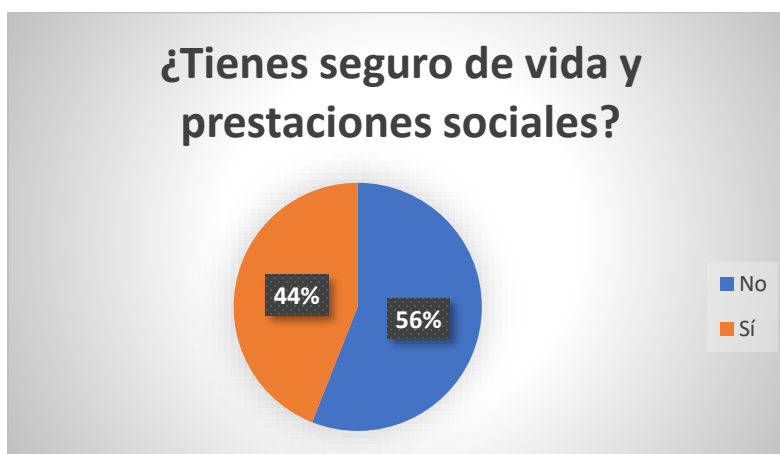


Ilustración 3: Prestaciones sociales.

La volatilidad en las tendencias y el ritmo de constancia que demandan las redes sociales provoca crisis en las artistas, experimentando etapas de hastío digital y

sentimientos de fracaso.²³ Es así como se crean redes de colaboración con el objetivo de solucionar algunos de los problemas anteriormente vistos, por ejemplo, la carga excesiva de trabajo, la dispersión de información, la falta de garantías, entre otros. En una charla del encuentro de redes sono-sororas latinoamericanas, la artista argentina Agustina Orgaz, de la colectiva AO-El verde es azul: mujeres y diversas en la creación sonora, reveló que la precariedad fue uno de los motivos para crear su colectiva:

Constantemente caemos en la auto-precarización, porque para estar presente, el sistema demanda poder figurar, poder estar, poder ser constante y eso, si no hay un equipo atrás manteniéndolo, sustentándolo, provoca mucho asedio. Creo que algo que nos unifica y que nos hace sentir bien con nuestra colectiva es que primero empezó como un espacio en el que pudimos desahogarnos y después encontramos problemáticas constantes que no eran aisladas. Dijimos, no estamos soles y van y vienen nuestras etapas de ser amigas y ser un grupo de profesionales artísticas que salen a producir algo en concreto (Orgaz, 2022).

Hasta este punto, se puede apreciar una postura crítica hacia el aparente esplendor tecnológico de las industrias musicales en la era digital. Sin embargo, el panorama de la escena experimental latinoamericana no es del todo desolador. El sector de la música independiente encuentra en la cooperación una forma de escapar a las exigencias actuales de la industria musical de las grandes masas. ¿Es posible que la precariedad no sólo sea un obstáculo, sino también la puerta para nuevas posibilidades co-creativas? En el siguiente apartado profundizaremos al respecto de las ventajas del trabajo colaborativo tomando como escenario la era digital.

1.3.4 Colaboración y creación musical en el ciberespacio

[L]o que tenemos es una red de creatividades compartidas que, en la medida en la que los artistas sean conscientes de las repercusiones sociales de su labor, es capaz de alimentar los rasgos de libertad comunitaria que se encuentran potencialmente presentes en la era de la red, rasgos que atañen tanto a la economía como al deseo y la sensibilidad, y que tendrán

²³ El filósofo coreano Byung-Chul Han nos habla del término *sociedad de rendimiento* para denotar el peligro de la época actual en la que los sujetos son empresarios de sí mismos, exigiéndose trabajar al límite y teniendo como resultado la autoexplotación (Han, 2012, pág. 25). ¿Cómo podemos los artistas autogestivos escapar de la sociedad de rendimiento?

mayor potencia cuando consigan sintetizar las distintas dimensiones de la revolución cultural que estamos viviendo (García J. D., 2016, pág. 249).

La principal hazaña de la era digital en el mundo de la música es la colaboración musical y su consecuente red de creatividad compartida. Las personas conscientes del impacto social del sonido alimentan la libertad comunitaria, potenciando una revolución cultural que va en un sentido contrahegemónico. Siendo que el estudio musical puede ser portátil y los protocolos de transferencia de archivos permiten que grandes registros sonoros puedan ser enviados y recibidos desde puntos geográficamente distantes, diversas formas de colaboración y creación musical son posibles a grandes distancias.

Lo anterior corresponde con una encuesta realizada con motivo de esta investigación a las personas que siguen a MUSEXPLAT, en la cual se preguntó: ¿Cuál es el mayor aporte de internet a tu vida? Los resultados mostraron que para la mayoría de las personas encuestadas la contribución más importante es conocer a otras artistas y colaborar con ellas. Esta es una característica de lo que denomino *industria musical experimental*, misma que manifiesta el rechazo hacia las dinámicas competitivas dentro de la industria musical y una búsqueda por visibilizar esas otras músicas experimentales. En la siguiente imagen podemos ver un gráfico que muestra las estadísticas derivadas de dicha pregunta:

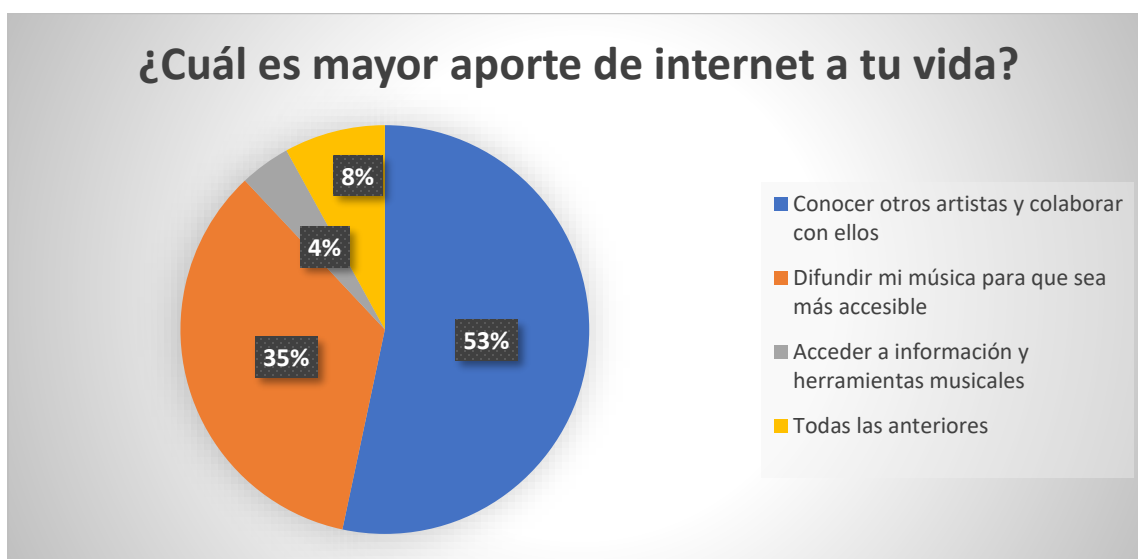


Ilustración 4: Opinión sobre el aporte de internet.

Gracias a la plataforma MUSEXPLAT, se ha localizado un gran número de propuestas musicales que mediante la colaboración y el aprovechamiento de las tecnologías de la información reúnen artistas a lo largo de América Latina. Más adelante nos detendremos en algunas de estas iniciativas. De momento, y a manera de muestra, se pone a disposición la siguiente tabla con algunos proyectos colaborativos dentro de la región que estuvieron vigentes en 2020:

Tabla 1: Redes colaborativas en la escena experimental latinoamericana.

Festivales	Discográficas	Medios	Colectivas
ArtTIC (PA)	Oris Label (MX)	Radio Yânde (BR)	GEXTLAT (Varias)
Asimtria (PE)	Rumiarec (AR)	Radio CASo (AR)	AOIR (CL)
En Tiempo Real (CO)	Buh Records (PE)	Bring my noise (MX)	Sonora (BR)
MMAT (EC)	Le Rock (CL)	Perú Avantgarde (PE)	Mujeres al borde del ruido (CO)
Novas Frequências (BR)	Otono (MX)	Sound & Vision (MX)	Centro Experimental Oído Salvaje (EC)
Nusom (BO)	Pueblo Nuevo (CL)	Sonoridad (MX)	Retama (PE)
Sur Aural (BO)	Éter (CO)	Radio Tsonami (CL)	Híbridas y Quimeras (MX)

No todos estos proyectos se forjaron desde la virtualidad; sin embargo, todos utilizaron la internet para contactarse con su comunidad y fortalecer los canales de difusión de sus eventos y novedades. Para estas propuestas, las convocatorias en línea son habituales para la curaduría de sus proyectos, la generación de archivos y la inscripción de actividades, manifestando una necesidad por descentralizar la escucha. Muchos de estos proyectos desaparecieron luego de la pandemia, pero otros reforzaron sus actividades y a la fecha cuentan con sus propios portales, además de espacios en las redes sociales más conocidas. A partir del encierro producto de la crisis sanitaria, algunos volcaron sus actividades al mundo virtual con festivales, encuentros, conversatorios o lanzamientos con el fin de no desconectarse de su comunidad (Bahamonde, 2022).

Se destaca el hecho de que no solo se crean comunidades con el objetivo de difundir música y novedades. En la escena experimental latinoamericana muchos colectivos se consolidan en el marco del *arte libre* un movimiento que busca romper con los esquemas de la industria del entretenimiento, además del *ruido*, una corriente musical que explora los sonidos no convencionales. Si bien esta tesis no explora las cualidades estéticas de aquellas personas que se identifican bajo la etiqueta de música experimental, es notorio que muchas buscan la provocación a través de salir de marcos hegemónicos. A partir de ello, Jorge David García plantea una categoría que podría ser un punto de encuentro entre la música experimental y la cultura libre:

Ruido libre es el nombre que damos a una tendencia naciente, todavía débil y dispersa, por reunir en una misma práctica dos movimientos artísticos que desde distintas perspectivas se asumen a sí mismos como focos de resistencia cultural, como proyectos de oposición y de transformación que buscan liberar al arte de los condicionamientos que el capitalismo trae consigo (García J. D., 2016, pág. 2).

Bajo este esquema, las comunidades fomentan la libre compartición de conocimientos en línea con los preceptos del *software libre*, un tipo de programas no privativos, cuyo código es de libre acceso, permitiendo que más personas puedan utilizarlo y estudiarlo.

Es notable el uso de alternativas legales a los derechos de autor en las redes colaborativas, facultando a los usuarios a disponer de las obras protegidas con ciertas restricciones. Previamente se habló de la distribución digital y de algunos servicios de streaming que alojaban la música en el ciberespacio de forma restrictiva. Existen otras opciones menos conocidas, quizás porque no cuentan con el patrocinio de los grandes sellos discográficos, como Jamendo, Free Music Archive y archive.org, entre otras. Se trata de repositorios y plataformas con licencias permisivas que autorizan la creación y remezcla de música libre, facilitando no solo la difusión menos condicionada, sino además la creación colaborativa en línea. La mayoría de estos portales trabajan con licencias Creative Commons que permiten compartir, copiar y redistribuir el material en cualquier formato, así como adaptar, remezclar y transformar el mismo. En tanto se sigan estos términos, la

música no puede ser utilizada con fines comerciales sin el pago de una licencia.²⁴ Las principales utilidades de este tipo de licencias es que la creación deja de ser individual, así como las obras pueden ser difundidas ampliamente, sin las restricciones implícitas en el copyright.

Es verdad que la industria musical ha hecho lo propio para estar a la vanguardia en el uso de las tecnologías digitales, y al mismo tiempo para presionar a los gobiernos a fortalecer las leyes de derechos autorales y criminalizar la “copia ilegal” de música, pero también es cierto que, a pesar de los esfuerzos que se hacen en dicho sentido, cada vez son más los músicos que optan por modelos de producción alternativos (García J. D., 2016, pág. 130).

Así podemos ver que existen sellos discográficos que trabajan con estas licencias con el fin de alcanzar una difusión sin restricciones y vender mayor cantidad de soportes fonográficos en caso de lanzamientos físicos. Un ejemplo dentro de la escena musical experimental latinoamericana es el sello discográfico chileno Pueblo Nuevo. Mika Martini, su fundador, explica en una entrevista para la revista Sonocordia las dinámicas de no ser un sello tradicional, contribuyendo al intercambio cultural a través del internet: “[S]e puede construir un sello virtual con muy pocos medios, pero sí con harto esfuerzo de mucha gente creativa” (Martini, 2021, pág. 78).

Se puede vislumbrar que algunas decisiones en torno a la “música libre” conllevan implicaciones profundas en el sistema de producción, que no solo pasan por simples cuestiones pragmáticas, sino que además atraviesan dimensiones estéticas, éticas, pedagógicas y/o económicas. En palabras de Jorge David García: “De lo que trata la música libre es precisamente de dar espacio a la diferencia: a las músicas diversas que conviven en un entorno cultural que no tendría que verse limitado por las restricciones homogeneizantes de la industria” (García J. D., 2021, pág. 85). Podemos concluir que uno de los objetivos es abrir el rango de escucha hacia propuestas invisibilizadas en el pasado.

²⁴ Para más información, visitar el portal de Creative Commons: <https://creativecommons.org/>, recuperado en mayo de 2022.

En ese sentido, algunos colectivos se conciben con la misión de reunir a personas cuya voz no ha sido escuchada y, no solo eso, sino que además son redes de apoyo emocional que fortalecen la identidad de la comunidad y buscan construir espacios de reflexión en materia de políticas culturales. Ya no se trata de comunidades que coinciden en gustos por determinados géneros musicales, sino de comunidades con discursos afines. Cabe decir que todavía persisten ciertos comportamientos discriminatorios hacia minorías étnicas, mujeres y disidencias por parte de algunas entidades de gestión y comunicación, quienes pueden o no incluirlas en sus agendas. Igualmente es importante cuestionarse sobre aquellas comunidades que no hablan español y mucho menos inglés, mientras que las alternativas tecnológicas para que estas personas se integren son pocas. En un conversatorio organizado por el día del orgullo LGBTI+, la diseñadora sonora ecuatoriana Gabriela Yáñez nos recordó la importancia de mantener una visión interseccional desde cualquier ámbito:

Está bueno buscar un poquito más allá porque siempre hay personas que no se quedaron en la lista oficial y creo que ese esfuerzo extra que uno puede hacer desde la perspectiva en la que te encuentres, podría aportar a que en algún momento ese nombre signifique algo para alguien más (Yáñez, 2021).

Finalizo este apartado trayendo a colación algunas provocaciones. El internet nos permite conectarnos a grandes distancias, contactar a artistas para crear en conjunto y formar redes de apoyo, conectar con personas en el ámbito de la comunicación y la gestión que nos ayuden a promover nuestra música; sin embargo, es posible que la gestión volcada en su totalidad al ciberespacio nos desconecte de lo que está alrededor, del mundo real y del medio ambiente, como afirma Toby Miller: “La conectividad constante implica una peculiar desposesión de nuestra habilidad para habitar las interconexiones entre la comunicación humana y nuestro planeta” (Miller, 2018, pág. 69). Así también, el fenómeno de la inmediatez causa estragos intergeneracionales, donde la desinformación es la pauta de las noticias de internet.

Para quienes vivimos de la música, existe la fantasía de que la simple interactividad digital es suficiente para desarrollar nuestras carreras, dejando de lado la necesidad de una actitud consecuente con la realidad. En primer lugar, además de las propuestas amateurs, es importante considerar que, como en cualquier ámbito, existen otras iniciativas que no necesariamente buscan el desarrollo de sus carreras musicales a través de la interacción en el ciberespacio. A esto se suma la dificultad de vivir exclusivamente de actividades no presenciales en América Latina. De hecho, los boletos para los últimos conciertos en vivo, tras el pico de la pandemia, se agotaron en tiempo récord, lo que demuestra la importancia de la presencialidad en nuestra región. En ese sentido, es necesaria la formación de comunidades en los espacios físicos y que la ayuda sea recíproca, empezando por consumir y difundir el arte de nuestros colegas. Mika Martini nos habla de esas responsabilidades duales, cuando habla de la importancia de “afinar el tema de la cooperatividad y hacer consciente a la gente que nos ve, que nos escucha, de que si alguna vez necesitamos ese apoyo se lo vamos a pedir y esperamos que ese apoyo venga de vuelta” (Martini, 2021, pág. 78).

En segundo lugar, es urgente que el trabajo colectivo no pierda el enfoque ecológico, que mantenga una actitud crítica ante el consumo e incentive el cruce entre gestión, música, tecnología y cuidado ambiental. Si bien es cierto que la tecnología de nuestro territorio es distinta a la de otras latitudes, es factible apropiarnos de la tecnología a la mano e inclusive reciclar aquellos dispositivos que el primer mundo ya no necesita. Esta es la base sobre la que se forjan algunos proyectos de artesanía instrumental en América Latina, tales como Diéresis de Guatemala y De La Puta Electronics de Bolivia. Mayra Estévez Trujillo nos habla de las categorías de recursividad y rebusque, tomando en cuenta que la tecnología es un conjunto de conocimientos y técnicas distinto para cada región:

En este sentido recursividad y rebusque son dos caras de una misma moneda, en nuestros espacios geopolíticos de conocimiento estos dispositivos operan cultural y socialmente, y deben entenderse como conceptos que surgen desde las personas; posibilidades de existencia-pensamiento-acción, frente a las complejidades económicas, ecológicas y

políticas generadas por formulaciones hegemónicas de “desarrollo” ancladas en el capitalismo neoliberal (Estévez Trujillo, 2008, pág. 78).

En el ámbito de la música experimental, todos estos puntos son discutidos con regularidad, dando paso a la creación de comunidades que invitan al diálogo, ofrecen apoyo emocional y además fomentan la realización de talleres y encuentros que facilitan la compartición de conocimientos y el impulso de los proyectos musicales locales en sintonía con nuestros contextos. En el siguiente capítulo conoceremos algunas de estas estrategias de manera detallada. Pero primero discutiremos algunos aspectos geopolíticos propios del territorio latinoamericano, que será necesario tener en cuenta para entender las circunstancias específicas que se viven en esta región a propósito de la música.

2. Prácticas desde el sur que experimentan con la gestión y la creación musical

En el ámbito musical latinoamericano, la valoración de las expresiones artísticas varía considerablemente, lo que genera desafíos para la perdurabilidad de proyectos musicales a lo largo del tiempo. Esta situación, combinada con la falta de conocimientos en gestión cultural, puede obstaculizar el desarrollo de carreras musicales. Además, no todas las personas tienen acceso a herramientas digitales ni reciben atención por parte de los medios de comunicación masivos, lo que limita aún más su capacidad para difundir su trabajo y llegar a audiencias más amplias. Por si fuera poco, el sistema capitalista a menudo impone una carga laboral que deja poco tiempo para dedicarse a la música y a la promoción de proyectos.

Estas problemáticas, en gran medida, son síntomas de desventajas históricas que han subvalorado y precarizado la labor musical local en América Latina. Sin embargo, en medio de estos desafíos, ciertas comunidades han sabido aprovechar las oportunidades que brinda la era digital y la comunicación a larga distancia. A través del ciberespacio, personas con intereses musicales similares se congregan, utilizan herramientas de difusión y comparten sus proyectos con comunidades más amplias, generando un intercambio de conocimientos y experiencias a lo largo de la región. Así como también se hace evidente la intención por lograr la vinculación regional alrededor de las prácticas sonoras descentralizadas.

En este capítulo, exploraremos cómo estas comunidades musicales cooperativas enfrentan los desafíos presentes en la región. A través de conversaciones con gestores culturales en América Latina, quienes han fundado diversas plataformas o comunidades de música no hegemónica, intentaremos comprender sus motivaciones para emprender estas iniciativas y conversar sobre qué les impulsa a continuar con ellas. Es importante destacar que, si bien estas comunidades comparten objetivos similares, cada una tiene su propia identidad y contexto único, lo que hace que cualquier generalización sea imprecisa.

Comenzaremos definiendo el alcance geográfico de nuestro estudio y aclarando el término "América Latina", teniendo en cuenta su complejidad y diversidad. Existen diferentes enfoques para demarcar el territorio latinoamericano. Un primer enfoque, quizás el más extendido, toma en cuenta a aquellos países que fueron colonias de la península ibérica; este enfoque no considera a países como Haití. Un segundo enfoque congrega a aquellos países que hablan lenguas provenientes del latín; sin embargo, tal decisión dejaría de lado a países como Jamaica. De igual forma, hay otro enfoque que considera todo lo que está al sur de Estados Unidos, dejando de lado a territorios como Puerto Rico que, si bien están bajo la soberanía del gobierno estadounidense, comparte muchas características con países del sur. Si consideramos que en América Latina la historia de la colonización europea y el actual intervencionismo norteamericano une a las diversas naciones y comprendemos la pertinencia de los saberes ancestrales en la aplicación de economías alternativas para la descentralización, entonces la definición de América Latina es algo más compleja.

Vale la pena señalar que el término América Latina ha sido cuestionado por los pueblos indígenas, en tanto que antes de la llegada de los colonizadores, no existían registros que planteen la noción de un solo continente, más bien cada pueblo tenía un nombre para su territorio. Algunos movimientos indigenistas han propuesto el uso del término **Abya Yala** utilizado por la comunidad kuna, un pueblo amerindio que antes del arribo de Cristóbal Colón se extendía desde donde ahora se ubica Panamá hasta Colombia.²⁵ Este término fue popularizado por el líder aymara Constantino Lima Chávez (Takir Mamani) y fue elegido por que su significado hace alusión a *región de vida* o *tierra madura*, en contraste con el término *nuevo mundo* que, de acuerdo con el filósofo argentino Walter Mignolo, desconoce las culturas pre-existentes antes de la colonia y supone una idea de sometimiento:

²⁵ De la misma manera, algunas comunidades afroamericanas utilizan sus propios términos para definir su territorio. Por ejemplo, en Esmeraldas (Ecuador), se utiliza el término «La Gran Comarca» que hace alusión a una organización política comunitaria con compromiso de cuidado del medio ambiente y respeto al pensamiento ancestral (de la Torre, 2011, pág. 94).

«América Latina» es el nombre del continente habitado por pueblos de origen europeo, algo difícil de comprender debido al éxito de la lógica de la colonialidad en su intento por mostrar que «América Latina» es a la vez un subcontinente y una idea presente en la conciencia de todos los que lo habitan (Mignolo, 2007, pág. 17).

Puede ser que la elección de este término tenga como objetivo la construcción de un imaginario cultural homogéneo en miras de la unidad regional. Sin embargo, no escapa de la polémica, por cuanto algunos señalan que no representa los aspectos del mestizaje en la región que nos ocupa. Hablando específicamente del tema de esta tesis, al tratarse de un territorio pluricultural, no podemos desconocer las amplias posibilidades sonoras en el ámbito de la música experimental, posibilidades que atraviesan géneros tan distintos como la tecnocumbia hasta el rock industrial. En ese sentido, una definición de América Latina más afín a esta lectura, la conocemos de la mano del compositor uruguayo Coriún Aharonián, en su libro *Hacer música en Latinoamérica*:

Entenderemos como Latinoamérica todo el continente americano sometido, al sur de la frontera sur de los Estados Unidos. Y partiremos de la acepción más amplia de cultura, englobando tanto la aproximación antropológica en un extremo, como la clasista eurocentrista en el otro (Aharonián, 2012, pág. 5).

De esa manera, la presente investigación utiliza los términos América Latina y Abya-Yala como sinónimos, refiriéndonos a todas aquellas comunidades en el continente americano ubicadas al sur de la América anglosajona, incluyendo a Puerto Rico. De la misma manera, se prefiere el uso de América Latina y no Latinoamérica porque este último tiene connotaciones eurocéntricas donde la “latinidad” pasa a primer plano y el continente americano a segundo. El uso de la expresión América Latina denota una identidad propia de la región y reconoce la pluriculturalidad.

Es importante dejar en claro que no es posible homologar a América Latina como un solo territorio. Ciertamente, como investigadores no somos capaces de abarcar todas las expresiones culturales; sin embargo, todas estas decisiones etimológicas discutidas hasta el momento nos permitirán reflexionar sobre la brecha que divide la música en nuestra región, categorizando ciertas expresiones artísticas como alta

y baja cultura, dando la impresión de que la segunda no merece los mismos beneficios que la primera. Este mismo fenómeno se replica en distinciones como la que se hace entre música canónica y música “alternativa”, música académica y música “amateur”, entre muchas otras formas de diferenciación musical. En ese sentido, una pregunta central para este trabajo es: ¿Cómo transformar aquellos prejuicios que encasillan nuestras músicas en categorías discriminatorias, para dar lugar a estrategias que permitan revalorizar la cultura propia en su amplia diversidad de expresiones musicales?

Mayra Estévez Trujillo nos insta a reconocer las propuestas artísticas de nuestros territorios, las cuales desafían los enfoques convencionales donde el norte global nos mira con condescendencia y donde el desarrollo se asocia exclusivamente al supuesto progreso tecnológico. Estos proyectos representan una resistencia ante los modelos hegemónicos que predominan en Abya Yala y en el resto del mundo:

Bajo estos horizontes, surgen proyectos culturales y artísticos que operan como dispositivos para articular nuevas formas de representación, señalando alternativas que también apuntan a renovar el paradigma dominante de la vinculación entre arte, política y sociedad y, de suyo, rechazan de manera central la representación de Latinoamérica como lo exótico o el drama social. En definitiva, se trata de nuevas formas de estrategias locales de resistencia cultural, orientadas hacia el descentramiento aureático del arte, basado éste en la universalidad, la originalidad, la unicidad (Estévez Trujillo, 2008, pág. 100).

Además, es importante destacar que, si bien el enfoque principal de esta investigación recae en la escena musical experimental latinoamericana, se hace énfasis en la estrecha vinculación con la región andina. Esta elección no solo se debe a mi familiaridad y conexión personal con este territorio, sino también a la proliferación de proyectos artísticos que buscan fortalecer los lazos regionales desde el sur. A lo largo de este capítulo, exploraremos con mayor detalle cómo estas

dinámicas regionales influyen en la configuración y evolución de la música experimental en América Latina.²⁶

Asimismo, recordaremos que, para los propósitos de esta investigación, consideramos música experimental toda aquella expresión sonora que desafía las normas hegemónicas. Esto nos permite incluir no solo proyectos que se autodenominan como “experimentales”, sino también aquellos que representan voces y perspectivas poco escuchadas en el panorama musical tradicional.

Es crucial señalar que las comunidades seleccionadas para este estudio son apenas una pequeña muestra de la diversidad musical en nuestra región. Estas comunidades han sido elegidas no solo por su disposición a colaborar con esta investigación, sino también por su relevancia para la pregunta de investigación que busca examinar la relación entre las formas de colaboración y producción comunitaria, afines al pensamiento andino, en la continuidad de los proyectos de música experimental en América Latina.

Partiendo de lo anterior, a continuación, presentaré una serie de discusiones basadas en una colección de testimonios de personas que participan activamente en la gestión musical colaborativa en América Latina. Estos testimonios se centran en tres ámbitos principales: radios comunitarias, festivales y plataformas feministas. Sus iniciativas han aprovechado las tecnologías de la información para consolidar espacios de colaboración en línea, mientras continúan reconociendo la importancia del trabajo fuera del mundo virtual. A través de estos diversos ejes de discusión, exploraremos las oportunidades y desafíos que enfrentan iniciativas similares, destacando cómo fomentar la colaboración comunitaria en la escena musical latinoamericana.

²⁶ De la misma manera, la mayoría de los proyectos políticos de vinculación regional en América Latina han sido iniciativas desde sur, como el CELAC, la Comunidad Andina o la Mercosur entre otros.

2.1 Transmisiones comunitarias para la integración

Desde las primeras transmisiones de radio, las radios comunitarias han permitido que los pobladores de una localidad se acerquen entre sí de manera invisible, a través de técnicas no necesariamente profesionales y con una mirada propositiva ante la falta de recursos técnicos de alto costo. Con una programación alternativa, la audiencia tiene una mayor participación en sus contenidos que en la radio comercial. Estas plataformas se han adaptado de acuerdo con los cambios tecnológicos, pasando de las radios AM y FM hacia las radios streaming.

Puesto que la música experimental y otros géneros musicales relacionados no tienen una buena aceptación en la radio comercial, en los últimos tiempos algunas plataformas toman inspiración de las radios comunitarias para difundir este tipo de propuestas. En este apartado, conoceremos más acerca de la gestión detrás de cuatro ejemplos sudamericanos de plataformas y colectivos que han incursionado en la producción radiofónica experimental, pero sobre todo han construido comunidades a través de la radio: Centro Experimental Oído Salvaje (EC), Radio Yânde (BR), Radio CASo (AR) y Radio Tsonami (CL). Estas iniciativas serán analizadas a través de tres ejes de discusión: recuperación de la identidad, interdisciplina e interculturalidad. Exploraremos cómo estas iniciativas han contribuido a la recuperación y promoción de identidades culturales locales, cómo han integrado diferentes disciplinas artísticas en sus programas y cómo han fomentado el diálogo intercultural a través de la música y el arte sonoro gracias a la radiodifusión.

2.1.1 Comunicación invisible

Para comprender la relevancia de las radios comunitarias, introduciremos brevemente los orígenes de estas. Se remontan a mediados del siglo pasado, cuando en Estados Unidos surge la Fundación Pacífica, que funcionaba de forma voluntaria y a través de llamadas telefónicas, poniendo las bases para la creación de un modelo de medio de comunicación democrático donde el nexo entre personas radioescuchas y locutoras era casi familiar, así como también la forma en que se

gestionaban estas radios era menos autoritaria que lo que ocurría en los medios comerciales. La radio, financiada por la audiencia, tenía como prioridad apoyar la creatividad, siendo una alternativa para la radio comercial y la radio educativa (The Pacifica Foundation, 2022). En lo que respecta al “viejo continente”, la investigadora estadounidense Robbin D. Crabtree, en la *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, menciona que en Europa la radio comunitaria se expandió luego de la segunda guerra mundial con la premisa del libre acceso descentralizado, permitiendo a algunos grupos marginados y minoritarios sentirse representados en un medio de comunicación (Crabtree, 1993, pág. 55).

En América Latina, las radios comunitarias han sido de gran importancia sobre todo para la comunicación en zonas alejadas. Al igual que las pioneras, permiten el acceso a la información para las comunidades minoritarias donde se hablan lenguas no oficiales, así como también se constituyen en espacios para que las personas pueden expresar sus puntos de vista a través de este medio. Estas radios independientes difieren de los medios comerciales y los medios públicos, porque no obedecen a ningún control político o interés privado. Las personas voluntarias de la comunidad participan activamente en la creación de programas y, al no contar con una capacitación profesional en el ámbito de la locución, el lenguaje suele ser informal, permitiendo que los contenidos sean fáciles de entender para la audiencia.

Tal es la importancia de las radios comunitarias para ciertas comunidades indígenas, que gracias a estas los pobladores se organizan para resolver los problemas de la sociedad o llegar a acuerdos con el gobierno, como cuenta Antoni Castells Talens, experto en medios comunitarios indígenas:

Entre 1979 y 2000, el estado instaló en México 21 radiodifusoras en algunas de las zonas más marginadas del país. Las radios transmitían en lenguas indígenas y constituían la principal herramienta de difusión cultural del Instituto Nacional Indigenista (INI). (Castells I Talens, 2011, pág. 124).

Sin embargo, la relación entre las radios comunitarias y el gobierno puede ser cuestionable, tal como Castells reflexiona al discutir lo que ocurre con la

independencia y la autonomía cuando entran a juego fondos gubernamentales. Para él, la misma etiqueta “comunitaria” desaparece cuando se trata de una radio pública. Este tema es relevante para la presente investigación, puesto que varias de las propuestas que veremos reciben fondos del Estado, lo que puede hacer que su sostenibilidad sea altamente dependiente del gobierno de turno, además de que la creatividad puede estar supeditada a determinada agenda política.

Sin embargo, gracias a las bondades de la era digital es posible montar una radio comunitaria con pocos recursos. Antes de la llegada de las estaciones de trabajo de audio digital y del internet, las radios comunitarias debían valerse de métodos analógicos de radiodifusión para la transmisión únicamente sonora, algo que podía ser caro y que requería de cierto conocimiento técnico, además de que muchas veces se ubicaban al margen de lo legal, aunado al problema de la fugacidad y la esencia exclusivamente sonora. En su mayoría los programas eran producidos al aire y se transmitían en bandas de onda corta por amplitud modulada, lo que obstaculizaba la transmisión a larga distancia y hacía la transmisión más susceptible a las condiciones atmosféricas. A esto se suma que, en ocasiones, las señales de estas radios interrumpían la transmisión de las radios con licencia, razón por la cual muchas de estas fueron calificadas como “radios piratas”.²⁷

En la actualidad, estas limitaciones se han hasta cierto punto superado con la proliferación de las radios comunitarias en línea y los servicios de streaming. En la era digital, producir un programa radial es mucho más económico y, además, sus contenidos pueden ser sintonizados en tiempo diferido, además de que ya no son únicamente sonoros y no necesariamente requieren de permisos.

Ahora bien, no todas las radios en línea o podcasts entran en el paradigma de la radio comunitaria. Robbin D. Crabtree nos entrega la siguiente caracterización de las radios comunitarias, particularidades que las distinguen de otras formas de hacer

²⁷ Muchas radios comunitarias sin fines de lucro buscan ser reconocidas como legales y obtener un espacio en la banda de frecuencias del espectro radiofónico. Sin embargo, en algunos países los permisos para las radios comunitarias están concentrados en universidades, instituciones culturales y gobiernos estatales, lo que sugiere intereses particulares y deja poca oportunidad a que el pueblo se organice (García & Bolea de Anta , 2013).

radio y que además permanecen casi todas a pesar de que las tecnologías hayan cambiado:

(1) la emisora está ubicada dentro de la comunidad de la cual desea formar parte; (2) la estación es de propiedad de los miembros de o la comunidad, que tienen el permiso para manejarla; (3) la estación es operada cada día por los miembros de la comunidad, aun cuando existan algunos "profesionales" como parte del staff; (4) los miembros de la comunidad están integrados en los procesos de toma de decisiones; (5) las decisiones se adoptan o mediante una estructura de poder descentralizada y un proceso democrático; (6) la programación se produce localmente, empleando miembros de la comunidad; (7) la programación intenta abordar las necesidades de la comunidad; (8) la emisora tiene un método para captar las necesidades y preferencias de la comunidad; (9) los miembros de las "minorías" de la comunidad forman parte de la administración de la emisora y de la realización de los programas; (10) la programación refleja mayor diversidad de lo que existe en la radio nacional y/o comercial; (11) los miembros de la comunidad pueden salir al aire; (12) el formato y el estilo de los programas no refleja el profesionalismo pulido de los medios comerciales (u "oficiales"); (13) existen mecanismos para mantener un flujo comunicativo de doble vía (Crabtree, 1993, pág. 56).

Estos trece puntos son áreas comunes en algunas radios comunitarias de música experimental latinoamericana, las que se erigen en el diverso panorama de proyectos regionales como bastiones de creatividad y expresión artística. Estos espacios no solo sirven como plataformas para la difusión de obras sonoras vanguardistas, sino que también actúan como foros donde artistas de diversas disciplinas convergen para compartir sus creaciones, expresar sus opiniones y abordar temáticas relevantes para sus comunidades, como el cuidado ambiental y la justicia social. Desde las profundidades de la selva amazónica hasta los rincones urbanos de las ciudades, las radios comunitarias han tejido una red de conexión cultural que trasciende fronteras geográficas y culturales. En estos espacios, la experimentación sonora se entrelaza con narrativas locales, tradiciones indígenas y perspectivas contemporáneas, dando lugar a una rica amalgama de sonidos que reflejan la diversidad y la vitalidad de la música en América Latina.

Además de ser vitales para la promoción de la música experimental, estas radios comunitarias desempeñan un papel fundamental en la construcción de identidades

culturales locales y en la promoción de la diversidad cultural en contra de las ideas homogeneizantes de occidente. Esta tendencia contra hegemónica no solo es perceptible a nivel estético, sino además dentro de las dinámicas de gestión, en las que se observa una estructura organizacional descentralizada donde las mismas personas que conforman la comunidad son quienes crean los contenidos en base a sus necesidades, tal como veremos en los siguientes casos.

Centro Experimental Oído Salvaje

En Ecuador, durante los años noventa, surgió RAEL, la Radio Artística Experimental Latinoamericana, con la misión de fusionar el arte sonoro, la comunicación y el desarrollo. Este período se caracterizó por un escaso apoyo gubernamental a las artes, tanto que ni siquiera existía un ministerio de cultura, lo que motivó a quienes la fundaron a unir fuerzas. La iniciativa contó con la participación de alrededor de 20 personas, incluyendo artistas y gestoras de diferentes áreas, quienes contribuyeron activamente al proyecto con sus talentos y conocimientos especializados.

El proyecto fue fundado por la actriz alemana Iris Disse, la música austríaca Daiya-Gerda Resl, la investigadora ecuatoriana Mayra Estévez Trujillo y el artista ecuatoriano Fabiano Kueva, pero solo Estévez y Kueva han sido permanentes hasta la actualidad. Sus trabajos se han difundido en emisoras ecuatorianas e internacionales y, además, fueron premiados en diversos encuentros, tales como la Bienal Internacional de Radio. De acuerdo con Estévez Trujillo, “El colectivo pretendía potenciar vínculos entre el arte contemporáneo, los medios masivos y los medios alternativos, con el fin de mejorar los mensajes sonoros de consumo, revalorizando el carácter y las posibilidades de experimentar con el sonido” (2008, pág. 60).

En 2001, RAEL cambió su nombre por Centro Experimental Oído Salvaje, con el fin de expandir sus horizontes hacia objetivos no necesariamente radiofónicos. Bajo este nombre, ha publicado diversos discos compilatorios e investigaciones críticas

sobre arte sonoro y radio experimental. En todo este tiempo, el colectivo se ha sostenido gracias a fondos gubernamentales y becas de la empresa privada.

Rádio Yandê

Como ya se comentó, el auge de la tecnología digital ha permitido que varias iniciativas independientes surjan en la región pensando en la comunicación hacia lugares remotos, donde los medios de comunicación tradicionales no llegaban. Una de estas es Radio Yandê, fundada en 2013 y considerada como la primera radio educativa – cultural indígena de Brasil. La palabra Yandê, que le da su nombre, significa “nosotros” en tupí (una lengua yeral amazónica). El objetivo de esta iniciativa es difundir la cosmovisión indígena y revalorizar la cultura local, aprovechando las herramientas tecnológicas disponibles para llegar a pueblos remotos. La radio llega a más de mil oyentes diarios, se reproduce en más de cuarenta países y ha contado con la participación de más de ciento ochenta grupos étnicos. Se trata de una comunidad de comunicación colaborativa con corresponsales indígenas de Brasil y otros países. Su programación deshace los estereotipos creados por los medios de comunicación no indígenas, que los imaginaban como creadores únicamente de música tradicional, cuando en realidad las personas indígenas en Brasil producen rap, rock, dub, entre otros géneros.

Su fundador y coordinador Anápuáka Muniz Tupinambá, artista y productor de etnomedia, tiene una larga trayectoria en el net activismo y la comunicación digital, lo que le ha permitido llevar adelante el proyecto con pocos recursos. Para él es importante mantener la autonomía económica y la libertad de expresión, razón por la cual no busca fondos estatales ni privados para su financiamiento.²⁸

Radio Tsonami

En otro punto, Radio Tsonami se constituyó como un proyecto de experimentación radial colaborativa en línea desde 2016. Proveniente de Chile, esta radio funciona

²⁸ Para conocer más sobre Radio Yânde, visitar: <https://radioyande.com/>. Recuperado el 17 de octubre de 2022.

en torno a las posibilidades del sonido y de la palabra como herramientas de comunicación social y exploración artística. Radio Tsonami es una iniciativa que parte de una plataforma más grande, Tsonami Arte Sonoro, quienes se dedican al desarrollo y el fomento del arte sonoro en Chile desde 2007. Si bien la principal actividad Tsonami Arte Sonoro ha sido el Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, a partir de 2012 la organización mantiene actividades continuas a lo largo de todo el año. Si bien varias de sus actividades se sostienen de forma voluntaria, también han recibido financiamiento, siendo acreedores en diversas ocasiones a fondos para la cultura.

El artista sonoro, músico y gestor Fernando Godoy es director de Tsonami Arte Sonoro y director artístico de la radio, mientras que el co-director de la radio es el compositor Rodrigo Ríos, quien colabora con distintas plataformas dedicadas a la música, las artes, el teatro, la educación y las terapias complementarias.²⁹

Radio CASo

Finalmente, mencionaremos Radio CASo, que nació el 23 de abril de 2020, a pocos días de que la cuarentena por la pandemia de COVID-19 se decretara en Argentina. Siendo parte del Centro de Arte Sonoro (CASo) de la Casa Nacional del Bicentenario del Ministerio de Cultura de la Nación, su objetivo es ser un espacio digital para la producción y la difusión de música experimental y arte sonoro del territorio argentino en primera instancia, de América Latina en segunda, y posteriormente de otros países. En medio de la coyuntura global, Radio CASo se constituyó como un punto para el encuentro colectivo mediante el sonido y la compartición de experiencias en el ciberespacio, por medio de la producción de radio en vivo y la experimentación radiofónica en general.

El equipo de CASo no era extenso: las mismas personas trabajaban en la mayoría de las áreas. La artista sonora Florencia Curci fue su exdirectora desde el año en el que surgió esta iniciativa. Ella tiene formación en fotografía, música expandida y

²⁹ Para conocer más sobre Radio Tsonami, visitar: <https://radiotsonami.org/>. Recuperado el 17 de octubre de 2022.

además es percusionista, y entre sus intereses destacan el ruido, la producción radial y la creación colaborativa. A diferencia de Yânde, una parte del financiamiento de Radio CASo provenía de recursos públicos, al tratarse de una institución que estaba vinculada con el Ministerio de Cultura de Argentina.³⁰ Precisamente ante la falta de recursos públicos para la cultura, el proyecto cerró sus puertas en julio 2024, lo que plantea varias preguntas en torno a la sostenibilidad de este tipo de iniciativas.

Tal como se aprecia, estos proyectos buscan una difusión artística más democrática, que se cristaliza a través de los siguientes objetivos: devolver la mirada hacia el arte local y repensar la producción radiofónica. En tiempos donde los medios de comunicación priorizan lo visual, puede parecer que la escucha ha sido relegada al segundo plano. En cambio, estas propuestas buscan recuperar la escucha atenta y el diálogo, estimulando la solidaridad, la empatía y los sentimientos de pertenencia hacia una comunidad. De la misma manera, encontramos una característica transversal en todos los proyectos vistos: los perfiles eclécticos de las personas a cargo, una situación que les permite desarrollar diversas tareas con un equipo de trabajo relativamente pequeño.

Sin embargo, una problemática latente es la dependencia de fondos públicos para la sostenibilidad económica de algunas de estas propuestas. Esto no tiene por qué ser negativo, aunque muchas de las personas que pertenecen a este tipo de proyectos, al ser entrevistadas por motivo de esta investigación, respondieron con desconcierto acerca de su futuro, pensando en el supuesto escenario de que los fondos dejaran de existir. Aunado a ello, me pregunto: si las mismas personas reciben fondos todos los años, ¿no se están centralizando los recursos públicos?

Además, es preocupante el sometimiento y la explotación de quienes reciben ayuda de mecenas. Hubo quien me dijo: “No ganamos mucho”, mientras que otra persona fue tajante al pedir que no indique su nombre y afirmar que: “El sector público

³⁰ Para conocer más sobre Radio CASo, visitar: <https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/info/radio-caso/>. Recuperado el 17 de octubre de 2022.

explota, trabajamos mucho y ganamos poco”. Si acaso es necesario que el Estado apoye iniciativas donde se ensalza la identidad y la pluriculturalidad, es contradictorio que se apodere de las motivaciones del pueblo y que iniciativas como las que hemos comentado repitan las mismas dinámicas de explotación de las que se huía en los medios convencionales.

A continuación, ahondaremos en el tema de la identidad, tomando como eje las experiencias de los cuatro proyectos radiofónicos antes mencionados.

2.1.2 Recuperación de la identidad

Los pueblos que ejercen la dominación someten y, al hacerlo, construyen una clasificación o, más bien, un rango de fenotipos, actitudes, parámetros culturales, que incluye los suyos en la parte superior de la escala jerárquica. En dicha clasificación se ubican en el lugar de lo universalmente válido, definiendo a los dominados como “otros” de la norma universal, es decir, otrizándolos, excluyéndolos de lo común e inespecífico. Se asignan a los portadores de diversos fenotipos importancia o desinterés (se oyen y se ven a sí mismos y desoyen y los particularizan hasta desaparecerlo a quien definen “otro”), belleza o fealdad (lo bello y lo sublime pertenecen a la esfera de lo universal, lo feo y lo monstruoso a la esfera de lo extraordinario), cultura o animalidad, inteligencia o estupidez, valor o nulidad, en binomios excluyentes entre sí (Gargallo Celentani, 2012, pág. 230).

La escritora mexicana, nacida en Sicilia, Francesca Gargallo denuncia en su libro *Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* que la desvalorización de la identidad en nuestra región es resultado de un proceso político de dominación en el que se ensalza la cultura de quienes someten. En ese sentido, las personas locales que ejercen algún tipo de carrera artística no pueden aspirar a los mismos beneficios de personas extranjeras, sobre todo cuando estas vienen de países “desarrollados”. Estas dinámicas favorecen la creación de un imaginario de superioridad etnocéntrico.

Lo mismo pasa en la programación artística en los medios de comunicación tradicionales, por tratarse de espacios que en muchas ocasiones priorizan los contenidos promocionados por determinadas marcas o empresas extranjeras. En América Latina, como se vio en el primer capítulo, la expansión de las discográficas

multinacionales colocó al arte local en segundo plano. Frente a esto, en algunos países las personas e instituciones han luchado por defender y recuperar el derecho a la difusión del arte de sus regiones. Un ejemplo de ello es la normativa del 1x1 promulgada en Ecuador, mediante la cual se obligaba a las radios a pasar una canción nacional por cada canción internacional a partir de junio de 2013.³¹ Sin embargo, estos mecanismos no cambian el hecho de que la atención de los medios de comunicación tradicionales suele recaer en algunos géneros musicales o en personas que cuentan con recursos para pagar campañas de marketing y posicionamiento en las radios (payola). En ese contexto, la opción de la radio comunitaria puede ser un espacio para que la población acceda a información descentralizada y quienes crean música o arte encuentren apoyo para la difusión de su producción artística, inclusive si se trata de producciones no convencionales, dando la espalda a los paradigmas hegemónicos.

El Centro Experimental Oído Salvaje desde su fundación como RAEL ha tenido claro que uno de sus objetivos es difundir no solo las prácticas experimentales con sonido de Ecuador, sino además mantener una postura anticolonialista que reivindique lo local, interpelando las jerarquías y apoyando la resistencia. Estévez y Kueva comentaron en una entrevista que los acontecimientos de fin del siglo pasado les alejaron del pensamiento eurocéntrico, presente en algunos de los circuitos artísticos de América Latina. Así buscaron aliarse con organizaciones locales de difusión no masivas, tales como la Asociación Mundial de Radios Comunitarias y más adelante la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, entre otras, con el objetivo de que sus producciones puedan ser difundidas en el marco de la Cooperación Sur – Sur. Para ambas personas, insertar una propuesta artística experimental en estos espacios no siempre fue una tarea fácil, en vista del desconocimiento de estas corrientes estéticas.

³¹ El artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación de Ecuador, en su tercer suplemento, lanzado en junio 2013, es el que incluye el inciso que reza que la difusión de los contenidos musicales debe contener un 50% de la producción nacional. Este artículo fue reemplazado en 2019 por el artículo 84, que mantiene la misma iniciativa de dar espacio a la producción nacional, sin importar si los artistas residen o no en Ecuador. La ley está disponible en <http://www.arctel.gob.ec/biblioteca-arctel/>, recuperado el 24 de octubre de 2022.

Entre los proyectos destacados de este colectivo tenemos: *Navegantes del Éter*, *Voces del Ecuador* y *Poesía Mano a Mano*. *Navegantes del Éter* fue el primer programa de arte sonoro en la radio ecuatoriana emitido por Radio La Luna 99.3 FM en Quito, de 1997 a 1999. *Voces del Ecuador* fue un proyecto presentado en el *Ars Electronica Center* de Linz, en Austria, en 2002, que presentaba una selección de obras que incluye retratos acústicos urbanos, paisajes sonoros de la Amazonía y documentales radiofónicos sobre el medio ambiente. *Poesía Mano a Mano* fue un proyecto que convocó a un grupo de poetas ecuatorianos en un formato de combate de boxeo, pero en el plano literario, entre 2003 y 2004. Las grabaciones de este encuentro y otros materiales fueron publicadas en formato CD entre 2009 y 2011, mientras que en 2021 se lanzó un portal web a manera de repositorio, que además incluyó versiones de algunos poemas interpretados por personas de la escena musical ecuatoriana (Centro Experimental Oído Salvaje, 2021).



Ilustración 5: Captura de pantalla de la plataforma Poesía Mano a Mano.

Mientras tanto, la programación musical de Rádio Yandê en Brasil tiene como objetivo entender la herencia ancestral y difundir la contemporaneidad de los pueblos indígenas, según lo comentado en una entrevista con su fundador, quien además manifestó que se ha inspirado en las reflexiones acerca de la invasión a América en los años 1500 y la memoria de nuestros países para la creación del contenido de la radio. Según Tupinambá, muchas personas no entienden por qué

escuchar la música de nuestros pueblos indígenas, si es que no hablan sus lenguas. Entonces Rádio Yandê da cabida a otros géneros musicales no tradicionales como rock, metal, rap, sofrência, entre otros, todos estos cantados en lenguas indígenas. Para su fundador, no es prioridad que las personas entiendan las letras de la música que suena en Rádio Yandê; lo importante es que las personas sientan las emociones de quienes crean a través de las ondas sonoras, de la armonía y la energía que entregan por medio de su música. Asimismo, otro objetivo de Yandê es contar lo mejor dentro de la comunidad en el diario vivir de las personas. La música debe ser coherente con la idea de que “el arte necesita inspiración y a su vez genera inspiración”. En palabras de Tupinambá:

Tengo una frase personal, hoy soy un buen ancestro. No es para que se entienda, me refiero a que hay que hacer las cosas ya. No tienes que esperar a que alguien te diga después de que mueras que fuiste una buena persona, conviértete hoy en un ancestro. ¿Qué es lo que seguimos de nuestros antepasados? Lo importante es lo que haces ahora, la lucha que estás haciendo dejará huella en el futuro. Así que ser un buen ancestro es hacerlo ahora y no esperar a que lo hagan por ti.



Ilustración 6: Captura de pantalla de la plataforma Rádio Yandê.

Dentro del rango de la programación musical de Rádio Yandê se colocan los contenidos, la información y el conocimiento de la historia indígena en el territorio brasileño. Uno de sus espacios radiales más interesantes es *Papo na Rede* (Chatear en la Red), un programa de variedades con protagonistas indígenas

quienes hablan sobre su vida y las curiosidades cotidianas. Las personas indígenas invitadas provienen de diferentes etnias y países y dialogan de forma relajada con quienes fungen como corresponsales, coordinadores y colaboradores de Rádio Yandê. Otro espacio destacado es *Programa de Índio* (Programa Indígena), presentado por Ailton Krenak y otros líderes indígenas, y que se realizó entre 1985 y 1991 por el Núcleo de Cultura Indígena. Esta iniciativa pionera en la región todavía se transmite en Yandê y ha permitido que el pensamiento, la historia, la lucha y la cultura de los pueblos indígenas brasileños pueda ser transmitido en un medio de comunicación. Finalmente, vale la pena mencionar el programa *Comunica Parente* (Comunica Pariente), que transmite audios enviados a la redacción con denuncias, canciones, mensajes, poesías, relatos o testimonios, donde a manera de radio experimental se abre el micrófono a la propia comunidad, sin un formato establecido.

En otra latitud, los directores de Radio Tsonami en Chile mencionaron en una entrevista que las motivaciones por reivindicar lo local se manifiestan de manera transversal en este proyecto. Por ejemplo, las residencias que se realizan en el festival y que forman parte de la programación de Radio Tsonami no solo tienen como objetivo la exhibición de los resultados, sino la creación artística e investigación contextualizada, inspirada en las vivencias y experiencias con la comunidad. De la misma manera, dentro de su área de formación y con la ayuda del FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) crearon la primera escuela de arte sonoro para niños y niñas con el objetivo de incentivar la exploración de la dimensión sonora y en el proceso de escucha de las infancias a través de talleres formativos con enfoque artístico y experimental. Todo esto les ha permitido vincularse con organizaciones culturales en el territorio.

En cuanto a la programación de Radio Tsonami, existen cuatro ejes principales que denotan la conexión con el territorio: el archivo sonoro de Radio Tsonami, el *Audiomapa*, los programas externos seleccionados por convocatoria y los contenidos propios que genera la plataforma. En el caso del archivo sonoro, los artistas hicieron hincapié en que se trata de contenidos generados a lo largo de

todos estos años que son libres de derechos de autor. Ambos manifestaron su postura frente a acoger música libre, ya que permite la reproducción no comercial de los archivos de diferentes maneras, facilitando la difusión del arte y el conocimiento.³² Asimismo, el audiomapa es un proyecto colaborativo a manera de mapa de Google donde la gente puede subir y descargar paisajes sonoros de diferentes puntos geográficos con enfoque en América Latina, a pesar de que en la actualidad cuentan con registros de otras latitudes.

Cabe agregar que los programas externos y los propios tienen una vocación no solo dirigida hacia experimentación radiofónica, sino también hacia la reflexión y la conversación entre la comunidad. Hay una intención por comprender los fenómenos culturales y territoriales a través de la escucha y del sonido. A partir de este contenido, surgen otras iniciativas como *Tsunami Records*, un proyecto editorial discográfico enfocado en paisaje sonoro, música experimental y arte sonoro; y la *Revista de Artes Sonoras y Cultura AURAL*, dedicada a la reflexión en torno al sonido y la escucha en su cruce con otras disciplinas del conocimiento y la realidad social.

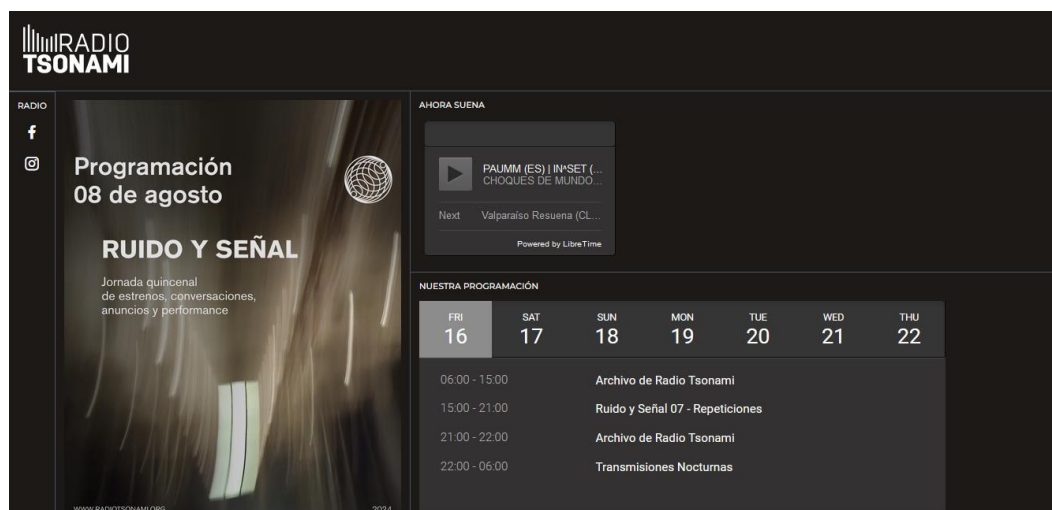


Ilustración 7: Captura de pantalla de la plataforma Radio Tsonami.

³² Este punto es común en otras iniciativas de la región. Por ejemplo, los contenidos del sello discográfico independiente Pueblo Nuevo utilizan licencias libres o abiertas no solo como una postura frente al neoliberalismo, sino también como una manera de difundir y ocupar los bienes culturales (Martini, 2021, pág. 78).

Finalmente, en Argentina Radio CASo fue la primera institución del país dedicada a la investigación, creación y difusión de prácticas artísticas basadas en el sonido y la escucha en colectividad, priorizando la difusión de los contenidos locales. En una entrevista con su exdirectora, Florencia Curci, ella contó que CASo surgió a partir del proyecto Casa Tomada en la Casa Nacional del Bicentenario, donde era asistente de dirección. En aquella época hubo un desfinanciamiento de la cultura como resultado de las políticas neoliberales del entonces presidente Mauricio Macri. Esto les inspiró a crear una ficción donde el Museo Nacional era tomado por artistas, quienes habitaban los espacios y reconfiguraban su relación con las audiencias y los propios trabajadores del lugar. Este proyecto incomodó a varias personas, trabajadoras y asistentes, estimulando la reflexión acerca de sus lugares y funciones dentro de la institución. De esa manera nació CASo, como un espacio de aprendizaje colectivo en 2017, y en 2020 surgió Radio CASo ante la necesidad de la comunidad de músicas experimentales de relacionarse en tiempos de pandemia.



Ilustración 8: Captura de pantalla de la plataforma Radio CASo.

Las actividades y convocatorias de Radio CASo incentivaban la participación de personas relacionadas a la música, el arte y la investigación en Argentina, América Latina y el resto del mundo, tomando en cuenta, además, tanto a personas aficionadas como al público general.

Una de las iniciativas que más llamó la atención en cuanto al objetivo de mirar hacia nuestros territorios es el *Panorama de Audioexperimentación Nacional*, una exploración colectiva cuyo objetivo era visibilizar artistas de todas las provincias argentinas, incluidas la Antártida Argentina, el Mar Argentino y las Islas Malvinas, así como consolidar redes y comunidades alrededor del sonido. A través de una convocatoria se encargaron programas radiofónicos a personas de distintas partes del territorio argentino con el fin de trazar un recorrido por las diferentes escenas de experimentación sonora. Sin un formato definido, cada episodio tenía sus propias particularidades: algunos transmitían grabaciones de campo, entrevistas, trabajos de investigación o reflexiones.

Otro proyecto destacado fue *Minga*, programa de entrevistas conducido por las artistas Jenny Ramírez Osorio (CO) y Ana Mora (MX). Haciendo referencia al concepto quechua de la *minka*, se trata de un proyecto que hace hincapié en el hábito comunitario que fomenta la solidaridad entre los pueblos, un espacio en el que se reflexiona junto a diversas organizaciones colectivas acerca los sentipensares de nuestros pueblos a través del sonido.

Después de examinar estas iniciativas, surgen reflexiones profundas sobre la revitalización de la identidad y la descentralización de la atención hacia grupos marginados o periféricos. A pesar de las nobles intenciones que pueden motivar plataformas similares, es crucial reconocer el riesgo de una apropiación cultural derivada de una investigación superficial sobre nuestras propias culturas. ¿Cómo podemos desarrollar estrategias más sólidas para evaluar nuestra relación con las culturas que tratamos de difundir? Para responder a esta pregunta, necesitamos ir más allá de simples análisis cuantitativos y adentrarnos en un examen cualitativo de cuántas personas de los sectores implicados han tenido un papel activo en nuestras investigaciones o en la generación de contenido en nuestras plataformas. Este enfoque, además de evitar actitudes paternalistas, invita a realizar un ejercicio de evaluación sobre qué tanto las propias comunidades son las protagonistas en la creación y narración de sus propias historias y culturas.

Asimismo, es crucial reconocer que, si bien estas comunidades pueden tener al sonido como eje central, la expresión artística no se limita únicamente a la música. Muchas personas dentro del territorio latinoamericano evitan las etiquetas musicales y se resisten a encasillarse en un género o disciplina específica. Algunas no tienen formación musical formal y su conexión con el mundo sonoro surge de la experimentación en otros ámbitos artísticos o sociales.

Así las cosas, al abrazar la diversidad cultural de nuestros territorios y trabajar con corrientes de pensamiento heterogéneas, no sólo derribamos sistemas jerárquicos que privilegian ciertas formas de expresión, sino que también honramos la riqueza y complejidad de la experiencia humana. En última instancia, el reconocimiento y respeto mutuo de nuestras diferencias nos conduce hacia un camino más solidario y colaborativo en el trabajo comunitario.

2.1.3 Interculturalidad e in(ter)disciplina

Las palabras interculturalidad e interdisciplina están precedidas por el prefijo inter, que significa entre, haciendo alusión a la relación de personas diversas. Ambos son términos poderosos durante la construcción y el mantenimiento de una comunidad. La antropóloga ecuatoriana María Eugenia Paz y Miño dice: “[I]nterculturalidad significa “entre culturas” o “culturas compartidas”, que es la aceptación de que somos diversos, con diferentes sentidos de vida, y de que, al conocernos y reconocernos como tales, podemos y debemos relacionarnos con equidad y justicia” (Paz y Miño, 2017, pág. 79).

Por otro lado, la interdisciplina se aplica a personas provenientes de diferentes ámbitos académicos. Todo esto nos lleva a salir de los esquemas impuestos por los grupos dominantes o valorar la **indisciplina** que, siguiendo el argumento del filósofo argentino, nacionalizado mexicano, Enrique Dussel, sería una forma de exaltar las diferencias:

La recuperación de la afirmación de la propia dignidad, la propia cultura, la lengua, la religión, los valores éticos, la relación respetuosa con la naturaleza, se opone al ideal político liberal de un igualitarismo del ciudadano homogéneo. Cuando la igualdad destruye la diversidad,

hay que defender la diferencia cultural. Cuando el uso de la diferencia cultural es una manera de dominar a los otros, hay que defender la igualdad de la dignidad humana (Dussel, 2010, pág. 155).

En ese sentido, Kueva, manifestó en entrevista que se inclina hacia la “indisciplina”, hacia las prácticas contaminadas del conocimiento que no solo surgen desde el cruce entre diferentes ramas artísticas, sino también por la interacción con la comunidad dentro de un espacio más expandido y social en la práctica. De esa manera, las personas en el Centro Experimental Oído Salvaje se han apoyado de distintas disciplinas, no necesariamente artísticas, como la investigación, la arquitectura, la historia, la antropología, la sociología, entre otras. Sin embargo, Kueva defiende la importancia particular del campo artístico, porque cree que la sensibilidad y el lenguaje del arte permiten hacer reflexiones que, desde otras ramas, como las científicas, no serían posibles.

RAEL no surgió precisamente a partir de la curiosidad por la exploración sonora. Tanto Estévez como Kueva se acercaron al mundo sonoro a través de sus primeras producciones de video experimental, como una posibilidad para explorar el mundo cinematográfico. Bajo el nombre de Divina Films, crearon sus primeras obras, en una época donde era difícil acceder a la tecnología audiovisual. Como ya se mencionó, las personas que se sumaron al proyecto tenían las mismas inquietudes, pero pertenecían a diferentes ámbitos como sociología, antropología, cine, teatro, literatura, además de la música. Gracias a la ayuda de una ONG, recibieron una donación de una estación de trabajo de audio digital con el software Pro-Tools, algo muy innovador para la época, lo que les permitió crear obras como *El Circo*, un video-retrato donde Estévez se acerca por primera vez a la exploración sonora. Esto les motivó a participar en la segunda Bienal Internacional de Radio en México, evento a partir del cual se consolidaron como RAEL.

En el caso de Tsonami, sus directores mencionaron que la interdisciplina se aborda desde distintas lógicas, no solo por los proyectos planteados por artistas específicos, sino también por desafíos que la organización lanza a las personas residentes. Por ejemplo, en la semana de la escucha, una iniciativa anual creada

por el *World Listening Project*,³³ Tsonami gestionó en 2022 de forma independiente el *Seminario inaudible: prácticas en torno a las energías invisibles y lo imperceptible*, en el que el arte sonoro se vinculó con el área de la astronomía y la bioacústica. En este espacio se problematizó acerca del impacto de las energías invisibles y de los fenómenos sonoros que están fuera del campo perceptivo humano. A partir de este tipo de encuentros, surgen cruces con la escucha decolonial que tienen como objetivo cuestionar el *statu quo*. En palabras de Ríos:

Ha habido algunos proyectos específicos en los que también se entrecruzan realidades de distintas disciplinas o distintas expresiones de la vida, algo que forma parte de la lógica de funcionamiento o de lo que es ideal propiciar: cruces, poder ir más allá, siempre cuestionar el límite y habitar el límite.

De la misma manera, en términos internos el equipo de Tsonami es multidisciplinar, con personas de trayectorias diversas que provienen de la sociología, las artes visuales, la ingeniería, la música, y que colaboran en la organización para que las tareas puedan ser distribuidas de mejor manera, si bien la característica común de los colaboradores de Tsonami es la motivación personal de producir contenido sonoro experimental, al mismo tiempo de concebir la creación desde un enfoque colaborativo. Godoy menciona que para las personas en Tsonami el límite entre hacer gestión y música es difuso, razón por la cual cuentan con un catálogo de obras “propias” donde las creaciones, aunque tienen su propio autor, aparecen inscritas bajo la autoría de Tsonami, manifestando la obra colectiva realizada.

Otro proyecto que surge de la confluencia de varias disciplinas es Radio Yandê. Según su fundador, las motivaciones para la creación de este medio surgieron desde temprana edad, cuando acompañaba a su padre en el movimiento indígena. En ese entorno, una pregunta constante era por qué los indígenas no tenían sus medios de comunicación propios, ya que, en los medios masivos, los espacios dedicados a los pueblos indígenas eran muy limitados. Años más adelante sus amigos le motivaron a ser locutor y entonces empezó a trabajar en radios

³³ Para conocer más acerca del World Listening Project, visitar el siguiente enlace: <https://www.worldlisteningproject.org/about-us/>. Recuperado el 2 de noviembre de 2022.

comunitarias. Cuando la comunicación comenzó a mezclarse con su vida y a convertirse en un motivo de lucha, creó un fanzine que distribuía en su condominio, inspirado por los movimientos punk europeos, por cuyo contenido inclusive fue arrestado. Años más tarde estudió producción audiovisual, locución y programación de computadoras, con el fin de direccionar todos esos conocimientos en la lucha indígena. Primero construyó algunos blogs en Wordpress y luego se decidió a montar una radio web colaborativa.

De esa manera, el 13 de noviembre de 2013, Radio Yandê se conectó en línea y se mantiene hasta la fecha bajo un modelo donde no hay publicidad y el financiamiento se obtiene de las donaciones y los servicios de consultoría que Tupinambá ofrece a diversos sectores como la academia, la industria cinematográfica o el sector privado, los cuales tienen interés por conocer más sobre los pueblos indígenas. Ese sincretismo en la trayectoria de Tupinambá se refleja en los contenidos de Radio Yandê, compuestos por programas musicales, noticias e historias de la comunidad; así mismo, la programación musical está compuesta por una diversidad de géneros musicales.

Pasando a nuestro cuarto proyecto analizado, la exdirectora de CASo manifestó que su acercamiento a la música fue a través del trío de noise punk y acción sonora COSO, donde ella tocaba la batería sin tener conocimientos musicales previos. Para Curci, COSO era una experiencia transdisciplinar que funcionaba bajo la influencia de uno de sus primeros integrantes, Leonello Zambón, un artista proveniente de las artes visuales. En aquella época, como Curci no sabía tocar la batería, su interpretación era algo “rústica”; sin embargo, sus piezas incluían temas estructurados de cuarenta segundos con muchos cambios, donde nada se repetía, además de instalaciones audiovisuales e instrumentos de percusión fabricados con materiales no convencionales. El grupo tenía una audiencia variada ya que se presentaban en diversos lugares, desde antros punk hasta establecimientos institucionales, convirtiéndose en “los ruidosos de las artes visuales”. Todas estas experiencias permearon a la artista, quien reconoció que se siente cómoda al transitar estos intersticios “académicos - punk”.

En cuanto a Radio CASo, la artista percibía que era una propuesta que posibilitaba relacionarse con artistas que no se conocían antes, provenientes del interior y el exterior de Argentina. En este sentido, el panorama de experimentación sonora nacional abrió un abanico muy diverso que abarcaba expresiones como música experimental, cine, grabaciones de campo, folklore, entre otros. Es así como Radio CASo se convirtió en un portal donde la gente juega a escuchar de otra manera a partir de sus experiencias con la radio; por esta razón, muchas personas provenientes de áreas extra-musicales se han reunido en este espacio. Asimismo, para Radio CASo era importante trabajar con todas las alianzas posibles, tratando de dar un impulso a América Latina y reflexionar en idioma español sobre las prácticas artísticas de nuestro territorio.

Podemos ver cómo la escena musical experimental latinoamericana es un territorio que trasciende las disciplinas únicas, un ecosistema complejo donde se tejen experiencias diversas y, aunque nuestro pasado es similar, es imposible querer trazar un único camino que explique todo. Desde ahí parte la necesidad de querer reencontrarnos con nuestras raíces, de reconocer a la otra persona, diferente, que nos complementa, y abrazar aquello que representa lo mejor de nuestras culturas, posibilitando la integración. Dentro de la escena musical experimental se reconcilian las propuestas artísticas de diferentes géneros, corrientes o estéticas, no solo con el objetivo de que las personas colaboren, sino que además se dejen contaminar en sus maneras de gestar, crear y comunicar su universo sonoro.

Las radios comunitarias constituyen una estrategia para que las prácticas experimentales con sonido recuperen su espacio en los medios de comunicación locales o regionales. De la misma manera, convocan a las personas de su comunidad para que se animen a expresarse a través del arte. Además, es crucial que estas iniciativas mantengan su autonomía para preservar la creatividad y la perdurabilidad de los proyectos, evitando que las intenciones de los patrocinadores afecten su funcionamiento. Si bien hay quienes optan por recibir fondos públicos o privados, es importante señalar que no todas las iniciativas funcionan así y que se

puede acceder a otros tipos de financiamientos a través del intercambio y la autogestión.

Concluimos este subcapítulo con la siguiente pregunta: ¿qué pasa con las personas que, más allá de su campo disciplinar, no tienen la formación necesaria para poder montar un proyecto de esta índole? Por ejemplo, la creación de contenidos por parte de la comunidad necesita de ciertos conocimientos básicos en grabación o edición de audio. Así también, es necesario el conocimiento en hardware y software para montar una radio comunitaria. De la misma manera, para aplicar a convocatorias de fondos concursables se requieren algunas nociones en planificación de proyectos. Esta brecha de habilidades puede representar un obstáculo significativo para quienes desean participar en la radio comunitaria, pero carecen de la capacitación adecuada. En muchos casos, estas personas pueden sentirse excluidas o incapaces de contribuir al proyecto de manera significativa. Entonces, ¿cómo podemos capacitar a la población en el ámbito de la radio comunitaria, para que puedan aprovechar las oportunidades y herramientas disponibles en su localidad y comunicar o difundir su arte de forma efectiva?

Como veremos a continuación, una alternativa efectiva es fomentar el intercambio constante de conocimientos dentro de la comunidad. Al promover la capacitación y compartir habilidades entre las personas de la comunidad, se puede crear un entorno inclusivo donde todas tengan la oportunidad de participar activamente en estos medios de comunicación, sin importar su nivel de experiencia previa. Estas prácticas de intercambio no son nuevas en la región; de hecho, y en un gesto de adelanto al contenido del capítulo 3, el intercambio en sí ha sido un pilar fundamental para muchas comunidades indígenas de Abya Yala desde tiempos milenarios. Sin embargo, es más preciso hablar del encuentro como un eje fundamental para la consolidación de nuestras sociedades.

Partiendo de tales consideraciones, en el próximo apartado exploraremos estas problemáticas con mayor profundidad, así como otros aspectos relacionados con los saberes ancestrales andinos que están siendo redescubiertos precisamente en el contexto de la recuperación de la identidad.

2.2 Conocimiento y vida plena desde los Andes

En la región Andina, el encuentro, o **Tinkuy** en quechua, se erige como la vía para la resolución de conflictos, el bienestar común, la cohesión social y la devoción de la **Pacha Mama**, aquella diosa que representa el universo y el tiempo/espacio. Estas reuniones se llevan a cabo en diversas ocasiones, como ceremonias o rituales, donde destacan funerales, fiestas, casamientos, guerras, entre otros eventos. En estas celebraciones, la música desempeña un papel trascendental, como indica el cantautor kichwa Ramiro Aguinda, miembro del proyecto Jatun Yacu de la ciudad del Tena, ubicada en la Amazonía ecuatoriana. Aguinda relata en su página web que la lengua kichwa se transmite principalmente de forma oral, lo que otorgaba a la música un papel decisivo en la preservación de la cosmovisión de los pueblos:³⁴

La música tiene un rol importante en la cultura kichwa. Es una tradición oral heredada de generación en generación que permite expresar valores de la cultura, así como la historia propia de los kichwas. Eso se transmite a través de símbolos fuertes para los kichwas tales como ríos, selva, animales, dioses y yachaks (shamanes) (Aguinda, 2011).

En la actualidad, observamos la continuidad de prácticas culturales a través de encuentros musicales dedicados a preservar y difundir los conocimientos ancestrales. Estos eventos no solo se esfuerzan por mantener vivas las tradiciones, sino que también buscan revitalizarlas y adaptarlas al contexto contemporáneo. Un ejemplo destacado son los festivales de música étnica y folclórica, que han cobrado relevancia en todo el mundo y han establecido una sólida trayectoria a lo largo del tiempo.³⁵ De esa manera, los festivales no solo son espacios para el disfrute musical, sino también para el intercambio cultural, la promoción del diálogo intercultural, la preservación de la diversidad cultural e inclusive el cuestionamiento ante las dinámicas de gestión musical individualistas. Además, el avance de las tecnologías de la información y la comunicación ha abierto nuevas posibilidades

³⁴ Esto se aplica en toda la familia de la lengua quechua o runa simi, a la que pertenece el kichwa, la variante ecuatoriana del quechua.

³⁵ En nuestros territorios, los encuentros de música étnica y folclórica son cuestionados con frecuencia porque pueden perpetuar estereotipos que contribuyen al imaginario de lo exótico, sin considerar que el género musical no necesariamente representa una determinada etnia.

para estas comunidades. Las plataformas en línea, las redes sociales y otras herramientas digitales han permitido que estas comunidades fortalezcan sus lazos de cooperación regional.

Los festivales musicales han adquirido una enorme popularidad en América Latina, convirtiéndose en una de las formas más difundidas de encuentro musical en la región. Estos eventos, que incluyen una amplia gama de géneros musicales, atraen a una amplia audiencia y contribuyen significativamente a la escena cultural y turística. Usualmente, estos encuentros duran varios días y suelen tener una periodicidad anual, ofreciendo diversas alternativas para su público, tales como conciertos, charlas y talleres.

Sin embargo, es importante destacar que muchas de estas propuestas festivaleras en América Latina tienen sus raíces en modelos importados, a menudo subsidiarios de empresas norteamericanas o europeas. Lamentablemente, la curaduría en estos espacios beneficia en gran medida las propuestas externas, normalizando prácticas de persuasión ocultas que no solo están presentes en los festivales sino que promueven, de manera más amplia, la gentrificación y la exclusión social. Este fenómeno refleja la influencia de las industrias del entretenimiento en la escena cultural de la región. Esto corresponde con lo que menciona Julián Woodside en su texto *¿Distopía o utopía?: Sobre la digitalización de las industrias creativas en la post-pandemia*:

[E]xisten muchas prácticas al interior de cada industria del entretenimiento que, al validar ciertas expresiones y agentes por encima de otros, suelen anular la posibilidad de una existencia y participación digna, justa y en igualdad de condición para varios sectores, razón por lo que habría que pensar la exclusión desde una perspectiva interseccional. Esto, sobre todo, si se aspira a un mundo donde sea un derecho la posibilidad de autorrepresentación y circulación de la propia cultura alejándose de prácticas como la invisibilización, la apropiación, la exotización y la estereotipación (Woodside, 2023, pág. 73).

Ahora bien, a pesar de la influencia de las grandes industrias norteamericanas y europeas, han surgido iniciativas locales que buscan promover y preservar la

música y las artes de cada comunidad, ofreciendo una alternativa más arraigada a nuestra cultura de lo que ofrecen las propuestas importadas.

De manera más específica, en el presente apartado hablaremos de tres ejemplos que promueven el rescate del pensamiento andino a través de la música: Asimtria (Perú), Sur Aural (Bolivia) y Jututu Raymi (Ecuador). En primer lugar, abordaremos algunos antecedentes de los festivales musicales en Sudamérica y posteriormente revisaremos estas propuestas a través de dos ejes discusión: el desarrollo alternativo ecológico y el paradigma del trabajo comunitario o minga.

2.1.1 Festivales musicales australes

El término “festival musical” tiene sus orígenes en la época en la que los conciertos públicos se masificaron en Europa, entre los siglos XVIII y XXI, evolucionando desde celebraciones anuales coordinadas por la iglesia, hacia eventos regionales gestionados por asociaciones individuales (Blanning, 2008, pág. 147). El investigador danés Fabian Holt señala que los festivales musicales, en el contexto occidental, tienen dos funciones: una festiva y una institucional (Holt, 2020, pág. 159). La función festiva está implícita en el concepto de festival y se deriva de las celebraciones al fin de cada temporada. El carácter de cada festividad define las características musicales del festival y la reafirmación anual crea en las personas expectativa de repetición. Puesto que los festivales son eventos extraordinarios, llaman la atención tanto del pueblo local como del extranjero, generando actividad económica en el espacio donde se desarrolla. Por otro lado, la función institucional tiene que ver con la periodicidad de este tipo de eventos, de la que depende su regularidad. Aunado a ello, los festivales de música suelen tener como impronta la novedad, por lo que abren sus puertas a artistas emergentes.

En nuestro territorio, no hay registro de festivales o encuentros musicales previos a la colonia. No es hasta la década de 1940 cuando comienzan a aparecer los primeros festivales musicales de gran envergadura en la región, muchos de estos relacionados a la música sinfónica, tales como el Festival Bienal de Música Chilena en 1948, el Festival de Música Latinoamericana de Caracas en 1954 y el Festival

Latinoamericano de Música en Montevideo, 1957 (Vázquez, 2022, pág. 19). A partir de la década de 1960, debido a la influencia de los festivales anglosajones, aparecen los primeros eventos enfocados en la música pop y rock, tales como el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en 1960, el Festival Internacional da Canção de Brasil en 1966, el Festival Mundial de la Canción Latina de México en 1969 y el B.A. Rock en Argentina en 1970, entre otros.

Gracias a la influencia de los movimientos vanguardistas europeos y estadounidenses, aparecen en América Latina los primeros festivales que consideraban otras expresiones menos convencionales hasta entonces, como el ruidismo, el arte sonoro y la música experimental. Entre estos, se cuentan el Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea en 1984 y el Festival de Música Contemporánea de La Habana en 1984. Sin embargo, estos festivales tenían una fuerte conexión con la academia, y en tanto que las tendencias musicales en estos espacios tomaban como punto de partida las estéticas y las tecnologías musicales del “primer mundo”, y no aquellas relacionadas con el contexto latinoamericano, consideraban una vez más a las producciones con influencia de las culturas no occidentales como exóticas, o, como dice Mayra Estévez Trujillo, se referían a estas como “lo ‘etnicizado’, lo ‘otro’, la ‘sombra’ del Yo (arte) universal” (Estévez Trujillo, 2008, pág. 62).

De manera similar a la industria musical de las grandes masas, los primeros festivales de música experimental en América Latina tenían poca apertura hacia las expresiones y los instrumentos locales, así como había poca participación de personas de etnias no blancas, de mujeres y de diversidades sexo/genéricas en sus carteles, poniendo de manifiesto la herencia de prácticas coloniales y patriarcales heredadas del norte. En palabras de Fabian Holt:

A pesar de las formas particulares de inclusión racial y de género, el sujeto interno dominante era un sujeto blanco, y la visión del mundo se construyó a partir del lenguaje, las ideas y las emociones de los blancos de clase media (Holt, 2020, pág. 184).

En Sudamérica, todo esto motivó el surgimiento de ciertos festivales de música experimental que abrieron sus puertas a comunidades locales excluidas en el pasado, dando paso no solo a nuevos rostros, sino además a la recuperación del pensamiento ancestral y de formas de producción basadas en el trabajo solidario y comunitario.

Festival Asimtria

Comenzaremos hablando de Asimtria, una plataforma transdisciplinaria que surgió en 2006 en la ciudad de Arequipa, Perú. Sus objetivos principales son la investigación y el intercambio de conocimientos centrados en el desarrollo de tecnologías aplicadas a la música contemporánea experimental. Estos esfuerzos están alineados con los principios de la Cultura Libre y con la noción del **Sumak Kawsay** (vida en plenitud), un concepto trascendental para el desarrollo de este trabajo y que exploraremos a profundidad en el tercer capítulo.

Asimtria es una plataforma que gestiona festivales, talleres, ciclos de proyecciones y conciertos, así como espacios de investigación alrededor de diversas tecnologías. Entre sus producciones se encuentran documentales, videoocreaciones, piezas sonoras, prototipos tecnológicos, entre otros. El carácter innovador de su labor en la escena musical experimental peruana le ha permitido ser beneficiaria de fondos gubernamentales para el financiamiento de las artes; sin embargo, Asimtria es fundamentalmente una asociación cultural colaborativa que surgió a partir de cuestionamientos relacionados con la creación con tecnologías situadas en América Latina. En la actualidad, tiene actividades presenciales y en línea, donde trabajan varias personas y organizaciones de diversas partes del mundo con la finalidad de incentivar el intercambio y el trabajo en red.

Asimtria ha tenido una larga lista de colaboradores, pero el artista audiovisual Marco Valdivia, quien es uno de sus fundadores, es el miembro que mayor permanencia ha tenido a lo largo de estos años. Valdivia, quien simpatiza con la cultura libre, ha

gestionado diversos encuentros alrededor de las artes audiovisuales, vinculando territorio y memoria en las dinámicas comunitarias de diversas generaciones.³⁶

Festival Sur Aural

Por otro lado, tenemos el Festival Sur Aural, que surgió en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en 2019, como un esfuerzo colectivo en el que se reflexionaba sobre el sonido y la tecnología con diversas actividades en diferentes espacios culturales de la ciudad: talleres de tecnología sonora, sesiones de escucha, conciertos y exposiciones. En un principio, esta diversidad de espacios no se planteó como una estrategia para captar públicos, sino desde un deseo de reimaginar el espacio habitado; sin embargo, tuvo el efecto de dinamizar la escena local y despertar el interés de nuevas audiencias. En sus comienzos, Sur Aural creció como una comunidad física con eventos presenciales, pero a partir de la pandemia muchas actividades fueron trasladadas a un modelo híbrido que se abriera paso en el ciberespacio, dando la bienvenida a artistas de otras regiones que no podían viajar.

Precisamente, aunque en este apartado no profundizaremos en el tema de los medios de comunicación, es importante mencionar que una de las iniciativas importantes de este festival es Radio Sur Aural, nacida en 2021 como una propuesta post-pandémica colectiva, a través de la cual se reconoce el poder de transformación de las redes de comunicación y que tiene como objetivo ocupar un espacio público digital que involucre a la comunidad latinoamericana. Entre los fundadores y colaboradores de esta iniciativa están la artista sonora boliviana María Fernanda García, el artista e investigador boliviano Óscar Soza (Ozzo Ukumari), el compositor argentino Manu Estrada y el compositor chileno Rodrigo Ríos, con quien pudimos conversar en Radio Tsonami, como vimos en el apartado anterior.³⁷

Festival Jututu Raymi

³⁶ Para conocer más acerca de Asimtria, visitar el siguiente enlace: <https://asimtria.org/>. Recuperado el 31 de octubre de 2022.

³⁷ Para conocer más acerca de Sur Aural, visitar el siguiente enlace: <https://suraural.org/>. Recuperado el 31 de octubre de 2022.

Finalmente, revisaremos el caso del Festival Jututu Raymi, un encuentro relativamente nuevo que surgió en 2022 en el marco de la carrera de artes musicales de la Universidad Central de Ecuador, una licenciatura nacida en 2016 que tiene la visión de cohesionar los conocimientos occidentales con los saberes ancestrales de las personas indígenas y las personas afrodescendientes de Ecuador, a través de la música.³⁸ Bautizado como Jututu Raymi, el festival hace alusión a lo auténtico, en palabra afro *jututu*; y en palabra kichwa *raymi*, a la fiesta. Los objetivos fundacionales del festival son visibilizar el área universitaria y a las personas estudiantes, así como la cultura de nuestros pueblos indígenas y afrodescendientes a través de charlas, talleres y conciertos.

Jututu Raymi partió de un encargo de las autoridades de la facultad de música para la comunidad académica. Fue coordinado de forma voluntaria por la artista kichwa Tamya Sisa Morán y contó con la ayuda del profesorado y alumnado del área de instrumentos tradicionales de la Facultad de Artes Musicales. Si bien el festival ha tenido únicamente una edición hasta la actualidad marcó un hito histórico en una de las universidades públicas más importantes de Ecuador.

Por un lado, se hace evidente el componente de trabajo voluntario en los tres proyectos, pero al mismo tiempo la necesidad de gestionar los proyectos desde las comunidades. Se trata de festivales que no son masivos, que aparecen ante la necesidad de difundir la música experimental local de forma descentralizada, rescatando además los conocimientos ancestrales de sus comunidades.

Por otro lado, es importante destacar que existe en estas tres propuestas una mirada anticolonial y no eurocéntrica hacia la difusión y el uso de conocimientos, técnicas, métodos y dispositivos para el quehacer musical, quizás como fruto de los presupuestos económicos limitados o quizás debido a una nueva conciencia del vínculo con saberes y prácticas propios de la región andina.

³⁸ Para conocer más acerca de la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador, visitar el siguiente enlace: <https://www.uce.edu.ec/web/far>. Recuperado el 31 de octubre de 2022.

2.1.2 Desarrollo alternativo ecológico

Palabras como "sostenibilidad" o "desarrollo" resultan difíciles de definir en el contexto de la escena musical experimental, dada la diversidad de personas y objetivos a lo largo de toda la región, como se evidenció en la encuesta *Diagnóstico de la industria musical experimental latinoamericana*. Por ejemplo, al preguntar a los encuestados si creen posible sostenerse económicamente a través de actividades relacionadas con la música experimental, algunas respuestas afirmaban que sí, pero que son casos excepcionales; otras expresaban que la sostenibilidad es viable siempre y cuando se combine con otras actividades además de la producción musical y su ejecución, mientras que otras sostenían firmemente lo contrario, argumentando que el empleo simultáneo en diferentes áreas no constituye una forma de sostenibilidad.

Por otro lado, de vuelta a la encuesta, al preguntar a las personas de qué manera creen que la escena musical latinoamericana podría mejorar, algunas hicieron alusión al atraso tecnológico y cultural de la región. En relación con ello, el comunicador peruano Wilder González Agreda, en entrevista personal, comentó:

Hay mucho retraso mental e intelectual en nuestro territorio y por eso los músicos tienen todo en contra. En Latinoamérica no hay un apoyo de los medios de comunicación para expresiones musicales de vanguardia. Los programas radiales dan paso únicamente a lo mainstream y son pocos los proyectos que llegan a los medios masivos. Algo que no pasa en canales internacionales como la BBC (González Agreda, 2022).

Las comparaciones con países europeos o anglosajones son comunes cuando se habla en términos de desarrollo, no importa si surgen o no en un contexto musical. Estas perspectivas pueden establecer una separación entre los supuestos países desarrollados y el resto, en este caso, los latinoamericanos. Puede ser interesante probar con ciertas prácticas, estéticas o tecnologías provenientes del norte global; pero ¿es factible aplicar de manera plena los paradigmas tecnológicos de países “del norte” en nuestra región? Y, además, ¿es necesario reemplazar nuestras técnicas tecnológicas por aquellas hechas en el extranjero? En relación con lo anterior, quizás convenga problematizar el uso del término “desarrollo” tal como lo

conocemos, dado que está arraigado a patrones eurocéntricos que no necesariamente reflejan las circunstancias de América Latina.

De la misma manera, al pensar en la palabra tecnología, es común asociarla con herramientas, instrumentos y técnicas para transformar materiales, desvinculándola de sus connotaciones sociales. Sin embargo, como mencionamos en la introducción, para algunas comunidades en América Latina, las diversas aproximaciones tecnológicas están profundamente ligadas a las dinámicas políticas, culturales y ambientales de sus territorios, y se relacionan estrechamente con el paradigma de desarrollo.

El sociólogo chileno Luis Razeto propone pensar en un tipo de desarrollo distinto, a partir de las metas e ideales de la sociedad, desde el punto de vista de su potencial económico. Sugiere priorizar el que las necesidades básicas de todos se cubran, así como otras aspiraciones de diferentes grupos y personas; que los recursos humanos y los recursos materiales sean utilizados de forma eficiente y no impliquen un trabajo pesado o de explotación; y que las relaciones sociales sean integradoras con niveles de educación, salud y comunicación altos; logrando un equilibrio ecológico y social y por tanto una calidad superior de vida (Razeto, 2017, pág. 97). Para lograr esto, Razeto menciona que es necesaria una distribución equitativa de la riqueza, así como la participación de todas las personas en el marco de lo que denomina *economía solidaria*, concepto en el que profundizaremos más adelante y que plantea la necesidad de incorporar la solidaridad en la economía. Pero además plantea la posibilidad de un desarrollo no necesariamente antropocéntrico.

Por ahora, basta decir que este concepto se ve influenciado por la filosofía y forma de vida de algunas comunidades indígenas de los Andes, donde el concepto de Sumak Kawsay o vida en plenitud representa la búsqueda del equilibrio tanto interno como externo, en una suerte de desarrollo situado. En ese marco, la representante y abogada indígena Lourdes Tibán utiliza la expresión “etnodesarrollo” para referirse a la forma de desarrollo alternativo de los pueblos indígenas:

Todas las propuestas insisten en el respeto a las estrategias tradicionales y formas ancestrales de relación entre el hombre y la naturaleza, que históricamente han sido comprobadas que han dado resultados de protección y conservación del medio ambiente y la seguridad de la vida social; denominándose así esta propuesta como la de un etnodesarrollo, que implica alcanzar un desarrollo sustentable, integral o alternativo sin negar la diversidad cultural, fundada en su propia cultura, sabiduría y organización y sin disminuir el bienestar humano (Tibán, 2014, pág. 113).

Dentro de la cosmovisión andina, el tiempo no es lineal, sino cíclico, lo que nos lleva a cuestionar las concepciones eurocéntricas de desarrollo y progreso. Ambas son nociones que suelen estar asociadas a la abundancia material y las innovaciones tecnológicas, razón por la cual pueden ser confusas si consideramos que el principal objetivo dentro de la cosmovisión andina es la vida en plenitud. Para Luis Macas, usar esas palabras en términos de acumulación económica conlleva una perspectiva fundamentalmente individualista que no solo explota al ser humano, sino además a la naturaleza; algo que escapa del pensamiento del Sumak Kawsay (Macas, Sumak Kawsay. La vida en plenitud, 2010, pág. 173).

Por tal motivo, algunas comunidades de la escena musical experimental han optado por plantear una noción de desarrollo alternativo que busca la perdurabilidad de sus propuestas a partir de una armonía con el entorno. Tomando en cuenta la vinculación entre las prácticas experimentales con sonido y el uso de herramientas tecnológicas novedosas, muchas de estas comunidades buscan incentivar la producción de instrumentos locales y la libre difusión del conocimiento artístico con enfoque ecológico. Así se vislumbran prácticas familiares al live-coding, el circuit bending, la laudería experimental y la construcción de instrumentos ancestrales.

En una conversación con Marco Valdivia de Asimtria, él me comentó que esta comunidad se preocupa por el impacto que tiene la acción humana y el traer tecnologías ajenas a nuestros territorios. Hay un cuestionamiento sobre cómo esas tecnologías pueden ser aprovechadas desde estos territorios, de acuerdo con la disponibilidad de los recursos. También, hay un interés por el uso del hardware y software libres como posibilidades que incentivan la creación colectiva. Para el artista, las tecnologías cumplen su tiempo de vida y pueden convertirse en objetos

inservibles, pero en Asimtria los circuitos se transforman e intervienen por medio de prácticas sencillas, convirtiendo tecnologías en desuso, como lavadoras y bocinas de autos, en potenciales instrumentos o dispositivos sonoros, tomando en cuenta que básicamente cualquier carga eléctrica que se envía a un parlante genera un sonido. Los residuos de bocinas, audífonos, micrófonos, como son sus botones, potenciómetros, resistencias y condensadores también son útiles en la creación sonora y audiovisual.

En esa línea, una de las colaboradoras de Asimtria es la artista chilena Constanza Piña, conocida como Corazón de Robota, quien ofreció un taller dentro de la edición del año 2015. El taller llevaba por nombre *Desolder & reconstruction* y su enfoque era el reciclaje tecnológico y la ingeniería inversa. A manera de actividad colectiva se recolectaron artefactos electrónicos en desuso, de los cuales se extrajeron piezas y componentes electrónicos, para luego estudiar sus funciones e investigar en colectivo cómo darles nuevos usos para fines creativos.



Ilustración 9: Corazón de Robota en Asimtria, edición 2015.

En Asimtria, el acceso a otro tipo de tecnologías tiene un enfoque de posibilidades de intercambio, construcción y desarrollo abierto, que posibilite el acceso para la

mayoría de las personas. Como mencioné antes, la filosofía y la práctica quechua, respectivamente Sumak Yachay y Sumak Kawsay, son fundamentales para la gestión en este proyecto. Para Valdivia, el Sumak Yachay (conocimiento en plenitud) tiene que ver con la transmisión del conocimiento, la transferencia de información, las licencias creative commons y el software libre. De ahí que anualmente se realicen talleres de aprendizaje de diferentes softwares libres, útiles para la producción artística. En la siguiente imagen podemos ver una captura de pantalla de la plataforma web de Asimtria, donde pueden apreciarse varios de los aspectos antes mencionados.

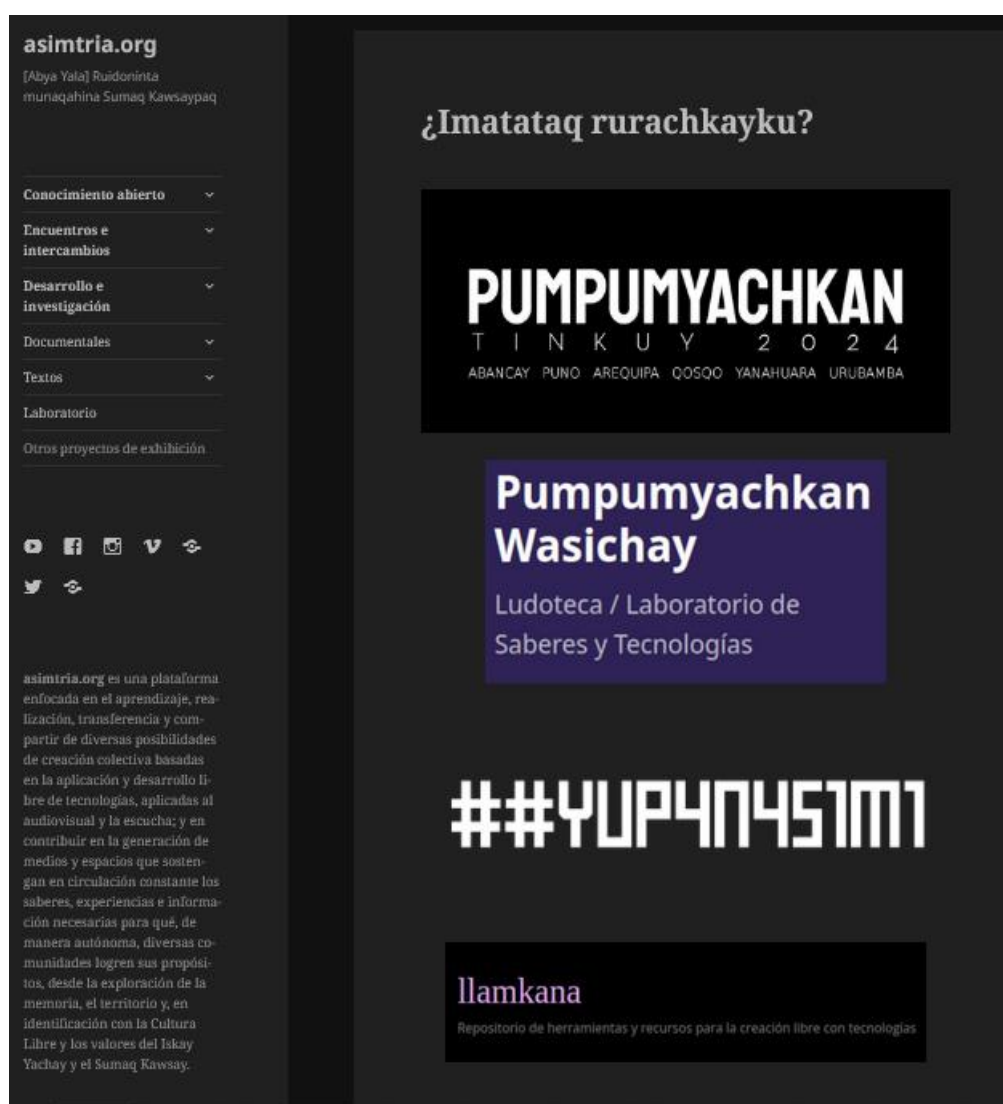


Ilustración 10: Captura de pantalla de la plataforma Asimtria.

Otro de los proyectos de Asimtria es *Yupana Simi* (lenguaje para contar en quechua), una herramienta audiovisual interactiva, basada en la programación en quechua y desarrollada en Haskell, que fusiona sonidos andinos con gráficos contemporáneos de artesanos de Sarhua, Acopía y Yanque. Este proyecto promueve un enfoque decolonial al facilitar la apropiación tecnológica para la preservación de la memoria y la creación de expresiones audiovisuales en las comunidades quechuas. Utilizando la plataforma de programación Estuary, permite generar música y animaciones en tiempo real, con una amplia variedad de sonidos auténticos provenientes de actividades con las comunidades de Cusco, fomentando así la reflexión sobre la identidad cultural y la memoria ancestral.³⁹

De manera similar, sucede con los talleres de Sur Aural, en Bolivia. Rodrigo Ríos y Manu Estrada comentaron en entrevista que los talleres son parte de su misión por rescatar el uso de tecnologías locales y fomentar la creatividad artística. Diversas personas, entre artistas y constructores de instrumentos electrónicos, han colaborado con Sur Aural; por ejemplo, el dúo De la Puta Electronics, conformado por la artista boliviana Cristina Collazos y el artista argentino Ricardo Schnidring, quienes estuvieron a cargo del taller *Construyendo tu primer pedal Fuzz*, en 2019. Se trataba de una introducción al mundo de la electrónica aplicada al sonido y los pedales de efectos, donde los participantes construyeron sus propios efectos de distorsión conocidos como “Fuzz”.

Otra iniciativa interesante fue la serie de talleres de arte sonoro para las infancias de la edición 2022, donde además buscaron la difusión de conocimientos en un sector que muchas veces es olvidado por los grandes festivales. Los resultados de estos talleres fueron presentados como parte de la programación oficial del festival. Los cuatro talleres que conformaron esta iniciativa fueron: *Exploración Sonora*, *Mi Primer Paisaje Sonoro*, *Pequeña Estación de Radio* y *Orquesta de Aves*.

³⁹ Para conocer más sobre Yupana Simi, visitar: <https://yupanasimi.vercel.app/>, recuperado el 2 de junio de 2024.



Ilustración 11: Construyendo tu primer pedal fuzz con Cristina Collazos y Ricardo Schnidrig DLP Electronics.

Un aspecto trascendental en la filosofía de Sur Aural tiene que ver con su acercamiento a la conciencia de la ciclicidad, tal como manifestó Ríos en la entrevista mencionada. En la cosmovisión quechua se habla del pasado, **Ñawpa**, como algo que está frente a ti, algo que se mira para seguir caminando, mientras que el futuro indeterminado está atrás. En palabras de Ríos: “Las ediciones de Sur Aural han habitado distintas líneas temporales en sus convocatorias, algo de lo que no estábamos plenamente conscientes, sino hasta la edición de 2022”. Así, cada entrega ha tenido su propia temática, marcando la siguiente línea cronológica cíclica:

- *El Portal* en 2019, como punto de partida y presentación;

- *Si lo escucho me acuerdo*, en 2020, haciendo memoria del pasado y los conflictos sociales;
- *Sanar / Sonar*, en 2021, donde se reflexionaba sobre el sonido como herramienta de sanación, así como las problemáticas coyunturales, como la salud, la medicina ancestral y el medio ambiente;
- *T'iwkay: otros mundos posibles*, en 2022, donde la palabra quechua T'iwkay, que significa disparar una flecha o correr rápidamente como una flecha, hacía una invitación a la comunidad a lanzar una flecha hacia atrás, pensando en futuros o imaginarios insospechados por medio de la vibración.
- *ReNacer: el loop eterno de la existencia*, en 2023, donde la propuesta es retomar las experiencias anteriores vinculadas a la escucha, cuestionarse sobre el pasado, el presente y el futuro, para realizar un ritual simbólico colectivo de siembra sonora en un canal de autoretorno infinito.



Ilustración 12: Captura de pantalla plataforma Sur Aural.

En otra latitud, la construcción y el uso de instrumentos y técnicas musicales ancestrales es un pilar fundamental en la Licenciatura en Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador, lo que no implica el cierre a otros tipos de conocimientos, demostrando una simbiosis cultural entre los conceptos musicales

prehispánicos y europeos.⁴⁰ Tamyá Morán comentó, durante una entrevista, que en el Festival Jututu Raymi se realizaron talleres cortos que resumían estos contenidos curriculares para difundirlos al público. De esa forma tuvieron las siguientes actividades: *Clínica de exploración lúdica vocal e interpretativa aplicada a las sonoridades andinas*, impartida por Morán; *Taller de construcción de vientos andinos*, impartido por el investigador e instrumentista Jhony García; *Taller de construcción de instrumentos afroesmeraldeños*, impartido por el instrumentista Jakson Ayoví; entre otras. Es importante destacar que en la fabricación de los instrumentos ancestrales utilizaron materiales biodegradables, acorde al enfoque ecológico de la cosmovisión andina.

Carrera de Artes Musicales			Carrera de Artes Musicales		
Cronograma			Cronograma		
Jueves 25 de agosto			Viernes 26 de agosto		
Jututu Raymi 2022			Jututu Raymi 2022		
08:00 - 8:30	Ceremonia Andina de apertura	Óscar Santillán	15:00	Ritual afro - Apertura e integración	Casa Ochún
08:30 - 9:00	Descubrir identidades	Ana Cachimuel	15:30	Ensamble de instrumentos andinos	Jhony García
09:00 - 11:00	Master Class "El estudio efectivo de los vientos andinos"	Alexis Zapata	16:00	Poema musicalizado "Boletín y Elegía de las mitas" César Dávila Andrade	Sebastián Serrano
11:00 - 12:00	Taller de construcción de vientos andinos	Jhony García	16:20	Ensamble de guitarra quiteña	Julio Andrade
12:00 - 13:00	Clínica "Exploración lúdica vocal e interpretativa aplicada a las sonoridades andinas"	Tamyá Morán	16:50	Ensamble vocal afro	Karina Clavijo
14:00 - 15:00	Taller de construcción de instrumentos afroesmeraldeños	Jakson Ayoví	17:20	Ensamble Afro	Jakson Ayoví
15:00 - 16:00	Generos musicales afro esmeraldeños	Lindberg Valencia	18:00	Los inquietos de la bomba	Eliecer Espinosa
16:00 - 17:00	Charla "Canto, Cuerpo y Resistencia"	Karina Clavijo			
17:00 - 17:20	Exposición de instrumentos tradicionales: afro - descendientes y andinos.	Jhony García Jakson Ayoví			
17:30 - 17:40	Concierto Ensamble de Vientos Tradicionales	Alexis Zapata			
17:45 - 18:00	Ensamble Andino Avanzado	Alexis Zapata			
Lugar: Auditorio de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación			Lugar: Auditorio de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		

Ilustración 13: Cronograma actividades Jututu Raymi 2022.

El desarrollo alternativo no solo se limita a la construcción de instrumentos o dispositivos musicales, sino que también se refleja en la incorporación de dinámicas ancestrales dentro del festival, así como en el interés por emplear diferentes estéticas y técnicas locales en la interpretación de instrumentos y voces. Por ejemplo, en el cronograma del Jututu Raymi, cada día del festival incluyó una

⁴⁰ De hecho, el perfil de egreso en la página web de la licenciatura incluye la competencia de crear obras musicales de carácter universal basadas en los saberes musicales ancestrales y populares del Ecuador, América Latina y el mundo.

ceremonia de apertura que recuperó una práctica ancestral de agradecimiento a la Pacha Mama, lo que refleja el enfoque ecológico adoptado por muchas propuestas dentro de la escena musical experimental latinoamericana.⁴¹



Ilustración 14: Ceremonia de apertura del festival Jututu Raymi.

Sin embargo, para Morán, “en países como Ecuador todavía hay mucha discriminación en temas étnicos y de género; el elitismo impide que todas las personas puedan desarrollarse en este ámbito y apreciar lo local”. En ese sentido, quienes hacen música buscan experimentar con diferentes sonoridades que expresen la identidad propia, por ejemplo, utilizando el lenguaje kichwa en canciones de rap o de rock. Se pone de manifiesto la ruptura de la escena musical experimental en dos corrientes: una que coloca al centro al modelo anglosajón y europeo y la otra que experimenta con diferentes sonoridades y cuestiona la centralización y las jerarquías musicales. Esto tiene un vínculo evidente con las consideraciones de Mayra Estévez Trujillo:

[E]ntre las prácticas artísticas con sonido, se hizo efectiva la interrelación: centro/periferia, tensión de poder que proliferó con fuerza en el marco discursivo del desarrollismo. Al tiempo que la construcción de los discursos hegemónicos de las vanguardias europeas y

⁴¹ Festivales como Sur Aural y Asimetría también han realizado actividades en las aperturas como ofrendas al tiempo y el espacio.

estadounidenses iban erigiéndose como “originales”, “modelos a seguir”, “únicos” e “indiscutibles” (Estévez Trujillo, 2008, pág. 29).

Para finalizar este apartado, quisiera resaltar el enfoque interseccional en miras a la diversificación de las comunidades, sobre todo ante la participación de infancias y jóvenes en los talleres mencionados, así como el cambio de la perspectiva ecológica en torno a la tecnología, algo que deviene del carácter cíclico del tiempo en la cosmovisión andina.

En primer lugar, la inclusión de las infancias durante la compartición de conocimientos hace posible imaginar un futuro distinto, donde la educación no sea únicamente eurocéntrica, empoderando el carácter de las generaciones venideras. Sin embargo, si bien la recuperación de los conocimientos ancestrales y su difusión en edades temprana crea un puente entre el pasado y el futuro, se observan pocas estrategias para vincular a personas de la tercera edad, lo cual puede parecer contradictorio. De la misma manera que se pretende deconstruir los usos de las tecnologías, es vital cuestionarse acerca de la inclusión de estos sectores que suelen estar relegados ante los cambios tecnológicos.

En segundo lugar, pensar que todo aquello que nos antecede es nuestra guía para el futuro, también nos permite cuestionarnos sobre si estamos escuchando al río, al viento, a la tierra o a la montaña, pues esas entidades también son nuestras ancestras. La crisis medio ambiental se manifiesta en todo el continente, y frente a ello diversas artistas se cuestionan cómo suenan las sequías, cómo suenan inundaciones. En tiempos pasados, las grandes celebraciones eran ofrendas a la Pacha Mama, y es alentador conocer que existen iniciativas que quieren recuperar esta conexión con el universo. Sin embargo, surgen preguntas ante el impacto del arte en este contexto: ¿Qué podemos realmente lograr desde el ámbito artístico, si las grandes compañías continúan contaminando el planeta? ¿Cómo podemos evitar que los modelos extractivistas de las grandes mineras se reproduzcan en aquellos que buscan abrazar la conciencia ambiental? Por ejemplo, es fundamental cuestionar si se está extrayendo y comercializando sonidos de comunidades

indígenas y de la naturaleza sin el debido reconocimiento, bajo etiquetas de 'música experimental' o 'paisajes sonoros' colaborativos.

Hasta ahora, las propuestas que hemos visto en este apartado buscan una gestión musical colectiva descentralizada que reflexione sobre los diferentes conflictos sociales y proponen formas de conscientización y sensibilización a través del sonido y los conocimientos del sur. Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿Cómo consolidar relaciones de reciprocidad en una sociedad donde persisten acciones competitivas en aras del reconocimiento individual? ¿Qué pasa cuando las tensiones personales entre integrantes de las diversas micro-escenas les impiden colaborar?

2.1.3 Trabajo comunitario o minga

Como se mencionó, muchos de estos proyectos tienen poco financiamiento, por lo que muchas de las actividades se gestionan de manera voluntaria. De esa manera, se procura que todas las personas de una comunidad colaboren con un objetivo que beneficie al conjunto. Además, es importante que, si un día se ayuda a alguien, estos favores se devuelvan de forma recíproca. Para estos propósitos, el trabajo comunitario, o minga, es una herramienta ancestral que facilita las relaciones de equidad dentro de los proyectos en cuestión.

El escritor ecuatoriano Ariruma Kowii retrata la minga como una opción de trabajo colectivo para enfrentar los desafíos comunitarios que tanto el Estado como las empresas privadas no pueden solucionar. Esta práctica podría ser fundamental para la sostenibilidad de las iniciativas culturales, especialmente dado que el ámbito artístico y cultural no suele recibir prioridad en la agenda gubernamental en muchos de nuestros territorios, mucho menos en las empresas privadas:

La minga es un mecanismo de trabajo colectivo que fomenta el ahorro, estimula el trabajo y potencializa la producción. Esta tradición, en el caso de las comunidades, ha permitido superar y enfrentar el olvido y la exclusión del sistema colonial y republicano (Kowii, El Sumak Kawsay, 2009, pág. 165).

De esa manera, puede ser ingenuo comparar la historia latinoamericana con la anglosajona o la europea, con miras a trazar objetivos que nos acerquen al paradigma del progreso occidental. Así, dentro de nuestra escena, las relaciones artísticas no necesariamente conllevan un acuerdo por pago de honorarios. Si bien hay una preocupación por financiar el trabajo artístico, también hay una conciencia situada de las características de la región. Para el fundador de Asimtria, la solución está en la gestión y en buscar reducir los gastos al mínimo:

Para que estas prácticas sean sostenibles, con o sin fondos, es necesario que los gastos del gestor se reduzcan, lo que supone que para sobrevivir un mes no se requiere de un sueldo elevado, pero sí del acceso a alimentos más económicos, buen sistema de salud y alquileres más bajos.

Desde que Asimtria inició en 2006, muchas personas han colaborado, así como también han trabajado con muchas redes transdisciplinarias, no necesariamente vinculadas a la música experimental. Valdivia comentó que hay un interés por trabajar en el territorio de forma presencial, un enfoque importante que contribuye logísticamente, al descentralizar la atención en ciudades que no son la capital. Con la intención de equilibrar las energías, las actividades son realizadas en espacios diversos y por personas diversas, que se espera contribuyan desde sus posicionamientos o experiencias, al enriquecimiento del proyecto. De esa forma, se han hecho alianzas con espacios vinculados a las siguientes áreas: alimentación, desarrollo tecnologías, feminismo, movimientos, visuales. Además, puesto que las convocatorias se difunden en estos espacios, las solicitudes recibidas provienen de personas muy diversas.

Valdivia manifestó que cree en el concepto de la gira y la gestión colectiva como medios para acercarse a lo horizontal; así, el festival se ha llevado a cabo en diversas locaciones como Cajamarca, Piura, Cusco, Trujillo, entre otras. Pero, además, la plataforma asumió una constitución legal, siendo hoy una asociación cultural en Perú, lo cual les ha permitido postular a fondos gubernamentales. Previamente la plataforma se sostenía de manera voluntaria, gracias a las ganas del encuentro y las posibilidades de quienes participaban, y por medio de la

asociación con espacios culturales y, en ocasiones, con otras alianzas que permitieron cubrir hospedaje y alimentación. Según Valdivia, luego de realizar campamentos en casas amigas para hospedar a las visitas comprendieron que, más allá de la exhibición en los conciertos, los espacios de intercambio formativo eran pertinentes en el festival.

Para el artista peruano, los fondos concursables de su país están pensados para ser utilizados de forma local por lo que la movilización de artistas extranjeros para Asimetría es una opción, pero no una prioridad. Por el contrario, cuando se trata de personas extranjeras invitadas, se les pide que busquen fondos de movilización en sus países respectivos; eso sí, el festival corre con los gastos locales. El núcleo de todo es la reciprocidad, por lo que, en el proceso curatorial, el principal enfoque para la selección es lo que las personas pueden compartir a nivel formativo, ya sea enseñando algún tipo de lenguaje, tecnología o técnica y, si la persona toca algún instrumento musical, también puede ser parte de un concierto. Mientras más conocimiento puedan compartir, sus presencias tienen más sentido en el festival. Las personas trazan su participación a partir de posibilidades de financiamiento, donde se cubre sobre todo la estadía y comida, a cambio de conciertos, talleres o charlas. Lo económico es un añadido más que un requisito.

Por otro lado, en el caso de Sur Aural, a partir de la primera edición, sus fundadoras comenzaron a cuestionarse sobre la realidad política y social en nuestros territorios y reflexionaron acerca de la necesidad de conectarse con el resto de América Latina, que en ese momento se veía atravesada por los conflictos sociales de 2019. Con el tiempo, la idea de festival fue cambiando hasta convertirse en un colectivo en constante mutación, con colaboraciones diferentes en cada edición, pero que mantiene la esencia de trabajar en torno al sonido. Manu Estrada también resaltó que han buscado incluir a otros sectores que no suelen ser tomados en cuenta, como infancias, mujeres, diversidades sexo/genéricas y comunidades indígenas, con el fin de esparcir e intercambiar, a manera de “contaminación cultural”, los conocimientos, las prácticas de escucha y la sensibilización en cuanto al fenómeno sonoro.

Ahora, específicamente en cuanto al tema de la gestión y la sostenibilidad de Sur Aural, en una entrevista previa para MUSEXPLAT, María Fernanda García reflexionó acerca de la importancia de las redes de autogestión entre personas amigas, ante las dificultades para conseguir apoyo estatal en Bolivia:

Con ninguno y con todos los que podemos lograr, nuestro país gracias a sus políticos no cuenta con leyes de culturas y ahora ni siquiera contamos con un ministerio. Por lo cual la gran mayoría del trabajo es de autogestión de recursos y una constante gestión de búsqueda de fondos de organizaciones, embajadas o fundaciones. Sin embargo, creemos que la autogestión es un camino totalmente viable en base a la generación de redes, circuitos y sobre todo inversión por parte de los amigxs y colaboradores de Sur Aural. En la versión 2020, en particular, contamos con el apoyo de Diakonia y la Embajada de Suecia.

Por su parte, Ríos añadió que la participación en fondos internacionales es un arma de doble filo. Para el artista, estos procesos siguen una lógica bastante colonial, por lo que las personas aplicantes deben tratar de invertir la dinámica, la cuestión es preguntarse: “¿cómo le saco la plata a estos europeos para financiar mi locurita acá en el sur?”. Ríos piensa que los países europeos tienen esa responsabilidad, en vista de que durante años aprovecharon los recursos de nuestro territorio, pero, sin embargo, para él, dar la vuelta a las motivaciones de estos financiamientos no es suficiente y nunca lo va a ser si perduran los modelos extractivistas.

Además, reiteró que la postulación a fondos concursables es debatible en tanto implica hasta cierto punto ser un “mendigo”. Este punto resuena con las reflexiones del subcapítulo pasado: dependiendo de la complejidad del fondo, no solamente es necesario saber llenar bien los formularios, sino, además, entrar en una dinámica de competencia entre pares, lo cual se aleja del pensamiento del trabajo solidario. Así también, es importante cuestionarse si los fondos pueden cubrir las necesidades básicas de todas las personas implicadas y qué pasará una vez que se acaban. ¿Qué estrategias utilizar para que los proyectos beneficiados no queden a merced de la suerte y la competencia?

En Ecuador, al hablar de la gestión del Festival Jututu Raymi, Morán comentó que no hubo presupuesto extra para el financiamiento de la primera edición, por lo que

todas las actividades fueron coordinadas por el personal docente, alumnado y otras personas de forma voluntaria. Si bien la Universidad Central les proveyó de sonido y de los espacios, las personas invitadas provenientes de otras regiones de Ecuador participaron en el evento mediante sus propios medios o por invitación del cuerpo docente, que se hizo cargo de sus gastos. Puesto que la participación era voluntaria, no todas las personas ejercieron las mismas responsabilidades. Para Morán, la esperanza era que el éxito del festival sirviera para que la universidad tome la decisión de institucionalizar esta actividad y así obtener mayores fondos y potestad para coordinar el equipo de trabajo. Sin embargo, hasta el momento en 2024, no ha habido otras ediciones.

Desde su perspectiva, la artista apuntó que la mayor cantidad de trabajo recayó en su persona, quizás debido a que tiene mayores estudios y experiencia o quizás porque, una vez más, fue víctima de explotación por el hecho de ser una mujer indígena. Para ella, muchas de las vicisitudes presentadas en la práctica tuvieron que ver con la poca entrega del área docente, la discriminación y el desconocimiento en términos de gestión e investigación. Además, Morán percibe que todavía existe un trato paternalista y machista hacia las mujeres docentes por parte de algunos de sus colegas, por ejemplo, cuando la designaron como secretaria y coordinadora del proyecto, aún a pesar de que ella no estaba presente:

Quando el proyecto comenzó a levantarse, pensé que se pondría en práctica el *Ranti Ranti*, pero, a pesar de haber hecho una distribución equitativa de las tareas, no hubo compromiso y toda la responsabilidad recayó en mí. Así me encargué de la difusión, la curaduría y la programación.⁴²

Al final, Jututu Raymi se llevó a cabo a pesar de todos los obstáculos, pero lamentablemente, la artista tuvo una recaída en su salud luego del evento. El delicado estado de salud de Morán no es un tema aislado en la comunidad musical. La artista comentó que el sistema de salud ecuatoriano atraviesa una crisis de sobrecarga y desabastecimiento desde hace varios meses. Puesto que Morán es empleada pública, únicamente cuenta con la seguridad social del Estado, pero

⁴² *Ranti ranti* es una expresión indígena que se utiliza haciendo alusión a la reciprocidad.

dadas las limitaciones de este sistema tuvo que recurrir a la medicina privada en 2021. En aquellas instancias fue víctima de las malas prácticas médicas que desembocaron en una pancreatitis aguda, de la cual todavía se recupera.

Por otro lado, los nombramientos para la docencia en la educación superior ecuatoriana son pocos, razón por la cual el cuerpo docente vive en un constante estado de estrés, ya que sus cargos son provisionales y los salarios no se pagan al día. Aunado a esto, Morán expresó su pesar al mencionar que es muy difícil encontrar apartamentos de arriendo siendo personas indígenas; aunque existen lugares donde podrían ser admitidas, los precios son muy elevados. Por esta razón, las personas indígenas viven en los límites de la ciudad de Quito. En su caso, prefirió seguir viviendo en su ciudad Cotacachi y trasladarse todos los días a la capital, lo cual implica trayectos de varias horas de ida y regreso. Todo esto pone de manifiesto la precariedad en la que la artista kichwa lleva su día a día, sin garantías básicas, a pesar de ser docente y tener una formación académica de alto nivel.

A propósito de la migración, es interesante apuntar que las cuatro personas gestoras de las que he hablado en este apartado son oriundas de ciudades o países externos a los lugares donde se realizan sus encuentros. Si bien se puede conjeturar que la migración de personas músicas en América Latina es algo común en vista de que compartimos el mismo idioma y una cultura similar, también cuestionable si esta migración tiene que ver con una distribución inequitativa de las oportunidades laborales en la cultura a lo largo de nuestro territorio. De la misma manera, surge otra pregunta: ¿qué facilidades tienen para la movilización en la región las personas que trabajan en el mundo de la cultura y el arte? Es importante cuestionar lo anterior no solo hablando desde el punto de vista económico, sino además en cuanto a temas de políticas migratorias que faciliten el traslado y el libre ejercicio de la profesión artística.⁴³ En ese sentido, las redes de colaboración

⁴³ En mi experiencia personal, ante la falta de oportunidades laborales y académicas en el sector cultural ecuatoriano, la migración fue la única opción para poder seguir haciendo mi música. No es fácil separarse de la familia y aventurarse a un país desconocido con incertidumbre en el ámbito laboral y económico. No obstante, percibo una cierta calidez latinoamericana que facilita la adaptabilidad en el extranjero. A pesar de ello, los trámites para legalizar la situación laboral son complejos, lo que puede dificultar el encontrar una residencia y un trabajo fijo.

regionales son útiles no solo para generar posibles intercambios, sino además para brindar apoyo emocional ante cualquier dificultad suscitada por la condición de migrante. La minga se aplica desde cualquier latitud y con personas de diferentes orígenes, dejando de lado rivalidades pasadas.

En resumen, este subcapítulo, tiene varios puntos destacados que pueden ser aplicados en otros festivales y encuentros de la región, tales como el acercamiento a infancias, el estímulo a la creatividad por medio del conocimiento libre con enfoque ecológico y la reconciliación con los saberes ancestrales, en contraste con los sistemas privativos, extractivistas del modelo occidental. No obstante, la descentralización, no solo de los capitales, sino además de las responsabilidades en los proyectos, es vital para lograr la perdurabilidad de los proyectos. Una vez más, es importante el compromiso de las personas que conforman la comunidad, pero para ello se necesita un sentido de pertenencia; así como también es vital que el estado proporcione ciertas garantías para que las personas en el mundo artístico no se sientan desprotegidas. Hacen falta políticas que distribuyan de manera equitativa los fondos para la cultura y la capacitación de la comunidad artística en términos de diseño de proyectos y gestión colectiva. Esto permitiría que más artistas puedan beneficiarse de posibles ayudas o becas. Paralelamente, las acciones anteriores deben estar acompañadas por una formación de audiencias intergeneracional que busque sensibilizarse con el entorno.

Por otro lado, el componente afectivo es transversal en este apartado, no solo en el aspecto del cuidado hacia la naturaleza y hacia las personas que hacen parte de la comunidad, sino también en el cuidado hacia una misma. Es importante preguntarse, ¿cuánto puedo dar y cómo puedo devolver todo aquello que me ha sido brindado? Quizás la retribución al entorno natural es lo más difícil, tomando en cuenta que el daño ambiental está auspiciado por grandes corporaciones; sin embargo, la concientización a través de las prácticas experimentales con sonido es un paso importante para afianzar la lucha en los distintos territorios contra agentes que privatizan los entornos. Asimismo, en las propuestas que acabamos de ver podemos apreciar una preocupación por el bienestar de las personas que forman

parte de la comunidad; pero, ¿qué pasa cuando hay instituciones con intereses particulares de cuyos fondos depende la continuación de los proyectos, y que no responden a un sistema de organización comunitaria como el que la minga representa?

Aunque las iniciativas vistas en este apartado han buscado la implementación de políticas interseccionales en el entorno artístico, es difícil subsanar las diferencias de todos los grupos de personas oprimidas en el pasado y en el presente. En ese sentido, muchos proyectos han optado por enfocar sus acciones en necesidades y grupos específicos. A continuación, ahondaremos en tres plataformas digitales que buscan visibilizar mujeres y diversidades sexo/genéricas en América Latina, a través de repositorios, mapas y otros recursos en el ciberespacio.

2.3 Deconstruyendo la escena, las otras músicas experimentales

Como se analizó en el primer capítulo, el internet, aunque permite un uso masivo de datos, suele ofrecer poca diversidad de contenidos en ciertos espacios, a causa de los filtros que impiden la libre compartición de conocimientos. Si bien cualquier persona con acceso a internet puede colgar sus ideas u opiniones en el ciberespacio, varios factores intervienen en el alcance de sus publicaciones. Las personas dueñas de los portales o las entidades que los financian son las que deciden qué contenidos son los más relevantes, replicando en el mundo virtual prácticas discriminatorias del mundo físico. Por esta razón, han surgido varios colectivos artísticos de activismo cibernético que toman ventaja de las herramientas tecnológicas con el fin de intervenir el ciberespacio y obtener una mayor representatividad en línea.

En este subcapítulo nos concentraremos en las comunidades que visibilizan el trabajo de mujeres y diversidades sexo/genéricas en la escena musical experimental latinoamericana, y que se apoyan del uso de las tecnologías de la información para construir archivos, mapas y plataformas. Corrientes como el ciberfeminismo y el hacktivismo permean las prácticas experimentales de estas personas que no solo se reúnen para difundir su arte, sino también para aprender

unas de otras y sanar de forma colectiva a través del sonido. De la misma manera, esta re-apropiación tecnológica se ve influenciada por el pensamiento feminista de nuestros pueblos indígenas que cuestiona las narrativas históricas oficiales y exige una revisión de la producción artística pasada en nuestros territorios. A continuación, vamos a revisar las siguientes iniciativas: Plataforma Feminista En Tiempo Real, Mapa de Músicas Mexicanas y la lista de Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica; así como también analizaremos algunos enfoques de estudio tomando en cuenta tres ejes de discusión: el transfeminismo, la interseccionalidad y la autogestión participativa.

2.3.1 Tejidos cartográficos

En todas las aguas que (re)corrieron los feminismos históricos flota una inconformidad latente: ya estamos cansadas de ser socias honorarias de fraternidades masculinas. Aunque me pregunto: las mujeres realmente ¿queremos que los varones sean socios honorarios en una sororidad o antifratría femenina? Para salir de esta disyuntiva asfixiante (double bind) hay que pensar en alguna forma de tejido intermedio (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 74).

Las diversas corrientes transfeministas latinoamericanas coinciden en el agotamiento de permanecer en el segundo plano, ocultas ante la superioridad del hombre blanco heteronormativo. Durante siglos, el rol de la mujer ha sido limitado a las labores del hogar, construyendo así un imaginario de pobreza y dependencia respecto al hombre. Al mismo tiempo, una serie de factores históricos, culturales, religiosos y políticos han cancelado la expresión de diversidades sexo-afectivas por considerarlas tabú o inclusive patologías. En el ámbito de la música, esto se traduce en el ocultamiento de ambos grupos dentro de los mapas históricos, su escasa participación en la programación de festivales y radios, así como una serie de desigualdades laborales, estereotipos de género y en ocasiones situaciones de acoso y abuso.

Frente a ello, varias personas y colectivos utilizan la tecnología digital para promover equidad de género, justicia social y laboral. Esto tiene una clara influencia del ciberfeminismo, una corriente que explora la relación entre las tecnologías y el feminismo, surgida en los años noventa. Otra influencia importante es el

hacktivismo, una forma de activismo que utiliza el ciberespacio para exigir libertad de expresión y exponer las desigualdades. Entre las personas que han aportado al ciberfeminismo, podemos nombrar a la bióloga estadounidense Donna Haraway, que publicó el *Manifiesto for Cyborg*, donde sugiere que el género es una construcción social que puede modificarse mediante la tecnología. Por otro lado, tenemos a la filósofa británica Sadie Plant, que exploró el ciberfeminismo como una alternativa para desafiar los paradigmas heteropatriarcales. Pero, ¿qué podemos decir de las corrientes feministas de América Latina?

Francesca Gargallo apunta que las mujeres indígenas son explotadas y marginadas en un sistema que no solo las desacredita como trabajadoras, sino que además descalifica sus tradiciones. En ese sentido, advierte que el feminismo académico no está exento de ideas hegemónicas que enaltecen las relaciones monetarias. Por esta razón, Gargallo hace un llamado al feminismo comunitario, como una práctica que da lugar al encuentro, la crítica y el diálogo (Gargallo Celentani, 2012, pág. 114). Esta escritora hace alusión a la búsqueda por la armonía de la vida en plenitud, mencionada en el capítulo pasado, poniendo de manifiesto las reivindicaciones territoriales y la preocupación por la devastación ecológica presente en algunas comunidades transfeministas latinoamericanas.

Continuando con el tema de la música y las mujeres, es fundamental reconocer el papel que han desempeñado las diversas corrientes transfeministas latinoamericanas en la lucha contra la invisibilización y la marginación del sistema heteropatriacal. En el ámbito musical las dinámicas de subordinación persisten. En palabras de Julián Woodside, “no solo existe una fuerte estereotipación de género dentro y fuera de los escenarios, sino que también la participación en distintos contextos de la industria es evidentemente desigual” (Woodside, 2023, pág. 74). Por ejemplo, el informe global de música de la IFPI de 2023 revela que, de los diez actos musicales más destacados, apenas tres están compuestos por mujeres (International Federation of the Phonographic Industry, 2024, pág. 6). Aunado a ello, ninguna de estas mujeres es latinoamericana, ninguna es madre, ninguna supera los 40 años, todas son cantantes y no instrumentistas, y todas cumplen con ciertos

estándares de belleza. En medio de este panorama, emergen iniciativas impulsadas que ponen en práctica dinámicas comunitarias, enraizadas en los territorios y las tradiciones locales para gestar diversas plataformas feministas para la difusión de música.

En el ámbito de la música experimental en América Latina, diversas artistas e investigadoras han comenzado a reflexionar sobre la relevancia de la perspectiva de género en el estudio de comunidades feministas relacionadas con el sonido y el territorio, trascendiendo las fronteras del feminismo académico clásico. La musicóloga e investigadora mexicana Ana Mora es una figura reconocida en este campo, que colabora con diversas iniciativas y ha documentado muchas de estas colectivas, tal como la Plataforma Feminista En Tiempo Real, Híbridas y Quimeras, Las Montoneras, Colectiva Tsunami, entre otras, en los próximos párrafos hablaremos más de algunas de estas colectivas. De acuerdo con Mora, estas iniciativas, que se presentan como una oportunidad al diálogo y otro tipo de escuchas, pueden ser etiquetadas bajo la categoría de "Sono-sororidades"⁴⁴:

La palabra (sono-soro)ridades se propone para dar a conocer y ampliar la conversación en torno a la producción musical hecha por mujeres. Ésta guarda una relación intrínseca con los movimientos feministas en México y Latinoamérica, donde la sororidad se hace presente (Mora, 2022, pág. 54).

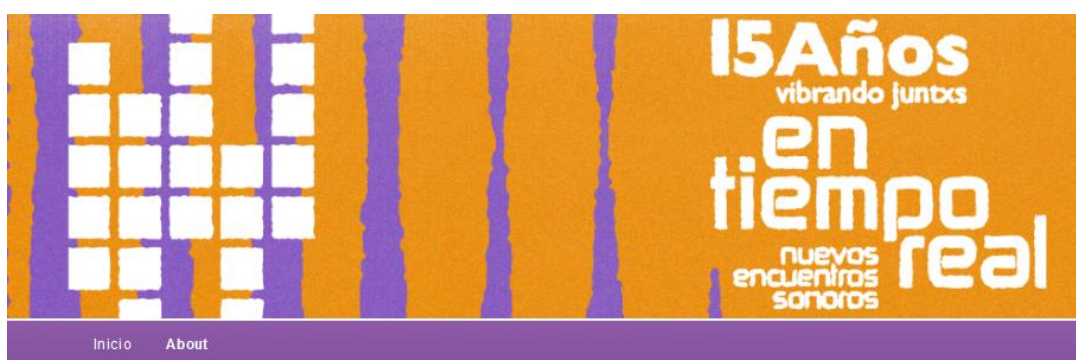
Plataforma Feminista En Tiempo Real

En Tiempo Real es una de las primeras iniciativas regionales que surge como espacio alternativo ante las dinámicas patriarcales, siendo pionera en incluir políticas con perspectiva de género y cuestionamientos acerca del entorno. Esta plataforma nació en 2009, bajo el nombre de Festival en Tiempo Real, con el objetivo de visibilizar las investigaciones y prácticas experimentales de mujeres y diversidades sexo/genéricas latinoamericanas en torno a la creación sonora con tecnologías, mediante la electroacústica, el arte sonoro, la improvisación, la música

⁴⁴ Este neologismo fue propuesto en 2020 por las investigadoras Gabriela Aceves y Amanda Gutiérrez en un panel del II Encuentro Internacional de la Red Ecología Acústica México, disponible en el siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_-k8IUolw.

experimental, el circuit bending, el internet, el ruido, la interdisciplina, el live coding, el paisaje sonoro, la radio arte, entre otras. En la actualidad la plataforma fomenta el intercambio y la colaboración entre artistas nacionales e internacionales, de forma virtual y presencial.⁴⁵

Ana María Romano G., compositora, artista sonora e interdisciplinar colombiana, es directora de En Tiempo Real. desde esta plataforma, proyecta intereses investigativos y creativos que se sitúan desde la intersección entre género, sexualidades, sonido y tecnología, atravesados por la escucha, el paisaje sonoro, el espacio, el cuerpo, el noise, la experimentación, el ciberespacio y las dimensiones políticas en la creación. Cabe añadir que Romano mantiene el trabajo colaborativo como eje principal del proyecto.



About

El **Festival En Tiempo Real**, con sede en Bogotá, Colombia, se concibe como un espacio que le da la bienvenida a propuestas en donde el sonido se imagina desde múltiples naturalezas y se construye en amplias perspectivas.

Es un **Festival** que está abierto a las prácticas sonoras del presente, por ello invita propuestas de artistas actuales cuyas indagaciones se manifiestan en la diversidad surgida de los diálogos entre sonido y tecnología.

Ilustración 15: Captura de pantalla de la plataforma feminista En Tiempo Real.

Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica

⁴⁵ Para conocer más acerca de En Tiempo Real, visitar el siguiente enlace: <https://tiemporealyladob.wordpress.com/>. Recuperado el 3 de junio de 2024.

Otra iniciativa importante en la región es el grupo de Facebook *Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica*, que dio paso a la lista de correo *Mujeres* que experimentan con sonido – Latinoamérica*, en 2015. El grupo surgió con el objetivo de convertirse en un punto de encuentro para futuras colaboraciones; sin embargo, tanta era la cantidad de participantes que se decidió crear un documento abierto de Google para que artistas y colectivos levantaran un directorio donde no solo se dieran a conocer, sino además se intercambiaran ciertos recursos para la creación. En la actualidad, la lista incluye a mujeres, lesbianas, trans intersex, personas de género fluido y otras disidencias que experimentan con sonido en América Latina. Tanto la lista como el grupo son privados, con la intención de evitar posibles cambios indeseados o ediciones malintencionadas.⁴⁶

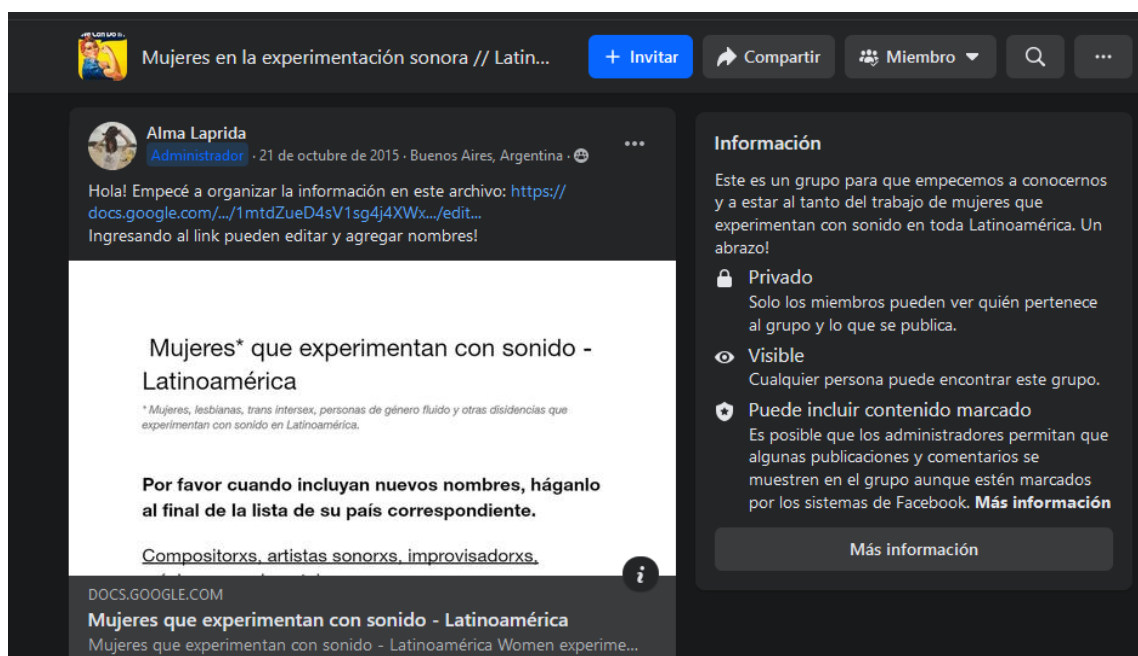


Ilustración 16: Captura de pantalla del grupo de Facebook de *Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica*.

Ambas iniciativas fueron creadas por la artista sonora argentina Alma Laprida, quien se interesa por los intersticios entre la composición, la improvisación, la performance

⁴⁶ Para conocer más acerca del grupo de Facebook *Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica*, visitar el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/groups/1622622487999222>. Recuperado el 3 de junio de 2024.

y la instalación sonora. Su experiencia incluye estudios en un Conservatorio y estudios en Artes Electrónicas.

Mapa de Músicas Mexicanas

Finalmente, revisaremos el *Mapa de Músicas Mexicanas* que funciona desde 2020. Se trata de una iniciativa de rastreo, registro histórico y visibilización que forma parte de la comunidad Sonoridad MX en colaboración con diversas radios y revistas. La investigación de este mapa se complementa con el *Estudio de Festivales Mexicanos*, donde se analiza y reclama la poca participación de mujeres al frente de los escenarios, y con el proyecto *Un Año de Discos*, donde se difunden actualizaciones de lanzamientos fonográficos recientes.⁴⁷

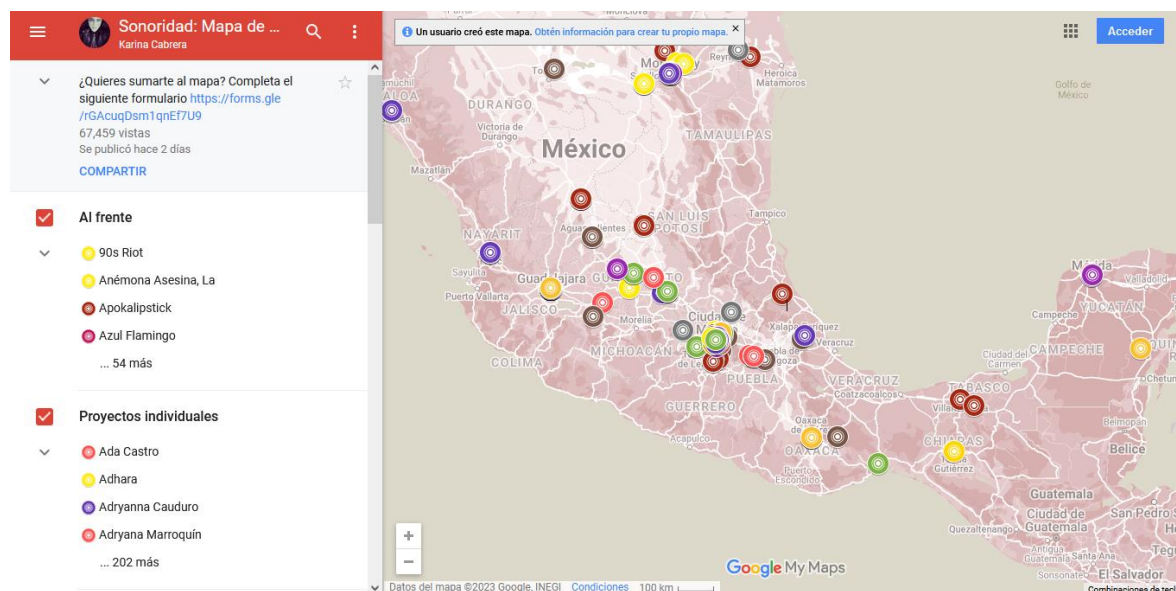


Ilustración 17: Captura de pantalla del Mapa de Música Mexicanas.

Sonoridad MX fue creada por Karina Cabrera, una periodista mexicana con más de veinte años de trayectoria en medios electrónicos e impresos. El proyecto responde a las necesidades personales de su creadora a partir de cuestionamientos acerca

⁴⁷ Para conocer más acerca del grupo de Sonoridad MX, visitar el siguiente enlace: <https://linktr.ee/sonoridadmx>. Recuperado el 31 de octubre de 2022.

de trabajar en un ámbito donde la mayoría de las personas eran hombres y donde además se daba poco espacio a las mujeres como parte del contenido.

Estas tres plataformas forman parte de un esfuerzo colectivo que entreteje una nueva cartografía de las prácticas experimentales con sonido en América Latina. El tejido, una actividad tradicionalmente asociada con la labor de las mujeres, es quizás la metáfora más adecuada cuando hablamos de las comunidades feministas, en las que todas las hebras hilvanan una red compleja de seres y conocimientos que resisten y se apoyan entre sí.

Otra metáfora similar es la que refiere al *kipu*, un instrumento de almacenamiento de información utilizado por los pueblos andinos, conformado por una cuerda principal sin nudos de la cual pendían otras cuerdas de diferentes tamaños y colores con nudos diversos. Diversas pensadoras, entre ellas Silvia Rivera Cusicanqui, sostienen que, además de su hipotética función contable, los kipus tenían una finalidad lingüística a través de la numerología sagrada que permitía el intercambio con el cosmos (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 82). ¿Podríamos pensar, entonces, en estas plataformas y comunidades como redes que se sustentan en el afecto, la empatía y la sororidad, o como portales hacia una vida plena en armonía con una misma y el universo? De las palabras de Rivera Cusicanqui extraemos una posible respuesta a dicha interrogante:

Mi hipótesis es que este Pachakuti no acabó con toda la humanidad: se salvaron lxs músicxs, lxs sabixs, las tejedoras y lxs yatiris. Es decir, aquella gente capaz de transitar entre la oscuridad y la luz, entre la vasta ignorancia de la noche y el brillo del pensamiento y la creación. De ahí el nexo corporal entre ese primer amanecer y la música. Se salvó la música gracias a la cacofonía. Ese desorden de sonidos del cual siempre es posible el renacer de la singularidad de una melodía. (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 133).⁴⁸

En el siguiente apartado profundizaremos en el transfeminismo y la interseccionalidad, como enfoques inherentes al tejido multicolor que los kipus

⁴⁸ *Pachakuti* es una expresión quechua que hace alusión a la transformación del todo. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui: "Pachakuti o pacha thijra es un vuelco en el tiempo/espacio, el fin de un ciclo y el inicio de otro, cuando un "mundo al revés" puede volver sobre sus pies" (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 85).

representan, para lo cual analizaremos la agenda política de cada una de las comunidades apenas revisadas, denotando cuáles son sus objetivos y a qué lucha responde la curaduría en sus eventos.

2.3.2 Transfeminismo e interseccionalidad

Pensar el feminismo desde esta dualidad no antagónica ni excluyente, y desde la idea de complementariedad que sobre ella construyen los sistemas sociales de relación entre los sexos y en la política, supone que es necesario reducir el valor de la individualidad (Gargallo Celentani, 2012, pág. 206).

El concepto de complementariedad, arraigado en la cosmovisión indígena quechua y destacado por Francesca Gargallo, nos permite examinar la discriminación en la escena musical experimental dentro del contexto de América Latina, donde las dinámicas coloniales persisten en su esfuerzo por silenciar a las otras personas. La noción de complementariedad, que aboga por la armonía entre opuestos y la colaboración equitativa para el bienestar comunitario, contrasta con la individualidad predominante en muchas dinámicas sociales dentro de la industria musical. La importancia del número 2, que es fundamental en las sociedades indígenas de Abya Yala, es relevante en la comprensión de las dinámicas discriminatorias en la música experimental, donde la colaboración equitativa y la celebración del trabajo comunitario pueden desafiar las estructuras de poder arraigadas.⁴⁹

Sin embargo, tal como apunta Gargallo, no debe confundirse esta exaltación de la dualidad con el pensamiento heteronormativo ni con cualquier otra acepción proveniente de la naturalización binaria, sino que más bien, debe abrirse a una perspectiva intergenérica. Así, la complementariedad no solo se aplica en la reivindicación de las mujeres, sino también en el reconocimiento de un complejo sistema de relaciones sexo/genéricas, reprimido por la colonia con la ayuda de la

⁴⁹ Un ejemplo de ello son las celebraciones principales en el calendario quechua, que señalaban las actividades en torno a las cosechas. Había dos celebraciones por los equinoccios, relacionadas con la energía femenina, y dos por los solsticios, relacionadas con la energía masculina. Es importante señalar que durante estas festividades no era raro observar a personas que se transvestían con la intención de homenajear a la otra faceta de su identidad, ya sea femenina o masculina.

iglesia católica, a través de prácticas atroces como el aperramiento y las violaciones masivas (Gargallo Celentani, 2012, pág. 259).

En este contexto, tal como lo apunta la abogada estadounidense Kimberlé Crenshaw, la discriminación no puede entenderse simplemente como un fenómeno unidireccional, sino como el resultado complejo de interacciones entre diferentes fuerzas y sistemas sociales (Crenshaw, 1989, pág. 149). De ahí que al estudiar la escena musical experimental sea importante considerar el enfoque de la interseccionalidad, donde se toma en cuenta que tanto la raza, como el sexo, el nivel adquisitivo, la capacidad física o inclusive la edad, son factores clave que determinan el apoyo que reciben los proyectos musicales y que en ocasiones pueden coexistir al mismo tiempo. Recordemos lo conversado con Tamya Morán, quien afirmaba que no solo sentía desventajas laborales por ser mujer, sino además por ser indígena e inclusive por ser una persona de provincia. Todos estos factores pueden impactar en la perdurabilidad de los proyectos, tal como pasó con Jututu Raymi. En ese panorama, el pensamiento transfeminista aparece como una corriente del feminismo que no solamente apoya a mujeres cis género, sino que además empatiza con otros sectores marginados, mediante la reivindicación de las afectividades diversas, las identidades trans, no binarias y la reapropiación de nuestros cuerpos. Para ello, la filósofa mexicana Sayak Valencia Triana propone las siguientes cuatro líneas interseccionales:

1. Los feminismos de color del tercer mundo y del tercer mundo estadounidense.
2. La disidencia sexual y su desplazamiento geopolítico y epistémico hacia el sur: del queer al cuir.
3. El movimiento por la des-patologización de las identidades trans (*Stop Trans Pathologization*) y el movimiento pro-puta, a favor de la des-estigmatización y legalización del trabajo sexual.
4. Los devenires minoritarios por diversidad funcional, las migraciones y la precarización económica. (Valencia Triana, 2014, pág. 68).

Particularmente, en el ámbito de la música, hay quienes constantemente se preguntan por las desigualdades vigentes dentro de las diferentes escenas, desafiando la idea de que la igualdad de género es un problema superado. Ana

Mora plantea las siguientes preguntas como punto de partida para investigar sobre el ruido con perspectiva de género:

¿Por qué seguir hablando de la música y el sonido desde una perspectiva de género en el siglo XXI? ¿Quiénes han sido aquellas ancestras que han transitado en la historia de la música? ¿Quiénes están uniendo esfuerzos para crear una escena diversa y más equitativa? ¿Qué importancia han tenido los feminismos dentro de las prácticas sonoras, no solo en nuestro país, sino en nuestra América? (Mora, 2022, pág. 55)

Ana María Romano Gómez fue una de las primeras compositoras de música experimental en la región en señalar la exclusión en las dinámicas dentro de la escena musical, donde sobresale la figura decimonónica excluyente del compositor hombre cis blanco heterosexual como mediador entre “dioses” y “mortales”. En una entrevista, la compositora comentó que, al inicio, quienes fundaron En Tiempo Real no manejaban políticas de inclusión, pero ante la preocupante poca presencia de mujeres en las convocatorias hicieron un cambio de estrategia. En 2013, extendieron una convocatoria con la misión de apoyar el trabajo de mujeres, no solo para ser parte de la programación artística, sino también para pertenecer al equipo de trabajo, en al menos un 50% de la participación.

Para la compositora, también es necesaria la presencia de otros cuerpos no normativos, no solo por una cuestión de profesionalismo, sino también por el afecto y el apoyo que se genera entre personas que han sido descalificadas por lógicas excluyentes. La visión de Romano se manifiesta desde diversas perspectivas, no solo en la gestión de espacios abiertos a disidencias sexo/genéricas, sino además en su curiosidad por la producción artística de diversas generaciones y etnias. En ese sentido, es interesante conocer el trabajo de la artista en la difusión de la obra de pioneras latinoamericanas como Jacqueline Nova, así como la influencia de las músicas indígenas en su propia obra:

Estaba fascinada conociendo esos universos musicales. Recuerdo el impacto que tuve con el yapurutú (una flauta larga de los indígenas), con las comunidades indígenas el sur de Colombia, con la banda de hojitas allá en el Caribe y ese entre canto silbato con las manos y la voz, una cosa bellísima, y muchas músicas indígenas. Quedé en shock, de manera

buena, porque yo me sentía como descubriendo y mi universo se ensanchó de una manera en la que no había vuelta atrás.

Tanto la labor de En Tiempo Real, como la labor de Romano por separado, han inspirado a otras mujeres en el resto del territorio a conformar sus propias comunidades. Es el caso de Alma Laprida, quien confesó en una entrevista que la creación de la lista de *Mujeres* que experimentan con sonido – Latinoamérica*, tiene una estrecha relación con una visita que realizó la compositora colombiana a Buenos Aires, en una época donde Laprida fue víctima de violencia de género en el ámbito musical. Todo esto la motivó a crear el blog *Hilo de Plata*, donde realizó entrevistas a otras mujeres de la escena experimental. Más adelante, pudo participar en el *Festival Internacional de Música Experimental* en São Paulo, donde conoció la mirada feminista de otras artistas como Renata Román y Lílían Campesato. De esa manera, decidió crear, en primera instancia, un grupo de Facebook para que todas las mujeres de esta escena se pudieran contactar y luego creó la lista. Posteriormente, a partir de reflexiones acerca de las identidades de género, amplió la lista a todas las personas que se consideren mujeres, independientemente del género que les fue asignado al nacer.

En una entrevista personal, Laprida también manifestó su preocupación por integrar las músicas pioneras de la experimentación sonora en la región, no solo por la compensación histórica necesaria, sino además porque la industria musical deja a un lado a las mujeres mientras van envejeciendo. De la misma manera, la artista mencionó que está consciente de los privilegios que tienen las personas con mayor poder adquisitivo:

La industria musical está súper orientada a la juventud. Cuando aparecen artistas nuevos en la industria musical son artistas jóvenes, no aparece un artista nuevo de 40 años. También he pensado en algo que siempre dice la cantante de jazz argentina María Cueto, la gente que la pega en la industria musical es gente que ya viene del dinero. Es un sistema que promueve que la plata se quede en el mismo lugar y al que no le interesa que los artistas se puedan desarrollar.

En ese sentido, vale la pena mencionar el libro *Switched On: The Dawn of Electronic Sound by Latin American Women*, editado por el curador peruano y director de Buh Records Luis Alvarado y la artista e investigadora peruana Alejandra Cárdenas, conocida como Ale Hop. Este libro, donde también participó Alma Laprida entre otras autoras, es el primer libro dedicado exclusivamente a las protagonistas femeninas de la música electrónica latinoamericana, que estuvieron activas entre las décadas de 1960 y 1980.

En otra latitud, Sonoridad MX se constituyó como un espacio que reclama la prevalencia de ciertos géneros musicales (interpretados usualmente por hombres), la cosificación de las mujeres, la glorificación de la figura masculina y, como resultado, la centralización de los contenidos en pocos proyectos musicales. En entrevista, Karina Cabrera afirmó que algo que la incentivó a crear el mapa fue que ella había querido subir a Wikipedia la información de la escena con mujeres mexicanas al frente, pero se encontró con negativas por parte de los editores y con argumentos que demostraban la poca relevancia enciclopédica que se le otorga a las mujeres en esos espacios.

Según la comunicadora, en la actualidad hay aspectos positivos en la industria musical, como la presencia de un creciente movimiento feminista que, a pesar de los obstáculos, señala las desigualdades en el sector, como la escasa programación dedicada a mujeres o la falta de público en los conciertos liderados por mujeres, lo que refleja una falta de diversidad en la formación de audiencias. De manera similar, Cabrera reconoce estas desigualdades en otros sectores marginados, por lo que el mapa está nuevamente dirigido a mujeres, personas no binarias y mujeres trans.

La interseccionalidad en la música revela que no todas las personas viven la música de la misma manera, de ahí que la tomen como herramienta poderosa para destacar injusticias sociales específicas. En el contexto de las tres iniciativas mencionadas, se destaca la preocupación por corregir la ausencia histórica de mujeres y personas disidentes de género en los relatos musicales oficiales. Esto implica no solo una búsqueda de equidad de género, sino también una reevaluación de las narrativas musicales dominantes para incluir perspectivas diversas y representativas de

diferentes sectores de la escena. Esta atención a la interseccionalidad en la música no solo abre espacios para la diversidad y la inclusión, sino que también desafía las estructuras de poder arraigadas que han marginado a ciertos grupos dentro de la industria musical. Al reconocer y abordar estas inequidades, se puede trabajar hacia una comunidad musical más justa y representativa.

Por otro lado, es interesante considerar que existe una búsqueda por diseminar la atención no solo hacia diversidades sexo-afectivas, sino también hacia las estéticas musicales diversas. Julián Woodside manifiesta que esta descentralización del género musical es un fenómeno en el que las nuevas generaciones se consolidan en comunidades afines a luchas sociales como el veganismo y el feminismo, donde pueden coexistir varios estilos o géneros musicales y donde la vinculación se da por afinidad ideológica no musical (Woodside, 2023, pág. 42). En este caso, observamos un cuestionamiento latente respecto a las implicaciones de adscribirse a una única línea estética, considerando que esto puede limitar las posibilidades de expresión y repetir dinámicas violentas de exclusión.

Aunque existe un interés creciente en resaltar el trabajo de mujeres en diversas escenas musicales, aún enfrentamos el desafío de abordar muchas otras inequidades en nuestras sociedades de manera interseccional. Específicamente, sabemos poco sobre proyectos que promuevan la difusión de la obra creada por mujeres y personas sexo-diversas indígenas, afrodescendientes o con diversidades funcionales. De todas maneras, es importante que muchas convocatorias para financiamiento estatal de proyectos artísticos sumen puntos a las personas que entran bajo estas categorías. Sin embargo, es esencial que las iniciativas de apoyo financiero no se limiten a una mera corrección superficial de desequilibrios, sino que aborden las causas profundas de la exclusión y la discriminación en la industria musical. Esto implica no solo proporcionar oportunidades de financiamiento adicionales, sino también implementar políticas y programas que fomenten la diversidad, la inclusión y la igualdad de oportunidades en el ámbito musical.

Para finalizar este apartado, se observa que, a diferencia de otras comunidades vistas previamente, ninguna de las plataformas apenas analizadas proviene desde

una institución educativa o gubernamental. Tampoco cuentan con fondos fijos para su financiamiento. Se trata de proyectos independientes donde la motivación surge a partir de experiencias personales en la vida de cada una de estas mujeres y donde la retribución es simbólica. De la misma manera, vemos cómo cada una de estas iniciativas se ha apoyado de las convocatorias virtuales gracias a la masificación de internet para ponerse en contacto con otras personas interesadas en las mismas luchas. En el siguiente apartado conoceremos cómo se gestionan estos espacios, y cómo las tecnologías de la información han ayudado a que los proyectos se mantengan vigentes a lo largo del tiempo.

2.3.3 Tecnología digital para la autogestión participativa

Todas las iniciativas que hemos visto hasta el momento provienen de personas que quieren participar en un cambio en las dinámicas económicas y de poder que caracterizan la industria musical hegemónica. De esa manera, aparecen diversas organizaciones sociales que fomentan la descentralización, permitiendo que las personas adopten un sentido de pertenencia desde los lugares donde se encuentran. En esos contextos, la conectividad digital se vuelve fundamental para la creación de comunidades diversas que trasciendan las barreras geográficas, permitiendo a las personas conectarse y colaborar a pesar de las distancias físicas. Si sumamos a todo esto el componente de trabajo voluntario que acompaña en muchos casos la autogestión, podemos vislumbrar ciertos riesgos y oportunidades que traen consigo las herramientas digitales.

El teórico de medios español Jesús Martín-Barbero, que radicó en Colombia hasta su muerte, mencionó en su texto *Convergencia digital y diversidad cultural* que el cruce entre las nuevas tecnologías y los procesos de interculturalidad pueden ser una estrategia para la sostenibilidad cultural, donde tanto pensamiento como gestión tienen una larga temporalidad que beneficia los procesos de creatividad artística; sin embargo, este encuentro también conlleva ciertos riesgos. Según Martín-Barbero, la sostenibilidad cultural se mueve sobre tres vectores: la conciencia que una comunidad tiene sobre el capital cultural propio; la capacidad de la colectividad para tomar decisiones que permitan conservar y renovar su capital

cultural; y la capacidad de abrir la cultura propia al intercambio e interacción con otras culturas del país y del mundo (Martín-Barbero, 2010, pág. 145). En ese sentido, las personas que conforman una comunidad que se considere sostenible, deben mantener una mirada autocrítica en los procesos de gestión, cuidando que sea la sociedad el centro del fenómeno cultural y no el estado ni la empresa privada. De la misma manera, no puede haber autonomía si no existe el compromiso de las colectividades. Finalmente, el intercambio cultural es necesario, siempre que las tendencias hegemónicas no aplasten a las formas de expresión locales.

A partir de lo visto en el primer capítulo y de revisar los testimonios de mis interlocutoras, puedo distinguir dos posibilidades para la autogestión: la autogestión individual y la autogestión colectiva. En el primer caso me refiero a cuando una persona gestiona su proyecto, asumiendo que todas las tareas, ganancias y/o pérdidas recaerán en sí misma; en el segundo caso me refiero a cuando varias personas gestionan un proyecto, lo que implica la distribución de las tareas y las ganancias y pérdidas entre todo el equipo. Si bien es cierto que en cualquiera de los dos casos los proyectos a realizar pueden insertarse en ámbitos comunitarios, para que estos puedan sostenerse de manera autogestiva deben crearse alianzas, fomentar los lazos de pertenencia y mantener la autonomía, además de construir economías basadas en la solidaridad.

Luis Razeto propone que uno de los caminos de la economía solidaria es la participación social y la autogestión:

[La] participación puede definirse, en su esencia, como la cooperación de los dirigidos en el ejercicio de la autoridad: cooperación en la toma de decisiones, cooperación en el sistema de dirección y gestión de una organización compleja por parte de sus integrantes. La autogestión es aún más que eso. Es el ejercicio pleno de la dirección y gestión efectuada de manera asociativa y solidaria, por todos los integrantes de una organización operando como un solo sujeto social (Razeto, 2017, pág. 67).

Me gustaría redirigir estos caminos hacia la posibilidad de una autogestión participativa, entendiendo que no todas las comunidades de la escena de música experimental tienen a varias personas colaborando dentro de su gestión; sin

embargo, sus trabajos forman parte de un ecosistema que persigue el mismo ideal: apostar por nuevas escuchas y nuevas formas de producción musical. Por otro lado, si bien algunas comunidades son efímeras, sus esfuerzos se contagian, permitiendo que las luchas perduren, a pesar de que una comunidad desaparezca o de que sus integrantes cambien.

En el caso de En Tiempo Real, Romano comentó que la iniciativa surgió a partir de una fundación en la que trabajaban cuatro personas. Su objetivo era construir una plataforma donde pudieran desarrollar proyectos que congreguen a su propia comunidad. Desde un principio, sus organizadoras se plantearon una autogestión independiente que propiciara los encuentros sonoros con el fin de conocerse, intercambiar, dialogar y finalmente construir alianzas. Desde esa perspectiva, el festival siempre planteó ser un espacio en el que todas las personas colaborasen con algo: dependiendo de la situación de cada artista o de cada colectivo, puede ser a través de los boletos de avión, los honorarios o la alimentación, mientras que el festival se encargaría de garantizar el resto. Para la compositora, lo importante es romper con la idea de estrellato y plantear una aproximación al arte no desde el desarrollo individual, sino desde el hacer solidario.

Esta plataforma no tiene fines de lucro; inclusive a pesar de ciertos apoyos económicos estatales, algunas ediciones han terminado con saldos negativos para sus colaboradores. Al respecto, han creado alianzas con universidades, espacios públicos y salas de concierto, para que puedan apoyarles con ciertos gastos. En cuanto a las salas de concierto, generalmente colaboran con la figura de porcentaje de ganancia, que es más rentable a diferencia del modelo de alquiler. Por otro lado, Romano también manifestó su postura en contra de las convocatorias públicas de cofinanciación, no solo porque piensa que a veces los requisitos para acceder a ellas son muy altos y que ni siquiera cubren todos los gastos, sino porque, además, al ser convocatorias públicas, no garantizan la vida digna de las personas que aplican, ya que para ello tendrían que aplicar y ganar todos los años.

Mientras tanto, el grupo de Facebook *Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica* y la lista *Mujeres* que experimentan con sonido – Latinoamérica* son

iniciativas que fueron creadas por Laprida, quien además las gestiona sin recibir retribución económica alguna. Si bien Laprida realiza un monitoreo eventual de ambos espacios, no existe como tal una planificación de las actividades que se realizan dentro. Más bien, ambas iniciativas constituyen herramientas que conectan a una comunidad que existe fuera del mundo virtual. Todo el contenido y la información es recabada de forma colectiva, así como los beneficios son para toda la comunidad.

Este modelo presenta la disyuntiva de una posible pérdida de información. Esto se debe a que la lista está habilitada para la edición colectiva y, además, porque al tratarse de plataformas digitales alojadas en servidores de internet privados, existe el riesgo de que la información desaparezca si los portales se cierran. Esto fue lo que motivó a Laprida a crear otro espacio donde respaldar la información y ponerla a disposición de todas las personas, sin el riesgo que implica tener un documento abierto. Luego de ciertas interacciones en el grupo de Facebook con algunas artistas de distintos países, surge en 2020 el portal llamado *GEXLAT (Génerx Experimentación Latinoamérica)*, montado en GitHub Pages, del cual hablaremos más adelante. Lo interesante de esta iniciativa es que se trata de un relevamiento abierto y colectivo que promueve la generación de conocimiento y la colaboración.⁵⁰

De manera similar, la gestión e investigación de Sonoridad MX y del Mapa de músicas mexicanas únicamente recae en Cabrera, quien manifestó en una entrevista que se apoya de sus conocimientos y herramientas gratuitas para no tener gastos adicionales. Si bien al principio encontrar la información y levantar los datos parecía algo difícil, en la actualidad el problema es tener el tiempo suficiente para hacerlo. La periodista está consciente de que no terminará de subir toda la información, pero exponer la escena proporcionará mayor interés y necesidad de crear otros proyectos. No ha pensado en involucrar a otras personas, porque no tiene los medios para retribuirles económicamente y no quiere precarizarlas. Por otro lado, algo que le interesa mucho es la formación de periodistas, razón por la

⁵⁰ Para conocer más acerca de Génerx Experimentación Latinoamérica, visitar: <https://gexlat.github.io/>. Recuperado el 24 de noviembre de 2022.

cual ha pensado en futuros intercambios colaborativos donde ella pueda transmitir sus conocimientos periodísticos y otras personas puedan ayudarle en el levantamiento de datos.

Al ser un proyecto unipersonal y que surgió a partir de sufrir *burnout*, Cabrera ha decidido mantener el equilibrio y se toma sus pausas de vez en cuando para descansar; por eso, piensa que es sostenible. A pesar de no recibir ingresos económicos de la plataforma, su labor le ha servido para ser conocida y contratada en diversos medios de comunicación, donde además difunde su investigación, como por ejemplo en el portal Indie Rocks o en Radio Ibero 90.9.

Como se puede apreciar, en cualquiera de estas iniciativas hay una inminente preocupación por no caer en prácticas de autoexplotación. Una alternativa que se propone en estos espacios es que estas plataformas no solo sean meros repositorios o encuentros para la exposición musical, sino además espacios que construyan redes de apoyo y sanación colectiva. Como ya mencionamos, hay un componente de voluntarismo que está implícito en la industria musical experimental de las comunidades pequeñas, pero puede ser ingenuo creer que las plataformas funcionan únicamente así: siempre existen gastos que no pueden evadirse sin el pago de dinero. Por ello, en estos entornos el diálogo y la escucha son fundamentales para solucionar problemas y desahogar sentimientos. Todo esto, aunado a la reivindicación de las diversidades sexo/genéricas y las reflexiones sobre el propio cuerpo, se conecta con la filosofía del Sumak Kawsay y la idea de la armonía con el mundo exterior, indispensable en las dinámicas comunitarias, temas sobre los que hablaremos a profundidad en el capítulo tercero.

El cuidado es un aspecto intrínseco en cualquier comunidad, pero adquiere un matiz particular cuando se trata de redes feministas. Podemos distinguir cuatro tipos de cuidados: el cuidado personal, el cuidado familiar, el cuidado comunitario y el cuidado ambiental. Todas estas formas de cuidado han sido pensadas desde la experiencia particular de las mujeres, como se observa, por ejemplo, en las prácticas de maternidad colectiva, así como en el uso de herramientas tecnológicas que permiten que las mujeres se empoderen.

En el caso del cuidado ambiental, el *ecofeminismo* demuestra empatía con hembras de otras especies y con la propia naturaleza, porque durante años nuestros cuerpos han sido territorios de conquista por parte del heteropatriarcado, donde nuestra función como seres femeninos ha sido reducida únicamente a la reproducción: “como Pachamama la tierra no puede pertenecer ni a un conjunto de personas que se dicen comunidad, sino que la comunidad existe en cuanto está y comparte su ser con la Pachamama” (Gargallo Celentani, 2012, pág. 186).

Por otro lado, observamos que las tres plataformas revisadas han optado por el uso de herramientas digitales de fácil acceso y de aparente costo gratuito, como Wordpress, Facebook y Google. Lamentablemente, al ser plataformas privativas, no solo el almacenamiento de la información es limitado, sino que además los mismos datos son frágiles en estos entornos y potencialmente podrían desaparecer o ser aprovechados por otras plataformas con fines comerciales mediante dinámicas extractivistas. Destaca el esfuerzo colectivo de GEXLAT al utilizar plataformas como GitHub, que, a pesar de ser una herramienta empresarial, subsidiaria de microsoft, aloja proyectos colaborativos de código abierto.

Finalizo este capítulo resaltando la importancia del ámbito educativo en la consolidación de las comunidades y plataformas independientes, no solo para facilitar la gestión y, por ende, mejorar la perdurabilidad de los proyectos, sino también para proporcionar una formación que permita a sus miembros romper con dinámicas que perpetúan las asimetrías sociales. Por ejemplo, las tres gestoras de las plataformas feministas que acabamos de ver resuenan con la apuesta por la difusión de los conocimientos, pues todas han ejercido la docencia en algún punto de sus vidas. Sin embargo, es relevante preguntarse si existen alternativas accesibles para la capacitación de quienes ejercen su profesión artística fuera de las instituciones educativas, sobre todo en términos de una gestión musical situada en nuestros territorios.

De igual manera, me gustaría reflexionar sobre los diferentes acercamientos epistemológicos con respecto a las tecnologías en América Latina. Observamos que las comunidades estudiadas trascienden la comprensión de la tecnología como

simple uso de artefactos. Existen ciertas intenciones y agendas que inciden en la selección de unas y otras herramientas, transformando las formas en las que nos relacionamos, no solo entre personas, sino también con la naturaleza. Las tecnologías musicales que se eligen dentro de una comunidad responden a las necesidades de quienes conforman el ayllu.

En ese sentido, si bien pudimos apreciar que las tecnologías de la información pueden contribuir a la sostenibilidad de las comunidades, surge nuevamente la pregunta: ¿cuántas personas tienen acceso a tecnologías como el internet, las computadoras y los teléfonos “inteligentes”? Como mencionamos anteriormente, en América Latina aún existen sectores que carecen de acceso a este tipo de recursos, y es posible que algunos no cuenten con los conocimientos necesarios para aprovechar estas herramientas incluso si las tienen. En una era en la que nos resulta difícil imaginar un solo día sin nuestro celular, no podemos dejar de lado el hecho de que aproximadamente el 10% de la población en América Latina vive en condiciones de pobreza extrema (CEPAL, 2023). En ese contexto, satisfacer necesidades básicas como la alimentación y la salud es prioritario sobre las expectativas laborales en el ámbito artístico. De esa manera, puede que las personas que conforman una comunidad musical no necesariamente se preocupen por una creación musical con herramientas tecnológicas “sofisticadas” o la difusión de su obra a gran escala.

Pudimos apreciar cómo ciertos saberes ancestrales de los pueblos andinos permean la gestión de las prácticas experimentales con sonido en algunas comunidades de América Latina. Y aunque quizás su influencia sea inconsciente, se percibe una búsqueda por reconectarse con las generaciones pasadas y de alguna manera reparar ciertas deudas históricas. Si bien no todas las comunidades se identifican explícitamente con estas filosofías, el hecho de transitar un mismo territorio y colaborar unas con otras facilita la adopción de estas dinámicas entre colegas, a manera de “contaminación cultural”. En palabras de María Eugenia Paz y Miño: “Reivindicar pues, la raíz indígena latinoamericana, y ecuatoriana en particular, es reivindicar formas de vida y de pensamiento válidas para enfrentar los

desafíos humanos del presente, a la vez que contribuir al desarrollo del conocimiento y la sabiduría” (Paz y Miño, 2017, pág. 95).

En el próximo capítulo profundizaremos en la influencia de la cosmovisión andina en la gestión de comunidades de música experimental. Se trata de saberes y tecnologías que han sobrevivido a las prácticas de sometimiento colonialista y de manera oral. Pero antes, retomaremos la discusión en torno al concepto de industria musical experimental que dio origen a esta tesis, para hacernos preguntas como las siguientes: ¿Podemos seguir hablando de una industria musical frente a iniciativas como las antes analizadas? ¿Cómo realizar nuestras prácticas experimentales con sonido a largo plazo en un entorno donde las epistemologías del sur resisten y conviven con las imposiciones capitalistas? Pienso que la respuesta está en una noción musical que tenga la plenitud al centro de su práctica.

3. Música experimental en plenitud

Ariruma Kowii cuenta que el *Inti Raymi*, o la fiesta del sol, es una celebración de los pueblos andinos donde las comunidades agradecen todo aquello que les ha brindado la madre tierra. Se celebra durante el solsticio de invierno para el hemisferio sur, entre el día 20 y el 21 de junio. Durante la toma de la plaza, se lleva a cabo el *tinkuy*, un ritual de renovación donde se confrontan energías contrarias (positivas y negativas) a través de las danzas guerreras, todo con el fin resolver enemistades (Kowii, El Sumak Kawsay, 2009, pág. 168). En esta gran batalla entre comunidades, podemos distinguir que el rol de quienes hacemos música es trascendental:

Takik. Personaje fundamental de la celebración, simboliza el eje, el punto central, el punto que armoniza, la energía que obliga a modular el movimiento, la danza; que vitaliza los cantos ceremoniales como el halajojojo, halajojojo o las exclamaciones que ayudan a liberar todo aquello que se ha estancado, atrofiado en nuestro interior (Kowii, 2019, pág. 2018).

¿Cómo podemos relacionar a las escenas musicales latinoamericanas con este relato? El objetivo primordial de este último capítulo, y de la tesis en su conjunto, es dar respuesta a esta interrogante.

A lo largo de estos años de investigación, he podido ver que en las diferentes escenas musicales latinoamericanas existen tensiones, probablemente heredadas de la naturaleza competitiva del sistema capitalista, que hacen que las oportunidades laborales y creativas sean desiguales. Por ejemplo, los disímiles enfoques entre las personas que han tenido una educación musical de tradición académica y las personas con una educación informal crean discusiones sobre lo que es válido o auténtico, y por ende sobre quiénes merecen o no reconocimiento y apoyo social. En esa misma línea, las diferencias entre las personas que buscan conseguir dispositivos tecnológicos sofisticados para la creación y las personas que prefieren el uso de prácticas y herramientas más afines a los recursos disponibles en su región, dejan ver que hay quienes pueden tener una ventaja en términos de producción y distribución, mientras que las otras personas pueden enfrentar desafíos adicionales para acceder a equipos y recursos. A esto se suman las

discrepancias entre las personas que persiguen el éxito comercial y las que abogan por una expresión artística que no tenga el mercado como su fin primordial. Estas discusiones afectan directamente la capacidad de la comunidad musical experimental para crecer y resistir ante el paso del tiempo.

En el capítulo anterior, exploramos las complejas dinámicas presentes en diversas comunidades pertenecientes a lo que denominé, desde mi tesis de maestría, *industria musical experimental*, y revisamos ciertos debates en torno al reconocimiento y la viabilidad económica de los proyectos que responden a este modelo. En esta nueva etapa de mi investigación, nos adentraremos en una crítica más profunda de la noción de industria musical experimental, cuestionando su aplicabilidad y proponiendo un enfoque alternativo que aborde tanto las dimensiones culturales como económicas de la música en nuestra región. Al reflexionar sobre el relato del Inti Raymi y las prácticas de renovación y encuentro presentes en las danzas guerreras del tinkuy, buscaremos promover el diálogo y la colaboración en nuestra comunidad musical, al mismo tiempo que abordaremos los desafíos económicos y culturales que enfrentamos, esta vez desde las enseñanzas provenientes de la filosofía andina.

En mi antiguo concepto de industria musical experimental buscaba promover la colaboración y el encuentro desde una noción afín a la cultura libre y las industrias creativas. Ahora, comprendo que prácticas ancestrales, como la *minka* y el *tinkuy*, son un legado milenario que fortalece a las comunidades de música experimental, especialmente en la región cultural que se desarrolla alrededor de la Cordillera de Los Andes. Sin embargo, reconozco que esta propuesta requiere una reflexión más profunda sobre su implementación práctica, por lo que asumo de antemano que, más que un programa de aplicación directa, lo que propondré son ideas sobre cómo podríamos imaginar, si se quiere de una forma un tanto utópica, prácticas futuras a partir de la observación de las que ocurren en la actualidad.

Reflexionando sobre la percepción del concepto de industria musical dentro de la escena latinoamericana, explorando los desacuerdos y debates que rodean este término. ¿Son realmente parte de las industrias musicales nuestras prácticas

creativas y alternativas de gestión? ¿Cómo influyen las políticas culturales y económicas en la manera en que percibimos y participamos en la industria musical? Al confrontar estas preguntas, nos acercaremos a una comprensión más completa de los desafíos y oportunidades que enfrentamos en nuestro camino hacia una Música Experimental en Plenitud.

Muchas artistas coinciden en que el término **industria** evoca una serie de prácticas de explotación y discriminación que van en contra de sus principios, mientras que otras personas asocian al término con estabilidad financiera y afirman que no existen industrias musicales en América Latina, en tanto que en este territorio es difícil obtener una remuneración digna a partir de la música interpretada; es decir, se puede vivir de la música, siempre y cuando se consideren otras opciones de ingreso, tal como la comunicación, la docencia o la gestión y no únicamente la creación. Por ejemplo, en nuestra encuesta *Diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana*, al hacer la pregunta: “¿Consideras que es posible sostenerse económicamente a través de actividades relacionadas con la música experimental?”, obtuvimos la siguiente respuesta de una fuente anónima:

Creo que no es imposible, si tomamos en cuenta las diversas aristas que la palabra experimentación nos puede dar, algunas de esas opciones pueden ser la docencia, la gestión. Sin embargo, no creo que podamos hablar de industria de la música experimental en Latinoamérica, donde no existe industria cultural. Mas bien sería como circuitos de supervivencia experimental para las artes en Hispanoamérica (Anónimo).

Asimismo, recordando nuestra entrevista con Tamy Morán, vemos que hay personas que piensan que no hay industria musical en países como Ecuador, porque todavía hay mucha discriminación en temas étnicos y de género y mucho elitismo que impiden que todas las personas puedan desarrollarse en este ámbito. Y es que este tipo de desigualdades pueden manifestarse de diferentes formas, desde la falta de representación de ciertos grupos en la industria hasta la marginalización y la falta de acceso a recursos como la educación musical, las oportunidades de presentación en vivo y la distribución de la música. El elitismo y la discriminación son factores importantes al estudiar la industria musical, ya que las

estructuras de poder establecidas pueden favorecer a ciertos grupos privilegiados en detrimento de otros. Se observa que existe la tendencia a idealizar otros territorios cuando se habla de industria, pero la existencia de escenas musicales con diferentes privilegios es algo que no es exclusivo de América Latina.

Por otro lado, en nuestra entrevista con Marco Valdivia, el gestor peruano también manifestó que piensa que no existe una industria musical, pero sí cree que existe una intención de que la haya. Pero, para él, falta construir más: “las industrias gigantes crecen porque han invertido mucho tiempo”, dice. Marco piensa que hay diferentes niveles de esta industrialización a partir de los movimientos y géneros musicales; en ese sentido, la música urbana o la tropical están más cercanas a los niveles de producción que pueden devenir en grandes industrias. En sus palabras:

La industria es mucho más gigante en México y Argentina. En la escena experimental es una fórmula atrapada, porque la industrialización de este tipo de búsqueda sonora destruiría su posibilidad experimental. Para que algo sea una industria necesita ser predecible, estar embarcada en una tendencia. No tiene que ver necesariamente con una estética, sino que se toma un estándar como eje. Una música que entra a una visión mercadológica se iría contra la idea de lo experimental. Muchas personas consideran que ese es el camino más adecuado e intentan profesionalizar una práctica experimental. Lo experimental implica una apertura constante a la transformación y a la sorpresa. El descubrimiento y la sorpresa son prácticas que escapan de la idea del control y lo limitado de lo industrial. La búsqueda de coherencia es colectiva. El pensamiento de este territorio contribuye a la práctica a redescubrir algo que ha estado en nuestra memoria territorial (Valdivia, 2022).

Puede apreciarse que la palabra 'industria' se suele asociar con sistemas empresariales enfocados en generar ganancias económicas en lugar de fomentar la creatividad y la diversidad cultural. Sin embargo, como se evidenció tanto en la investigación de maestría como en el primer capítulo de esta tesis, algunas artistas recurren a herramientas digitales, ya sea para tareas de creación y producción o simplemente para escuchar música. Estas herramientas están inevitablemente ligadas a la industria musical de las grandes masas, como se observa en las plataformas de streaming o en las redes sociales.

Ahora, ¿qué pasaría si dejamos de pensar en términos de producción industrial y pensamos más bien en creación, e inclusive en co-creación, considerando que hablamos de comunidades que crean y comparten música? Los términos “producción” e “industria” están asociados a la fabricación de bienes de consumo. Sin embargo, puede que el enfoque recaiga en la supuesta calidad o eficiencia de un determinado producto, poniendo énfasis en aspectos técnicos y fortaleciendo ciertos cánones estéticos. Por otro lado, si en su lugar utilizamos el término “creación”, nuestro enfoque de estudio cambiará, dando lugar a un análisis que ponga énfasis en la manera en que las personas se expresan a través del sonido, cuáles son sus exploraciones sonoras o si experimentan de manera individual o colectiva.

De ahí que muchas personas prefieran el enfoque del binomio economía – cultura al estudio de la industria musical, ya que, bajo esta perspectiva, la cultura y la economía están estrechamente relacionadas e influyen mutuamente entre sí, dependiendo de factores como las políticas económicas, la globalización y el papel de la cultura en la sociedad; mientras que, cuando pensamos en industrias culturales, tal como vimos en el primer capítulo, solemos referirnos únicamente a la producción y comercialización de bienes y servicios. A través de este enfoque interdisciplinar podemos problematizar la relación entre la creación artística, la identidad cultural y el contexto social, con miras a cuestionar aspectos como la diversidad cultural, la distribución equitativa de los recursos y la sostenibilidad económica, todo esto con el fin de fomentar políticas culturales que beneficien a la perdurabilidad de las diversas comunidades musicales sin comprometer su identidad.

Algunas formas en las que el binomio economía y cultura se manifiesta incluyen: generación de empleo, generación de ingresos, turismo cultural y crecimiento económico local. En contraste, cuando se habla de industria se tiende a pensar la remuneración solamente en términos monetarios, dejando de lado la posibilidad de otros tipos de intercambio.

Partiendo de todo lo que hemos venido discutiendo en esta tesis, considero que, para el estudio de las dinámicas de la gestión de la música experimental en América Latina, es importante mantener ambas perspectivas. La noción de industria musical experimental puede centrarse en aspectos específicos relacionados con las prácticas no convencionales de producción y distribución dentro de la música experimental, mientras que la perspectiva del binomio economía y cultura puede abarcar temas como los aspectos económicos, sociales y culturales que influyen tanto en la producción como en la creación musical.

En las comunidades latinoamericanas de música experimental revisadas en el capítulo pasado, pudimos ver que se reconoce el valor económico del arte, pero, al mismo tiempo, el intercambio de bienes y servicios constituye la principal forma de retribución económica. Así sostengo que la industria musical experimental está conformada por personas que colaboran entre sí para la producción sonora, utilizando alternativas económicas para la gestión que no necesariamente giran en torno al capital y que aplican métodos de intercambio no convencionales para la sostenibilidad de sus proyectos musicales. Lo que interesa, a fin de cuentas, es sentar las bases de un paradigma que responda a la realidad latinoamericana desde nociones que consideren la identidad regional, la interculturalidad, la in(ter)disciplina, el desarrollo alternativo ecológico, el trabajo solidario, la interseccionalidad y la autogestión participativa, entre otros ejes que hemos venido discutiendo a lo largo de este escrito.

Siendo que el término de “industria musical experimental” no abarca, por las razones que he expuesto, todo este entramado de relaciones y actividades en la escena musical experimental de América Latina, y sobre todo no refleja los ideales y la cosmovisión holística de nuestros pueblos andinos, tema en el que profundizaremos en los siguientes apartados y que el binomio economía cultura tampoco logra capturar ciertas preocupaciones o particularidades de la escena experimental en América Latina, a partir de ahora nos centraremos en la noción de ***Sumak Takiy***, o ***música experimental en plenitud***, misma que constituye el corazón de la presente tesis y que es una construcción colectiva que se figura en el horizonte como un

paradigma a seguir, donde las prácticas comunitarias experimentales se establecen en armonía interior y exterior, es decir, con toda la comunidad humana y con el resto de las existencias. Tomando como ejemplo a las danzas guerreras del Inti Raymi, trataremos de confrontar los enfoques aparentemente contrarios con el objetivo de llegar al consenso.

En primer lugar conformaremos un marco teórico para estudiar los principios y las dimensiones del Sumak Kawsay, tomando como referencia no solo las dinámicas sociales, sino además las propuestas económicas que surgen desde el sur con el fin de alcanzar la sostenibilidad cultural en colectivo y, posteriormente, profundizaremos en la propuesta mencionada del Sumak Takiy, a través de la cual exploraremos alternativas que las personas que experimentamos con el sonido en América Latina podemos seguir, empleando estrategias que fortalezcan a nuestras comunidades a lo largo del tiempo, y utilizando para ello redes sociales descentralizadas y espacios de colaboración en línea, desde una perspectiva situada en nuestros territorios y en diálogo con nociones filosóficas de la cultura andina.

3.1 Un lugar donde el futuro es el pasado y el norte es el sur

Este primer subcapítulo explorará diversas nociones del mundo quechua que permean y definen nuestro concepto de industria musical experimental, a través de principios andinos que buscan reemplazar el individualismo y la competitividad presentes en la industria musical de las grandes masas por reciprocidad.

En el mundo quechua, y también en el mundo aymara, la palabra *ñawpa* no solo hace referencia al tiempo pasado, sino que también designa la dirección temporal hacia adelante. Para estas culturas, el tiempo, representado por la palabra quechua *pacha*, era entendido como una dimensión que abarcaba tanto el tiempo como el espacio, como si se tratase de una espiral en la que el pasado, el presente y el futuro se entrelazan. Esta concepción del tiempo cíclico, presente también en las culturas mayas, permeaba todos los aspectos de la vida cotidiana. Tal como indica María Eugenia Paz y Miño:

Al igual que los mayas, la pacha andina no se refiere a un tiempo-espacio lineal, sino cíclico, espiral y radial, que se reproduce en las siembras y cosechas y que le permite al ser humano vivir integrado a la naturaleza y al cosmos (Paz y Miño, 2017, pág. 102).

En las culturas andinas, la noción de puntos cardinales difiere de la concepción occidental, ya que no se refiere explícitamente a norte y sur, sino más bien a arriba y abajo, representados por las palabras *wichay* y *uray*, respectivamente. Esta diferencia conceptual puede resultar confusa desde una perspectiva occidental, como señalan la lingüista holandesa Martina Faller y el investigador peruano Mario Cuéllar en su texto *Metáforas del tiempo en Quechua*: “[E]n este modelo cíclico se conceptúa el futuro como la continuación del tiempo pasado (...) Así que en el Quechua, como en otras lenguas, funcionan modelos conceptuales que aparentemente se contradicen” (Faller & Cuéllar, 2003). Un ejemplo ilustrativo de esta concepción es el caso de la antigua capital del Imperio Inca, Cusco, situada en una región de gran altitud. Desde esta perspectiva, el camino que se recorría desde la mitad del mundo podría interpretarse como indicativo de la dirección *wichay*, que se considera tanto arriba (norte) como sur.

Este entendimiento del tiempo y del espacio en las culturas andinas permea en la cultura de una manera profunda. De hecho, en esta tesis he querido sostener que esto influye, así sea de manera inconsciente, en la manera en que se concibe la vida comunitaria y las prácticas colaborativas en las escenas de música experimental a través de organizaciones y alianzas como colectivos, sellos discográficos, medios de comunicación alternativos, entre otros, que aprovechan las herramientas del mundo digital y asimismo conciben la importancia de trabajar para el bien común. Esta forma de concebir la práctica musical es lo que denomino Música Experimental en Plenitud.

Vale la pena recalcar que esta categoría no es únicamente aplicable para América Latina, así como tampoco la presente investigación pretende crear generalizaciones culturales. Del mismo modo, si bien al hablar de música experimental en nuestro territorio es difícil establecer una estética común para todos los proyectos que se identifican bajo esta etiqueta, en el terreno de la gestión, y desde el enfoque que he

propuesto en esta investigación, encontramos características comunes, como la tendencia a trabajar en comunidad y conformar estrategias interseccionales de colaboración que facilitan la difusión de los proyectos musicales disidentes, el intercambio de conocimientos y la creación de espacios seguros y redes de apoyo.

Partiendo de lo anterior, nos adentraremos a continuación en algunos principios para la vida comunitaria provenientes del mundo andino y finalizaremos con ciertos cruces entre las economías de la reciprocidad, economías solidarias y el pensamiento del procomún, con miras a establecer esta noción particular de música experimental basada en la noción de vida plena.

3.1.1 Conceptos comunitarios en el mundo andino

Encontramos un elemento de resistencia en ciertos colectivos de música experimental latinoamericana, quienes se oponen a las tendencias separatistas a través de estrategias de cooperación local. Este fenómeno recibe una clara influencia de los procesos comunitarios de nuestros pueblos ancestrales. Por ejemplo, el concepto de comuna **ayllu**, compartido a través de siete países andinos de habla quechua (kichwa), bien podría observarse en las prácticas de varias de las comunidades de música experimental que hemos mencionado a lo largo de la tesis. Para comprender la cosmovisión indígena y la concepción de ayllu, podemos tomar la definición del antropólogo ecuatoriano Luis Macas, miembro de la comunidad kichwa saraguro:

[L]a comuna es la base fundamental de concentración y procesamiento cultural, político social, histórico e ideológico. La comunidad es un referente cultural y social: pues en ella se desarrollan los valores y principios que guían y norman la acción de las personas. A su interior encontramos prácticas como: la reciprocidad, la ayuda mutua, el valor comunitario de los bienes, la relación de respeto con la naturaleza, la solidaridad, la responsabilidad social, los principios de una discusión colectiva, el respeto al otro (Macas, Sumak Kawsay. La vida en plenitud, 2000).

La comuna es el eje de nuestras sociedades indígenas y su último fin es alcanzar el **Sumak Kawsay**, o, en español, como ya lo habíamos visto, vida plena o vida en plenitud. En esta expresión, el término *sumak* es una cualidad que hace referencia

a la totalidad, al pensamiento holístico del mundo andino; mientras el sustantivo *kawsay* es la vida en todas sus perspectivas. Se trata de un concepto milenario que proviene de la cosmovisión andina y que hace pocas décadas fue adoptado en las constituciones de algunos países como Bolivia y Ecuador. En palabras de Antonio Luis Hidalgo, Alexander Arias y Javier Ávila:

Es una construcción colectiva a partir de las formas de convivencia de los seres humanos, pero, ante todo, en coexistencia con otros elementos vitales, donde se constituyen las condiciones armónicas entre los seres humanos, la comunidad humana y las otras formas de existencia en el seno de la Madre Naturaleza. (Hidalgo-Capitán, Arias, & Ávila, 2014, pág. 30).

No debemos confundir el concepto de la vida en plenitud con el concepto del “buen vivir”, utilizado por algunos partidos políticos como promesa de campaña. Nina Pacari sostiene que el buen vivir del pensamiento occidental se relaciona al acceso a bienes y servicios, pero la vida en plenitud va más allá de eso, rechazando comportamientos individualistas: “Sumak Kawsay tiene connotaciones de articulación holística con la Pachamama, la naturaleza, tiene que ver con la institucionalidad jurídico-política y tiene que ver con un sistema de economía; y estas dimensiones que se entrelazan entre sí” (Pacari, 2013, pág. 345).

Para alcanzar el paradigma del Sumak Kawsay se deben seguir ciertos principios que rigen las prácticas comunitarias de los pueblos indígenas andinos. Al respecto, se puede encontrar diversa bibliografía con algunas variaciones en cuanto a terminología, sobre todo debido a que se trata de conceptos milenarios que han empezado a ser teorizados en los últimos años.

La antropóloga María Eugenia Paz y Miño insiste en que esta visión incluye una concepción no lineal del tiempo y los números, y que además ha tenido diversas interpretaciones reflejadas en la **chakana**, una abstracción astronómica conocida como la cruz andina donde se reúnen los planos sociales, cósmicos y espirituales. Pero sea cual sea la interpretación, la chakana suele aludir al encuentro entre elementos contrapuestos (Paz y Miño, 2017, pág. 105). Esto es interesante

considerando las tensiones presentes dentro de las escenas musicales experimentales. Más adelante haremos nuestra propia interpretación de la chakana aplicada a la Música Experimental en Plenitud.

Según Luis Macas, cuatro son los principios presentes en la chakana: “Ranti ranti, que equivale a reciprocidad; Pura o Tukuy Pura, que sería el principio de integralidad; Tinkuy, o principio de relacionalidad; y Yanantin, que vendría a ser el principio de complementariedad” (Macas, 2014, pág. 187).⁵¹ El principio de **reciprocidad** tiene que ver con la asistencia mutua en una relación de igualdad y respeto. El principio de **integralidad**, también conocido como holismo, reconoce la complejidad de la vida y la diversidad de los seres, acotando que la existencia no es posible por separado. El principio de **complementariedad** apunta que el vínculo entre contrarios es esencial, que la dualidad es complementaria. Finalmente, el principio de **relacionalidad** resalta la necesidad del encuentro para llegar al consenso, como si todo constituyese un mismo tejido.

De manera complementaria, Macas también reconoce cuatro dimensiones fundamentales en la chakana, y por ende en el Sumak Kawsay: Yachay, relacionada a la **sabiduría**; Ruray, que se refiere al hacer y **experimentar**; Munay, que tiene que ver con la voluntad y la **afectividad**; y Ushay, que significa **poder** y que hace alusión a la organización comunitaria.

Vale la pena recalcar que no todos los estudios al respecto coinciden con estos principios y dimensiones. Por ejemplo, el filósofo y teólogo suizo Josef Estermann, uno de los precursores en estudiar la cosmovisión quechua y la chakana, incluyó la ciclicidad dentro los principios de la Pacha en su libro *Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. (Estermann, 2009, pág. 112). Sin embargo, este acercamiento no es claro en cuanto a si integralidad y relacionalidad, o ciclicidad y correspondencia, se refieren a lo mismo o constituyen nociones distintas. Por todo

⁵¹ Los principios del Sumak Kawsay difieren entre autores como Luis Macas, Nina Pacari y Joseph Estermann. La concepción de Luis Macas se oficializó en el *Libro del Buen Vivir en el Ecuador: Del concepto a la medición*, propuesto por el Instituto Nacional de Estadística y Censos, disponible en: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Sitios/LIBRO%20buen%20vivir>. Recuperado el 18 de octubre de 2022.

eso, tomaremos en cuenta la visión de Macas, porque además es una actualización de los estudios de Estermann desde la perspectiva de una persona indígena. Esto implica una consideración de la voz y la experiencia de las comunidades indígenas en la interpretación de su propia cosmovisión.

Ahora bien, estos principios y dimensiones difícilmente pueden llevarse a cabo en un sistema capitalista, con connotaciones netamente occidentales. Por eso, algunas comunidades indígenas han propuesto el concepto de **economía de la reciprocidad**, que valdría la pena explorar como alternativa para alcanzar la perdurabilidad o sostenibilidad económica:

El sujeto económico colectivo busca el beneficio social. Se aprovechan los recursos naturales y el trabajo comunitario o colectivo. Se valoran las relaciones comunitarias en el uso de los bienes. Hay abstención de la acumulación y ritualización de la quema excedente. Se busca la armonización con el entorno y la naturaleza. Existe intercambio simbólico y ritual (prima el valor de uso) (Maldonado, 2014, pág. 219).

Finalizamos este breve análisis de los conceptos comunitarios en el mundo andino comprendiendo que la colaboración, la equidad y la armonización con la naturaleza ofrecen una perspectiva alternativa y valiosa para repensar las relaciones económicas. Al adentrarnos ahora en el estudio de la economía solidaria y el procomún, nos sumergiremos en un terreno donde la solidaridad y la autogestión emergen como pilares fundamentales. Exploraremos cómo estas visiones se entrelazan con la búsqueda de un modelo económico más justo y participativo, en el que las comunidades tienen un papel activo en la creación y distribución de recursos, fomentando relaciones horizontales y democráticas. A través de este cambio de enfoque, esperamos comprender mejor cómo podemos aplicar estos principios en la Música Experimental en Plenitud, transformando la manera en que colaboramos y nos relacionamos en este ámbito creativo.

3.1.2 Economía solidaria y pro común

Como habíamos visto en el primer capítulo, a finales del siglo pasado algunos pensadores revisaron alternativas económicas al neoliberalismo, así fue como se

introdujo el término **economía solidaria** en América Latina. Entre ellos, el sociólogo chileno Luis Razeto manifestaba que las economías de los pueblos ancestrales de América Latina giran en torno a la comunidad y a la solidaridad como componentes ancestrales en nuestra región, siendo la concepción de esta última “una relación horizontal entre personas que constituyen un grupo, una asociación o una comunidad, en la cual los participantes se encuentran en condiciones de igualdad” (Razeto, El concepto 'solidaridad', 2005). Algunas de las características de las organizaciones que aplican esta visión y que atañen a esta investigación son las siguientes: son iniciativas asociativas que se desarrollan en grupos de menores ingresos, que se reúnen para enfrentar ciertas carencias o necesidades a través del propio esfuerzo y los recursos disponibles, estableciendo lazos de ayuda mutua; son organizaciones democráticas autogestionarias con la intención de diferenciarse del sistema imperante; ocasionalmente, estas iniciativas son apoyadas por organizaciones no-gubernamentales interesadas en el desarrollo social (Razeto, Economía Popular de Solidaridad: Identidad y proyecto en una visión integradora, 2018).

Hay, sin embargo, un punto que no comparto con la propuesta de Razeto: la acepción de que uno de los caminos de la economía solidaria es la pobreza. Más bien, en esta tesis sostengo la necesidad de rechazar las situaciones de privilegio suscitadas por cualquier tipo de acumulación, que implican que otras personas dejen de recibir lo que alguien obtiene en exceso. Planteamos entonces que, si bien la industria musical experimental se compone de propuestas que dan la espalda a desigualdades a través de economías solidarias, no es prudente romantizar “lo pobre” como base de este sistema, ni confundir solidaridad con caridad, previniendo formas sub-protectoras y asumiendo la importancia de actuar de forma horizontal, buscando la armonía entre el mundo interior y exterior.

De la misma manera, podemos ver cómo algunos puntos de la economía solidaria y los conceptos comunitarios andinos coinciden con el pensamiento del **procomún**, un paradigma de cooperación que redescubre ciertos saberes milenarios para la gestión colectiva de los recursos en la actualidad. El activista estadounidense David

Bollier define el procomún como un sistema social autoorganizado para la gestión sostenible de los recursos, con escasa o nula dependencia del Estado y del mercado; donde la riqueza colectiva incluye los dones de la naturaleza, la infraestructura urbana, las obras culturales, las tradiciones y el saber, siendo el procomún un sector de la economía y de la vida que genera valor de maneras no convencionales (Bollier, 2016, pág. 173).

En el presente, con el auge del mundo digital, muchas organizaciones aprovechan las herramientas tecnológicas a su alcance para llevar a cabo los preceptos de la economía solidaria y el procomún, a través de una práctica conocida como **economía colaborativa** o consumo colaborativo. La revista Time fue uno de los primeros medios que habló al respecto, colocando al consumo colaborativo como una de las 10 prácticas que cambiarán el mundo, definiéndola como aquellas actividades que suceden dentro de plataformas en línea, favoreciendo la renta, los préstamos y la compartición, en lugar de la compra de bienes, lo cual tiene efectos favorables para el medio ambiente y estimula la creación de comunidades gracias a la confianza y la descentralización del capital (Walsh, 2011).

Sin embargo, tal como apunta Bollier, la economía colaborativa puede estar sujeta a malinterpretaciones, puesto que ciertas compañías tecnológicas se han aprovechado de los modelos de compartición en línea para obtener dinero a expensas de los intereses de las comunidades, lo cual no representa el pensamiento del procomún:

Mientras Facebook y Google brindan muchos servicios útiles de forma 'gratuita', también realizan una agresiva extracción de datos sobre la información personal de los usuarios y venden anuncios altamente personalizados a los mercados que quieren invadir nuestras mentes mientras navegamos en Internet (Bollier, 2016, pág. 124).

Con todo esto, considerar la viabilidad a largo plazo en la era digital implica más que solo analizar la durabilidad de los proyectos musicales. También nos lleva a reflexionar sobre cómo nuestras prácticas experimentales pueden ser respetuosas

con el medio ambiente, con la comunidad y con las mismas personas que las practican. Esto requiere una exploración constante de nuevas formas de creación que promuevan el cuidado ambiental, ya sea mediante el reciclaje, la implementación de principios de ecología acústica o el fomento del intercambio de herramientas.

Esto amerita también la necesidad de trabajar en colaboración, pero no solo para redistribuir las cargas de trabajo, sino además para constituir en redes de apoyo colectivo que faciliten la compartición de sentires y conocimientos. Todo esto permite que las personas que hacen música manifiesten un sentido de pertenencia hacia su comunidad y reconstruyan una identidad latinoamericana en torno al sonido.

Es así como llegamos al concepto de **Sumak Takiy**, el cual podría definirse literalmente como “hermosa canción”, pero que tiene connotaciones complejas vinculadas con lo que hemos visto hasta ahora. El Sumak Takiy está atravesado por los principios del Sumak Kawsay y se desarrolla en las cuatro dimensiones de la chakana previamente mencionadas. Viene a significar “música en plenitud”, y en el contexto de este trabajo, tomando en cuenta la forma en la que abordamos la noción de experimentación musical, lo definimos como **Música Experimental en Plenitud**.

Partiendo de estas concepciones, veremos a continuación un diagnóstico o “radiografía” de las prácticas musicales que podrían considerarse como parte de este paradigma.

3.2 Radiografía de la música experimental en plenitud

El panorama de la música experimental en América Latina está lleno de diferentes visiones y prácticas que se manifiestan en varias áreas del quehacer musical. En ese contexto, profundizaremos en la pregunta de cómo los principios y las dimensiones presentes en el Sumak Kawsay pueden proyectarse en la Música Experimental en Plenitud y cómo resuelven las distintas tensiones presentes entre algunas escenas musicales. Como se ha dicho antes, este acercamiento busca no

solo comprender la música experimental como una categoría estética, sino más bien, como un paradigma que permite transformar las dinámicas sociales, culturales y ambientales. Veamos con más detalle a qué nos referimos con eso.

3.2.1 Tiempo cíclico y principios

En el siguiente diagrama de Venn podemos ver los cuatro principios del Sumak Kawsay, aplicados a la noción de Música Experimental en Plenitud, o Sumak Takiy, como parte de un ciclo o espiral que se repite y que lo envuelve todo, tal como ocurre en la concepción del tiempo cíclico de algunas comunidades indígenas en América Latina. Como mencioné antes, estos principios no se manifiestan en algún orden jerárquico y por eso se colocan las flechas curvas, denotando la interacción simultánea de estos fenómenos.

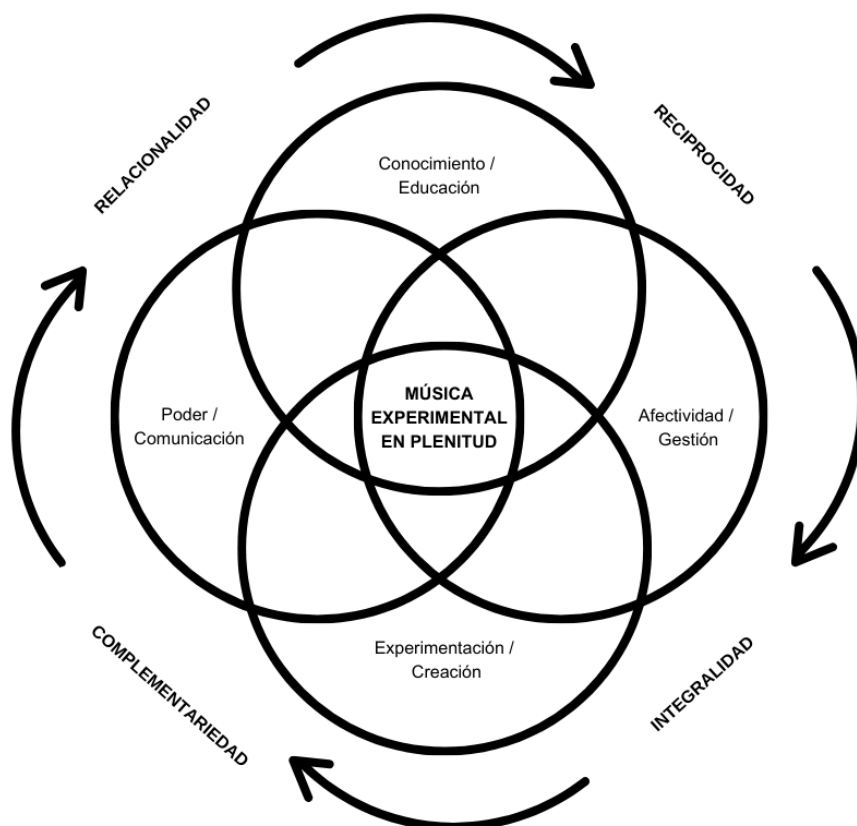


Ilustración 18: Interdimensionalidad en la Música Experimental en Plenitud (Sumak Takiy) basada en los principios del Sumak Kawsay.

Recapitulando, observamos la integralidad que se aplica en el momento en que reconocemos la complejidad en el panorama musical, aceptando la diversidad de expresiones y poniendo en práctica una escucha no antropocéntrica, es decir, una que toma en cuenta a todos los seres a su alrededor, sean animados o no. Pero además es importante que estudiemos este principio con las connotaciones del tiempo cíclico, donde las existencias del pasado, el presente y el futuro están siempre conectadas. Es preciso recordar que la sabiduría indígena concibe el tiempo de la mano con el espacio; así, la integralidad encierra la cosmovisión holística de su pensamiento. En esa línea, podemos entender este principio como la coexistencia de todas las escenas y prácticas musicales dentro de un conjunto interrelacionado e interdependiente.

Luego de esto, reconocemos la complementariedad al escuchar otras voces que nos enriquecen y promueven la innovación y la creatividad sonora. Pero es importante aclarar que la complementariedad, desde la perspectiva del Sumak Takiy, va en contra de cualquier forma de extractivismo cultural. Esto significa que siempre debemos reconocer a las personas con las que colaboramos. Por otro lado, la complementariedad nos permite reconocer nuestra presencia y al mismo tiempo valorar la otredad. Así, es interesante pensar que las tensiones sociales deben existir para que la complementariedad pueda llevarse a cabo.

En la filosofía andina, el principio de la relacionalidad se refiere a la red de conexiones y vínculos que constituyen la fuerza vital de todo lo que existe. Esta comprensión nos lleva a reconocer la necesidad de trabajar en conjunto, trascendiendo la competitividad inculcada por la industria musical de las grandes masas. En este contexto, el encuentro se vuelve trascendental para la música experimental en plenitud: desde la transferencia de conocimientos, pasando por la creación y la organización de conciertos, hasta la difusión de las obras artísticas. Vivimos en tiempos abrumadores, lo cual contrasta con la búsqueda de la vida en plenitud; no obstante, al distribuir las tareas entre varias personas, podemos evitar sobrecargar a quienes están involucradas. La relacionalidad se manifiesta en diferentes aspectos de la industria musical, como los sellos discográficos, los

festivales y las entidades de gestión, que se forman por y para personas diversas de diferentes escenas musicales.

Finalmente, tenemos el principio de reciprocidad que nos guía en las dinámicas de las escenas musicales experimentales, manteniendo la correspondencia mutua al dar y al recibir, sin depender necesariamente del capital, tal como ocurre con las llamadas economías de la reciprocidad. Valorar el esfuerzo de la otra parte y procurar el apoyo mutuo fortalecen los vínculos entre las comunidades de música experimental y mantienen el equilibrio social y ambiental. Ejemplos de ello en la música experimental son las campañas de financiación colectiva, conocidas como crowdfunding, así como los abordajes artísticos que se basan en el diálogo con el entorno y con entidades no humanas.

Partiendo de esto último, es importante reiterar que tanto la reciprocidad como el resto de los principios antes mencionados no solo deben ser procurados entre personas, sino también con el resto de las existencias. En ese sentido, debemos dejar de pensar que todo aquello que hemos obtenido de la naturaleza es un recurso que podemos tomar indiscriminadamente a cambio de dinero. El reciclaje de instrumentos musicales y la laudería experimental son prácticas que se alinean con la preocupación por evitar el consumismo y la contaminación desmedida.

Después de haber hablado de la relación de los cuatro principios del Sumak Kawsay con el ámbito de la música experimental, en el siguiente apartado, pasaremos a caracterizar cada una de las dimensiones o ámbitos en los que se desarrolla la música experimental, partiendo también de la caracterización de la chakana propuesta por Luis Macas, y señalaremos aquellas conclusiones a las que llegamos a partir del estudio de los ejes de discusión elegidos en el segundo capítulo.

3.2.2 Características de las dimensiones

En el diagrama de Venn, se visualizaron las cuatro dimensiones interrelacionadas del Sumak Takiy. Esta representación destaca la interdependencia entre estos ámbitos y subraya el carácter interdisciplinario de la música experimental. Para

garantizar la perdurabilidad de los proyectos y las carreras musicales, es fundamental nutrir y desarrollar cada una de estas dimensiones: educación, creación, comunicación y gestión. En el segundo capítulo, a través de ciertos ejes de discusión estudiamos las dinámicas de gestión de varias comunidades para comprender las dimensiones de lo que hemos llamado Música Experimental en Plenitud. A continuación, se presenta un gráfico que concibe esas dinámicas desde las dimensiones planteadas por Luis Macas dentro de la chakana.

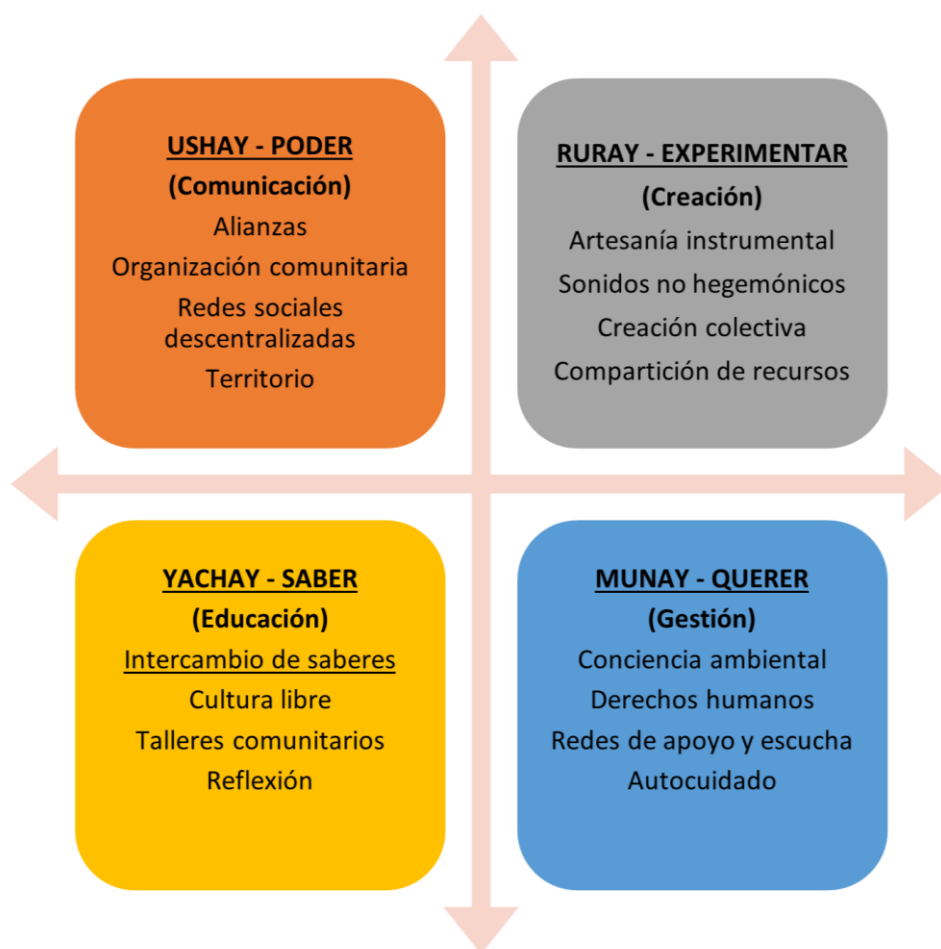


Ilustración 19: Elementos de las dimensiones del Sumak Takiy.

En cada uno de los recuadros podemos observar las cuatro dimensiones extrapoladas a un ámbito de acción dentro del quehacer musical experimental.

Comenzamos hablando de la comunicación, misma que ha sido asociada con la dimensión del poder (*Ushay*) porque los medios de comunicación alternativos son

excelentes plataformas para promover la organización comunitaria, la lucha, la resistencia y el acceso a otro tipo de información. La comunicación es poderosa porque puede persuadir a la audiencia, por esa razón, para proyectos como los revisados es necesario que toda la comunidad se involucre en la construcción de contenidos, abordando la difusión desde los mismos territorios. En esta perspectiva, las redes sociales descentralizadas permiten la comunicación entre la ciudadanía y la conformación de alianzas. Como hemos visto en iniciativas como En Tiempo Real y el mapa Sonoridad MX, los medios alternativos apoyan la creación artística disidente y sirven para subvertir distintos tipos de jerarquías y exclusiones. La recuperación de la identidad propia, comunitaria y territorial es uno de los objetivos dentro de estas plataformas, mediante el incentivo del trabajo artístico local y la difusión de las opiniones de personas que no han podido ser escuchadas en el pasado.

La experimentación, o *Ruray*, es la dimensión con la que abordamos la creación, destacando el carácter lúdico de las prácticas experimentales con sonido. Entre estos elementos, encontramos la artesanía instrumental, los sonidos no hegemónicos, la creación colectiva y la compartición de recursos. En primer lugar, es importante recordar que esta dimensión evita enfoques competitivos y promueve la solidaridad, la empatía y el apoyo mutuo en la creación de obras. Por ello, se fomenta la compartición de recursos de toda índole para facilitar la creación colectiva. La experimentación en proyectos como Tsonami y Asimtria no sigue el modelo progresista occidental, sino que apuesta por tecnologías alternativas situadas en América Latina y la utilización consciente de los recursos, considerando el impacto ambiental de las actividades humanas. Se prioriza la lutería experimental, el circuit bending y la recuperación de técnicas ancestrales en la construcción de instrumentos musicales. También se exploran sonidos no hegemónicos para innovar en el ámbito sonoro, lo que implica no solo la posibilidad de trabajar en una colaboración interespecie, sino además evaluar las estéticas de lo experimental. Por ejemplo, aunque los primeros proyectos de música experimental en nuestros territorios estaban influenciados por escuelas experimentales del norte global, hoy en día surgen propuestas que experimentan con ritmos locales como la cumbia o el

reggaetón, los cuales podrían considerarse herejes desde la perspectiva de las escuelas más tradicionales, pero que para la presente investigación constituyen una mirada que apuesta hacia lo local.

La dimensión de la afectividad, *Munay* (querer), ha sido emparejada con la gestión porque hace alusión a las redes de apoyo y políticas de autocuidado que observamos en varias comunidades y colectivos relacionados con la música experimental. Alternativas de organización, como la minga, fortalecen los vínculos comunitarios y facilitan el logro de los objetivos comunes. La gestión musical desde esta perspectiva promulga la equidad de los derechos humanos, cuestionando, promoviendo la creación de espacios y oportunidades para todas las personas quienes nos desenvolvemos en el ámbito musical, así como el acceso para toda la comunidad. Paralelamente, la dimensión de la afectividad se manifiesta en la preocupación por la crisis ambiental. En consecuencia, la gestión musical desde este paradigma se orienta hacia el cuidado ambiental, la salud mental y física, promoviendo un manejo adecuado del tiempo, la planificación de recursos y una revalorización integral de la escucha. Esta dimensión fomenta la cooperación y, como se observa en varios de los proyectos revisados, apunta a la búsqueda de independencia tanto del Estado como de la empresa privada, sin excluir la posibilidad de establecer alianzas estratégicas.

La última dimensión que caracterizaremos es la educación, vinculada al concepto del *Yachay* (saber), cuyos elementos son el intercambio de saberes, la cultura libre, los talleres comunitarios y la reflexión. Se trata de una dimensión en la cual el conocimiento se concibe como libre y puede ser accesible de forma autodidacta a través de tutoriales o libros compartidos de persona a persona o por medio de talleres impartidos desde las propias comunidades e instituciones académicas, promoviendo la reflexión constante sobre si nuestras dinámicas se producen en condiciones de equidad para todas las personas. La formación se desarrolla en colaboración o combinación con otras disciplinas no necesariamente musicales, fomentando el diálogo y el cruce entre culturas a través del intercambio de saberes o estéticas sonoras. La cultura libre es un eje importante en este rubro, pues permite

el acceso comunitario a los conocimientos, fomentado la creatividad y la innovación. En ese sentido, para varias de las comunidades que hemos analizado es importante la implementación de estrategias educativas sensibles y respetuosas con las diversas identidades y experiencias musicales.

Puede observarse que los límites entre los ámbitos de la música experimental en plenitud se desbordan. La liminalidad de las dimensiones en el paradigma del Sumak Kawsay pone de manifiesto que todo está conectado y se complementa en una relación recíproca. Hay elementos que se comparten entre las cuatro dimensiones, dinámicas cuyo trasfondo va más allá de un solo ámbito. Podríamos mencionar algunas palabras que resuenan como: intercambio, reflexión, libertad y comunidad. Sin embargo, puede que cada persona encuentre las resonancias desde su propia experiencia.

Esta propuesta, que surge en Abya Yala y proviene del diálogo entre diversas comunidades de música experimental y los conocimientos ancestrales de nuestros pueblos originarios, puede ser aplicada a otros territorios y temporalidades, ya que el saber debe ser compartido y abierto. Sin embargo, es importante reconocer que tanto el trabajo de las comunidades analizadas como mi propia labor de investigación están situados en un contexto territorial y temporal específico. Por lo tanto, quiero dejar claro que no pretendo vender ninguna fórmula alquímica; otras personas han hecho acercamientos similares, y esta es simplemente la síntesis a la que he llegado a partir de todas esas influencias, tratando de respetar mi herencia. Esto resuena con las siguientes palabras referentes a lo que ocurre con los saberes ancestrales:

Es evidente que este saber de los pueblos no es un saber completamente abstracto e individualizable, sino que existe en una relación inherente a sus territorios, sus historias, sus prácticas y sus necesidades. Por ello, el uso y acceso a estos saberes ancestrales debe darse dentro de los límites del respeto al contexto y la autodeterminación de los pueblos para mantener, reproducir y compartir sus saberes, así como su decisión de entablar diálogos con otras culturas y saberes. No abordar de esta manera podría significar un epistemicidio de los saberes ancestrales (Vila-Viñas, Crespo, & Martens, 2020, pág. 101).

Hemos explorado las dimensiones de la Música Experimental en Plenitud y comprendemos los elementos que la caracterizan. Sin embargo, nos enfrentamos a un paradigma que difícilmente puede alcanzarse por completo, por mucho que se base en el diálogo con comunidades específicas. Reconocemos que nuestra propuesta puede parecer ingenua y difícil de lograr, pero aspirar a un ideal no implica necesariamente defraudarnos en el camino. Es importante recordar que, según la cosmovisión del pueblo Kichwa, el tiempo es cíclico y las tensiones son necesarias para el Sumak Kawsay. Aunque alcanzar este modelo puede parecer ambicioso, hay razones importantes para hacer esta propuesta. En el siguiente apartado desarrollaré este asunto.

3.2.3 El Sumak Takiy en el horizonte

Comienzo este apartado recordando aquella famosa respuesta del cineasta argentino Fernando Birri, ante la pregunta de un estudiante en una charla en Cartagena de Indias: “¿Para qué sirve la utopía?” Ante lo cual el cineasta dijo: “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar” (Programa Ibermedia, 2017). Tanto los conceptos de Sumak Kawsay como Sumak Takiy pueden parecer imposibles. La vida, como la chakana, está llena de contradicciones, tensiones necesarias para vivir plenamente caminándola.

En una entrevista con el profesor de lenguaje y filosofía kichwa Rasu Paza Guanolema, se le preguntó acerca de si era posible llegar al Sumak Kawsay. Me respondió: “Hay momentos en que llegamos al Sumak Kawsay, pero no es algo lineal ni estático. Para nosotros la vida es así” (Paza, 2023). Esto hace alusión al tiempo cíclico, donde las tensiones son necesarias. Analicemos un ejemplo dentro de las escenas musicales experimentales: en el ámbito compositivo, sin las tendencias estéticas “conservadoras” no puede existir la experimentación artística que rompe con ellas, y viceversa. Los estándares musicales proporcionan el contexto en el cual aparecen las músicas al margen; de la misma manera, la experimentación artística marca el camino para la innovación y las tendencias futuras. Entonces, la cumbre del Sumak Takiy es cíclica: hay momentos en los

cuales parece que las tensiones se logran resolver, y entonces aparecen nuevas disyuntivas.

En este punto, es interesante revisar el mito del origen del universo según el manuscrito Huarochiri, donde la vida surge después de la oscuridad, de la vacuidad, de la no existencia:

Dicen que en tiempos muy antiguos había unos huacas llamados Yanañamca (Yana = negro) y Tutañamca (Tuta = noche). En una época posterior, éstos fueron vencidos por otro huaca llamado Huallallo Carhuincho. Después de haberlos vencido, era Huallallo quien transmitía la fuerza vital a los hombres, no consintiendo que engendrasen más de dos hijos. Uno se lo comía. El otro, el preferido, era criado por sus padres.

Haciendo un análisis lingüístico junto a Rasu Paza Guanolema, la no existencia es tan importante, que la cosmovisión kichwa tiene un verbo que la describe: *illana*. De hecho, a partir de este verbo surge el número cero, *illak*. De la misma manera, *illa* es un lugar de donde nace la energía y la fuerza vital de la vida, mientras que *illapa* es el rayo que representa la energía fundante de la luz. Es el ordenador del espacio / tiempo y el universo (Paza, 2023). Así, concebimos el ciclo de la vida como una tormenta, donde la oscuridad es tan necesaria como el rayo para percibir la vitalidad y el cambio. “El rayo es la conexión más visible y concreta entre *hanaq/alax pacha* y *kay/akapacha*, pero a la vez la más temida” (Estermann, 2009, pág. 184). El rayo conecta lo celestial con lo terrenal. Entonces, en palabras de Paza: “*illa* es todo y a la vez nada”. Así concebimos el Sumak Takiy como una utopía necesaria para seguir en movimiento.

Los ocho ejes de discusión que revisamos en el capítulo pasado nos sirvieron para estudiar las dinámicas de creación y gestión en diversas comunidades e iniciativas de música experimental a lo largo de la región, y ahora podemos ver que todo aquello se relaciona con los saberes comunitarios que acabamos de revisar, y de manera particular con la interpretación que Luis Macas hace de la chakana. Tomando en lo anterior, a continuación, presentaré una interpretación personal de la Cruz Andina, tomando en cuenta todo lo que he presentado en el presente capítulo y recordando: “La Chakana es una cruz escalonada, en pirámide, cuyo

sentido profundo se relaciona con un puente hacia lo alto” (Paz y Miño, 2017, pág. 100).

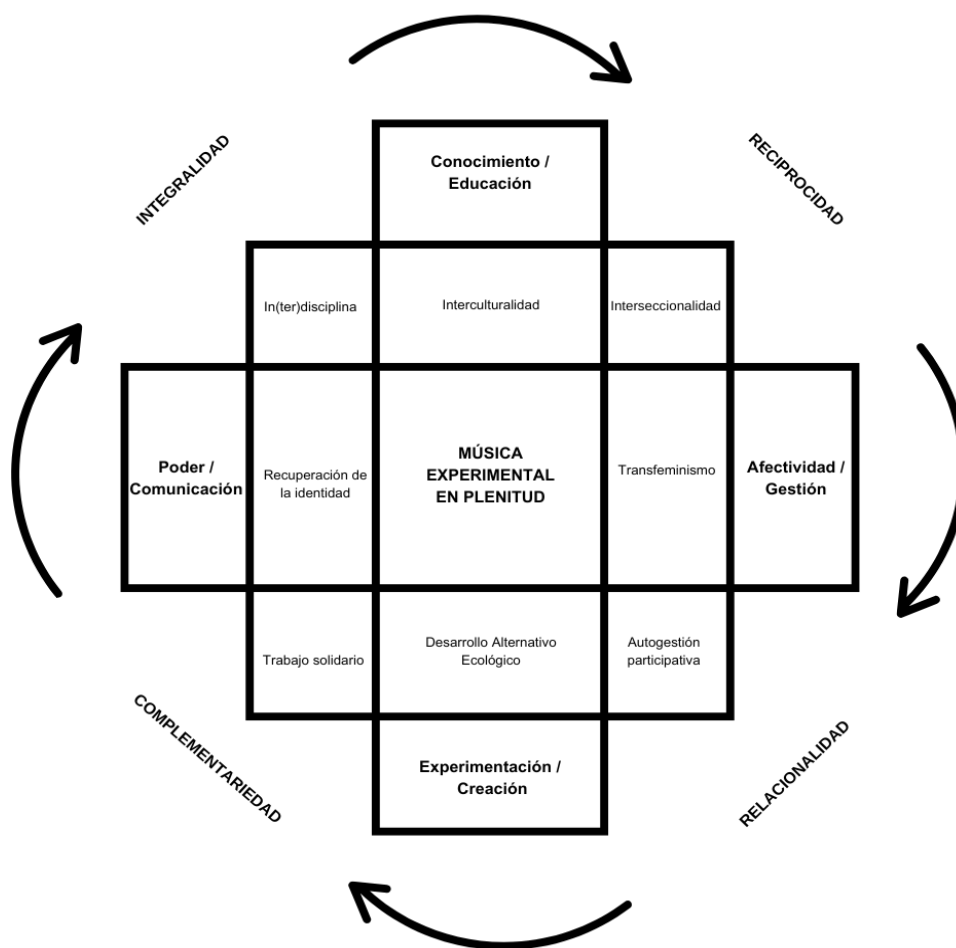


Ilustración 20: Sumak Takiy y ejes de discusión estudiados.

Es necesario aclarar que nuestra intención no es convertir a este modelo en un paradigma hegemónico que aplaste otro tipo de propuestas. Al contrario, sabemos que mientras la cultura esté viva, el Sumak Takiy es una propuesta perfectible. Así como tampoco queremos idealizar o romantizar nuestros territorios, donde las tensiones son una parte del camino hacia nuevos horizontes.

Precisamente, y para cerrar esta tesis volviendo a sus propios orígenes, compartiré en el siguiente apartado algunos procedimientos y experiencias de la gestión realizada para la plataforma Musexplat, donde he podido atestiguar cómo el Sumak Takiy es una fuerza impulsadora que nos inspira a seguir educando, creando, comunicando y gestando nuestras prácticas experimentales con sonido en búsqueda de una vida en plenitud, a pesar de las dificultades que podemos ir encontrando en el camino. Estamos conscientes de que las comunidades de experimentación sonora tienen un tiempo de vida y puede ser que Musexplat sea un proyecto que poco a poco se desvanece, sin embargo, confío en que algunas de las experiencias que compartiré pueden ser útiles en la formación de otras plataformas, proyectos y comunidades dentro del territorio de América Latina. Nada perece, todo se transforma. Lo repito, Musexplat fue el fin último en mi tesis de maestría, pero en esta etapa, simplemente fue una instancia necesaria para poder llegar a nuevos puertos.

3.2.4 Como nudos dentro del tejido cósmico

Musexplat 2.0, encuentros y festivales

Cuando este trabajo comenzó, la pandemia apenas alcanzaba su punto más álgido. Diversos colectivos y comunidades dirigieron sus esfuerzos al mundo virtual debido a la imposibilidad de realizar eventos presenciales. La necesidad de relacionarse primaba sobre las tendencias competitivas del mercado. Aprovechando esta coyuntura, nació el *Wasi Fest* en abril de 2020, un festival que ofreció un total de 15 presentaciones, incluyendo talleres, charlas y conciertos de personas provenientes de toda América Latina.⁵² Las personas que participaron fueron seleccionadas a través de una convocatoria que consideraba principalmente la viabilidad de las propuestas en un entorno no presencial; sin embargo, esto no significaba que los requerimientos técnicos fueran altos, más bien se buscaba que diversas personas de diferentes puntos de América Latina se pudiesen conectar y transmitir con sus

⁵² La palabra 'wasi' significa casa en lengua quechua. Se eligió esta expresión considerando las medidas de confinamiento a partir de la pandemia.

recursos. La mayoría de las actividades eran gratuitas, aunque algunas tenían una contribución sugerida a través de cuentas PayPal de las participantes. Además, se ofrecieron certificados de participación a las expositoras y artistas como forma de intercambio.

En enero de 2022 se llevó a cabo una segunda edición del festival, con la participación de más de ochenta personas. Para esta ocasión, se implementaron algunas mejoras sugeridas por la comunidad, lo que permitió resolver ciertos problemas técnicos y logísticos. Aunque el retorno a las actividades presenciales afectó el alcance de esta segunda edición, el alto número de postulaciones, el compromiso de las colaboradoras en la gestión del festival y el establecimiento de alianzas con otras comunidades demostraron la relevancia del festival en la escena musical experimental y eso planteó la posibilidad de futuras ediciones presenciales.

Wasi Fest se constituyó como un espacio de intercambio de conocimientos a través de sus charlas y talleres, así como también fue un punto de encuentro que potenció las afectividades y la apertura a nuevas sonoridades. La participación comunitaria y las mejoras sugeridas por las propias participantes dan indicio del aprendizaje colectivo. Todo esto es una muestra ejemplar de la interdimensionalidad en la Música Experimental en Plenitud, donde convergen creación, conocimiento, afectividad y poder, pues las comunidades de música experimental buscan la recursividad en los tiempos más diversos, poniendo como objetivo el encuentro y la colaboración en contraste con las dinámicas competitivas de la industria musical. En palabras de Jorge David García, al respecto de algunas experiencias musicales en la pandemia:

[L]os efectos internet se relacionan también con la capacidad de vincular a personas de distintos lugares, de poner a disposición de los creadores una enorme cantidad de experiencias de las cuales aprender y de crear redes de colaboración que contravengan la centralización que por lo general las instituciones artísticas traen consigo (García J. D., 2022, pág. 253).

En la misma sintonía, otro evento importante durante la pandemia fue la creación del portal de *GEXLAT*, del cual ya hablamos en el capítulo dos, donde mujeres

provenientes de distintas plataformas se unieron con el objetivo de crear un sitio web que sirviera como repositorio de la lista creada anteriormente por Alma Laprida. Esta lista fue crucial para la presente investigación, ya que constituyó un repositorio donde pude conocer a varias colaboradoras y usuarias de la plataforma. Como vimos antes, el portal de GEXLAT se creó en GitHub Pages con la colaboración de varias personas. Podemos mencionar entre ellas a Mariana Carvalho, Alma Laprida, Vanessa De Michelis, Ana María Romano, Jessica Rodríguez, Marianne Teixido y quien escribe esta tesis. Posteriormente, en colaboración con Ana Mora y Radio CASo, se organizó el *Encuentro de redes sono-sororas latinoamericanas* entre el 20 y el 22 de abril de 2022 de manera virtual, como parte de la muestra *Al conjuro de este código. Tecnofeminismos para reescribir el mundo*. Estos eventos no solo se centraron en la exhibición artística y la difusión de conocimientos, sino que también proporcionaron espacios de reconocimiento propio y sanación colectiva que trascendieron el tiempo y las temáticas sugeridas. Las participantes compartieron su arte y sus pensamientos en resonancia con las demás.

Como ya revisamos, el nombre de GEXLAT hace alusión a la deconstrucción del género, no solo en términos musicales, sino también en relación con los roles que la sociedad construye sobre las personas dependiendo de su sexo o su orientación sexual. Esto mantiene un profundo paralelismo con el principio de complementariedad que discutimos previamente, la importancia de reconocer las diferencias entre las personas y aprender de ellas. Es también importante señalar el vínculo que esto tiene con el principio de relacionalidad, o tinkuy, que entre otras cosas implica la necesidad de confrontación para llegar al consenso. Esto tiene que ver con lo que Silvia Rivera Cusicanqui comenta sobre la posibilidad de vivir en equilibrio a pesar de las diferencias:

Habitar el mundo-de-en medio tejiendo las wak'as como alegoría de la batalla cósmica entre fuerzas opuestas convierte a la violencia en un principio de otra naturaleza: lo salvaje revivifica a lo civilizado, lo femenino se opone y complementa a lo masculino; el tejido incorpora a la guerra: esta alegoría nos lleva a la idea de un mundo ch'ixi como posible horizonte de transformación emancipatoria. Al vivir en medio de mandatos opuestos, creando vínculos con el cosmos a través de alegorías, el equilibrio ch'ixi, contradictorio y a la vez

entramado, de las diferencias irreductibles entre hombres y mujeres (o entre indixs y mestizxs, etc., etc.) haría posible otro mundo (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 56).

El encuentro ha sido quizás la herramienta más potente para que Musexplat perdure. En los últimos años, se ha dado lugar a diversos segmentos periódicos, que se publican a modo de podcast, para fomentar el diálogo y la reflexión en la comunidad. En octubre de 2020, se lanzó el segmento *La Sobremesa de Musexplat*, conducido por la colaboradora Ana Mora, que consistía en conversaciones temáticas programadas para el último jueves de cada mes. Se abordaron temas como diversidades sexo/genéricas, feminismo, maternidad, ecología, paisaje sonoro y la pandemia en el contexto de la escena musical experimental, entre otros.

Otro proyecto producido por Musexplat durante la pandemia fue *Transónica*, un espacio de emisiones sonoras en vivo en colaboración con el dúo cuir *Epifonías Delirantes* (Carlos Hernández, Jorge David García), programado para el primer domingo de cada mes. Este podcast exploraba diversas aproximaciones al prefijo *trans*, como transdisciplinar, transgénero, transmediático y transnacional, reuniendo a personas de diferentes lugares a través de plataformas digitales. Se realizaron seis episodios, y a partir de ellos se publicará un libro con las transcripciones de cada uno.

En 2022 se lanzó el ciclo mensual *Entrevistas improvisadas a músicxs sensibles*, coordinado por el colaborador Maximiliano Mas y estrenado el primer lunes de cada mes. Este podcast, transmitido vía Mixcloud, consiste en charlas íntimas con artistas latinoamericanas o residentes en América Latina relacionadas con prácticas experimentales de sonido.

Estas tres actividades surgieron de iniciativas de las propias colaboradoras y, aunque contaron con cierto respaldo por parte de la administración de la plataforma Musexplat en términos de diseño, difusión e incluso formación en herramientas de transmisión, la temática, las invitadas y el formato final estuvieron principalmente a cargo de las colaboradoras.

Curiosamente pude ver que cada una de las personas mencionadas en los párrafos anteriores tuvieron otras iniciativas propias posteriormente en el mundo digital: Ana Mora lo hizo con el programa *Minga* de Radio CASo, Carlos Hernández y Jorge David García con el festival *Resonancias en Urano: primer encuentro de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*, y Maximiliano Mas con el *El blog de la oreja amiga*, un espacio donde escribe reseñas de discos de música experimental y de improvisación libre.

Pienso que, de alguna manera, la experiencia con Musexplat sirvió a las personas mencionadas de inspiración para estas nuevas iniciativas, al mismo tiempo que estas nuevas iniciativas ayudan a Musexplat a aprender otras formas de llevar a cabo proyectos. Esta es la dimensión de la integralidad, la cosmovisión holística del mundo quechua, donde todas las existencias formamos parte de todo, en todas partes. Como dice Luis Macas, ese es el modo comunitario que se expresa a través de la totalidad y la pluralidad: “elementos vitales en el proceso dinámico de la constitución y continuidad de la vida” (Macas, 2010, pág. 181).

Un evento significativo durante esta etapa fue *Transferencias Aurales: I Encuentro Latinoamericano de Música y Tecnología*, que tuvo lugar entre el 8 y el 12 de noviembre de 2021. Por un lado, fue el primer evento donde se probó la versión beta de la aplicación móvil de Musexplat, y por otro lado la plataforma colaboró en la difusión de la convocatoria y las actividades. Este evento, gestionado en el marco del Seminario Permanente de Tecnología Musical de la UNAM, reunió a más de setenta participantes en charlas, exposiciones, talleres y conciertos, distribuidos en cinco simposios que tenían temáticas específicas: el primero trataba de las llamadas “tecnofonías decoloniales”, el segundo abordaba investigaciones vinculadas al instrumento musical, el tercero trataba el tema de los algoritmos y el código en la música computacional, el cuarto el asunto de las medialidades y poéticas en la creación musical y el quinto se enfocaba en las plataformas de música con tecnología. Cabe agregar que el encuentro contó con una memoria, llamada “Mnemozine”, que consistió en un archivo colectivo abierto a todas las participantes, donde se compartieron trabajos, cartas, recomendaciones, ideas, herramientas y

otros materiales considerados significativos para la comunidad. Finalmente, Musexplat gestionó el conversatorio final del encuentro, donde varias colaboradoras dialogaron sobre el futuro de la escena musical experimental y el impacto de la pandemia.

Tomando en cuenta diversas preocupaciones revisadas en esta tesis, en la segunda edición de Transferencias Aurales, que se llevará a cabo en noviembre de 2024 de manera presencial, he decidido coordinar un simposio titulado “Música, tecnología y conservación ambiental desde la interculturalidad”, dedicado a hablar de la necesidad de tomar en cuenta las existencias no humanas y de reivindicar a nuestras ancestras en el cruce de la música y la tecnología. Todo esto tiene que ver con construir comunidad de manera no antropocéntrica, como señala Luis Macas: “La vitalidad de todas las existencias constituye la vida y, en esta relación vital, se construye la concepción y la práctica del sistema comunitario” (Macas, 2010, pág. 183).

Por otro lado, si bien este encuentro se desarrolla en un marco académico, es coherente que más personas se involucren no solo en la difusión de la filosofía de los pueblos indígenas, sino también en la preservación del medio ambiente. De ahí surgió la intención de que quienes participen en este simposio provengan de diversos sectores, acorde con la aspiración de trascender el ámbito académico universitario. La dimensión de la relacionalidad es transversal en este sentido, donde, como indica Silvia Rivera Cusicanqui, el encuentro debe buscar la confrontación con otras formas de pensamiento:

[E]s bien difícil pensar que se pueda lograr espacios descolonizados en el interior de la academia, desde la individualidad de la cátedra, o en la soledad de la producción teórica. Considero que hay que formar colectivos múltiples de pensamiento y acción, y pensar en común, para poder enfrentar lo que se nos viene (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 72).

En ese sentido, si bien esta tesis tiene su origen en la academia, en nuestra plataforma se destaca una dimensión del conocimiento que va más allá de los límites de lo tradicionalmente avalado por la ciencia occidental. Así, más allá de los talleres compartidos y el conocimiento liberado, todas las actividades realizadas por

Musexplat buscan ser una herramienta pedagógica que nos lleve a re-aprender la manera en que escuchamos a las otras existencias. Esto implica dar espacio a aquellas voces silenciadas en el pasado, fomentando la escucha analítica y la reflexión. Dada la naturaleza de las redes sociales, que se caracterizan por respuestas instantáneas, contenido efímero e interacción inmediata, la capacidad de atención se ve reducida. Por ello, incentivamos a nuestras colaboradoras a explorar nuevas sonoridades, escuchar discos completos, reseñar cada tema y permitir que su mundo interior dialogue con el exterior a través de la escucha y la empatía. Esta práctica puede ser replicada por las lectoras y potenciales colaboradoras de Musexplat, de modo que nuestras publicaciones buscan ser semillas que puedan germinar en escuchas colectivas.

De esa manera, gracias a estos encuentros y el trabajo de nuestra comunidad, tanto la plataforma como la aplicación web se han enriquecido con comentarios que permiten implementar actualizaciones para diferentes entornos. En agosto de 2024, contamos con más de 50 descargas en dispositivos móviles, más de 100 usuarias que forman parte de la red social y más de 1500 visitas mensuales en el sitio web. Aunque estos números pueden parecer modestos, es importante destacar que Musexplat no pretende simular relaciones en el mundo virtual, sino que actúa como un medio a través del cual una escena musical existente en el mundo físico, pero potencialmente fragmentada, puede conectarse y conocerse en la región latinoamericana.

Musexplat y el Sumak Takiy

Nuestro objetivo es que las usuarias puedan desenvolverse en áreas como la creación, gestión, comunicación y educación, para que puedan compartir sus pensamientos, conocimientos y creaciones, aprender unas de otras, colaborar y crear nuevas iniciativas que impulsen las prácticas experimentales con sonido en América Latina, en línea con los principios del Sumak Kawsay: reciprocidad, integridad, relacionalidad y complementariedad.

Los eventos que he venido mencionando fueron gestionados principalmente de forma voluntaria, lo que demuestra el compromiso y la necesidad de colaborar en conjunto. Esto plantea varias preguntas para las personas organizadoras, tanto sobre la gestión de los eventos virtuales, como sobre la gestión de música experimental que busca la plenitud en el espacio físico. ¿Cómo podemos continuar con la plataforma manteniendo la dimensión de la reciprocidad y la afectividad? La respuesta podría ser mantener el trabajo voluntario mientras las posibilidades económicas, mentales y físicas lo permitan, con una mirada autocrítica para evitar el exceso de trabajo que afecte la salud. Como veremos a continuación, se han contemplado diversas estrategias para permitir la participación flexible de personas de diferentes lugares.

Es preciso comentar el éxito de las diversas convocatorias para buscar nuevas personas que colaboren con la generación de contenido. Durante 2021, la frecuencia de nuestras publicaciones descendió debido a que, en su mayoría, solo una persona levantaba la información recogida de formularios y entrevistas, lo cual, sumado al rediseño de la página, restó tiempo y fuerzas en la administración para la gestión de contenidos. Aunado a esto, las condiciones de cansancio mental frente al ordenador, producto del encierro pandémico, hicieron insostenible la permanencia voluntaria en los medios digitales para muchas colaboradoras. Todo esto más que ser una queja, constituyó una oportunidad para revalorar las dinámicas de gestión de la plataforma.

Fue así como uno de los objetivos de esta etapa final fue la reestructuración de Musexplat, en línea con las necesidades de un sistema musical como el que he asociado con la noción de vida plena. En la actualidad, cada persona que se registra en la plataforma es una nueva colaboradora por defecto, lo que la habilita a crear su propio contenido. En ese sentido, las nuevas colaboradoras oficiales reciben un instructivo que les ilustra sobre cómo subir las entrevistas y reseñas que realizan, para luego hacer la difusión en los canales respectivos. La descentralización de la plataforma resta horas de trabajo para la administración y fortalece el vínculo con las usuarias, lo que se puede reflejar en términos de viabilidad a largo plazo.

No está de más mencionar que la alianza recíproca con las nuevas colaboradoras consiste en que cada persona suba una reseña al mes, bajo encomienda de Musexplat, pero también puede subir cuantas otras entradas desee para difundir el contenido que considere necesario. A cambio, no sólo se ofrece la posibilidad de difundir sus trabajos artísticos e investigativos, sino, además, la posibilidad de descargar los álbumes reseñados. Inclusive, como vimos antes, hemos implementado un botón de donaciones.

Hemos establecido dos tipos de colaboraciones: las esporádicas y las permanentes. Esto facilita la gestión de la plataforma al comprender mejor las necesidades y expectativas de cada grupo y adaptar las estrategias de participación que requieren en cada caso. No se ejerce presión sobre quienes colaboran con nosotras, pues entendemos que el tiempo no es estático y que en el ámbito musical puede haber temporadas con mucho trabajo, por lo que procuramos siempre establecer los tiempos de entrega de manera voluntaria. Todo esto va en línea con el principio de la reciprocidad. Francesca Gargallo hace hincapié en que no podemos apreciar a la reciprocidad como una imposición u obligación: “[C]uando una persona comunitaria brinda a otra un bien concreto o simbólico, lo hace desarrollando su propio don y habilidad de brindar” (Gargallo Celentani, 2012, pág. 188). Esto significa que la reciprocidad es una forma ética de relacionarse, en la que cada persona debe ofrecer y recibir en la medida de lo que es posible para todas las partes implicadas.

Por todo esto, es imperioso nombrar a todas las personas que han colaborado en Musexplat hasta este momento. En este apartado incluiremos a colaboradores que compartieron material en años pasados. Es importante reconocer que sin su aporte esta tesis no sería posible:

Colaboraciones permanentes

- Alejandro Silvero (PY)
- Ana Alfonsina Mora (MX)
- Andrés Castañeda (CO)
- Carlos Maldonado (MX)

- David Yépez Valencia (EC)
- José Gallardo A. (CO)
- Madelline Sevilla (HO)
- Mar Alzamora (PA)
- Mariano Llere (AR)
- Nathália Andrião (BR)
- Olga Janeth Marín (CO)
- Priscila Mayen (MX)

Colaboraciones esporádicas

- Alejandra Borea (PE)
- Carlos Hernández (MX)
- Eve Cordero (CR)
- Gabriela Hermed (MX)
- Karina Cabrera (MX)
- Maximiliano Mas (AR)
- Ricardo Chávez (EC)
- Susan Campos Fonseca (CR)

Colaboraciones pasadas

- Albania Juárez (MX)
- Carolina Endara (EC)
- Diego Tinajero (MX)
- Isabel Otoyá (PE)
- Marcela Gómez (CO)
- Otto Castro (CR)
- Rodrigo Mardones (CL)
- Sábila Orbe (CL)
- Salma Cerón (MX)

Como dije previamente, todas las personas que se registran en Musexplat pueden crear contenido para la plataforma, no solo a través de sus perfiles, por cuanto es una red social, sino también considerando las entradas principales del portal, mismas que son compartidas en otras redes sociales como Instagram, Facebook, Twitter, Tumblr y LinkedIn. Una vez que se publica una entrada como borrador, esta se envía a revisión por parte de la administración. Posteriormente se hace cualquier recomendación, si hubiese alguna, y se publica. Cabe enfatizar que todas las propuestas son escuchadas y siempre damos apertura al diálogo y al consenso, características intrínsecas de la relacionalidad.

Sin embargo, hasta 2023, la comunicación había sido casi siempre bilateral, es decir, que tenía que pasar por la administración y rara vez las personas que colaboraban se ponían en contacto entre ellas. Si bien desde 2022 se implementaron en la plataforma publicaciones colaborativas, donde varias personas compartían discos recomendados en torno a un tema específico, apenas en dos ocasiones pudimos armar reuniones entre algunas de las personas que colaboran, pero se trataron más bien de conversaciones limitadas que no tenían el fin de abrir el diálogo entre todas las personas con objetivo de buscar mejoras para Musexplat.

Evaluación colectiva

A inicios del 2024, a raíz de la recomendación de la Dra. Rossana Lara Velásquez, musicóloga y artista sonora mexicana, se decidió hacer una convocatoria entre todas las personas que colaboran con la página para concretar una reunión de evaluación sobre el presente y el futuro de Musexplat. Como metodología se sugirió probar la técnica japonesa TKJ, una herramienta para encontrar soluciones a problemas que estimula la colaboración: “Consiste en reunir en grupo a las personas involucradas en una situación problemática común, que estén interesadas en analizarla y dispuestas a actuar para transformarla” (Nieves Sánchez Guerrero, 2003, pág. 73). Si bien la selección de esta técnica puede ser algo debatible, puesto que no proviene desde nuestros territorios, se aceptó utilizarla considerando la importancia de escuchar todas las voces.

Adaptamos esta técnica con las posibilidades horarias del grupo y la fusionamos con los principios de la Música Experimental en Plenitud, con el fin de resolver la falta de contenidos planificados y la desproporcionada carga de trabajo para la administración, y así revitalizar la plataforma. Nos reunimos en tres sesiones de una hora y media, a pesar de que se sugiere que esta técnica sea aplicada en un lapso de tres días a jornada completa. Aunque, mediante este método, se procura que las sesiones sean presenciales, las reuniones con las colaboradoras de Musexplat fueron remotas, ya que nos encontramos en diferentes latitudes.⁵³

En la primera reunión asistieron ocho personas: Alejandro Silvero, Ana Alfonsina Mora, Carlos Maldonado, David Yépez Valencia, Olga Janeth Marín, Mariano Llere, Priscila Mayen, y mi persona, mientras que Rossana Lara fue la encargada de facilitar la dinámica. Estas mismas personas asistieron en las otras reuniones para mantener continuidad.⁵⁴ A continuación, indicamos los acuerdos y compromisos que cada persona asumió a partir de esta actividad.

Tabla 2: Acuerdos y compromisos de las personas que colaboran en 2024.

Acuerdos	Responsables
Distribución de contenidos en el calendario	David Yépez Valencia Emilia Bahamonde
Mantenimiento de la base de datos	Carlos Maldonado
Publicaciones con alternativas al formato escrito	Mariano Llere Priscila Mayen Olga Janeth Marín
Comunicación interna entre las personas que colaboran	Todas las personas que colaboran
Creación de tutoriales sobre el uso de la red social	Emilia Bahamonde
Recaudación de fondos	Todas las personas que colaboran
Vinculación con la comunidad	Ana Alfonsina Mora
Edición en jefe de las publicaciones	Emilia Bahamonde
Gestión de redes sociales	David Yépez Valencia

⁵³ Para visualizar la pizarra de Miro resultante de esta dinámica, acceder a: <https://miro.com/app/board/uXjVN4m0IZg=/>. Recuperado el 31 de marzo de 2024.

⁵⁴ El procedimiento de la técnica TKJ se aplica en tres pasos: 1) formulación del problema, 2) identificación y diseño de la solución, y 3) acciones de implantación y control. En cada reunión se llevó a cabo cada una de las etapas. En la primera etapa, comenzamos utilizando una pizarra en blanco en la que cada persona depositaba dos o tres tarjetas anotando hechos a los problemas antes mencionados, evitando incluir causas o soluciones. Luego se agruparon las tarjetas para ahora sí sintetizar la causa de las tarjetas. A partir de ese punto, en la segunda etapa se aplicó un procedimiento similar para identificar las posibles soluciones. Finalmente, en la tercera etapa se llegaron a compromisos o acciones en conjunto, es decir la planificación de estrategias puntuales.

Este fue el primer espacio en que las distintas personas que colaboramos en Musexplat pudimos conocernos, escuchar todos los puntos de vista y tejer una red afectiva. Como mencioné antes, hasta ese momento únicamente era yo quien mantenía la relación con las personas que colaboran; ahora puedo ver que éstas interactúan e incluso tienen iniciativas entre ellas. El proceso fue intenso, ya que nuestra disposición horaria nos impedía quedarnos más de una hora y media, pero siempre tratamos de respetar y comprender el tiempo de las demás. De hecho, aunque el tiempo fue breve, esto ayudó a no divagar y buscar entre todas cumplir el objetivo.

A raíz de este encuentro, una de las implementaciones importantes es la inclusión en la plataforma de contenido audiovisual, no solo pensando en la generación de contenido novedoso, sino además en que no todas las personas tienen las mismas condiciones de aproximación a los contenidos. Hasta ese momento, la mayoría de nuestras publicaciones tenían formato escrito, lo que reducía el alcance poblacional, pues no considerábamos que hay personas que no tienen tiempo para leer todas las reseñas. Una reseña en formato podcast puede llamar la atención de otro tipo de públicos, creando inclusive un vínculo emocional con la persona que presta su voz para leer la reseña. Todavía estamos buscando la manera de compartir estos contenidos con una comunidad más amplia. Hasta el momento lo hemos hecho vía Instagram, pero quizás en un futuro utilicemos nuestra propia plataforma o plataformas como Archive.org con el fin de tener almacenamiento gratuito ilimitado que pueda ser útil para generaciones futuras. Esto también puede ser muy útil en términos de accesibilidad, tomando en cuenta que hay personas que prefieren las redes sociales descentralizadas.

Por otro lado, también problematizamos que los contenidos lanzados no se volvían a actualizar o a difundir. Musexplat tiene al momento más de 500 entradas publicadas desde 2019. Hay mucho contenido importante, pero que queda en el olvido a medida que pasa el tiempo. Es importante volver a dar visibilidad a ese contenido y no necesariamente pensar siempre en nuevas publicaciones, a manera

de una especie de reciclaje cibernético. Además, recordemos que el alcance del contenido varía dependiendo del momento del día y la semana en que se comparte. Si publicamos el mismo contenido en diferentes instancias, es probable que llegue a más personas.

Por otro lado, si bien el colaborador Carlos Hernández no estuvo en las reuniones, sugirió hacer un archivo sonoro externo de los contenidos de Musexplat, una vez más pensando en la preservación digital. Esta sugerencia válida todavía queda por resolverse, pues nos preguntamos cómo gestionar los derechos de autor de las obras sonoras protegidas en un archivo externo.⁵⁵

Todo esto nos llevó a pensar que quizás la plataforma digital y sus contenidos no están siendo completamente aprovechados. Por ello, se sugirió la creación de tutoriales para que tanto las personas que colaboran como las usuarias conozcan todas las ventajas de la plataforma, dentro del contexto de la dimensión educativa. Esto facilitará la navegación y además incrementará el número de nuevas usuarias, promoviendo su permanencia y su sentimiento de pertenencia. Al mismo tiempo, reflexionamos sobre el medio ambiente y su relación con el aprovechamiento de los recursos disponibles, todo esto vinculado con la dimensión afectiva de la que hablamos previamente. Recordemos que los contenidos creados y la misma plataforma digital contienen información que se almacena en algún servidor, mismo que deja su huella de carbono en el medio ambiente. Por eso es importante que cualquier herramienta o contenido digital sea aprovechado al máximo y no seguir saturando el ciberespacio.

Vale la pena recalcar que los contenidos difundidos en Musexplat pueden ser replicados en otros espacios, siempre y cuando se reconozca a las personas que los crearon, no tanto a la plataforma. Asimismo, algunos colaboradores han aprovechado el espacio para colocar en Musexplat contenidos que ya habían publicado antes en otros sitios, una vez más pensando en términos de reciclaje.

⁵⁵ Por lo general en Musexplat utilizamos enlaces incrustados hacia plataformas de streaming y no subimos directamente las obras, no solo con la intención de evitar cualquier clase de reclamo por derechos de autor, sino además para no seguir acumulando información en el ciberespacio.

Estas decisiones son características de la dimensión educativa, porque buscan hacer posible la libre compartición de conocimientos. En ese sentido, los contenidos de Musexplat utilizan la licencia *Creative Commons* BY-NC-SA (Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual) que implica que se le otorgue el crédito a la persona que creó el contenido y que no se utilice comercialmente sin su permiso. Así como también están permitidos los usos derivados como la creación de traducciones, impresiones o extractos.

Finalmente, otro problema latente es la remuneración económica para las personas que colaboran. En la etapa presente todavía es posible para mí como administradora gestionar y solventar gastos de la plataforma, puesto que tengo una beca de estudios por parte del gobierno mexicano. Muchas de las personas que colaboran también tienen el mismo privilegio. ¿Qué pasará cuando ya no recibamos ese incentivo? En este tipo de proyectos más vale estar consciente de que los recursos de la comunidad no serán siempre los mismos. De hecho, muchas de las colaboraciones pasadas se dieron de baja al momento en que la persona manifestó que ya no tenía tiempo para continuar colaborando de manera voluntaria, sin remuneración. Durante la reunión, se lanzaron varias propuestas, como la creación de una campaña de microfinanciación o la posibilidad de hacer conciertos para recaudar fondos. Al momento, hemos implementado una sugerencia: la posibilidad de colocar un botón de donaciones al final de cada entrada, mismo que recoge fondos directamente hacia la cuenta de PayPal de la persona que creó la entrada. Sin embargo, sería necesaria una campaña de difusión para que las personas de la comunidad realicen donaciones a quienes creamos contenido.

De esta manera, la comunidad de Musexplat ha tratado de poner en práctica los cuatro principios de la vida en plenitud. En el momento en que nos convertimos en una organización interdependiente, con personas colaboradoras y personas usuarias, todas cumpliendo su función dentro de esta red, estamos practicando la integralidad, por cuanto no podemos pensar en las unas sin las otras. La reciprocidad se manifiesta cuando tratamos de resolver cómo podemos retribuir a quienes colaboran en la plataforma, haciendo lo posible por difundir su obra de la

mejor manera posible. Nos escuchamos entre todas las personas, sin importar géneros o lugares de procedencia; aunque puede que los discos encomendados no sean de nuestros géneros favoritos, tratamos de aprender algo nuevo de ellos, siguiendo el principio de complementariedad. Como último principio, el encuentro o la relacionalidad es vital para que podamos resolver conflictos, elemento que es importante seguir promoviendo a través de reuniones como las antes relatadas.

En cuanto a las dimensiones de la Música Experimental en Plenitud, vamos a finalizar dejando algunas provocaciones que pueden servir para la gestión de plataformas o comunidades digitales de música experimental en América Latina. Comenzamos con la dimensión de la comunicación. Durante la reunión de las personas que colaboramos, los planteamientos alrededor de la organización comunitaria y los territorios fueron el punto de partida para hacernos preguntas importantes que no necesariamente son exclusivas de Musexplat, como el aspecto de la remuneración, los derechos de autor o cuál es nuestra participación en nuestras comunidades. Estos son problemas que están dentro de nuestra vida diaria y que deben acompañarnos al gestionar una comunidad o plataforma digital en línea desde un cuestionamiento fundamental: ¿Estamos escuchando la voz de todas las personas?

La dimensión de la experimentación se vislumbra cuando buscamos crear contenidos novedosos de manera colaborativa, como por ejemplo las publicaciones colectivas o las listas de reproducción sobre temas específicos. También experimentamos al crear contenido interdisciplinar para amplificar el rango de alcance de las publicaciones. Pero, sobre todo, esta dimensión se hace presente cuando gestionamos de manera no convencional, descentralizada, a espaldas de los modelos competitivos, fomentando el intercambio, sin tener al capital como el principal motor para nuestras motivaciones. La pregunta relevante en este caso sería: ¿Qué dinámicas no hegemónicas utilizo en las prácticas experimentales con sonido?

Para todo esto, la dimensión de la educación es vital, a través de la creación de tutoriales que permitan que más personas puedan comunicarse de la mejor manera

con el resto. También tratamos de no ser una plataforma restrictiva, permitiendo que nuestros contenidos sean reutilizados, siempre y cuando se conceda el crédito respectivo y no se comercialice con ello. Cada entrada en Musexplat llama a la reflexión, permitiendo que la gente se exprese. Cabe agregar que, cuando hemos organizado festivales como el Wasi Fest, incentivamos la ecología de saberes a través de talleres cuyos temas no necesariamente tienen una base científica, sino una sustentada en experiencias diversas. Es así como la pregunta que atañe a esta dimensión es: ¿Cómo podemos permitir la libre compartición de conocimientos?

Por último, la dimensión afectiva se despliega en cada una de nuestras decisiones. Esta primera serie de reuniones que he venido comentando fue un espacio para que podamos escucharnos y conocernos mejor, practicando la escucha atenta, buscando empatizar con la otra persona al respetar su opinión, sus tiempos y sus necesidades. Así mismo, cuando pensamos en ampliar el acceso a nuestros contenidos, damos la bienvenida a otras personas que quizás no han podido interactuar con la comunidad. Lo mismo cuando buscamos la manera de que los contenidos puedan ser utilizados por las generaciones futuras. Por último, recuperar contenidos del pasado por medio del reciclaje atraviesa la dimensión afectiva desde la preocupación por la crisis ambiental. Al respecto, nos preguntamos: ¿De qué manera estoy cuidándome, cuidando a mi comunidad y a mi familia, cuidando al medio ambiente?

En el pasado, me preocupaba mucho que la plataforma no tuviera el mismo alcance que en sus primeros años. Esto me desgastaba y no me permitía seguir. Ahora me pregunto si esto tiene que ver con la característica cíclica del tiempo andino. Cada día aparecen nuevas iniciativas que se adaptan con rapidez a las necesidades de las usuarias y, aunque quienes colaboramos con Musexplat buscamos actualizarnos, el hecho de que nuestras motivaciones sean distintas con el pasar del tiempo cambia todo lo que podamos realizar en colectivo. A esto se suma el cambio constante en el funcionamiento de los servicios digitales. Por ejemplo, una de las redes más importantes en la actualidad es Tik Tok y aunque podríamos duplicar nuestros contenidos en esa plataforma, no es precisamente nuestro

objetivo gastar nuestro tiempo buscando formas para llegar a ese tipo de público y esto no tiene que ser necesariamente malo.

Me gustaría pensar que la experiencia de todas las personas que se han relacionado de alguna manera con Musexplat ha dejado alguna semilla para la creación de nuevas iniciativas.

Durante mi etapa de maestría, hablé del portal Microcircuitos, que sirvió de antecedente para esta investigación. Se trataba de un proyecto en el que intervinieron figuras relevantes de la experimentación sonora en América Latina: “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” (Bahamonde, 2020, pág. 41). Recuerdo haberme entrevistado con una de las involucradas y escuchar que para ella “fue un fracaso”. Para mí, en cambio, fue inspiración, pues conocer una plataforma digital sin fines de lucro que buscaba ser un punto de encuentro entre las diversas prácticas experimentales locales con sonido, era algo innovador dentro de la región. Ahora veo cómo algunas personas que colaboraron con Musexplat durante los últimos años tienen sus propios espacios, como por ejemplo Maxi Mas o Ana Alfonsina Mora. Estoy segura de que haberse involucrado con nosotras fue una de las semillas que permitió que estas nuevas iniciativas salgan a la luz.

De la misma manera, sé que ayudamos a que algunas personas sean escuchadas, a que otras se conozcan. Esa es la Música Experimental en Plenitud. Me alegra ser parte de este fabuloso viaje. Finalizo con una frase de Silvia Rivera Cusicanqui, para después pasar la palabra a algunas de las usuarias y colaboradoras de Musexplat:

Lo único que puedo hacer es llevar a cabo lo que creo, cumplir con lo mío, poner el cuerpo, hacer lo en un entorno de comunidades de afectos, que quizás irradiarán hacia afuera y se conectarán con otras fuerzas e iniciativas, lejos de la competencia y de las estrategias del "éxito" (Rivera Cusicanqui, 2018, pág. 73).



jennitza.r 🔥🔥🔥🔥🔥❤️ Faa! Altísima agenda!! Gracias por compartir, que grande MUSEXPLAT 🤩



gcsoundartifacts 🍌🍌🍌🍌🍌 Estoy muy contento en ser recordado acá! Muchísimas gracias y un 2024 de los mejores!!!



jorge.mancini.90 Es buenísimo compartir y enterarnos de lo que hacemos. Muchísimas Gracias 🙏



ninioartillero 🍌🍌 Ánimo para este nuevo año! Felicidades por el trabajo realizado y aportar tanto a esta comunidad.



lulyherrera21 Muchísimas gracias @musexplat, @isa.otoya por tan bonita reseña. Un abrazo caluroso y apretado. Que la música nos siga acercando, desde los imaginarios Sonoros hasta las realidades tangibles de nuestros países. 💚🎵🎧



gabrielahermed Será un placer esta aventura con ustedes ❤️ me encanta este proyecto y no puedo esperar por descubrir nuevas artistas y sus creaciones ✨❤️🎧



lucia.drocchi 🌐 Que hermoso! Donde se puede escuchar mas?



alina_sanchez_lopez Gracias por toda la difusión de artistas Latinoamérica, por todo su gran esfuerzo y pasión. Por difundir mi trabajo. Siendo independiente.
✨ Amo todo lo que comparten y su espíritu descentralizado
✨

Ilustración 21: Comentarios tomados de Instagram.

4. Reflexiones finales: Pukllashka sumak takik ayllu

La música experimental es juego, ruido y reciprocidad. Música experimental, en este trabajo, es acariciar a las otras personas, es confrontarnos con la otredad y olvidarnos por unos momentos del yo. Es un tejido cósmico donde todas las existencias se entrelazan en una red compleja de sonidos.

Hemos visto que la industria musical es un término que incomoda a muchas personas que conforman la escena experimental latinoamericana; sin embargo, somos parte de esta, ya sea porque consumimos ciertos bienes y servicios masivos o porque subimos nuestra música a alguna plataforma de streaming. Por eso, es necesario que mantengamos la perspectiva de estudio de industria musical y la complementemos con un enfoque que corresponda a las prácticas de nuestro territorio, de manera que podamos comprender mejor las dinámicas de poder, las desigualdades y los desafíos que enfrentan las profesionales de la música en un mercado globalizado, pero desde la experiencia particular de América Latina.

Evidentemente, nuestra historia no es la misma que la de los países donde surgió el término “industria musical”, no tenemos el mismo nivel adquisitivo ni tampoco los mismos conocimientos. A pesar de que América Latina es un territorio con un pasado (¡y un presente!) de sometimiento colonial, hemos heredado algunas prácticas comunitarias de tradición indígena que efectuamos de manera a veces inconsciente, que nos ayudan a contrarrestar las desigualdades y sobre todo renovar la gestión musical de manera continua, con el fin de escucharnos entre todas.

En las iniciativas antes vistas, encontramos maneras de comunicar, crear, gestar y educar que no necesariamente siguen los modelos tradicionales del denominado “music business”. Las acciones de cooperación recíproca son en su mayoría el motor que sostiene estas iniciativas. Sin embargo, la estabilidad financiera en la práctica es bastante compleja, existe la intención de colaborar y nos encantaría que nuestra labor sea voluntaria, pero necesitamos pagar el arriendo, nuestra

alimentación e invertir en nuestra salud. Entonces, evadir la tendencia a la competitividad y la explotación heredada de los sistemas neoliberales es un reto.

En este contexto, ¿cómo podemos encontrar un equilibrio para alcanzar una vida plena como la que el concepto andino del Sumak Kawsay suscribe? Es en respuesta a dicha interrogante que surge la Música Experimental en Plenitud, o Sumak Takiy, a partir del cruce entre mundos aparentemente opuestos que se reconcilian para resonar en armonía con el mundo interior y exterior, similar a las danzas guerreras en el tinkuy del Inti Raymi. En otras palabras, la Música Experimental en Plenitud no se entiende únicamente como producción sonora, sino que además es una práctica que permea la vida cotidiana a través de la escucha. Parte de la idea de que hace falta situarnos como un nudo interrelacionado dentro del tejido cósmico, donde todo está conectado en el tiempo y el espacio. Nuestra escucha debe atender las expresiones de nuestro propio cuerpo y de todo aquello que habita a nuestro alrededor, incluyendo existencias no humanas. Escuchar las voces del pasado, del presente y del futuro. Escuchar nuestra propia voz y cuerpo con el fin de no perder nuestra identidad y no caer en la autoexplotación. Escuchar a las otras personas para apoyarnos mutuamente y aprender las unas de las otras. Escuchar la naturaleza y todo aquello que nos antecedió porque nos inspira y nos recuerda la responsabilidad que tenemos en cuanto a la crisis socio-ambiental.

Este enfoque plantea un cruce intercultural, intergeneracional e interespecie entre las prácticas sonoras, la gestión y la tecnología. Promueve el reciclaje y la construcción de instrumentos orgánicos, el acceso libre a la tecnología y la transmisión de conocimientos mediante software libre, así como también el reconocimiento de todo aquello que nos rodea y que nos permite crear y existir.

Además, se destaca el perfil interdisciplinario de quienes hacemos música experimental, con conocimientos no solo en música sino también en áreas como el arte audiovisual y la gestión musical. Esto lleva a proponer la importancia de concebir una música experimental que experimente con sonidos, pero que se abra también a otras ramas del conocimiento, en línea con los principios de la vida en

plenitud. Sin embargo, existe el riesgo de autoexplotación, por lo que las dinámicas comunitarias y las políticas de autocuidado son fundamentales.

En línea con lo anterior, es urgente crear proyectos culturales y educativos interseccionales que revitalicen la labor musical en América Latina. Esto implica integrar la gestión cultural en la formación artística y priorizar la formación de públicos que valoren lo local. Sin embargo, es crucial evitar actitudes paternalistas que ignoren la autonomía del público. Por lo tanto, quienes trabajamos en el ámbito musical debemos buscar las mejores formas de llegar a nuevos públicos. Es esencial mantener una mirada autocrítica que busque la integración de la mayor parte de la población en las actividades culturales, considerando aspectos como sexo, género, orientación sexual, etnia, nivel adquisitivo y edad. Aunque es difícil cubrir todas las necesidades de la población, se puede trabajar para abordar estas falencias en el futuro.

Asimismo, es necesario desaprender prácticas elitistas donde el experimentalismo se ejerce desde una perspectiva condescendiente en torno a la innovación, desestimando otras sonoridades más populares o tradicionales como no experimentales. Reitero que, en esta tesis, hacer música experimental no significa representar la autenticidad, sino más bien dar espacio a expresiones que en el pasado han permanecido en la sombra. Para alcanzar ese equilibrio, se propone un modelo como el Sumak Takiy.

¿Esta tesis es imposible? Sí. La música experimental en plenitud no es un lugar maravilloso hacia donde nos dirigimos, sino una utopía que nos permite reflexionar sobre las desigualdades presentes en la actualidad, sobre las tensiones que nos separan entre escenas musicales y los problemas sistémicos que impiden que todas las personas sean escuchadas. Nos motiva y nos da esperanza respecto al porvenir, nos permite imaginar nuevas formas de crear, gestionar, comunicar y educar a través de nuestra música. Quiero reiterar que no pretendo idealizar o romantizar las prácticas del mundo andino. Insisto en que las tensiones son necesarias para que surjan otras propuestas, como es el presente caso.

Concluyo esta investigación anotando que varias de las iniciativas analizadas en esta tesis tienen un tiempo determinado de actividad, y después de ello se vuelven insostenibles por diversas razones. Sin embargo, las semillas que dejamos en el tiempo permiten que otras personas puedan continuar con nuestra labor. Como dijo la activista indígena ecuatoriana Dolores Cacuango: “Somos como paja de páramo, que se la arranca y vuelve a crecer” (Ayala Mora, 2022). Es parte del ciclo de la vida. De esa manera, vendrán nuevas generaciones e iniciativas que recojan aquello que heredamos. Puesto que todo está conectado, ningún esfuerzo, por pequeño que parezca, es innecesario.

5. Anexos

5.1 Bitácora Musexplat, una plataforma para la reflexión

Musexplat es una plataforma que surge de las necesidades latentes en la industria experimental latinoamericana y que se inspira a partir del diálogo con colegas. Durante la etapa de maestría, fue evidente que Musexplat era un espacio de comunidad, más no un espacio de colaboración. Esto significa que la mayoría de la creación de contenido recaía en una sola persona, por tal razón, se decidió transformar las características de la plataforma y alinearlos con los conocimientos ancestrales aprendidos en los capítulos previos. A partir de ello, algunas de las características implementadas a lo largo de esta etapa de doctorado se reflejan en el rediseño del sitio web, de la imagen de la plataforma y la implementación de una aplicación móvil con un mapa colaborativo de música experimental latinoamericana.

Se continuó trabajando con varias iniciativas que generaron puntos de encuentro virtuales para la escena, así como también se consolidaron asociaciones con otras comunidades con la finalidad de difundir la obra artística de sectores de la población que no tienen apertura en otros espacios. Así como también, luego de obtener los resultados de la encuesta Diagnóstico de la escena musical experimental latinoamericana, de realizar las entrevistas en el segundo capítulo y de convocar a la primera reunión de colaboradores, se ejecutaron algunos cambios que parten de las sugerencias y el diálogo con la comunidad. A continuación, discutiremos a detalle todos estos cambios, enfocándonos en las mejoras de facilidades de la plataforma, la interseccionalidad, las motivaciones en tiempos de pandemia y la reunión de colaboradores.

5.1.1 Otras redes sociales son posibles

Uno de los principales objetivos en esta etapa fue implementar una red social de código abierto que permitiera conectar a la comunidad en un entorno atractivo, cuyo código fuera el resultado de la colaboración abierta y colectiva. En este sentido, dado que Musexplat había evolucionado desde un blog en la plataforma

WordPress.com, para el rediseño del sitio web se comenzó cambiando la estructura del portal.⁵⁶ En la etapa de maestría, el sitio web se había construido sobre un plan premium, el cual tenía varias limitaciones. Por lo tanto, en primera instancia, se actualizó a un plan pro que permitía utilizar diferentes plantillas de diseño y diversos complementos (plug-ins), los cuales podían ser editados a través de código en el escritorio de WordPress.

A partir de este punto, otro movimiento importante fue la incorporación del complemento BuddyPress, una red social de código abierto que significó, además, la reestructuración del menú del usuario. BuddyPress permite registrar y editar los perfiles personales, crear grupos de intereses afines, acceder a la lista de todos los miembros y mantenerse al día con las actividades del resto de usuarios. Además de esto, se creó una política de privacidad donde se asegura a las personas usuarias el uso discreto de sus datos, con el único fin de darse a conocer ante la comunidad. La privacidad de cada uno de sus datos puede ser modificada por cada persona; en pocas palabras, ésta elige qué quiere que el público conozca.⁵⁷ Todo esto está relacionado con algunas inquietudes que abordamos en el primer capítulo, relacionadas con la privacidad. En Mussexplat, los datos recopilados sirven para que la comunidad pueda establecer contacto; no obligamos a las personas usuarias a compartirnos sus datos.

Con el fin de que los datos recopilados produzcan contenido útil para la comunidad, se instalaron otros complementos que añadieron varias características adicionales, como: selección de tipo de miembros (creadores/gestores/comunicadores), mapa de miembros general y por tipo, agenda de eventos que puede ser creada por cada persona, opción para subir contenido multimedia, redirección a diversos servicios de streaming, chat en tiempo real, verificación de usuarias, traducción del sitio web e inicio de sesión a través de otras redes sociales. Muchos complementos son

⁵⁶ WordPress.org es un sistema de gestión de contenido (CMS) gratuito y de código abierto que mantiene un sitio web usando un servidor y alojamiento web privado. WordPress.com es una plataforma para la creación de sitios web con alojamiento incluido que ejecuta una versión modificada del software de WordPress (WordPress.com Support, 2022).

⁵⁷ Para conocer más acerca de BuddyPress, visita el siguiente enlace: <https://buddypress.org/>. Recuperado el 09 de noviembre de 2022.

lanzados recientemente o mejorados a través del trabajo de una comunidad, por lo que tuve problemas con algunos de estos, por ejemplo, con el complemento para inicio de sesión a través de otras redes sociales o el complemento para seleccionar el tipo de miembro. Si bien varios de estos complementos tuvieron un costo adicional, la ventaja es que, en los complementos pagados, la asistencia técnica se brinda de forma inmediata; mientras que, en el caso de los complementos gratuitos de WordPress, al tratarse de complementos creados bajo la premisa del software libre, hay una comunidad de desarrolladores en los foros de WordPress dispuestos a ayudar con los problemas que van apareciendo.

Por otro lado, en los últimos años, la preferencia por el uso del celular ha crecido en comparación con el uso de computadoras.⁵⁸ Aunque el portal de Musexplat puede leerse desde cualquier navegador, hay quienes prefieren el uso de aplicaciones móviles por la personalización e interactividad, que incluye características como el envío de notificaciones y la posibilidad de acceder de forma offline. Por lo tanto, se decidió incorporar un complemento para construir una aplicación móvil a partir de la página web, lo que ayuda a la adaptabilidad del sitio en varios formatos. Para ello, existen distintas alternativas; sin embargo, algunas presentan grandes costos, teniendo en cuenta la licencia anual, que se suma a la membresía en Apple Store y Google Store, para que la aplicación esté disponible y pueda ser actualizada. Por tal motivo, se eligió el complemento WPMobile.App, un software de código abierto, cuya licencia exige un único pago de por vida y que, además, tiene una aplicación que permitió probar de forma gratuita nuestra aplicación desde diferentes celulares.

WPMobile.App ofrece algunas características para cambiar la interfaz visual de la aplicación; sin embargo, puede que no sea visualmente muy atractiva y, por ello, se adquirió un tema amigable para móviles, que puede ser implementado juntamente con BuddyPress.⁵⁹ Se eligió el tema BuddyApp porque tiene una interfaz gráfica

⁵⁸ Por ejemplo, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía en México, en 2021, menos del 50% de la población tiene un computador en su casa, mientras que más del 90% de la población tiene celulares (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2022).

⁵⁹ No se pueden cargar temas personalizados o temas de terceros en el plan gratuito de WordPress.com, mientras que en WordPress.org sí. Esta es otra de las razones por las que la migración a un servidor propio podría ser una alternativa a futuro.

atractiva, que incluye características comunes en las redes sociales y es compatible con aplicaciones móviles. Además, la decisión de elegir BuddyApp surgió de la necesidad de que la aplicación no fuera aprobada por el equipo de verificadores de Apple Store. Hubo una demora de casi un año en el lanzamiento de la aplicación para dispositivos iPhone y iPad, debido a que el equipo de Apple consideraba que nuestra aplicación era similar a cualquier blog o página web y no era lo suficientemente amigable para las personas usuarias. BuddyApp no requiere pagos anuales, aunque las actualizaciones incluyen soporte técnico y mejoras.

Con todo lo mencionado anteriormente, surgieron algunas reflexiones en términos de dominio y alojamiento, las cuales no se plasmaron en esta nueva etapa. En primera instancia, existía la alternativa de mudarse a un servidor propio alojado en DreamHost, pero por cuestiones de tiempo y ante la facilidad de cambiar el plan, se optó por pagar la anualidad del plan pro de WordPress.com y, quizás, dejar esa alternativa para un futuro. También se consideró cambiar la extensión de la página a Musexplat.org, porque la extensión “.com” suele estar asociada a sitios web de uso comercial; sin embargo, el cambio puede causar confusión entre la audiencia, teniendo en cuenta que musexplat.com está incluido en varios videos y notas de prensa. Por otro lado, el hecho de que la plataforma no tenga fines de lucro en la actualidad no significa que vaya a ser siempre así. Al momento, se han implementado botones de donaciones vía PayPal, pero quizás, en el futuro, se agreguen productos o servicios a la venta para que la plataforma sea rentable, teniendo en cuenta que, en la actualidad, el financiamiento proviene de una beca de estudios que concluirá en 2024.

No se puede dejar de mencionar que se pensó en una versión diferente para la web y la aplicación; sin embargo, gestionar distintos entornos requiere mucho tiempo y sale de los objetivos de esta investigación. Otras implementaciones fueron pensadas con el fin de que el mismo entorno funcione tanto en el sitio web como en la aplicación, valiéndonos de código CSS para realizar cambios visuales entre la aplicación y la página.

Finalmente, al cambiar el diseño de la interfaz gráfica, se pensó en cambiar también la iconografía de la plataforma, puesto que en la primera versión de Musexplat el único imagotipo fue diseñado por mí y, al no ser experta en esta área, el resultado final no supuso una iconografía sofisticada, ni algo que exprese los objetivos de la plataforma. A continuación, hablaremos acerca de las decisiones detrás de la selección de la nueva imagen de Musexplat.

5.1.2 Los colores del diálogo

El primer imagotipo de Musexplat fue diseñado utilizando la aplicación Canvas. Aunque se consideró una tipografía distintiva y un concepto gráfico que incorporara un símbolo latinoamericano y uno sonoro, no se había desarrollado un concepto adaptable a diferentes entornos como el sitio web, la aplicación móvil o las redes sociales, ni se había definido una paleta de colores o una tipografía distintiva. Después de evaluar varios perfiles de diseñadoras gráficas latinoamericanas y considerar costos y experiencia, se decidió trabajar con la artista mexicana Paulina Lias, conocida también como EPH3MME, quien se destaca en múltiples plataformas de medios y participa activamente en la escena experimental mexicana.

Desde el inicio, se contempló la creación de un imagotipo que funcionara tanto como logotipo como para la iconografía. Se diseñó un mapa latinoamericano que incluyera las Antillas y que careciera de divisiones políticas, acompañado por un símbolo de ondas sonoras. Para los colores de la identidad gráfica, se tomó como inspiración la Whipala, una bandera cuadrangular adoptada por diversos pueblos andinos, así como la bandera GLBTI+ en línea con el apoyo a las diversidades sexo-afectivas. Para el nombre de la plataforma, se seleccionaron dos fuentes poco comunes, "stellar" y "futura", representando un avance significativo respecto al pasado, donde se utilizaba una fuente tipográfica limitada.



Ilustración 22: Rediseño de imagen por Paulina Lias.

En cuanto a la accesibilidad lingüística, se implementó el plugin Gtranslate para traducción automática de Google Translate, permitiendo la selección de idiomas a través de un widget en la plataforma de WordPress. Inicialmente, el plugin se utilizaba únicamente para traducir el contenido al portugués, pero con la incorporación del quechua a Google Translate en 2022, se modificó el código HTML del plugin para incluir este idioma. A través de esta modificación, se personalizó una

bandera para el quechua, la Whipala.⁶⁰ Aunque la traducción no es precisa, representa un esfuerzo por acercarse a la comunidad quechua, y se prevé la incorporación de otros idiomas según las necesidades de la comunidad.

La plataforma ha sido sometida a pruebas en diversos entornos para recabar sugerencias de las usuarias. En el encuentro virtual 'Transferencias Aurales' de noviembre de 2021, se lanzó la versión beta de la plataforma en Android. Se recibieron sugerencias relacionadas con la apariencia de la plataforma, lo que llevó al cambio del tema por BuddyApp, que incorpora características de diferentes redes sociales. En encuentros posteriores como el *Wasi Fest* en enero de 2022 y el *Encuentro de redes sono-sororas latinoamericanas* en abril de 2022, se identificaron errores e imperfecciones que afectaban el funcionamiento de la plataforma. Se implementaron medidas como seguridades captcha en la creación de perfiles y un plugin de verificación para validar perfiles individuales o en función de los roles de WordPress. Un año después, en septiembre de 2022, se lanzó la aplicación en dispositivos iOS y se probó en entornos académicos, especialmente en la Facultad de Música de la UNAM.

Otro objetivo fue la implementación de una lista de correos para difundir noticias o anuncios especiales, aunque finalmente se optó por crear un grupo en Telegram como alternativa menos invasiva. El diálogo y consenso entre todas las integrantes de la comunidad facilita la consolidación de la plataforma, en línea con los principios de la música experimental en plenitud. Escuchar las peticiones de la comunidad y transformar las dinámicas virtuales en redes de apoyo y afecto revitaliza el sentimiento de pertenencia y la propia identidad. Por ello, es necesario buscar estrategias para que Musexplat sea lo más accesible posible y construir puentes de comunicación y difusión a través de diversas alianzas.

El diálogo permanente y el consenso entre todas las personas que conforman la comunidad facilita la consolidación de la plataforma en línea directa con los

⁶⁰ Para conocer el código en el repositorio GitHub, visitar el siguiente enlace: <https://github.com/emiliamon/musexplat/blob/main/Gtranslate.quechua>. Recuperado el 10 de noviembre de 2022.

principios de la Música Experimental en Plenitud. Escuchar las peticiones de la comunidad y transformar las dinámicas virtuales en redes de apoyo y afecto revitaliza el sentimiento de pertenencia y la propia identidad. Por esa razón, es necesario buscar estrategias para que Musexplat sea lo más accesible dentro de nuestras posibilidades, así como también urge construir puentes de comunicación y difusión a través de diversas alianzas.

6. Bibliografía

- Achugar, H. (1999). La incomprensibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina. En N. García Canclini, & C. Moneta, *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (págs. 357-375). Buenos Aires: EUDEBA.
- Adorno, T. W., & Rabinbach, A. G. (1975). Culture Industry Reconsidered. *New German Critique*, 12-19.
- Aguinda, R. (2011). *Músicos Kichwas del Napo*. Recuperado el 03 de noviembre de 2022, de <http://musicakichwaecuadornapo.blogspot.com/>
- Aharonián, C. (2012). *Hacer Música en Latinoamérica*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- Almeida, C. (2021). Aggregator. En L. Belli, N. Zingales, & Y. Curzi, *Glossary of Platform Law and Policy Terms*. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio.
- Alonso, C. (28 de enero de 2022). Producción Musical con Pocos Recursos. (R. Mardones, Entrevistador) Recuperado el mayo de 2022, de <https://www.facebook.com/musexplat/videos/704555290912170>
- Alonso-Minutti, A. R., Herrera, E., & Madrid, A. L. (2018). *Experimentalisms in Practice*. New York: Oxford University Press.
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2006). *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. Ciudad de México: Paidós Educador.
- Arditi, D. (2016). Disturbing Production. En B. J. Hracs, M. Seman, & T. E. Virani, *The Production and Consumption of Music in the Digital Age* (págs. 25-37). Nueva York: Routledge.
- Arnum, E. (23 de junio de 2000). *Digital Flashback: Beating The Rolling Stones To The Web*. Recuperado el abril de 2022, de MTV: <http://www.mtv.com/news/1121400/digital-flashback-beating-the-rolling-stones-to-the-web/>
- Ayala Mora, E. (21 de agosto de 2022). 'Somos como la paja del páramo'. *Primicias*. Obtenido de <https://www.primicias.ec/noticias/firmas/dolores-cacuango-lider-indigena-ecuador/>

- Bahamonde, E. (2020). *MUSEXPLAT: MÚSICA EXPERIMENTAL LATINOAMERICANA - Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical*. Ciudad de México: UNAM – Dirección General de Bibliotecas.
- Bahamonde, E. (2022). La gestión de la música: Conectando a las comunidades digitales y la escena musical experimental en Latinoamérica. En J. D. García.
- Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad Nezahualcóyotl: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Blanning, T. (2008). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- Bollier, D. (2016). *Pensar desde los comunes*. Madrid: Traficantes de sueños, Sursiendo, Tinta Limón, Cornucopia & Guerrilla Translation.
- BOP Consulting. (2010). *Guía práctica para mapear las industrias creativas*. Londres: British Council-CERLALC.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Castells I Talens, A. (2011). ¿Ni indígena ni comunitaria?. La radio indigenista en tiempos neoindigenistas. *Comunicación y Sociedad*(15), 123 - 142. Recuperado el 19 de octubre de 2022, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34615397006>
- Castillo, P. (2000). La latinización de los Estados Unidos: Inmigración, cultura y transformación. *El Cotidiano*, 84-91. Obtenido de <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=32510108>
- Castro-Gómez, S. (1998). Latinoamericanismo, modernidad, globalización: Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón. En S. Castro-Gómez, & E. Mendieta (Edits.), *Teorías sin disciplina: (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa. Recuperado el abril de 2022, de <https://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>

- Centro Experimental Oído Salvaje. (2021). *Memoria Sonora de Poesía Ecuatoriana*. Recuperado el 24 de octubre de 2022, de Poesía Mano a Mano: <http://poesiamanoamano.com/>
- CEPAL. (23 de noviembre de 2023). *Comisión Económica para América Latina y el Caribe*. Recuperado el 13 de mayo de 2024, de Comunicado Pobreza en América Latina volvió a niveles prepandemia en 2022, informó la CEPAL con llamado urgente a avanzar en inclusión laboral |: Pobreza en América Latina volvió a niveles prepandemia en 2022, informó la CEPAL con llamado urgente a avanzar en inclusión laboral
- CONAIE. (5 de junio de 2020). *1990: 30 años del Primer Gran Levantamiento Indígena*. Recuperado el 23 de octubre de 2022, de <https://conaie.org/2020/06/05/1990-30-anos-del-primer-gran-levantamiento-indigena/>
- Crabtree, R. D. (noviembre de 1993). La Radio Comunitaria: Historia y síntesis de modelos y experiencias. (J. M. Jarrín, Ed.) *Revista Latinoamericana de Comunicación: Chasqui*(47), págs. 53 - 56.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 139-167.
- de la Torre, P. (2011). La gran comarca afroecuatoriana: una propuesta para la defensa de los territorios ancestrales. En *Encuentro internacional de reflexión y participación: "Al otro lado de la raya" - Memoria* (págs. 91-98). Quito: Abya-Yala.
- Department for Culture, Media and Sport. (09 de abril de 2001). *Creative Industries Mapping Documents 2001*. Obtenido de Demonstrating the success of our creative industries: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>
- Di Cione, L. (2015). Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación. *Revista Afuera | Estudios de crítica Cultura*(15). Recuperado el febrero de 2022, de

https://www.academia.edu/download/55455234/Revista_Afuera___Estudios_de_critica_Cultural.pdf

Drucker, P. (2011). *Post-capitalist Society*. Nueva York: Routledge.

Dussel, E. (2010). *20 Tesis de política* (Tercera ed.). Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Estermann, J. (2009). *Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

Estévez Trujillo, M. (2008). *UIO-BOG: Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje.

Faller, M., & Cuéllar, M. (2003). Metáforas del tiempo en el Quechua. *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas*. Santiago de Surco: Universidad Ricardo Palma.

Fernández, J. L. (2014). *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: Icrj futuribles.

Fréitez, L. (2018). Producir y disputar: la voluntad de poder de las economías alternativas. En B. Adriana, & M. Basch, *Comunes - Economías de la colaboración*.

García, J. D. (2016). *Ruido Libre. La economía musical de la política*. Ciudad de México: Biblioteca de Ártica. Obtenido de <https://biblioteca.articaonline.com/items/show/49>

García, J. D. (2021). Tecnología libre para una música libre ¿Es posible construir un sistema de producción musical alternativo? *Revista F-ilia*(4), 57-87.

García, J. D. (2022). El Efecto Internet. En *Algoritmos Arruinados* (págs. 235-259). Ciudad de México: Alterfonías.

García, P. F., & Bolea de Anta, A. (2013). Oportunidades y desafíos de la radio en la era digital. *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*(5), 19 - 22.

Gargallo Celentani, F. (2012). *Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ciudad de México: Desde Abajo.

- Gargallo, F. C. (2004). *Ideas feministas latinoamericanas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- González Agreda, W. (13 de septiembre de 2022). Entrevista a Wilder González Agreda: hay una gentrificación en la música underground. (E. Bahamonde, Entrevistador) MUSEXPLAT. Obtenido de <https://musexplat.com/2022/09/13/entrevista-a-wilder-gonzalez-agreda-hay-una-gentrificacion-en-la-musica-underground/>
- Graue Wiechers, E., Álvarez Cordero, R., & Sánchez Mendiola, M. (10 de septiembre de 2008). *Facultad de Medicina UNAM*. Recuperado el 13 de enero de 2022, de El Síndrome de “Burnout”: La despersonalización, el agotamiento emocional y la insatisfacción en el trabajo como problemas en el ejercicio de la medicina y el desarrollo profesional.: http://www.facmed.unam.mx/sms/seam2k1/2007/jun_01_ponencia.html
- Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Han, B.-C. (2012). *Sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Herrera, E. (2018). “THAT’S NOT SOMETHING TO SHOW IN A CONCERT” Experimentation and Legitimacy at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. En A. R. Minutti, E. Herrera, & A. L. Madrid, *Experimentalisms in Practice: Music perspectives from Latin America* (págs. 21-48). Nueva York: Oxford University Press.
- Hidalgo-Capitán, A. L., Arias, A., & Ávila, J. (2014). El pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay. En A. L. Hidalgo-Capitán, A. Guillén García, & N. Deleg Guazha (Edits.), *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 25-74). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Holt, F. (2020). *A Worldview History of Music Festivals*. Chicago: University of Chicago.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. California: Stanford University Press.

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (10 de noviembre de 2022). *Tecnologías de la información y comunicaciones*. Obtenido de En Hogares: <https://www.inegi.org.mx/temas/ticshogares/#Tabulados>
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (2020). *Instituto Nacional de Estadística y Censos*. Recuperado el abril de 2022, de Tecnologías de la Información y Comunicación-TIC: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/tecnologias-de-la-informacion-y-comunicacion-tic/>
- International Federation of the Phonographic Industry. (2023). *IFPI Global Music Report 2022 - State of the Industry*. Reino Unido: IFPI. Recuperado el abril de 2022, de <https://www.ifpi.org/resources/>
- International Federation of the Phonographic Industry. (2024). *IFPI Global Music Report 2023 - State of the Industry*. Reino Unido: IFPI.
- Jauregui, J. (2014). Convergencias broadcasting del tango en YouTube. En J. L. Fernández, *Innovación en la industria musical* (págs. 49-66). Ciudad de Buenos Aires: lcrj futuribles.
- Kietzmann, J. H., Hermkens, K., McCarthy, I. P., & Silvestre, B. S. (2011). Social Media? Get serious! Understanding the. *Business Horizons*, 241-251.
- Kowii, A. (2009). El Sumak Kawsay. En *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 159-168). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Kowii, A. (2019). Inti Raymi: La fiesta sagrada de los kichwa runa. *Boletín Informativo Spondylus*.
- Lessig, L. (2012). *Remix: cultura de la remezcla y los derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria editorial, s. a.
- LIMME - FAM. (3 de marzo de 2022). *MNEMOZINE*. Recuperado el 11 de noviembre de 2022, de <https://limmefamus.wordpress.com/mnemozine/>
- López Narváez, J. (13 de enero de 2013). La no industria musical en Ecuador: hacia la recuperación de un paciente terminal. *El Telégrafo*. Recuperado el 9 de febrero de 2023, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-no-industria-musical-en-ecuador-hacia-la-recuperacion-de-un-paciente-terminal>

- Macas, L. (agosto de 2000). Sumak Kawsay. La vida en plenitud. Quito: Instituto Científico de Culturas Indígenas. Recuperado el mayo de 2022, de <http://icci.nativeweb.org/boletin/17/macas.html>
- Macas, L. (2010). Sumak Kawsay. La vida en plenitud. En *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 169 - 176). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Maldonado, L. (2014). Interculturalidad y políticas públicas en el marco del Buen Vivir. En *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 211 - 220). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Martens, C., Venegas, C., & Sharupi Tapuy, E. F. (2020). Digital Activism, Community Media, and Sustainable Communication in Latin America. Cham: Palgrave Macmillan.
- Martín-Barbero, J. (2010). Convergencia digital y diversidad cultural. En D. d. Moraes (Ed.), *Mutaciones de lo visible: comunicación y procesos culturales en la era digital* (págs. 137-165). Buenos Aires: Paidós.
- Martini, M. (mayo de 2021). Entrevista a Mika Martini. *Sonocordia: Revista de artes sonoras y producción musical*. (D. Yépez, Entrevistador) Guayaquil, Ecuador: Universidad de las Artes.
- Meade, T. A. (2016). *A History of Modern Latin America: 1800 to the Present*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Mendívil, J. (2020). *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A.
- Mora, A. (2022). Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sorors posibles. En Y. B. (editora), *Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas* (págs. 51-75). Ciudad de México: Cultura UNAM.

- Nielsen, J. (08 de octubre de 2006). *Participation Inequality*. Recuperado el 13 de marzo de 2023, de The 90-9-1 Rule for Social Features: <https://www.nngroup.com/articles/participation-inequality/>
- Nieves Sánchez Guerrero, G. (2003). *Técnicas Participativas para la Planeación: Procesos Breves de Intervención*. Ciudad de México: Fundación ICA, A.C.
- Noa Pedroso, R. (2013). Nuevo paradigma en la tecnología: computación en la nube. *Serie Científica de la Universidad de las Ciencias Informáticas*, 62 - 69.
- Núñez, M. L. (2014). SoundCloud (sonidos para compartir). Producción internacional conjunta y distribución independiente. En J. L. Fernández, *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical* (págs. 117-137). Buenos Aires: Icrj futuribles.
- Orgaz, A. (20 de abril de 2022). Autogestión y herramientas digitales. (E. Bahamonde, Entrevistador) Recuperado el mayo de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=a8Paat8EaBY>
- Owsinski, B. (2016). *Music 4.1: a survival guide for making music in the Internet age*. Milwaukee: Hal Leonad Books.
- Pacari, N. (2013). Sumak Kawsay para que tengamos vida. En A. L. Hidalgo-Capitán, A. Guillén García, & N. Deleg Guazha (Edits.), *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 343-356). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Parker, K. (2 de agosto de 2017). *An Introduction to the Künstlersozialkasse (KSK)*. Obtenido de Red Tape Translation: <https://redtapetranslation.com/introduction-to-the-kunstlersozialkasse-ksk/>
- Paz y Miño, M. E. (2017). *Estudios de la Cultura: Saberes, Tecnologías Ancestrales, Tiempo y Números*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Paza, R. G. (21 de septiembre de 2023). (E. Bahamonde, Entrevistador)
- Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004). *Rethinking the Music Industry*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Programa Ibermedia*. (18 de diciembre de 2017). Obtenido de Fernando Birri, maestro, amigo, padre del Nuevo Cine Latinoamericano, te echaremos de

- menos : <https://www.programaibermedia.com/fernando-birri-maestro-amigo-padre-del-nuevo-cine-latinoamericano-te-echaremos-de-menos/>
- Puente, S. (2007). *Industrias culturales y políticas de Estado*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Radsch, C. (2021). Shadowban/Shadow Banning. En N. Z. Luca Belli, *Glossary of Platform Law and Policy Terms* (págs. 295-297). FGV Direito Rio: Rio de Janeiro.
- Razeto, L. (2005). El concepto 'solidaridad'. En R. Salas Astrain, *Conceptos Fundamentales* (Vol. III, págs. 971-985). Universidad Católica Silva Henríquez. Recuperado el abril de 2022, de http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros_respaldofull/archives/HASH0314.dir/Pensamiento%20critico%20III.pdf14.dir%2FPensamiento%2520critico%252
- Razeto, L. (2017). *Los Caminos de la Economía Solidaria*. Santiago de Chile: Univérsitas Nueva Civilización.
- Razeto, L. (2018). *Economía Popular de Solidaridad: Identidad y proyecto en una visión integradora* (Tercera ed.). Santiago de Chile: Univérsitas Nueva Civilización. Obtenido de <http://uvirtual.net/index.php/es/node/824>
- Rheingold, H. (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge: The MIT Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sousa, B. d. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y praxis latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 17 - 39.
- Spotify. (15 de mayo de 2024). *Regalías*. Obtenido de Spotify: <https://support.spotify.com/do/artists/article/royalties/>
- The Pacifica Foundation*. (19 de octubre de 2022). Obtenido de https://www.pacifica.org/about_mission.php
- Thomas, S. (2018). Experimental Alternatives: Institutionalism, Avant-gardism, and Popular Music at the Margins of the Cuban Revolution. En A. R. Minutti, E. Herrera, & A. L. Madrid, *Experimentalisms in Practice: Music perspectives from Latin America* (págs. 49-66). Nueva York: Oxford University Press.

- Tibán, L. (2014). El concepto del desarrollo sustentable y los pueblos indígenas. En *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 103-114). Huelva y Cuenca: F I U C U H U.
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- Torres, C. D. (2014). artículo La industria de la música en Latinoamérica: nuevas tecnologías, nuevos consumidores, nuevos negocios, nuevos retos. *XII Congreso ALAIC*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 08 de 2023 de febrero, de <https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-6-economia-politica-de-las-comunicaciones/>
- Tschmuck, P. (2021). *The Economics of Music*. Newcastle upon Tyne: Agenda Publishing.
- UNESCO. (1982). *Cultural industries, A challenge for the future of culture*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Valdivia, M. (2022). (E. Bahamonde, Entrevistador)
- Valencia Triana, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística*(78), 66-88. doi:<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.ttpa>
- van Dijck, J., Poell, T., & de Waa, M. (2018). *The Platform Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vargas, J. (2014). Bandcamp: "házlo tú mismo" 2.0. En J. L. Fernández, *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical* (págs. 97-115). Buenos Aires: Icrj futuribles.
- Vázquez, H. G. (junio de 2022). Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966. *Resonancia*, 26(50), págs. 15-43.
- Vila-Viñas, D., Crespo, J., & Martens, C. (2020). Open Knowledge, Decolonial, and Intercultural Approaches to Communication Technologies for Mobility: The Achuar Kara Solar Project. En *Digital Activism, Community Media, and Sustainable Communication in Latin America*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Walsh, B. (2011). *Time*. Recuperado el marzo de 2022, de Today's Smart Choice: Don't Own. Share: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2059521_2059717_2059710,00.html
- Williamson, J., & Cloonan, M. (Mayo de 2007). Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, 26(2), págs. 305-322. Recuperado el marzo de 2022, de <https://www.jstor.org/stable/4500319>
- Woodside Woods, J., Jiménez López, C., & Urteaga Castro Pozo, M. (2011). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En N. García Canclini, & M. Urteaga Castro Pozo (Edits.), *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* (págs. 90-128). Ciudad de México: Fundación Carolina.
- Woodside, J. (2023). *¿Distopía o utopía?: Sobre la digitalización de las industrias creativas en la post-pandemia*. Ciudad de México: Centro de Cultura Digital.
- WordPress.com Support. (2022). *WordPress.com vs WordPress.org*. Recuperado el 11 de noviembre de 2022, de <https://wordpress.com/support/com-vs-org/#self-hosted-word-press-org>
- World Health Organization. (2022). *Infodemic*. Recuperado el abril de 2022, de https://www.who.int/health-topics/infodemic#tab=tab_1
- Yáñez, G. (28 de junio de 2021). Sobremesa No.9: Día del orgullo. (A. Mora, Entrevistador) Recuperado el mayo de 2022, de <https://www.facebook.com/musexplat/videos/1138577216639717>
- YouTube. (15 de diciembre de 2021). *About YouTube*. Recuperado el abril de 2022, de YouTube: <https://about.youtube/>
- YProductions. (2009). *Innovación en cultura: Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa S.A.

Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1: Número de suscriptores y ganancias Spotify hasta 2022. Fuente: https://es.statista.com/grafico/28621/evolucion-del-numero-de-suscriptores-pagos-y-los-resultados-de-spotify-por-trimestre/ (recuperado el 3 de junio de 2024).	46
Ilustración 2: Fuentes de ingreso.	50
Ilustración 3: Prestaciones sociales.	53
Ilustración 4: Opinión sobre el aporte de internet.	55
Ilustración 5: Captura de pantalla de la plataforma Poesía Mano a Mano. Fuente: https://poesiamanoamano.com/versiones-sonoras/ (recuperado el 14 de diciembre de 2023)	77
Ilustración 6: Captura de pantalla de la plataforma Rádio Yandê. Fuente: https://radioyande.com/ (recuperado el 16 de abril de 2023)	78
Ilustración 7: Captura de pantalla de la plataforma Radio Tsonami. Fuente: https://radiotsonami.org/ (recuperado el 16 de agosto de 2024)	80
Ilustración 8: Captura de pantalla de la plataforma Radio CASo. Fuente: https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/info/radio-caso/ (recuperado el 16 de abril de 2023)	81
Ilustración 9: Corazón de Robota en Asimtria, edición 2015. Fuente: https://corazonderobota.wordpress.com/2015/01/21/festival-asimtria-once-cusco-y-arequipa-peru/ (recuperado el 20 de enero de 2024)	99
Ilustración 10: Captura de pantalla de la plataforma Asimtria. Fuente: https://asimtria.org/ (recuperado el 20 de enero de 2024)	100
Ilustración 11: Construyendo tu primer pedal fuzz con Cristina Collazos y Ricardo Schnidrig DLP Electronics. Fuente: https://www.facebook.com/suraural (recuperado el 18 de mayo de 2024)	102
Ilustración 12: Captura de pantalla plataforma Sur Aural. Fuente: https://suraural.org/ (recuperado el 16 de abril de 2023)	103
Ilustración 13: Cronograma actividades Jututu Raymi 2022. Fuente: https://www.facebook.com/tamy.moran.5 (recuperado el 29 de mayo de 2023) .	104

Ilustración 14: Ceremonia de apertura del festival Jututu Raymi. Fuente: https://www.facebook.com/tamy.moran.5 (recuperado el 29 de mayo de 2023).	105
Ilustración 15: Captura de pantalla de la plataforma feminista En Tiempo Real. Fuente: https://tiemporealyladob.wordpress.com/about/ (recuperado el 8 de junio de 2024)	118
Ilustración 16: Captura de pantalla del grupo de Facebook de Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica. Fuente: https://www.facebook.com/share/g/tLbnFVdam7fSSUdE/ (recuperado 20 de mayo de 2023)	119
Ilustración 17: Captura de pantalla del Mapa de Música Mexicanas. Fuente: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1u52f0YFKW_Ce_aC9UnVEETpxBb9NZG9e&ll=9.578595029330891%2C-2.0472474999999974&z=2 (recuperado el 20 de mayo de 2023).....	120
Ilustración 18: Interdimensionalidad en la Música Experimental en Plenitud (Sumak Takiy) basada en los principios del Sumak Kawsay.....	151
Ilustración 19: Elementos de las dimensiones del Sumak Takiy.	154
Ilustración 20: Sumak Takiy y ejes de discusión estudiados.	160
Ilustración 21: Comentarios tomados de Instagram.	179
Ilustración 22: Rediseño de imagen por Paulina Lías.....	189
Tabla 1: Redes colaborativas en la escena experimental latinoamericana.	56
Tabla 2: Acuerdos y compromisos de las personas que colaboran en 2024.....	172