



ISAAC DIEGO GARCÍA FERNÁNDEZ
<https://orcid.org/0000-0002-0930-257X>
isaacdiego.garcia@unir.net
Universidad Internacional de La Rioja

Reflexiones sobre música experimental e identidad latina en el contexto de la creación sonora de Nueva York

Reflections on Experimental Music and Latin Identity in the Context of New York Sound Art

Este estudio rastrea y analiza el trabajo creativo de diversos músicos y artistas sonoros de origen hispanoamericano y español que actualmente desarrollan su carrera en la ciudad de Nueva York. Con ello, se pretende reflexionar sobre la posibilidad de concebir y articular una identidad latina en el campo de la música experimental. Desde una primera aproximación, se examinan las posibles motivaciones que justifican su adhesión a la escena de la experimentación sonora neoyorquina, así como las razones de su escasa presencia en los mecanismos identitarios que estructuran las comunidades hispanas en los Estados Unidos. Frente a la clásica concepción de la música experimental como una manifestación abstracta, internacional y neutra, cabe cuestionar los aspectos ideológicos que subyacen desde su origen como una expresión de reafirmación cultural estadounidense, primero, y como un mecanismo colonial, después. Esta línea argumental trata de revelar las profundas contradicciones que estos artistas asumen al participar en este contexto. Finalmente, se exploran diversas vías de emancipación presentes en sus respectivos trabajos artísticos, como el uso de la lengua, la incorporación de ciertas visiones reflexivas acerca de las identidades en Latinoamérica y, especialmente, la adopción de planteamientos más críticos respecto del uso y consumo de las tecnologías, que pueden interpretarse como un posicionamiento ideológico afín.

Palabras clave: música experimental, arte sonoro, Nueva York, América Latina, Hispanoamérica, identidad latina.

This study traces and analyses the creative work of various musicians and sound artists of Latin American and Hispanic origin who are currently pursuing their careers in New York City. In doing so, it aims to reflect on the possibility of conceiving and articulating a Latin identity in the field of experimental music. This is the first examination of the possible reasons why they joined the New York sound experimentation scene, as well as for their scant presence in the identity mechanisms that structure Hispanic communities in the United States. In contrast to the classical concept of experimental music as an abstract, international and neutral expression, it is firstly worth questioning the ideological aspects underlying its origin as an expression of American cultural reaffirmation and, secondly, as a colonial mechanism. This line of argument attempts to uncover the fundamental contradictions that these artists face when participating in this context. Finally, various avenues of emancipation

present in their respective artistic works are explored, such as the use of language, the incorporation of certain self-reflective views about identities in Latin America and, especially, the adoption of more critical approaches regarding the use and consumption of technologies, which can be interpreted as a shared ideological position.

Keywords: experimental music, sound art, New York, Latin America, Hispanic America, Latin identity

Introducción

Como se tratará de reflexionar a lo largo de esta investigación, el estudio del trabajo creativo de diversos músicos y artistas sonoros de origen hispano que actualmente desarrollan su labor en la escena experimental de Nueva York puede aportar un interesante marco reflexivo acerca de su posible implicación en los mecanismos de articulación de la identidad latina. Sin duda, la pujanza política, social y cultural de las comunidades latinas en esta ciudad ha sido históricamente muy destacada, como atestiguan instituciones como el Museo del Barrio o la Americas Society de Nueva York. Por otra parte, la consolidación en el ámbito académico de los denominados *Latino Studies* ha ayudado a analizar y comprender el papel de las diversas expresiones musicales latinas (como la salsa, el mambo y el jazz latino, entre muchas otras) en sus procesos de afirmación identitaria, tanto en Nueva York como en el resto de los Estados Unidos¹.

En contraste con la relevancia social que despliegan las manifestaciones culturales más populares y masivas, no obstante, es posible que la música experimental desarrollada por autores de origen hispano haya tenido un papel muy limitado en estas políticas de identidad. En este sentido, cabe señalar que los músicos y artistas sonoros abordados en este estudio no se identifican abiertamente con estos movimientos identitarios. A pesar de sus respectivos orígenes, estos creadores no promueven herencias culturales reconocidas como latinoamericanas, ni tampoco se presentan y describen en los circuitos de Nueva York como músicos “latinos”, “hispanos” o “latinoamericanos”. En cambio, tratan de sumarse a una escena que tradicionalmente ha tendido a identificarse como universal e ideológicamente neutra. Desde esta óptica, la adhesión de estos músicos a tal espacio artístico respondería, en un primer momento, a un deseo de emancipación frente a un contexto que trata de categorizarlos, precisamente, como *latinos*. Como señala acertadamente Gidal:

¹ Sobre esta cuestión, véase, entre otros relevantes trabajos: Juan Flores: “‘Creolité’ en El Barrio: la diáspora como fuente y desafío”, *Nueva Sociedad*, 201, 2006, pp. 117-128. Existen muchos estudios sobre la salsa y la música latina desarrollada en Nueva York, de los que cabe destacar Christopher Washburne: *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*, Filadelfia, Temple University Press, 2008; Marisol Berríos-Miranda: *The Significance of Salsa Music to National and Pan-latino Identity*, California, University of California Berkeley, 1999; así como Benjamin Lapidus: *New York and the International Sound of Latin Music, 1940-1990*, Nueva York, American Made Music Series, 2020.

[...] afirmar que la estética y las técnicas de la composición musical artística son “universales” también ha demostrado ser una estrategia poderosa para los compositores que quieren evitar ser categorizados, en función de su origen nacional, género o etnia, con el fin de competir en igualdad de condiciones en todo el mundo y/o distanciarse de las tendencias nacionalistas².

Sin embargo, como el propio Gidal argumenta, el universalismo que destilan los círculos de música elitista se relaciona con dinámicas de poder que enmascaran eficazmente una actitud normativa y eurocéntrica, lo que coloca a los músicos latinoamericanos que desarrollan su labor en los Estados Unidos en una situación de tensión entre dos ideologías contrapuestas: el multiculturalismo estadounidense y el universalismo estético. Desde esta óptica, la revisión histórica del origen y desarrollo de la música experimental resultará de gran utilidad para cuestionar su halo de universalidad, como ampliamente se ha debatido y argumentado en diversos trabajos de referencia en este campo, entre los que destacan “Experimental Music in Black and White: The AACM in New York, 1970-1985”³ y *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*⁴, entre otros. A partir de esta primera reflexión, a lo largo de este estudio se examinarán las posibles motivaciones que justifican la aparente desconexión entre los movimientos de identificación latina y las prácticas experimentales desarrolladas por estos artistas en los circuitos neoyorquinos. Con ello, se pretende reflexionar sobre las posibles contradicciones que estos músicos asumen al adherirse a un contexto artístico que, revestido de un halo internacional, podría estar constatando finalmente la hegemonía de la cultura dominante.

Para el desarrollo de este trabajo, se ha seleccionado una pequeña muestra de músicos y artistas sonoros de origen hispano que actualmente trabajan de manera estable en los circuitos experimentales de Nueva York. Respecto a los criterios de selección, el primero de ellos es su origen, pues todos ellos llegaron a los Estados Unidos desde países hispanohablantes (como Perú, Chile y

² Marc Gidal: “Contemporary ‘Latin American’ Composers of Art Music in the United States: Cosmopolitans Navigating Multiculturalism and Universalism”, *Latin American Review*, 31, 1, 2010, p. 44: “[...] claiming that aesthetics and techniques of art-music composition are ‘universal’ has also proved a powerful strategy for composers who want to avoid being categorized, based on their national origin, gender, or ethnicity, in order to compete on an even playing field worldwide and / or to distance themselves from nationalist trends. Depending on the situation, the composers discussed”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son del autor.

³ George E. Lewis: “Experimental Music in Black and White: The AACM in New York, 1970-1985”, *Uptown Conversations: The New Jazz Studies*, Robert O’Meally, Brent Hayes Edwards, Farah Jasmine Griffin (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2014, pp. 50-101.

⁴ Ana R. Alonso-Minutti; Eduardo Herrera; Alejandro L. Madrid (eds.): *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, Nueva York, Oxford University Press, 2018. Este trabajo coral, en el que participan un total de trece autores, aborda la cuestión de la música experimental en América Latina desde un enfoque predominantemente decolonial a través del estudio de diversas manifestaciones desarrolladas en diferentes países de Latinoamérica.

Argentina) para ampliar su formación artística y académica mediante estudios de posgrado, como podrá detallarse más adelante. Otro criterio relevante es generacional, pues se trata de artistas nacidos entre la década de los setenta y principios de los ochenta del pasado siglo, de modo que representan una promoción que se sitúa entre generaciones previas ya legitimadas y otras todavía emergentes. Debe aclararse, sin embargo, que no representan ningún tipo de colectivo con un ideario estético compartido, ni mucho menos plantean abiertamente estrategias para la articulación latina en el contexto neoyorquino. Desde esta perspectiva conviene señalar que las reflexiones aportadas en este texto son el resultado de una metodología de corte hermenéutico que combina el estudio y análisis de su producción artística con un trabajo de tipo etnográfico que incluye entrevistas a algunos de los propios creadores, así como la observación e interpretación de su contexto⁵. A partir de estas valiosas fuentes de información, se interpretan algunas posibles vías de emancipación en sus trabajos creativos, como, por ejemplo, el empleo de marcadores sonoros o el uso no normativo de las tecnologías, entre otras.

La escena de la música experimental de Nueva York

Como es sabido, el término “música experimental” fue empleado por John Cage desde la década de los cincuenta del siglo XX para referirse a un conjunto de prácticas basadas en el sonido y la escucha, y cuyos resultados son, en esencia, “desconocidos”⁶. Gradualmente, el vocablo fue adquiriendo un carácter más reivindicativo, ya que sirvió para distinguir las prácticas experimentales estadounidenses de las realizadas por sus homólogos europeos. Autores como Michael Nyman⁷ y David Nicholls⁸ ayudaron a consolidar una fuerte polarización entre las nociones de “música vanguardista” –vinculada a la tradición europea– y “música experimental” –representada por las prácticas heredadas de John Cage y la Escuela de Nueva York–. Por una parte, esta dicotomía revela una clara intención de ruptura frente al linaje europeo, pues como afirma Nicholls, “se puede considerar que la música de vanguardia ocupa una posición extrema

⁵ Los artistas que he podido entrevistar para este estudio son Richard Garett (Montevideo, 1972), Cecilia López (Buenos Aires, 1983), Jaime Oliver La Rosa (Lima, 1979) y Merche Blasco (Tudela, 1979). Tanto las entrevistas como las valoraciones críticas acerca de la escena artística estudiada son recogidas en Isaac Diego García: *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina*, Valencia, Edict Oràlia Música, 2020.

⁶ Estas ideas son recogidas en algunos de sus ensayos como “Experimental Music Doctrine” (1955), “Experimental Music” (1957) y “History of Experimental Music in the United States” (1969), entre otros.

⁷ Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

⁸ David Nicholls: “Avant-garde and Experimental Music”, *The Cambridge History of American Music*, David Nicholls (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 517-534.

dentro de la tradición, mientras que la música experimental está fuera de ella”⁹. Pero, por otra parte, también puede ser interpretada como un acto de reafirmación de la identidad estadounidense frente a la “fuerza invasora europea”. Como indica Piekut, “los compositores estadounidenses solo eran realmente estadounidenses si eran diferentes de los europeos. La forma de diferenciarse de los europeos era ser original [...] o experimental [...]; por tanto, la experimentalidad era intrínsecamente americana”¹⁰. Por supuesto, en el contexto estadounidense también hubo fieles seguidores de la música vanguardista europea. Por este motivo, en el contexto específico de la ciudad de Nueva York se popularizaron los términos *Uptown music* y *Downtown music*, que provienen, naturalmente, de la disposición geográfica de la isla de Manhattan. En el norte, donde se sitúan instituciones con un fuerte soporte económico –como el Lincoln Center, la Universidad de Columbia o el Carnegie Hall–, encontramos las músicas de tradición europea con sus *ensembles*, orquestas, compositores, partituras y académicos; mientras que en el sur, los lugares de encuentro son *lofts* y espacios alternativos con manifestaciones de carácter más interdisciplinar, como el conceptualismo, el minimalismo, la *performance*, la improvisación libre o la instalación sonora, entre otras¹¹.

A las nociones de “música experimental” y *Downtown music*, habría que sumar otra afín: “arte sonoro”. Como indica Gann, no sin cierta malicia, esta etiqueta fue adoptada por los músicos del *Downtown* para poder expandirse a campos no controlados por los compositores del *Uptown*: “Los compositores del *Downtown* ganan los premios Guggenheim solo en la categoría de ‘arte sonoro’, nunca en ‘música’ *per se*. La categoría ‘arte sonoro’ se creó para que hubiera un área de la música que los compositores de *Uptown* no controlarían”¹². Más allá de esta caricaturesca explicación sobre la aparición del término

⁹ D. Nicholls: “Avant-garde and...”, p. 518: “Avant-garde music can be viewed as occupying an extreme position within the tradition, while experimental music lies outside it”.

¹⁰ Benjamin Piekut: “Afterword”, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera, Alejandro L. Madrid (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 2018, p. 307: “American composers were only really American if they were different from Europeans. The way to be different from Europeans was to be original [...] or experimental [...]; therefore, experimentalism was intrinsically American”.

¹¹ Para profundizar sobre esta cuestión, véase Kyle Gann: *Music Downtown: Writings from the Village Voice*, California, University of California Press, 2006; así como Tim Lawrence: “Pluralism, Minor Deviations, and Radical Change: The Challenge to Experimental Music in Downtown New York, 1971-85”, *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*, Benjamin Piekut (ed.), Michigan, University of Michigan Press, 2014, pp. 63-85.

¹² Kyle Gann: “Breaking the Chain Letter: An Essay on Downtown Music”, 1998 (<https://www.kylegann.com/downtown.html>): “Downtown composers win Guggenheims only in the ‘sound art’ category, never in ‘music’ *per se*. The ‘sound art’ category was created so that there would be some area of music that Uptown composers didn’t control”.

—que, sin duda, es mucho más compleja¹³—, no cabe duda de que la actual escena de la música experimental de Nueva York es heredera directa de las prácticas englobadas en estas tres expresiones. También es cierto que la radical polarización descrita entre los contextos del *Downtown* y del *Uptown* ha ido difuminándose a lo largo de los años, tal como demuestra la programación relativamente normalizada de algunos autores del *Downtown* en salas de conciertos tradicionales. También cabe destacar el creciente interés en el campo académico por las músicas experimentales, como bien ejemplifica la labor artística, investigadora y docente desarrollada actualmente por algunos profesores universitarios como Julia Wolfe y Jaime Oliver La Rosa en la Universidad de Nueva York (NYU), Antoni Pizà en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y Seth Cluett en la Universidad de Columbia, entre otros¹⁴.

En el actual contexto de la música experimental es posible apreciar diversas características distintivas como, por ejemplo, el interés por el sonido (en su materialidad física) y en la escucha (entendida como proceso antropológico y sociológico, no solamente como una actividad estética), así como por los procesos en vivo (con el consecuente rechazo hacia modelos creativos más apriorísticos o compositivos), la improvisación, el desarrollo de la electrónica, la ausencia de partituras con notación tradicional, el gusto por la “intermedialidad” o hibridación de lenguajes artísticos, etc. Asimismo, los lugares donde se desarrollan estas prácticas mantienen aún notables diferencias respecto de los auditorios y teatros vinculados al rito del concierto clásico, ya que, aunque puedan compartir eventualmente algún aspecto (como colocar en ocasiones al público frontalmente), generalmente se trata de ambientes más próximos a los que encontramos en galerías de arte, en salas de jazz o rock, o en sesiones de música electrónica tipo *ambient*, por ejemplo. Naturalmente, en un sentido negativo, también podría argumentarse que muchas de estas prácticas han tendido a formalizarse y estereotiparse a lo largo de los años hasta cristalizar en un conjunto de clichés.

Por otra parte, cabe señalar que, durante las últimas décadas, el contexto artístico del mítico *Downtown* ha sufrido una lenta migración hacia otros distritos de la ciudad de Nueva York, especialmente hacia Brooklyn, debido a la desmesurada subida de los precios de los inmuebles en la isla de Manhattan. Hoy en día, la idea de un *loft* barato en el sur de la isla es una quimera, por lo que los nuevos espacios buscan asentarse en otros barrios emergentes. Entre

¹³ En este sentido, véase, por ejemplo, Douglas Kahn: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999. En lengua castellana, véase Isaac Diego García: “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 1, 2019, pp. 97-116.

¹⁴ Para profundizar sobre esta cuestión, se recomienda Tamar Barzel: “Subsidy, Advocacy, Theory. Experimental Music in the Academy, in New York City, and Beyond”, *People Get Ready*, Ajay Heble, Rob Wallace (ed.), Durham, Duke University Press, 2013, pp. 153-165.

ellos, cabe destacar los centros Issue Project Room¹⁵ y Roulette Intermedium¹⁶, situados en los distritos de Downtown Brooklyn y Boerum Hill, respectivamente. De entre los lugares consagrados del antiguo *Downtown*, muchos aún resisten estoicamente el imparable avance de este proceso de “gentrificación”¹⁷. Entre ellos, sobresalen la Experimental Intermedia Foundation¹⁸ dirigida por Phill Niblock, The Stone (lugar de referencia para la práctica del *free-jazz*)¹⁹, The Kitchen²⁰, Spectrum²¹ o la mítica Dream House (donde suena un ininterrumpido *drone* de La Monte Young)²². Aparte de estos espacios, conviene destacar también otros centros de carácter interdisciplinar que suelen acoger propuestas de música experimental y arte sonoro en sus programaciones y convocatorias de residencias artísticas, como, por ejemplo, Abrons Arts Center²³, WhiteBox²⁴ o el más reciente The Shed²⁵, entre muchos otros.

Todo ello conforma, finalmente, una escena un tanto distinta respecto de sus orígenes. Sin embargo, y a pesar de ello, no cabe duda de que continúa siendo un punto de atracción muy relevante, especialmente para artistas sonoros y músicos experimentales que provienen de otros países. Como indicamos en un trabajo elaborado junto con Miguel Álvarez-Fernández y Juan Luis Ferrer-Molina: “La intensa actividad artística de la ciudad de Nueva York, y la proyección mundial de esta, ha resultado especialmente atractiva para aquellos artistas sonoros españoles e hispanoamericanos que no han encontrado vías de formación y desarrollo en sus países de origen”²⁶. El capital simbólico que atesora la escena de la música experimental está tal vez magnificado, pero es innegable que se trata de un contexto muy activo con un público significativamente sólido, lo que permite que muchos creadores puedan desarrollar allí exitosamente su carrera artística.

¹⁵ Más información sobre Issue Project Room: <https://issueprojectroom.org>

¹⁶ Más información sobre Roulette Intermedium: <https://issueprojectroom.org>

¹⁷ El neologismo “gentrificación” (del inglés *gentry*, “alta burguesía”) se emplea para describir el proceso de apropiación de un espacio urbano humilde mediante su compra y rehabilitación, con el fin de satisfacer las necesidades de expansión de los estratos sociales con mayor poder económico. La consecuencia es la subida de los precios inmobiliarios y el desplazamiento de las clases populares. Este fenómeno, presente en gran parte de las ciudades del mundo, es especialmente problemático en la ciudad de Nueva York.

¹⁸ Más información sobre Experimental Intermedia: <https://www.experimentalintermedia.org>

¹⁹ Más información sobre The Stone: <http://www.thestonenyc.com>

²⁰ Más información sobre The Kitchen: <https://thekitchen.org>

²¹ Más información sobre Spectrum: <http://www.spectrumnyc.com/site/>

²² Más información sobre Dream House – Mela Foundation: <https://www.melafoundation.org/dream02.htm>

²³ Más información sobre Abrons Arts Center: <https://www.abronsartscenter.org>

²⁴ Más información sobre WhiteBox: <https://whiteboxnyc.org>

²⁵ Más información sobre The Shed: <https://theshed.org>

²⁶ Isaac Diego García, Miguel Álvarez-Fernández, Juan Luis Ferrer-Molina: “Overview of the Relationship among the United States, Spain and Hispanic America in the Field of Sound Art”, *Instituto Cervantes at FAS / Harvard University*, 2015, p. 17.

Música experimental, identidad latina y el mito de la universalidad en el arte

Ya desde sus inicios, la música experimental del *Downtown* neoyorquino se extendió hacia otras ciudades de los Estados Unidos, como Chicago, San Francisco y Los Ángeles, así como hacia otros países del mundo, especialmente de Europa²⁷. Con ello, el movimiento fue perdiendo su inicial carácter como fenómeno de reafirmación cultural estadounidense –frente a la ya mencionada “invasión europea”– y comenzó a percibirse como una corriente de tipo internacional. Este aspecto resulta muy interesante, ya que la adopción de esta especie de halo universal podría interpretarse como una suerte de “contraofensiva colonial”. Es decir, tanto la música vanguardista europea –primero– como la música experimental estadounidense –después– terminaron operando del mismo modo, esto es, como un mecanismo colonial que se presenta a sí mismo como internacional o universal. Como agudamente indica el compositor uruguayo Coriún Aharonián: “Una de las trampas preferidas del colonialismo ha sido y sigue siendo el cuento de lo ‘universal’ en materia de cultura. [...] La ‘universalidad’ cultural fue inventada para imponer el dominio de la Europa occidental burguesa sobre el resto del mundo”²⁸.

La revelación de estos dispositivos de colonialismo cultural ha sido ampliamente argumentada, ya desde hace décadas, en el ámbito de la música de vanguardia en América Latina. Una buena muestra de ello la encontramos, por ejemplo, en el Foro de Compositores del Cono Sur celebrado en Santiago de Chile en 1987, donde relevantes músicos e intelectuales latinoamericanos –como Coriún Aharonián, Gerardo Gandini, Juan Orrego-Salas, Luis Szarán, Alicia Terzián y Cirilo Vila, entre otros– debatieron ampliamente sobre estas cuestiones. Precisamente en este foro, Aharonián concluye:

El hecho de que nosotros somos colonias es todavía una situación muy concreta. América Latina, por ahora, sigue siendo colonia. La cultura sigue siendo manejada por los centros de poder político-económico y lo va a seguir siendo por un buen rato. En el pasado histórico, en el período de predominio de la burguesía en el poder, ese centro estaba globalmente en Europa. En la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial, la capital, en cuanto a centro de poder, pasó a los Estados Unidos²⁹.

²⁷ En otros países, la llegada y desarrollo de las prácticas experimentales también provocó esta metafórica división *downtown-uptown*. En España, por ejemplo, es fácil apreciar esta polarización en la brecha que se estableció entre la música de vanguardia oficial –institucionalizada en el ya desaparecido Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), así como en diversos departamentos de musicología de diferentes universidades– frente a una escena más *underground*, ejemplificada en las pioneras prácticas del grupo Zaj o en autores como Llorenç Barber, María de Alvear, Carles Santos, Fátima Miranda, Eduardo Polonio y otros.

²⁸ Coriún Aharonián: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo, Ombú, 1992, p. 21.

²⁹ Citado en Rodrigo Torres: “Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur”, *Revista Musical Chilena*, 169, 1988, p. 68.

En esta misma línea, el compositor argentino Mariano Etkin argumenta que esta imposición —establecida siempre en nombre del “progreso”— se produce como resultado de la dependencia económica y cultural³⁰. Según Etkin, los países latinoamericanos, al carecer de una tradición artística entendida en un sentido estrictamente europeo, terminaron por asumir un pensamiento dual que superpone el mundo europeo y el mundo autóctono. Finalmente, esta dualidad se habría materializado tanto en los compositores “nacionalistas” como en los “universalistas”. Naturalmente, cuando Etkin habla de estos últimos, se está refiriendo a los compositores latinoamericanos que, en su afán de abrirse al progreso y al mito romántico de la universalidad del arte, adoptaron las innovaciones musicales de la vanguardia europea. Sin embargo, resulta obvio que la música experimental irradiada desde Nueva York (la nueva capital cultural del mundo) asumió el mismo rol universalista, ya que, al igual que la música vanguardista europea, se presenta como una manifestación desligada de cualquier tradición local. Es decir, es aparentemente neutra, pues no tiene elementos musicales —ni rítmicos, ni melódicos, ni armónicos— que se relacionen con ninguna cultura específica. En definitiva: parece estar despojada de cualquier identidad cultural. Y, como consecuencia, los músicos que se suman a esta corriente estarían optando por el “desarraigo”, lo que podría justificar por qué desde las comunidades latinas de los Estados Unidos la música experimental no parece tener mucho que decir en el desarrollo de su identidad grupal³¹. Esta fricción es ampliamente argumentada por Gidal, quien afirma:

El discurso del multiculturalismo justifica etiquetar a los compositores y su música como “latinoamericanos” (o por origen nacional) sin importar cómo los compositores se identifiquen a sí mismos y sin importar cuán “latinoamericana” suene su música. Mientras tanto, el discurso en competencia del universalismo estético, en su afán por evaluar toda la música artística en términos presumiblemente iguales, ignora los antecedentes específicos de los compositores, así como su eurocentrismo inherente³².

³⁰ Mariano Etkin: “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 1, 1989, pp. 47-58.

³¹ Esta línea argumental encuentra un claro paralelismo en algunos estudios realizados desde el marco de la antropología lingüística. Así, por ejemplo, Kathryn Woolard hace una distinción entre dos sistemas: la ideología del anonimato (que estaría vinculada al carácter supuestamente universal y neutro de las lenguas dominantes) y la ideología de la autenticidad (identificada con la ancestral, lo tradicional o lo heredado). En el anonimato, el hablante participa de la hegemonía de una lengua estándar, que se presenta como desarraigada, universal y objetiva. La ideología de la autenticidad se vincula, en cambio, con lenguas minoritarias y profundamente arraigadas en un contexto social. Sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, Kathryn A. Woolard: “Language Ideology”, *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*, James Stanlaw (ed.), Hoboken, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, 2020, pp. 1-21 (<https://doi.org/10.1002/9781118786093.iela0217>).

³² M. Gidal: “Contemporary ‘Latin American’ Composers...”, p. 63: “The discourse of multiculturalism justifies labeling the composers and their music as ‘Latin American’ (or by national origin) no matter how the composers self-identify and regardless of how ‘Latin American’ their music sounds. Meanwhile, the competing discourse of aesthetic universalism, in its zeal to evaluate all art music on presumably equal terms, ignores the specific backgrounds of composers as well as its inherent Eurocentrism”.

Tanto Gidal como Alonso-Minutti³³ y Herrera³⁴, entre otros autores, encuentran en el concepto de cosmopolitismo un mecanismo relevante de negociación para equilibrar las filiaciones globales y locales, de modo que puede proporcionar un marco adecuado para equilibrar las identidades propias y universalistas, así como para interpretar sus experiencias y opiniones, especialmente en términos de movilidad transnacional, competencia intercultural y movilidad de clases socioeconómicas. Por otra parte, la constante preocupación por desarrollar una identidad propia en el campo de la música vanguardista y experimental ha tendido a argumentarse en oposición dialéctica respecto del colonizador cultural. En este sentido, no puede obviarse tanto el papel de las propias comunidades latinas en los Estados Unidos, como el contexto cultural y simbólico donde se desarrollan. Por una parte, el potencial político de la construcción de la identidad latina es incuestionable, pues ha servido para afianzar la presencia y legitimidad de los migrantes hispanos en Norteamérica³⁵. Pero, como contrapartida, “las identidades nacionales se han ido diluyendo para dar paso una especie de identidad latina, [...] en medio de una sociedad que tiende a rechazarlos, estigmatizarlos y alejarlos de sus propias construcciones”³⁶. Como señala Sifuentes-Jáuregui, “[los grupos latinos de los Estados Unidos] han concebido identidades culturales basadas en sus países de origen y luego, recientemente, han comenzado a indagar el potencial político de la identidad ‘panlatina’”³⁷.

Por supuesto, en este proceso de construcción “panlatina”, la sociedad de acogida ha cumplido una función determinante, pues como el mismo Sifuentes-Jáuregui argumenta:

Las negociaciones de intercambio psíquico, social y cultural son siempre asimétricas: el sujeto no solo se define a sí mismo, también se ve siempre involucrado en la operación de ser definido por la hegemonía del otro. Estas son las pautas que dictan las formaciones de la identidad latina³⁸.

³³ Ana R. Alonso-Minutti: “Forging a Cosmopolitan Ideal: Mario Lavista’s Early Music”, *Latin American Music Review*, 35, 2, 2014, pp. 169-196.

³⁴ Eduardo Herrera: *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.

³⁵ Sobre la dimensión social y política del empoderamiento de las comunidades latinas en Estados Unidos, se recomienda Ed Morales: *Latinx: The New Force in American Politics and Culture*, Nueva York, Editorial Verso, 2018.

³⁶ Patrick Durand Baquero: “La música en la construcción de la identidad política”, *Dialéctica Revista de Investigación*, 26, 2020, p. 121.

³⁷ Ben Sifuentes-Jáuregui: “Epílogo: apuntes sobre la identidad y lo latino”, *Nueva Sociedad*, 201, 2005, p.148.

³⁸ *Ibid.*, p. 154.

Rozas señala que debe tenerse en cuenta que la identidad se define siempre por oposición al “otro”, lo que conlleva siempre una relación de poder, según la cual la cultura dominante clasifica al otro con el fin de “enclasarlo”, es decir, de colocarlo en una posición de rango menor³⁹. Como consecuencia, la cultura dominante ha tendido a categorizar lo latino como “el otro exótico”⁴⁰. Este aspecto es altamente significativo en el caso de la música, cuya relevancia como mecanismo de identificación cultural y social es incuestionable. Como apunta Petrozzi:

La identidad latinoamericana en la música artística tiene varios aspectos. Uno de ellos es el estereotipo creado en otros continentes y en Norteamérica sobre “lo latinoamericano” o “latino”, que espera que la música escrita por compositores latinoamericanos presente ciertas características. Esta actitud colonialista busca mantener al “otro” como algo exótico sin darle un trato igualitario y se manifiesta, por ejemplo, cuando la crítica exige al compositor expresar una identidad local porque es de cierto país de la periferia, sin exigírselo a los de un país céntrico⁴¹.

Como puede deducirse de esta argumentación, en el complejo proceso de articulación de la identidad “panlatina” existen diversos agentes –tanto “internos” como “externos”– que presionan para colocar al sujeto en una categoría predeterminada que presupone unas características específicas. En el campo de la música, dichas características se relacionan con el carácter localista de la cultura de origen, que el artista tendría que acatar y satisfacer si quiere encajar en la sociedad de acogida. Desde esta perspectiva, tal vez podríamos interpretar la opción de los autores hispanos que se suman al campo de la música experimental como un acto de resistencia –consciente o inconsciente– ante un contexto que pretende categorizarlos, justamente, como “latinos”, el “otro exótico”. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de la artista sonora argentina Cecilia López cuando explica:

Cada uno de esos lugares [países de Latinoamérica] tienen distintos relatos. Sí, hay similitudes culturales, hay raíces comunes, pero hay un millar de diferencias también. Entonces, en general, la bandera de lo latino funciona más como una

³⁹ Efraín Rozas: “Los indios en su sitio: Música étnica en las clases altas de Lima”, *Anthropia. Revista de Antropología y otras cosas*, 2, 2003, pp. 15-19 (<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11186>). Aquí Rozas toma el término “enclasar” del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Bourdieu propone este neologismo para describir el proceso por el cual un individuo o grupo dominante clasifica a otro individuo o grupo con el propósito de perpetuar su estatus de poder dentro de un espacio social. Para profundizar sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1979.

⁴⁰ Para profundizar en esta cuestión, se recomienda la lectura de Pablo Palomino: *The Invention of Latin American Music: A Transnational History. Currents in Latin American and Iberian Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.

⁴¹ Clara Petrozzi: “Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5, 2, 2010, p. 49.

cuestión funcional. Es decir, al final el problema para mí es que termina siendo funcional al relato *del otro*, digamos. [...] Sin negar de dónde uno viene, y que tenemos todas las cosas que informan la práctica, me parece que hay que ser muy inteligente para que eso no sea funcional al sistema, digamos. O sea, no necesariamente por ser argentina mi obra va a tener, no sé, una raíz folklórica. [...] No responder de eso me parece ideológicamente importante⁴².

Algunas posibles estrategias de emancipación

La posición de los músicos experimentales de origen hispano que se suman a la escena experimental de Nueva York puede resultar compleja y contradictoria, como se ha argumentado, ya que deben navegar entre dos ideologías en fricción: el universalismo estético y el encasillamiento del multiculturalismo de la diversidad. Desde esta óptica, los creadores analizados y entrevistados en este estudio –Richard Garet, Cecilia López, Jaime Oliver La Rosa y Merche Blasco– expresan su voluntad de no ser etiquetados bajo la etiqueta de lo latino, lo que los ha llevado a diluirse en una escena de carácter internacional⁴³. Este acto de resistencia podría plantear, sin embargo, una profunda paradoja o contradicción, de difícil (si no imposible) solución. Y es que estos músicos, al negarse a ser identificados a través de una expresión artística de carácter local (folklórica o popular) para diluirse en unas prácticas reconocidas supuestamente como globales o universales, finalmente estarían participando en la constatación de la “hegemonía del otro”.

En este sentido, el artista sonoro de origen uruguayo Richard Garet⁴⁴ expone así su confusión identitaria:

Yo creo que toda la ambigüedad que existe en mi trabajo es un reflejo de mi vida, porque en mi vida me cuesta mucho tener una identidad específica, es una mezcla de muchas cosas. Nací en Uruguay, de familia de inmigrantes, crecí en Uruguay, a los trece años me fui a vivir a Venezuela, que es un país caribeño, lo opuesto a Uruguay. [...] Entonces dejé de ser de un lado y del otro, en ambos lados me volví como el de otra parte. Y después me vine a Nueva York. [...] Aquí uno se siente bien siendo de otra parte. Pero, claro, aquí lo latino y lo norteamericano también están muy presentes. Yo en mi trabajo nunca he tratado de llevar una identidad o cultura, simplemente me he enfocado en lo universal. He tratado de ser universal y crear un tipo de obra que no especifique procedencia o cultura⁴⁵.

⁴² Cecilia López, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, pp. 69-70.

⁴³ I. García: *Conversaciones...*

⁴⁴ Richard Garet (Montevideo, 1972) es una destacada figura en el panorama de la música experimental y el arte sonoro que se desarrolla actualmente en la escena de Nueva York, ciudad a la que llegó en la década de los noventa tras pasar su adolescencia en Venezuela. Entre su formación académica destaca la obtención del Master of Fine Arts (MFA) en Bard College (Nueva York). Para más información sobre Richard Garet, véase <https://www.richardgaret.com>.

⁴⁵ Richard Garet, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, p. 52.

Aunque en el ideario creativo de estos artistas exista un deseo de no referenciar ninguna herencia cultural específica de origen local, cabría preguntarse si en sus obras se filtran aspectos o rasgos estéticos que delaten sus orígenes culturales. A partir de esta reflexión, en las siguientes líneas se exploran algunas posibles vías de emancipación desarrolladas en sus trabajos. Por supuesto, no se trataría de buscar e interpretar en sus prácticas una supuesta latinidad a partir de conexiones con características tradicionales latinoamericanas, pues se podría caer en el error de querer establecer un falso esencialismo identitario. Sin embargo, sí cabría preguntarse si, más allá del carácter neutro y abstracto que supuestamente desliga la música experimental de cualquier posible identificación cultural o geográfica, es posible pensar rasgos sonoros capaces de crear vínculos entre una comunidad que se reconoce en un espacio y tiempo compartidos. A este respecto, Mingburg reflexiona:

[...] la música de tipo experimental ¿es necesariamente de carácter cosmopolita o universal? ¿o podemos determinar ciertos rasgos locales en su sonoridad más allá de la presencia o no de cierto color folklórico? [...] ¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?⁴⁶.

Desde este enfoque, la idea del “espacio compartido” se convierte en central, pues ayuda a desmitificar que el sonido sea únicamente sonido, ya que nos remite siempre a un contexto (que es el que lo dota de sentido). Sin recurrir a estereotipos sonoros que remitan a prácticas musicales de América Latina, una posible estrategia que podría ayudar a conectar con un origen cultural compartido es el empleo de marcadores sonoros. Uno de ellos es, por supuesto, la voz hablada. Y no únicamente por el idioma en sí, sino por la diversidad de sus acentos, que nos pueden conducir directamente hasta un contexto cultural y geográfico específico. Sin embargo, y a pesar de su indudable potencial, cabe señalar que su empleo entre los artistas sonoros de origen hispano no es nada habitual, por no decir absolutamente excepcional (de hecho, la mayoría de los títulos de sus obras suelen presentarse en inglés, lo que ya es un aspecto revelador). Uno de estos pocos ejemplos lo hallamos en la obra de Richard Garet titulada *The Liberation of Meaning* (2014). Se trata de una instalación sonora para dos altavoces diseñada a partir de la voz de Mario Benedetti, que Garet toma de una grabación realizada por el propio poeta de su libro *El amor, las mujeres y la vida* (1995). Cada uno de sus 53 poemas fueron diseminados, palabra por palabra, hasta generar un material sonoro formado por más de dos mil pistas de audio, que se reproducen en la instalación de manera algorítmica mediante una aplicación y un programa –creados *ex profeso*– que un ordenador ejecuta en tiempo real. Así, la permanente combinación de las palabras del poeta desintegra el

⁴⁶ Raúl Mingburg: “Identidad y arte sonoro: el Proyecto ‘Argentina suena’”, *OuvirOUver*, 12, 1, 2016, p. 49.

sentido original de los textos para dar paso a una obra generativa en constante mutación. Las relaciones semánticas son distintas en cada instante, pero la voz de Benedetti permanece inmutable. Es decir, una vez que el sentido de los poemas desaparece, nos queda una voz, un idioma y un acento reconocibles, que remiten a una cultura y un contexto específicos.

Como se ha señalado previamente, esta aproximación a la lengua y su identidad sonora es algo completamente excepcional en el trabajo creativo de Garet, quien deliberadamente trata de no referenciar en su obra una cultura específica. A pesar de este férreo planteamiento, sin embargo, Garet establece en esta obra una clara conexión con la cultura latinoamericana (y más específicamente con Uruguay, su país natal). Entre las posibles razones que motivaron su realización, cabe indicar los contextos para los que fue diseñada. La primera versión de la pieza es el resultado de un encargo para una muestra organizada en 2005 por el Museo del Barrio (espacio dedicado a artistas de origen latinoamericano que residen en Nueva York), aunque su producción definitiva fue presentada en la Primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena (Colombia) en 2014⁴⁷. Sería lícito argumentar que, en este proyecto, el artista no desaprovecha la posibilidad de participar en contextos con una fuerte pujanza dentro de la comunidad artística latinoamericana, a pesar de que su línea de trabajo habitual está enfocada de un modo distinto. *The Liberation of Meaning* podría interpretarse igualmente como una suerte de reconexión personal con su propio relato biográfico, que se traza desde Nueva York hasta su origen en Uruguay.

Desde un enfoque distinto, el trabajo del compositor peruano Jaime Oliver La Rosa⁴⁸ presenta el empleo de marcadores sonoros que, a modo de huellas más o menos reconocibles, le sirven para reflexionar sobre ciertas conexiones entre sonido e identidad cultural. En muchos de sus trabajos se problematiza la construcción de la identidad en Perú a partir de la búsqueda de orígenes míticos. Un aspecto característico en los procesos exploratorios de Oliver es la concepción del instrumento musical no únicamente como un medio o recurso sonoro, sino también como un objeto cultural en sí mismo, que puede informar sobre factores históricos, ideológicos, políticos, etc. Desde esta óptica, el artista revisa críticamente de qué manera se crean los relatos de corte esencialista en Perú, que tienden a presentar lo indígena y andino como “lo auténtico”

⁴⁷ La obra formó parte también de una muestra organizada por la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España (AMEE) en 2016 en el Instituto Cervantes de Nueva York titulada *Sound vs Sense: Intersections*, en la que participaron diversos artistas sonoros españoles e hispanoamericanos como María Chávez, Ferrer-Molina, Gustavo Matamoros y Miguel Álvarez-Fernández, entre otros.

⁴⁸ Jaime Oliver La Rosa (Lima, 1979) es compositor y artista sonoro. Tras comenzar sus estudios musicales en Perú, amplió su formación académica en los Estados Unidos con la obtención de un doctorado en Computer Music en la Universidad de California, San Diego, bajo la dirección de Miller Puckette. Posteriormente, trabajó en la Universidad de Columbia y actualmente es profesor de composición en la Universidad de Nueva York (NYU) y codirector de los NYU Waverly Labs for Computing and Music. Para más información sobre Jaime Oliver La Rosa, véase <http://www.jaimeoliver.pe>,

o “lo no contaminado”⁴⁹. Explica Oliver: “Existe la práctica de construir una imagen de la historia a partir de los objetos, es algo que se hace mucho en el Perú. [...] O sea, esta idea de construir una identidad ancestral primitiva, que luego vino a ser civilizada, es la retórica común”⁵⁰.

Desde la dimensión sonora y musical, esta construcción a partir de objetos es explorada por Oliver mediante instrumentos precolombinos descubiertos en yacimientos arqueológicos. Es el caso, por ejemplo, de la serie *Silbadores 1-5* (2001–2019), donde extrae el sonido de vasijas silbantes, o de *Caracoles iv* (2018), instalación sonora que presenta sistemas de retroalimentación interactivos para explorar la resonancia de caracolas modificadas, también conocidas en la cultura andina como *pututus*. Así, en vez de aceptar estos instrumentos como objetos primitivos, idílicos y congelados en el tiempo, Oliver los aborda como tecnologías próximas a la actual música experimental. Con ello, trata de poner en evidencia que, tal vez, la esencia de lo latinoamericano no está en ir a esos orígenes míticos, sino en reconocerse hoy día como culturas híbridas. Como el propio Oliver reconoce, sus reflexiones sobre aspectos identitarios de la cultura peruana vista desde la doble perspectiva global-local, es fruto de su privilegiada situación laboral como profesor en la Universidad de Nueva York (NYU), que le permite vivir largas temporadas en su país natal⁵¹. Por supuesto, también podría argumentarse que dichas reflexiones pueden adolecer de una cierta superficialidad, pues sus obras no proponen un diálogo directo con las comunidades indígenas en las que aparecen estos instrumentos, sino que son “extraídos” de su contexto para llevarlos a un ámbito elitista.

En otros trabajos, Oliver expone algunas ideas sobre aspectos identitarios relacionados con la cultura latinoamericana mediante el empleo de marcadores sonoros específicos, que funcionan como un tejido semiótico donde es posible establecer conexiones entre ciertos sonidos y hechos históricos. Un excelente ejemplo de ello lo encontramos en su obra *2001 – A Third World Odyssey* (2017), donde el compositor esboza una interesante e irónica crítica de la modernidad peruana a través de la tecnología mediante el uso de diversos marcadores sonoros. El primero de ellos es el uso del sonido de un fax, que vehicula toda la sección inicial de la obra. Con ello, Oliver establece una asociación semiótica entre el sonido del fax y la renuncia del presidente Fujimori desde Japón mediante este aparato. El segundo marcador sonoro es la aparición del clásico *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, pero a ritmo de salsa. A primera vista, podría parecer una simple burla, que vincula esta triste situación con la película de Stanley Kubrick, pero hay algo más: se trata de la versión realizada por Luis Delgado Aparicio, alias

⁴⁹ Para comprender el enfoque crítico de Oliver, conviene destacar el trabajo teórico del músico experimental peruano (también afincado en Nueva York) Efraín Rozas (Lima, 1979). Véase, por ejemplo, E. Rozas: “Los indios en su sitio...”.

⁵⁰ Jaime Oliver, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, p. 96.

⁵¹ J. Oliver, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, pp. 77-107.

Saravá, que además de músico de salsa fue congresista y ministro de Fujimori. Es claro, sin embargo, que estas conexiones no son inmediatas (incluso para cualquier ciudadano peruano que hubiera vivido aquel año terrible de 2001) y que los significados que estos marcadores pueden generar en cada oyente son distintos, de modo que su efectividad dependerá en gran medida de la información aportada al oyente, ya sea en el programa de mano o la que se aporta en la página web del compositor⁵². En cualquier caso, estas redes semióticas le permiten a Oliver reflexionar sobre el modo en que los peruanos se ven a sí mismos desde Perú y desde el mundo global, y cómo ello funciona como un mecanismo estructurador de identidades.

Música experimental y la ideología “Do it yourself”

Finalmente, si cuestionamos que la música experimental no es tan neutra y abstracta como cabría pensar en un primer momento, y que, efectivamente, puede ser un vehículo válido para reflexionar críticamente acerca de la construcción de las identidades culturales, parece oportuno cuestionarse qué ideologías se destilan en las prácticas sonoras experimentales que se desarrollan actualmente en los circuitos de Nueva York. De entrada, su carácter tecnológico, no comercial, internacional y no normativo refuerza su apariencia de neutralidad. Estas músicas no parecen contener ninguna ideología. Sin embargo, esta visión ingenua estaría ignorando el contexto físico y simbólico donde se presentan estos trabajos artísticos. Es decir, el espacio social que nos informa acerca de aspectos como clase social, factor generacional, origen formativo, etc. Por supuesto, no es el propósito de esta investigación aportar un estudio sociológico sobre los espacios donde se desarrollan estas músicas experimentales, pero, sin necesidad de ello, es posible apreciar fácilmente unas características predominantes relativamente definidas (relacionadas con edad, género, raza, estatus social y económico, nivel formativo e intelectual...), que ponen en duda, como mínimo, tal neutralidad ideológica.

Debe tenerse en cuenta, además, que estas prácticas sonoras no surgen de la nada, sino que se conectan con una tradición y con un linaje —el de la música experimental iniciada por John Cage y la Escuela de Nueva York—, que ya portan diversos aspectos identitarios e ideológicos, como vimos al comienzo de este estudio. Y, más allá de que los actuales creadores experimentales se sientan ligados o no a sus predecesores, resulta evidente que se nutren de su enorme capital simbólico, pues estos espacios funcionan como un mecanismo legitimador. Un aspecto ya presente en los inicios de la música experimental es la ideología del constante progreso. Un progreso que es lineal y que se relaciona directamente con el permanente auge de las nuevas tecnologías. Así, aunque

⁵² Para información sobre la obra, véase <http://www.jaimeoliver.pe/2001-2>.

estas músicas parecen poseer un halo no-comercial o independiente, han tendido a vincularse con las lógicas del consumismo tecnológico, especialmente feroz en los Estados Unidos. Esta idea fue anticipada por Attali, quien afirmaba:

Sin pretender una adecuación a la demanda del oyente, la música existe, se impone. Se trata de la ideología pura del progreso [...]. Cientificismo; universalidad imperial; despersonalización; manipulación; elitismo: todos los rasgos, todos los fundamentos de una ideología nueva de la economía política aparecen en la investigación musical occidental de nuestro tiempo. Una música sin mercado se impone a una élite internacional, que coincide en esa superación de las tradiciones culturales nacionales, a la búsqueda de un esperanto necesario para su funcionamiento simple, su comunicación eficaz. Sueño de la unidad mundial de las grandes organizaciones mediante el lenguaje de la música, un lenguaje que se legitima por la ciencia y se impone por la tecnología⁵³.

Frente a este posicionamiento ideológico, en la música experimental realizada en Latinoamérica es posible apreciar una actitud más ecológica y menos normativa respecto del uso de las tecnologías. Ello respondería, en primera instancia, a una situación económica desfavorable, que obliga al músico a reutilizar los recursos disponibles, pero también a un cierto posicionamiento crítico. Este ha sido históricamente un recurrente tema de debate en el contexto de la nueva música latinoamericana. Así, por ejemplo, en el Foro de Compositores del Cono Sur de 1987, declara el compositor argentino Óscar Bazán:

Se habló un poco de ideología acá. [...] Me parece que hemos seguido muchas veces una ideología del derroche, que es un mal que viene de las Europas. Por eso es que hay que ir a elementos mínimos, básicos, primarios, fáciles, imperfectos. Es una forma de evitar ese derroche. No debemos seguirlo porque no nos pertenece. Es decir, nuestra música debe usar los elementos de que disponemos⁵⁴.

En la creación sonora experimental latinoamericana encontramos algunos interesantes ejemplos en esta línea. Es el caso, por ejemplo, de la música de corte minimalista desarrollada en el ámbito argentino por autores como Carmen Baliero, Mariano Etkin y Gustavo Ribicic, conceptualmente próxima al *arte povera* italiano, en la que se emplean muy pocos medios, tanto musicales como tecnológicos. En los actuales circuitos de música experimental y arte sonoro latinoamericano también es posible constatar un predominio de un tipo de aproximación a la tecnología más artesanal o DIY (sigla en inglés de *do it yourself*), resultado de su paulatina socialización y facilidad de acceso. Respecto a la escena experimental en Perú, Apolo Valdivia señala: “La filosofía del ‘hazlo tú mismo’ lleva inherente una connotación anticapitalista, al rehusar consecuentemente ser partícipe de un mercado y sus actividades, y ha sido una postura adoptada por diversos

⁵³ Jaques Attali: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, José Martín Arancibia (trad.), Valencia, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977, pp. 234-235.

⁵⁴ Bazán, 1987, citado en R. Torres: “Creación Musical...”, p. 81.

movimientos contraculturales”⁵⁵. Y sentencia: “actividades como el reciclaje, el bricolaje o el ‘hazlo tú mismo’, se han vuelto imperativamente una necesidad y un medio de resistencia sobre todo en países latinoamericanos”.

Este posicionamiento crítico sobre el consumo de las tecnologías se intensifica, si cabe, en las prácticas sonoras de aquellos artistas latinos que desarrollan su trabajo en el contexto norteamericano. Uno de los grandes pioneros en la creación de artefactos sonoros electrónicos con materiales reciclados es Nicolas Collins⁵⁶, autor nacido en Nueva York, aunque de madre chilena. Desde su posicionamiento estético, la reutilización de desechos tecnológicos (como circuitos, baterías, pilas, instrumentos musicales tradicionales, ordenadores, etc.) está motivada por la necesidad de recuperar el concepto de mediador en la música electrónica, así como por la exploración creativa de nuevos sonidos. A todo ello, se suma una fuerte voluntad pedagógica, cuyo mayor exponente es su célebre publicación *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking* (2006), obra enormemente influyente entre los experimentadores sonoros que optan por las posibilidades del DIY. Esta modalidad de luthería electrónica casera instaura, además, un tipo de investigación artística basada en la experiencia misma del aprendizaje.

Un enfoque pedagógico afín es explorado por Jaime Oliver La Rosa, quien desde su labor como docente en la Universidad de Nueva York propone una metodología basada en el trabajo con *software* y *hardware* de código abierto. Oliver realizó su doctorado en *Computer Music* en la Universidad de California, San Diego, bajo la dirección de Miller Puckette, una figura enormemente influyente en las comunidades de *software* libre (especialmente en México y en otros países de Latinoamérica, donde recurrentemente imparte talleres y conferencias). Puckette es el inventor, además, de *Pure Data*, lenguaje de programación gráfica de código abierto que permite crear de modo interactivo con sonido y lenguajes multimedia. Desde esta filosofía de trabajo, declara Oliver:

En general, todo lo que hago es de fuente abierta. Lo pongo en la red. No como una idea de replicación, sino que yo aprendí haciendo las cosas porque encontré cosas de fuente abierta. Es decir, yo cogía algo, lo modificaba y lo convertía en otra cosa. Yo creo que, en general, contribuir a esa cultura de código abierto hace que la gente pueda transformar. Es decir, concibo la creación no como la página tradicional en blanco, sino como algo que se coge y se transforma⁵⁷.

⁵⁵ Pedro Rolando Apolo Valdivia: “Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)”, tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018, p. 69.

⁵⁶ Nicolas Collins (Nueva York, 1954) es compositor, artista sonoro y escritor. Recibió su licenciatura y maestría de Wesleyan University y su doctorado de la Universidad de East Anglia. Entre 1997 y 2017 fue editor jefe de la revista *Leonardo Music Journal* del MIT. Para más información, véase <https://www.nicolascollins.com>.

⁵⁷ J. Oliver, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, p. 85.

Entre los instrumentos creados por Oliver con código abierto, cabe destacar *El tambor silencioso (The Silent Drum)*, dispositivo construido a partir de un tambor real al que se le ha sustituido el parche por una membrana elástica que se adapta a la forma de la mano, cuya presión es captada por una cámara de vídeo y procesada por un ordenador a través del programa Pure Data. De esta forma, la información de la presión de la mano sobre la membrana se transforma finalmente en síntesis de sonido⁵⁸.



Ilustración 1. Jaime Oliver La Rosa: Tambor Silencioso
(Fotografía cortesía del artista)

También desde la Universidad de Nueva York, la española Merche Blasco⁵⁹ realizó su investigación sobre los usos no normativos de la tecnología en relación con colectivos discriminados en este campo⁶⁰. Su trabajo creativo se

⁵⁸ Para más información sobre esta obra, véase <http://www.jaimeoliver.pe/instrumentos/silent-drum/sd-text>.

⁵⁹ Merche Blasco (Tudela, España, 1979) es compositora, *performer*, investigadora y artista interdisciplinar. Actualmente desarrolla su trabajo artístico en la ciudad de Nueva York, donde reside desde hace aproximadamente una década. Comenzó su formación en España como ingeniera en telecomunicaciones en la Universidad Pública de Navarra, y posteriormente, obtuvo un máster en *Interactive Telecommunications Program* en la Universidad de Nueva York. Para más información sobre Merche Blasco: <https://half-half.es>.

⁶⁰ En su tesis doctoral, por ejemplo, realiza un estudio sobre el papel de la mujer en el campo de la música experimental y su relación con la tecnología a través de usos no normativos.

caracteriza por el diseño y construcción de dispositivos tecnológicos que permiten articular otros modos de relacionarse con el sonido, la escucha y lo performativo. Blasco explora diversos materiales (como agua, madera, tela, etc.) con el fin de ayudar a establecer procesos de escucha constante en las exploraciones en directo, como puede apreciarse en algunos de sus proyectos como *Lobatus*, *Vibrant Matter*, *Espongina* y *Anette*, entre otros. Respecto a la relación de esos usos de la tecnología y la identidad latina, señala Blasco:

Sí que veo que existe una relación de mayor consciencia con los materiales, una consciencia más ecológica, en artistas que vienen de Latinoamérica. En su manera de trabajar, no los veo simplemente consumiendo tecnología, [...] hay un patrón de formación autodidacta y de utilización de tecnologías de bajo coste. Es decir, no veo a los artistas latinos con una necesidad de consumir las últimas innovaciones tecnológicas, sino de crear trabajos con materiales mucho más básicos y asequibles⁶¹.

La producción artística de la compositora argentina Cecilia López⁶² también refleja algunos de estos supuestos. A partir de la influencia de algunos de sus maestros en Argentina, como Carmen Baliero y Gustavo Ribicic, su trabajo ha tendido a desarrollarse desde una deliberada reducción de recursos, que aproximan su estética al *arte povera*. Muchas de sus obras son el resultado de investigaciones acústicas a partir de materiales encontrados o reciclados. Así, por ejemplo, en su propuesta *Música mecánica para chapas* emplea láminas de acero inoxidable amplificadas para desplegar lentas y dilatadas texturas de sonido que se desarrollan mediante procesos de retroalimentación y filtrado. Sobre el trabajo con estas chapas, relata López:

Me acuerdo, por ejemplo, cuando yo vine [a los Estados Unidos] con las chapas, una de las preguntas que me hacían era: “pero ¿vos probaste con aleaciones de metales específicos?”. ¡Y yo las chapas las había encontrado en una chatarrería! Es decir, la obra surgió de ahí. Entonces, es lo contrario de tratar de tener una relación preciosista con el material, sino más el concepto de hacer con lo que uno tiene. En ese sentido, el uso de recursos acá es totalmente distinto que lo que es en Sudamérica⁶³.

Otro objeto reciclado ampliamente trabajado por Cecilia López es el bidón metálico de aceite. Su pieza *Eardrumcluster* es una instalación y composición creada con numerosos tachos de acero distribuidos en el espacio. El material sonoro se construye aquí mediante grabaciones de emisiones otoacústicas y

⁶¹ Merche Blasco, entrevista recogida I. García: *Conversaciones...*, p. 124.

⁶² Cecilia López (Buenos Aires, 1983) es compositora y artista sonora. Inició su formación musical en Buenos Aires con los maestros Carmen Baliero y Gustavo Ribicic. Posteriormente, amplió sus estudios en instituciones de los Estados Unidos como Milton Avery School of the Arts en Bard College (Master of Fine Art) y Wesleyan University (MA Experimental Composition). Su carrera artística, desarrollada principalmente en la ciudad de Nueva York, revela a una autora con una sólida trayectoria en el campo de la música experimental y el arte sonoro. Para más información sobre Cecilia López: <http://www.cecilia-lopez.com>.

⁶³ C. López, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, p. 72.

sonidos sintonizados con la resonancia de los tambores de acero. En una línea de investigación similar, también cabe mencionar su proyecto *Machinic Fantasies*, instalación en la que emplea la rotación de dos bidones perforados con un altavoz en su interior que actúan como filtros acústicos.

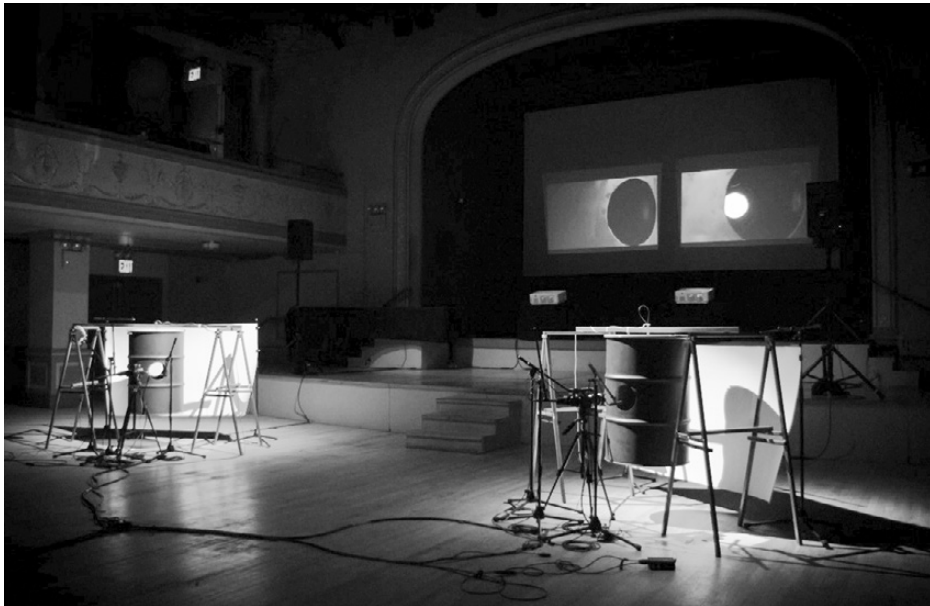


Ilustración 2. Cecilia López: *Machinic Fantasies*. *Roulette Intermedium*, Brooklyn, Nueva York, 2018 (Fotografía de Wolfgang Daniel)

Una autora que igualmente desarrolla sus procesos creativos a partir de tecnologías y materiales obsoletos es la artista sonora de origen peruano María Chávez⁶⁴. A partir de su visión crítica acerca de la industria del disco, desarrolla sesiones de improvisación libre con platos giratorios y vinilos rotos, cuyos sonidos modifica en tiempo real mediante objetos que coloca sobre ellos o bajo la aguja. El conjunto de todos estos procedimientos le llevó a crear el concepto de *turntablism abstracto*, que compiló en *Of Technique: Chance Procedures on Turntable* (2012), manual práctico donde documenta sus años de experiencia sonora con estos medios.

Entre los artistas de origen hispano que desarrollan su labor en el contexto de Nueva York, cabe mencionar un último y significativo ejemplo en relación con esta actitud ecológica en el uso de tecnologías. Se trata de la obra *Before Me*

⁶⁴ María Chávez (Lima, Perú, 1980) es improvisadora, curadora y artista sonora. Actualmente desarrolla su carrera artística en la ciudad de Nueva York. Más información sobre María Chávez en <http://www.mariachavez.org>.

(2012) de Richard Garet, instalación sonora presentada en 2013 en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), dentro de la primera exposición colectiva sobre arte sonoro realizada en este espacio titulada *Soundings: A Contemporary Score*. Garet fue, además, el único artista sonoro de origen hispano de la muestra, lo que dota a tal evento de una trascendencia capital. En este ilustre contexto, *Before Me* supone toda una declaración de intenciones, pues la pieza está construida con tecnologías usadas y obsoletas: un *speaker cabinet* (una caja o mueble de altavoces), un amplificador Fender de los años 60 (*head amplifier*), un viejo tocadiscos (sobre cuyo plato gira una canica), un cristal de mármol, un micrófono y una bombilla⁶⁵. Como el artista reconoce, algunos de estos objetos los había recogido él mismo en la calle, donde habían sido tirados a pesar de funcionar perfectamente. Con todo ello, Garet modela una suerte de escultura sonora generadora de múltiples interpretaciones. El mismo artista declara:

Todo eso es para mí muy interesante, porque lo sacas de su contexto de realidad, a lo *ready-made*, y lo exploras y lo transformas. Lo transformas porque cambias su función, cambias las expectativas por completo del aparato y creas algo nuevo que te cuenta una historia nueva. Y, en base a eso, creas una obra nueva⁶⁶.



Ilustración 3. Richard Garet: Before Me. Exposición Soundings: A Contemporary Score. The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, 2013 (Fotografía cortesía del artista)

⁶⁵ Para más información sobre *Before Me* (2012) de Richard Garet, véase https://www.richardgaret.com/documentation/moma/MoMA_Soundings.html.

⁶⁶ R. Garet, entrevista recogida en I. García: *Conversaciones...*, p. 51.

Últimas reflexiones a modo de cierre

Tal vez resulte un tanto excesivo concluir que esta actitud ecológica y crítica respecto del consumismo tecnológico estructura una suerte de identidad latina en el campo de la música experimental, pero sí se muestra como un rasgo ideológico afín. Como indica Moreno Fernández, “la identidad responde a un ‘posicionamiento’ de las personas o de los grupos en relación con su tiempo, su espacio, su cultura y su entorno”⁶⁷. De este modo, sin tener que recurrir a características estereotipadas o a sonoridades “exóticas” de raíz folklórica procedentes de sus países de origen (como se les exigiría en su estatus de “latinos”), estos creadores han sido capaces de articular una consciencia colectiva, que se relaciona con su visión crítica acerca del consumismo tecnológico que se expande en el contexto de la experimentalidad sonora en los Estados Unidos. Este posicionamiento, ya presente en las prácticas musicales que se desarrollan tradicionalmente en Latinoamérica, cobra mayor sentido, si cabe, en el contexto norteamericano.

Esta perspectiva pondría en jaque, además, la concepción idealizada de la música experimental como una manifestación neutra y sin ideología. Como se ha podido argumentar a lo largo de este texto, tanto en su origen (como expresión de afirmación cultural estadounidense) como en su desarrollo o expansión (como mecanismo colonial), es posible apreciar el despliegue de diversos mecanismos ideológicos, entre los que destaca la idea de constante progreso. Este carácter lineal se ha visto conectado, a su vez, con las lógicas del consumo de las nuevas tecnologías. Asimismo, desde un enfoque ingenuo, optimista o interesado, las tecnologías han tendido a presentarse como un conjunto de herramientas neutras. Está muy extendida la afirmación de que no son buenas o malas, sino que depende de cómo se usan. También, se dice, son democratizadoras e igualadoras. Por supuesto, puede ser cierto que posean el potencial para ayudar a superar ciertas desigualdades, especialmente desde los procesos de socialización o acceso de las tecnologías a nivel mundial, pero es igualmente innegable que tras ellas se encuentran múltiples intereses que se sustentan sobre unas bases ideológicas específicas en relación con su diseño, comercialización, usos, etc. En este sentido, la actitud ecológica *do it yourself* puede interpretarse como un acto colectivo de resistencia.

Por supuesto, la tendencia DIY no es exclusiva del campo de la experimentalidad sonora ni de colectivos latinoamericanos. Y, aunque pueda contemplarse como un aspecto identitario común entre muchos artistas de América Latina en los Estados Unidos, resultaría exagerado y poco riguroso afirmar que ello conforma una emancipación identitaria, especialmente cuando los propios artistas abordados en este estudio declaran abiertamente su renuncia a promover una identidad latina en el campo de la música experimental. Finalmente, a

⁶⁷ Francisco Moreno Fernández: *La lengua y el sueño de la identidad*, Canterano, Aracne, 2020, p. 55.

pesar de las estrategias creativas descritas en este texto –ya sea el empleo de marcadores sonoros o el uso crítico y no normativo de las tecnologías–, no resulta en absoluto concluyente que estas prácticas revelen un posicionamiento identitario común entre los artistas de origen hispano que desarrollan su labor en la actual escena de Nueva York. Tal como se expuso al comienzo, el presente estudio aspiraba a ofrecer un marco reflexivo sobre los motivos históricos e ideológicos que sustentan el contexto experimental neoyorquino, así como ofrecer algunas líneas discursivas que nos ayuden a comprender la participación o rechazo de estos creadores en estos procesos identitarios, tanto a través de sus propios posicionamientos estéticos como a partir de posibles interpretaciones en sus trabajos artísticos. En Nueva York, lugar de origen tanto de la música experimental como de la identidad latina en los Estados Unidos, estos artistas latinos encuentran sus propias vías de emancipación, aunque este camino resulte siempre complejo y paradójico.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo, Ombú, 1992.
- ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro L. (eds.): *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, Nueva York, Oxford University Press, 2018.
- ALONSO-MINUTTI, Ana R.: “Forging a Cosmopolitan Ideal: Mario Lavista’s Early Music”, *Latin American Music Review*, 35, 2, 2014, pp. 169-196 (<https://doi.org/10.7560/LAMR35201>).
- APOL VALDIVIA, Pedro Rolando: “Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)”, tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, José Martín Arancibia (trad.), Valencia, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- BARZEL, Tamar: “Subsidy, Advocacy, Theory. Experimental Music in the Academy, in New York City, and Beyond”, *People Get Ready*, Ajay Heble, Rob Wallace (eds.), Durham, Duke University Press, 2013, pp. 153-165.
- BERRÍOS-MIRANDA, Marisol: *The Significance of Salsa Music to National and Pan-latino Identity*, California, University of California Berkeley, 1999.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1961.
- COLLINS, Nicolas: *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*, Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- DURAND BAQUERO, Patrick: “La música en la construcción de la identidad política”, *Dialéctica Revista de Investigación*, 26, 2020, pp. 116-124.
- ETKIN, Mariano: “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 1, 1989, pp. 47-58.
- FLORES, Juan: “‘Creolité’ en El Barrio: la diáspora como fuente y desafío”, *Nueva Sociedad*, 201, 2006, pp. 117-128.
- GANN, Kyle: “Breaking the Chain Letter: An Essay on Downtown Music”, 1998 (<https://www.kylegann.com/downtown.html>).

- : *Music Downtown: Writings from the Village Voice*, California, University of California Press, 2006.
- GARCÍA, Isaac Diego; ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel; FERRER-MOLINA, Juan Luis: “Overview of the Relationship among the United States, Spain and Hispanic America in the Field of Sound Art”, *Instituto Cervantes at FAS - Harvard University*, 2015, pp. 1-37.
- GARCÍA, Isaac Diego: “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 1, 2019, pp. 97-116.
- : *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina*, Valencia, Edict Oràlia Música, 2020.
- GIDAL, Marc: “Contemporary ‘Latin American’ Composers of Art Music in the United States: Cosmopolitans Navigating Multiculturalism and Universalism”, *Latin American Review*, 31, 1, 2010, pp. 40-78 (<https://muse.jhu.edu/article/392255>).
- HERRERA, Eduardo: *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.
- KAHN, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- LAPIDUS, Benjamin: *New York and the International Sound of Latin Music, 1940-1990*, Nueva York, American Made Music Series, 2020.
- LAWRENCE, Tim: “Pluralism, Minor Deviations, and Radical Change: The Challenge to Experimental Music in Downtown New York, 1971-85”, *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*, Benjamin Piekut (ed.), Michigan, University of Michigan Press, 2014, pp. 63-85.
- LEWIS, George E.: “Experimental Music in Black and White: The AACM in New York, 1970-1985”, *Uptown Conversations: The New Jazz Studies*, Robert O’Meally, Brent Hayes Edwards, Farah Jasmine Griffin (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2014, pp. 50-101 (<https://doi.org/10.7312/omea12350-004>).
- MINGBURG, Raúl: “Identidad y arte sonoro: el Proyecto ‘Argentina suena’”, *OuvirOUver*, 12, 1, 2016, pp. 46-53 (<https://doi.org/10.14393/OUV18-v12n1a2016-3>).
- MORALES, Ed: *Latinx: The New Force in American Politics and Culture*, Nueva York, Editorial Verso, 2018.
- MORENO FERNÁNDEZ, FRANCISCO: *La lengua y el sueño de la identidad*, Canterano, Aracne, 2020.
- NICHOLLS, David: “Avant-garde and Experimental Music”, *The Cambridge History of American Music*, David Nicholls (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 517-534.
- NYMAN, Michael: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- PALOMINO, Pablo: *The Invention of Latin American Music: A Transnational History. Currents in Latin American and Iberian Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.
- PIEKUT, Benjamin: “Afterword”, *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera, Alejandro L. Madrid (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 2018, pp. 305-313.
- PETROZZI, Clara: “Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5, 2, 2010, pp. 43-59.

- ROZAS, Efraín: “Los indios en su sitio: Música étnica en las clases altas de Lima”, *Anthropía. Revista de Antropología y otras cosas*, 2, 2003, pp. 15-19 (<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11186>).
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben: “Epílogo: apuntes sobre la identidad y lo latino”, *Nueva Sociedad*, 201, 2005, pp. 145-154.
- TORRES, Rodrigo: “Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur”, *Revista Musical Chilena*, 169, 1988, pp. 58-85.
- WASHBURN, Christopher: *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*, Filadelfia, Temple University Press, 2008.
- WOOLARD, Kathryn A.: “Language Ideology”, *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*, James Stanlaw (ed.), Hoboken / Nueva Jersey, John Wiley & Sons, 2020, pp. 1-21 (<https://doi.org/10.1002/9781118786093.iela0217>).

Recibido: 28-1-2022

Aceptado: 29-4-2022