

Ondas de mujeres: compositoras de música electroacústica en México

Angélica Montserrat Pérez-Lima*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

What is important is that women face up to the reality of their history and of their present situation. Disadvantage may indeed be an excuse; it is not, however, an intellectual position.

Linda Nochlin

Resumen

Esta investigación surgió de una inquietud personal en torno a las primeras compositoras que incursionaron en la música electroacústica en México. A partir de ello se elaboró un rastreo historiográfico que recopila las obras electroacústicas creadas por compositoras durante la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, este acercamiento devela la música electroacústica como un espacio que, en sus inicios, era poco habitado por las mujeres, pero que con el paso de los años ha dado pie a nuevas propuestas y voz a más generaciones de creadoras. Se presenta una compilación de obras de distintas compositoras que tomaron la electrónica como un vehículo de experimentación y creación sonora. Así bien, este trabajo se convierte en un ejercicio de documentación que se suma a la construcción de la historia reciente de la música en México.

Palabras clave: compositoras mexicanas, música electroacústica, siglo XX.

Women waves: female electroacoustic composers in Mexico

Abstract

This research comes from a personal concern about the first female composers who ventured into electroacoustic music in Mexico. It produced a historiographical search that compiles the electroacoustic works created by female composers during the second half of the 20th century. At the

* Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (2020). Egresada de la licenciatura en Musicología del Conservatorio Nacional de Música de México, donde actualmente desarrolla su investigación sobre la compositora mexicana Guadalupe Olmedo.

same time, this approach reveals electroacoustic music as a space that, in its beginnings, was rarely inhabited by women, but that over the years has given rise to new proposals and voices for more generations of women creators. This article presents a body of works by different female composers who took electronics as a vehicle for experimentation and sound creation. It is an exercise of documentation that is added to the construction of the recent history of music in Mexico.

Keywords: Mexican women composers, Electroacoustic music, 20th century.

Introducción

Para acercarse a las compositoras que se aventuraron al encuentro de la música electroacústica en México es necesaria una mirada a los inicios de este género musical en el país. En este sentido, trabajos como los de Yolanda Moreno Rivas (1994), Javier Álvarez (1996), Alejandra Odgers (2000) y Manuel Rocha (2003) han dado cuenta de algunos nombres y espacios donde se iniciaron los primeros ejercicios y exploraciones con medios electrónicos como herramienta de composición. Todas estas investigaciones coinciden en subrayar la importancia que tuvo el Laboratorio de Música Electrónica, fundado en el Conservatorio Nacional de Música en el año 1970. A pesar de ser un “estudio pequeño y primitivo construido alrededor de sintetizadores modulares y equipo básico de grabación” (Álvarez, 1996: 41), se convirtió en un lugar de encuentro para aquellos que ya estaban inmiscuidos en el área, pero también para quienes recién comenzaban a familiarizarse con los sintetizadores y los soportes electrónicos como medios de composición.

Sin embargo, es interesante observar que, pese a que el Laboratorio de Música Electrónica formaba parte del Conservatorio, no se documentaron obras creadas por mujeres, sino que su producción se centró en composiciones más “tradicionales”, para instrumentos acústicos. Frente a este panorama surge la pregunta de si aquel vacío se debe a la falta de documentación en los catálogos de las compositoras o, en efecto, a la ausencia de música electroacústica creada por mujeres durante los primeros años de la década de los setenta.

Ante estos vacíos, la musicóloga y compositora Leticia Armijo señala en su tesis doctoral que “la música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que esta ha sido objeto a través de la historia, que por causas internas como la calidad musical de su obra” (Armijo, 2007:56). Así bien, aproximarse a las primeras compositoras que exploraron el campo de la electroacústica como medio de expresión y de creación traza una ruta sonora que, a la vez que documenta el desarrollo de nuevos repertorios, evidencia la gestión de las propias autoras y pone sobre la mesa la urgencia de documentar sus obras. De esta manera, al mismo tiempo que se construye el registro musical de las

compositoras, estas se convierten en referentes para las nuevas generaciones de creadoras que ven en la electrónica otras posibilidades de hacer música.

Para elaborar el registro de las obras, se tomó como guía el trabajo de la compositora Alejandra Odgers desarrollado en su tesis de licenciatura *La música electroacústica en México* (2000). Allí Odgers hace una revisión de las obras de música electroacústica —de compositoras y compositores— compuestas en el país a partir de la década de 1960 y hasta el año 2000. Tomando como referencia dicha investigación, se elaboró una actualización de las obras documentadas y se incorporaron nuevas voces al registro. Para realizar esta tarea, fueron consideradas bajo la categoría de *música electroacústica* las piezas de música acusmática, mixta y multimedia, creadas exclusivamente por compositoras mexicanas. De igual forma, la lista de obras y compositoras presentadas en este trabajo tomó como punto inicial a quien fue documentada como autora de la primera obra electroacústica compuesta por una mujer (a finales de los años sesenta), hasta la primera generación de compositoras con una práctica activa en el uso de la electrónica como medio o forma de composición. La producción musical de estas últimas, nacidas durante la segunda mitad del siglo XX, se remonta a las décadas de 1980 y 1990 y se sostiene en décadas posteriores.

Voces emergentes: la década del setenta

La primera obra electroacústica realizada por una compositora mexicana que se encuentra documentada pertenece a Alicia Urreta. Nacida en 1930, Urreta contaba con una sólida carrera como instrumentista. En 1957 se convirtió en pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su trabajo como pianista solista y acompañante la había llevado a trabajar de cerca con compositores como Blas Galindo, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak, entre otros compositores del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Su cercanía con los miembros del taller, sumada a su labor como coordinadora de las actividades musicales en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, la mantuvieron al tanto del repertorio contemporáneo, mismo que programaba de manera regular. Su paso a la composición sucedió de manera casi casual, cuando le pidieron escribir la música incidental para la obra dramática *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, que fue presentada en la Casa del Lago en 1965 (Saavedra, 1987:7).

En 1968, Jean Etienne Marie (1917-1989) presentó una serie de cursos y conciertos en México. En aquella ocasión, Urreta interpretó la obra *Tombeau* del

compositor francés (Heterofonía, 1968: 39)¹. Al año siguiente, Urreta presentó su primera obra para cinta *Ralenti* (1969), pieza que continúa extraviada hasta la fecha. En 1971, Jean Etienne Marie invitó a la compositora para estudiar con él en la *Schola Cantorum* de París. En aquel viaje, Urreta también visitó el Centro de Investigaciones de la Música Electroacústica dirigido por Pierre Schaeffer. Como conclusión del curso con Marie, Urreta compuso su obra *Natura Mortis o La verdadera historia de Caperucita Roja* para piano, cinta y narrador.²

Hice una obra que ya no tenía que ver con el teatro como musicalización, [...] pero que sí tenía que ver con el teatro porque había que actuarla. Esta obra fue *Natura Mortis o La verdadera historia de Caperucita Roja*. / Caperucita Roja es ya una naturaleza muerta, clásica. Es una obra muy especial para mí porque Jean Etienne me dijo: ‘Usted va a tener el laboratorio para trabajar una obra como conclusión del curso y lo va a tener un día’. Yo no había trabajado en el curso con él nada relacionado con la electrónica (Saavedra, 1987: 7-8).

Resulta interesante que, a pesar de que su preparación en el curso no había estado relacionada con la electrónica, la experiencia previa de Urreta en el Taller del Conservatorio, así como su trabajo en teatro la llevaron a concebir *Natura Mortis*, pieza para cinta magnética, piano y narrador, basada en el cuento original de Charles Perrault.

Las idas y vueltas de Urreta con la electrónica como medio de composición dejaron al menos diez obras electroacústicas³ (Tabla 1). Existen varias cintas con

¹ La investigación de la violonchelista y doctora en Interpretación Musical, Iracema de Andrade, sobre Alicia Urreta precisa que esta *Tombeau* estaba dedicada al compositor mexicano Julián Carrillo, fallecido tres años atrás, en 1965. La obra estaba concebida para dos pianos, afinados en medios y tercios de tono, y cinta magnética. Consultar: “Reconfiguración de lo sonoro en la obra musical de Alicia Urreta”. Ciclo de conferencias Cenedim 2021. Iracema de Andrade [Online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_5Rs2244n54

² En la entrevista citada, la misma Urreta dice que fue en el año 1969. Sin embargo, en el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, compilado por Eduardo Soto Millán (1998), la obra aparece fechada en el año 1971. Aunado a ello, la investigación sobre Alicia Urreta, elaborada por Iracema de Andrade, confirma que Urreta compuso *Natura Mortis* en 1971 como resultado del curso con Jean Etienne Marie en la *Schola Cantorum*.

³ En el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán, el autor documenta 34 obras de Alicia Urreta. En esta compilación existen obras para piano y diferentes ensambles de cámara, así como dos óperas y obras para orquesta, donde destaca la obra *Arcana* para piano amplificado y orquesta, que también se incluye en la lista de obras electroacústicas de la compositora. Entre las obras documentadas por Soto Millán se encuentran 9 obras electroacústicas enlistadas en la *Tabla 1*. De igual forma, se consideraron obras documentadas en la investigación de Iracema de Andrade. En cuanto a la elaboración de un

su música para soportes electrónicos en el archivo resguardado por su hija, la bailarina y coreógrafa Pilar Urreta.⁴ Estas obras están en proceso de digitalización como parte del rescate de la obra de la compositora y esperamos que puedan ser consultadas en un tiempo cercano.

Alicia Urreta: obras electroacústicas documentadas

Obra	Año	Dotación
<i>Ralenti</i>	1969	Cinta
<i>Natura mortis o la Verdadera historia de Caperucita Roja</i>	1971	Narrador, piano y cinta
<i>Estudios sobre una guitarra</i>	1972	Cinta
<i>Cante, homenaje a Manuel de Falla</i>	1976	Actor, cantor, 3 bailarines, diapositivas, percusión y cinta
<i>Hasta aquí la memoria</i>	1977	Soprano, guitarra, piano, percusión, orquesta de cuerdas y cinta
<i>Selva de pájaros</i>	1978	Cinta
<i>Salmódia II</i>	1980	Piano y cinta
<i>Arcana</i>	1981	Piano preparado y amplificado, y orquesta
<i>Dameros II</i>	1984	Cinta
<i>Dameros III</i>	1985	Cinta
<i>Convocatoria a un rito</i>	1986	Piano preparado, percusiones, voz, atuendo sonoro y cinta

Tabla 1: Elaboración propia a partir de Soto (1998), Odgers (2000) y de Andrade (2021).

Mientras tanto, una vía para acercarse a la obra electrónica de Alicia Urreta —y a su música en general— se encuentra en otra área donde la compositora trabajó: el cine. Ejemplo de ello es la película *La muerte viviente*, de 1971, dirigida por el mexicano Juan Ibáñez. Con guion del norteamericano Jack Hill, esta película presenta una historia de un terror muy particular, relacionado con rituales *vudú* y la resucitación de los muertos. En este escenario, la música de Urreta pasa desde números para orquesta sinfónica —con gran protagonismo de la percusión— a momentos donde escuchamos fragmentos con intervenciones de

catálogo de obras de Alicia Urreta, habría que considerar la música para cine y teatro de la compositora. La documentación y catalogación de esta música aún es un trabajo pendiente.

⁴ En 2021, Pilar Urreta compartió sus planes para el trabajo de rescate de la obra de su madre. Consultar: “Charla: Retrato hablado de Alicia Urreta, a 91 años de su nacimiento”, conversatorio organizado por la Casa del Lago de la UNAM. [Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f8VuzPoFo4Y&t=3361s>

sonidos electrónicos. Dentro de la película existen dos momentos clave donde se puede apreciar el manejo de la electrónica en la música de la compositora. En primer lugar, cuando los protagonistas se encuentran frente a una procesión mortuoria y son informados acerca de los rituales de los *zombies*. Aquella escena es musicalizada con un golpe constante de percusión que acompaña el paso del convoy fúnebre. A este pulso constante se suma un sonido parecido a hojas metálicas percutidas, mientras una voz procesada por sintetizador asemeja un prolongado lamento. El mismo tema se aprecia con mayor claridad, en la escena donde el teniente Andrew Wilhelm (Carlos East) es acosado por una serpiente.⁵ Otro momento es el del sueño de Annabella (Julissa) donde, además de los sonidos de la cinta, el piano toma un papel protagónico. En esta escena la música transita de un carácter onírico afable –música tonal con cuerdas, piano y percusión–, a la angustia y el delirio de una pesadilla, donde el piano preparado y procesado se suma a sonidos de sintetizador que resaltan el desconcierto y el atentado contra la quietud inicial.

Según relata el compositor Javier Álvarez, “hacia 1974, [...] debido a la conmoción política causada por la violenta separación de Carlos Chávez de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Laboratorio de música electrónica fue instalado en la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM)” (1996: 43). En 1977, el laboratorio fue trasladado al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) a cargo de Manuel Enriquez, quien en 1979 fundaría el Foro Internacional de Música Nueva, espacio que se convertiría en un lugar que dio cabida a obras para medios electrónicos. Sin embargo, aquellos aparatos adquiridos a inicios de la década dejaron de ser utilizados. Tal como agrega Álvarez, “se hizo muy poco para mejorar el influjo académico del estudio y para aumentar su dotación de equipo, que para entonces ya era obsoleto y carecía de un adecuado mantenimiento” (ídem). Si bien las compositoras continuaron trabajando con la electrónica durante aquella década, pocas obras fueron documentadas dentro de sus catálogos. Ejemplo de ello son, además de las obras de Alicia Urreta, la *Letanía erótica para la paz* (1973), de Rocío Sanz y Alida Vázquez.

Nacida en México y naturalizada estadounidense, Alida Vázquez (1923-2015) desarrolló gran parte de su trabajo con electrónica en estrecha relación con la danza. En 1977, ingresó al Columbia-Princeton Electronic Music Center

⁵ Estos momentos pueden escucharse en la versión disponible en Youtube, “Isle of the Snake People (La Muerte Viviente) 1971 Horror/Mystery Movie”. Minutos 14:55; 53:00 y 57:30. [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3EZNZbFW4yo&t=3224s>

(CPEMC) de Nueva York. En 1979, obtuvo el grado de *Doctor of Musical Arts* con un ballet para orquesta y electrónica (Pulido, 1979: 30-31).⁶

Frente a este escenario, podría lanzarse la pregunta: ¿existieron más obras de compositoras creadas durante la década de los setenta? Quizá la respuesta sea afirmativa y existan otras obras que aún no han sido registradas o rescatadas de los soportes que las contienen. Es un trabajo pendiente. De vuelta a la revisión historiográfica, los últimos años del siglo XX trajeron consigo una serie de cambios con relación a la creación musical y la electrónica.

En los años ochenta irrumpió una nueva generación de compositores, varios de los cuales alcanzaron a formarse en Europa o Estados Unidos, la mayor parte nacidos en la década de 1950. [...] Fue en estas décadas que despegó el desarrollo de la música electrónica en México al surgir un grupo de compositores que se abocaron al uso de los nuevos medios tecnológicos (Miranda-Tello, 2011: 216-219).

Las nuevas generaciones de compositoras y compositores nacidos durante la segunda mitad del siglo XX fueron precisamente quienes exploraron y experimentaron con las nuevas tecnologías y con ello comenzaría el despunte de la música electroacústica en el país.

Nuevas voces, nuevas rutas: los años ochenta y noventa

La década de los ochenta es considerada como el “verdadero surgimiento de la música electroacústica en México” (Rocha, 2003: 3). La formación de colectivos interdisciplinarios, de espacios como el Centro Independiente de Investigación y Multimedia (CIIM), fundado por Antonio Russek, y “la prolifera

⁶ La flautista mexicana-estadounidense Teresa Díaz de Cossio se ha abocado al estudio de la música de esta compositora como parte de su tesis doctoral. Consultar: “Seminario redcLa. Mesa Musicología Histórica de compositoras latinoamericanas”. [Online]. Disponible en: https://youtu.be/qff9zd_ECCc. Los hallazgos de Díaz de Cossio no han confirmado la obtención del doctorado de la compositora, contrario a lo publicado por Esperanza Pulido en la revista Heterofonía. Díaz señala que la negativa reiterada por parte de los evaluadores de la tesis de Vázquez llevó a la compositora a crear cinco versiones de su obra para orquesta y electrónica –mencionada por Pulido como *ballet*–. De igual forma, Teresa Díaz subraya la importancia de la compositora en la gestión de espacios de creación de música nueva creada por mujeres. Tal fue el caso del *Congreso Internacional de la Mujer* de 1984, organizado en México por Alida Vázquez junto a la compositora estadounidense Jeannie Pool, donde se dio espacio a conferencias y diversas obras de mujeres compositoras de México y otros países. Consultar: “Alida Vázquez Ayala: la historia de una pionera mexicana en la música electrónica-Teresa Díaz de Cossio”. [Online]. Disponible en: <https://fb.watch/h6y7AN2ySW/>

creación de laboratorios de informática musical y música electroacústica dentro de las escuelas y conservatorios de música [aportó] una infinita gama de nuevos recursos, tanto técnicos como sonoros y la posibilidad de crear y modificar el sonido” (Armijo, 2007: 41).

No obstante, el procesamiento del sonido y el uso de sintetizadores en la creación ocurrió en otras músicas y espacios fuera de la escena musical académica. Ejemplo de ello fue la música de Roxana Flores quien incursionó en la electrónica siendo una adolescente. La propia Flores cuenta cómo se acercó con Russek, de manera casi simultánea, a la fundación del CIIM. La música de Roxana estaba orientada hacia el *new wave* y el *synth pop*, géneros asociados con la escena rock de los años 70 y 80, caracterizados por el uso de voces melódicas y sintetizadores. Pero, más allá de melodías bailables, algunos procesos y sonidos de su música dejaban ver un lado más complejo. La experimentación sonora de Roxana Flores en el CIIM la acercó con otros compositores de música electroacústica, como Samir Menaceri y Vicente Rojo. Juntos crearon el proyecto *Masos*, en 1989, del cual resultó el álbum *Música para después de la batalla* (Cortés, 2018).

Dentro del ámbito académico, nuevas voces figuraron con al menos una obra para medios electrónicos. Tal fue el caso de Lilia Vázquez, Cynthia Valenzuela y Verónica Tapia [Tabla 2].

Obras electroacústicas de compositoras mexicanas compuestas entre 1970 y 1989

Compositora	Obra	Año	Dotación
Rocío Sanz	<i>Letanía erótica para la paz</i>	1973	Cinta
Alida Vázquez	<i>Electronic Moods and Piano Sounds</i>	1977	Piano y cinta
	<i>Bag (danza moderna)</i>	1980	Cinta
	<i>Danzas de la vida y la muerte</i>	1984 (?)	Cinta
	<i>Two Electronic Dances: “Who!”; “It’s Me”</i>	?	Cinta
Lilia Vázquez Kuntze	<i>Efluvios selváticos</i>	1983	Cinta
Cynthia Valenzuela	<i>La evolución de las especies</i>	1986	Orquesta de percusiones y cinta
	<i>El ciclo de la luna</i>	1988	Arpa, mandolina, banjo, charango, violín y sonidos electrónicos
	<i>Crystal water</i>	1988	Cinta
	<i>Lance’s dream</i>	1989	Cinta
	<i>Chuii</i>	1990	Cinta

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Leyendas indígenas</i> ⁷	1994	Flautas, arpas, percusión, voces y cinta
Verónica Tapia	<i>Pieza para cinta y diapositivas</i>	1989	Cinta y diapositivas

Tabla 2: Elaboración propia a partir de Soto, 1998; Odgers, 2000; Gluck, 2007.

Para la década de los noventa, las posibilidades de creación se expandieron, pues era relativamente fácil adquirir sintetizadores y equipos de cómputo personales. Por su parte, las escuelas de música abrieron espacios especializados para la composición de música electroacústica, lo cual dio lugar a nuevos estilos de creación y diversas líneas de investigación:

Es preciso mencionar las presentaciones de Xenakis con el sistema IPIC en 1990, producidas por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo dirigida por Julio Estrada, así como el Festival Internacional de la Computadora en la Música de 1992, coproducido por el CIIM, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Escuela Superior de Música y la Secretaría de Educación Pública. En 1994 se realizó la primera edición del Festival del Callejón del Ruido, patrocinado por la Universidad de Guanajuato (Álvarez, 1996: 46).

Una nueva generación de creadoras, que cursaban o finalizaban sus estudios de composición durante esta década, comenzó a figurar en los distintos foros y espacios especializados en música electroacústica y experimental. Compositoras como Ana Lara, María Granillo, Gabriela Ortíz, Alejandra Hernández, Alejandra Odgers, Hilda Paredes y Mariana Villanueva incursionaron en la electrónica durante este periodo con obras para distintas dotaciones (Tabla 3). A ellas se sumaría Leticia Armijo, quien fue parte de la primera generación de compositores de música asistida por computadoras y medios electroacústicos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1992.

⁷ Existen dos versiones de la pieza. Ambas son para la misma dotación, pero el texto cambia. En el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, compilado por Eduardo Soto Millán (1998), la primera versión documentada menciona el texto de “Jefe indio piel roja de la tribu Seatie de Norteamérica”. La segunda, del mismo año y dotación, tiene textos “anónimos en lenguas indígenas”.

Obras electroacústicas y multimedia de compositoras mexicanas a partir de la década de 1990

Compositora	Obra	Año	Dotación
Alma Siria Contreras	<i>Suite para guitarra eléctrica y bajo continuo</i>	1990	Guitarra eléctrica y bajo continuo
Hilda Paredes	<i>Towards the sun</i>	1990	Flauta (alto), cello, sintetizador, tabla y medios electrónicos
	<i>Páramo de voces</i>	2006	Piano y electrónica
	<i>Óox p'eel ikil t'aan</i>	2007	Electrónica
	<i>Óox p'eel ikil t'aan</i>	2007	Electrónica, trompeta y percusión
	<i>A través del granizo</i>	2007	Piano preparado, clavecín y electrónica
	<i>Revelación</i>	2011	Flauta (bajo), clarinete bajo, corno, percusión, piano, violín, viola, cello, contrabajo y electrónica
	<i>Altazor</i>	2011	Flauta barítono, oboe, clarinete Sib, percusión, piano, violín, viola, cello, electrónica
	<i>Eihei-ji</i>	2013	Flauta (bajo, tenor, soprano) y electrónica
	<i>Sortilegio</i>	2015	Arpa, percusión y electrónica
María Granillo	<i>Quién me compra una naranja</i>	1991	Soprano y cinta
	<i>Winged Feet</i>	1992	Montaje sonoro, cinta procesada
	<i>Matrika</i>	1992	Cinta
	<i>El mago</i>	1992	Sonidos electroacústicos (sintetizadores)
	<i>Canciones de cuna</i>	1995	Voz, flauta, cello, piano, percusiones y sintetizadores
Gabriela Ortíz	<i>Eve and alla the rest (para danza)</i>	1991	Sonidos electroacústicos
	<i>Magna Sin</i>	1992	Steel drum y sonidos electroacústicos
	<i>Five micro études</i>	1992	Sonidos electroacústicos
	<i>Errant Manoeuvres (para danza)</i>	1993/94	Sonidos electroacústicos

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Things like that happen</i>	1994	Violonchelo y sonidos electroacústicos
	<i>El trompo</i>	1994	Vibráfono y sonidos electroacústicos
	<i>Fraterilandia. Música original para cine, coproducción México/América</i>	1994	Sonidos electroacústicos
	<i>Altar de muertos</i>	1996	Cuarteto de cuerdas y amplificación de los instrumentos
	<i>Códigos secretos</i>	2004	Flauta y sonidos electroacústicos
	<i>Altar de Luz</i>	2013	Cinta
Leticia Armijo	<i>Volcanes</i>	1992	Computadora y sintetizador
	<i>Humedad</i>	1992	Computadora y sintetizador
	<i>Estampas de Japón</i>	1995	Cinta y computadora
	<i>Por dentro</i>	1996	Voces y computadora
	<i>La flor de los mil pétalos</i>	2008	Voces y computadoras
	<i>Comedia sin título sobre un texto homónimo de Federico García Lorca</i>	2009	Voces y computadoras
	<i>Sahasrar</i>	2012	Soprano, medios electroacústicos y dos bailarines
	<i>Namaste</i>	2013	Voz y electroacústica
	<i>Tropiezos</i>	2018	Clarinete y electroacústica
Ana Lara	<i>Más allá</i>	1988	Violonchelo y sonidos electroacústicos (para obra de teatro)
	<i>Viejas historias (en tres partes)</i>	1988	Sonidos electroacústicos
	<i>Tras la ventana</i>	1994	Sonidos electroacústicos
	<i>Solipse</i>	2010	Violonchelo y cinta
	<i>Malgré la nuit</i>	2011	Piano, percusión y cinta
	<i>El baile</i>	2015/18	Soprano, actor, electrónica y ensamble
	<i>El crepúsculo de la noche</i>	2017/18	Para violonchelo eléctrico
Alejandra Hernández	<i>Tríptico: Pies para qué los quiero</i>	1998-99 /2003	Tres piezas electroacústicas para intérpretes en vivo, cinta y video
	<i>Trazos</i>	2004	Guitarra y electrónica
	<i>Vuelos</i>	2005	Flauta de pico bajo, flautas mexicanas y electrónica

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Sublingual</i>	2006	Clarinete bajo y sonidos electroacústicos
	33	2007	Mezzosoprano y sonidos electroacústicos
	<i>Rompe Calanda rompe</i>	2008	Audiovisual
	<i>A dónde volver</i>	2010	Audiovisual Touch
	<i>Shine Mr?</i>	2010	Guitarra y sonidos electroacústicos
	<i>Shots</i>	2010	Orquesta y sonidos electroacústicos
	<i>Pa'l otro lado</i>	2011	Acusmática
	<i>Solar/Cemento</i>	2012	Multicanal
	<i>Cimiento</i>	2012	Instalación sonora
	<i>120 kg</i>	2012- 2015	Violonchelo y electrónica en vivo. La última versión de la obra está indicada para piccolo, flauta en Do, clarinete en Sib, saxofón y sonidos electroacústicos
	<i>V''</i>	2013	Acusmática
	<i>Lamento de un Blue</i>	2013	Quinteto de metales y sonidos electroacústicos
	<i>OpCg</i>	2013	Piano, piano de juguete y electrónica
	<i>Alear</i>	2014	Video
	<i>Aún</i>	2015	Acusmática multicanal
	<i>Oscuro bosque oscuro</i>	2017	4 voces, sonidos electroacústicos y video
	<i>Voces</i>	2018	Acusmática multicanal
	<i>Tesa</i>	2019	Soprano y electrónica
Marcela Rodríguez	<i>Andante con moto</i>	1998	Arpa y cinta
Alejandra Odgers	<i>Eco</i> ⁸	1999	Sonidos electroacústicos y Mimo (o flauta bajo en Do con amplificación y sonidos electroacústicos)

⁸ En una plática personal con la compositora, compartió que *Eco* inició como parte de una suite para trío de flautas pensada para el *Trio d'Argent*. Sin embargo, la obra quedó en una primera versión que acabó siendo una especie de boceto. Nunca se estrenó ni publicó. En 2022, la compositora retomó aquella idea y resultó en la obra *Echo*, que fue estrenada el 16 de noviembre del 2022 en Canadá, por el *Trio d'Argent*. Odgers prefirió dejar la obra completamente acústica para trío de flautas (flauta, flauta bajo y flauta alto), aunque están distribuidas en el espacio en forma de triángulo.

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Nitiicasi</i>	2000	Flauta bajo, flauta y sonidos electroacústicos
	<i>La paix - le voyage</i>	2017	Cinta sola
	<i>La forêt des voix</i> ⁹	2018	Cinta sola
Mariana Villanueva	<i>Ishtar</i>	1999	Soprano y piano amplificado con procesador de sonido en vivo
Georgina Derbéz	<i>Las pupilas de la luna</i>	2020	Piano y electrónica

Tabla 3: A partir de Odgers: 2000 y búsqueda propia.

Si bien el trabajo de esta última generación de compositoras no se centró enteramente en la música electroacústica, varias siguen acudiendo a ella en sus composiciones más recientes. No obstante, cabe resaltar que varias de sus obras más tempranas se encuentran en los formatos originales en los que fueron creadas, muchas de ellas no se han digitalizado, lo cual dificulta su acceso y se convierte en un problema para su reproducción y análisis. Aunque varias de estas compositoras se han dado a la tarea de rescatar o reinterpretar (y documentar) sus obras, aún queda una gran labor por realizar.

Voces para la memoria: compositoras y su obra electroacústica

Como se planteó anteriormente, la importancia de visibilizar el trabajo de las compositoras es fundamental en la difusión de su obra, pero también, una herramienta de documentación que, al mismo tiempo, ayuda a la construcción de la historia de la música mexicana. Es por ello que, además de presentar una lista de sus obras, se esboza brevemente alguna de ellas, con el fin de ilustrar los diferentes caminos y estilos que tomaron cada una de las compositoras. Cabe aclarar que la selección no implica una ponderación de unas obras sobre otras. Además, fueron seleccionadas piezas que pudieran consultarse en distintos sitios de Internet, de manera que sirva como una guía sonora para quienes quieran aproximarse a la música electroacústica de estas compositoras.

⁹ Grabaciones de voces de 59 niños y jóvenes inmigrantes en Longueuil (las voces hablan en 16 idiomas diferentes). Así como sonidos grabados de flauta, violonchelo, percusión. La obra consiste en ocho pequeñas piezas electroacústicas (*Nous, Nos pays, Bonjour, Saudade, À table!, Vas-y! tu peux!, Merci, ¡Está nevando!*) que fueron presentadas en el disco *La forêt des voix*. Algunas de estas piezas pueden escucharse en el canal de Youtube del Sistema de apoyos a la creación en México. Consultar: “Alejandra Odgers, *La forêt des voix*”. [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJMC5jbEgw4&t=490s>.

Hilda Paredes (1957)

La compositora Hilda Paredes es quizá una de las creadoras de esta generación que más ha utilizado la electrónica en sus obras. En 1990, Paredes compuso su primera obra para electrónica llamada *Towards the sun*, para flauta (alto), violonchelo, sintetizador, tabla y medios electrónicos en vivo. Esta pieza fue comisionada por el ensamble *Shiva Nova* y fue estrenada en Londres ese mismo año. La compositora declaró que esta producción fue un “testimonio de sus primeras incursiones en la aplicación de procedimientos rítmicos indios y la combinación de la tabla con instrumentos occidentales” (Paredes, 1990).

La exploración de Paredes con la electrónica ha sido continua y diversa. Un ejemplo interesante es su ópera de cámara *El palacio imaginado* (2003), obra basada en un cuento de la escritora chilena, Isabel Allende, cuya dotación incluye cinta.¹⁰ *Óox p’eel ikil t’aan* es otra obra notable. Esta pieza para ocho canales, fue estrenada en el año 2007 y está basada en tres poemas de la poeta maya Briceida Cuevas. Paredes exploró la sonoridad de las sílabas y la cualidad gutural del lenguaje maya en la propia voz de la poeta. *Óox p’eel ikil t’aan* también tiene una versión que incluye trompeta, percusión y electrónica en vivo. Esta última fue utilizada en la coreografía *Misplaced Flowers* (2010), del coreógrafo mexicano Joel Valentin-Martinez.¹¹

Ana Lara (1959)

De acuerdo con Odgers, Lara compuso tres piezas con medios electrónicos durante la década de los noventa: *Tras la ventana* (1994), *Más allá* (1997) y *Viejas historias en tres partes* (1998); estas dos últimas piezas fueron escritas para teatro y *ballet*, respectivamente (Odgers, 2000).¹² Lara ha escrito otras obras con soportes electrónicos, la más reciente *El crepúsculo de la noche*, para chelo eléctrico (2017-2018); *Solipse* (2010), para chelo y cinta, y *Malgré la nuit* (2011) para piano, percusión y cinta.

¹⁰ La dotación completa de la ópera incluye: 9 cantantes, flautas (más piccolo y alto), oboe (más corno inglés), clarinetes (Sib, Mib, La y bajo), fagot, corno, trompeta en Do, trombón, tuba, percusiones (2 percussionistas), piano, 3 violines, 2 violas, violonchelo, contrabajo y cinta.

¹¹ Consultar “Misplaced Flowers (2010) - By Joel Valentin-Martinez”. [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V311d3AdRiI&t=130s>.

¹² En la tesis de Odgers, las obras *Más allá* y *Viejas historias en tres partes* aparecen con fechas diferentes al catálogo que Ana Lara comparte en su sitio web oficial, donde ambas piezas están fechadas con el año 1988. Consultar: “Catálogo completo- Ana Lara”. [Online]. Disponible en: <https://analara.net/cat%C3%Allogo>.

Solipse fue comisionada por el *CUBE Contemporary Music Ensemble* y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en el año 2010. El nombre de la obra —*Solipse*— parte del latín “*Ego solus ipse*” y alude a la creencia de que la existencia radica en el ser mismo, en el yo. Así “el universo sonoro de la pieza es en realidad la emanación [...] del mundo sonoro del cello. Una conversación entre el cello transformado y el cello acústico” (Lara, 2020 [2010]).

Alejandra Hernández (1961)

Entre 1998 y 1999, Alejandra Hernández participó en distintos talleres de composición, entre ellos el que fue impartido por Ana Lara, Roberto Sierra, Javier Álvarez y Mario Lavista. Fue también durante ese periodo cuando compuso su tríptico *Pies para qué los quiero*, tres piezas electroacústicas para bailadora, medios electrónicos y video.

Pies para qué los quiero está basada en las sonoridades y los ritmos del zapateado jarocho.¹³ En palabras de la compositora, “la exploración tímbrica de la gestualidad del baile tradicional decodifica y reinterpreta su sonoridad” (Hernández, 2014). Hernández es la compositora de esta generación con mayor número de obras electroacústicas documentadas en este trabajo.

Leticia Armijo (1961)

Compositora, musicóloga, cantante e instrumentista, directora y gestora cultural, Leticia Armijo incursionó en la electroacústica como parte de la primera generación de compositores de música asistida por computadoras y medios electroacústicos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo la dirección del compositor Antonio Fernández Ros (Armijo, 2007: 41). Entre sus primeras obras se encuentran: *Volcanes* y *Humedad*, ambas de 1992, año en el que se graduó junto a Guillermo de Mendía y Federico García Casteles.

La música de Armijo recurre, principalmente, a procesos por computadora, donde la voz juega un papel importante. Tal es el caso de la obra *La flor de los mil*

¹³ Originalmente “jarocho” identificaba al prototipo de habitante de una vasta región del estado de Veracruz. Como expresión musical, se cree que surgió durante la segunda mitad del siglo XVIII con la aparición de sones como el *Chuchumbé*. El baile o zapateado jarocho está relacionado con el son jarocho, género musical cuya presencia se ha rastreado en diversos universos culturales como el indígena (nahua), el africano y el europeo (árabo-andaluz). Consultar: “Cántame un son jarocho” <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/x2b5egs060-4>.

pétalos (2008) y *Sahasrar* (2012), esta última para soprano, electrónica y dos bailarines. Aunque también ha explorado el juego y la interacción con otros instrumentos, como en su pieza *Tropiezos* (2018) para electrónica y clarinete.¹⁴

Gabriela Ortíz (1964)

Otra de las compositoras de esta generación que incursionó en la electrónica durante la década de los noventa fue Gabriela Ortíz. Entre sus primeras obras para medios electrónicos se encuentran los *Five Micro Etudes* (1993), para cinta, y su obra más temprana, *Magna sin* (1992), para *Steel drum* y sonidos electroacústicos. Esta última obra fue recientemente grabada por el percussionista Mark DeMull en Baltimore y está disponible en su canal de Youtube.¹⁵

Quizá los ejemplos sean pocos para la cantidad de obras que han podido rastrearse. Sin embargo, estas dan cuenta de los diferentes estilos de algunas de las compositoras mexicanas que se han consolidado dentro y fuera de México. A estos nombres habrá que sumar el trabajo de Georgina Derbez (1967), que en el año 2020 presentó *Las Pupilas de la Luna*, para piano y electrónica, obra basada en *Las Horas Negras* (2012), una serie fotográfica de mujeres en la cárcel, realizada por la artista visual Patricia Aridjis.¹⁶

Voces amplificadas: compositoras en el panorama actual

La revisión historiográfica sobre las creadoras de música electroacústica en México pone sobre la mesa algunas cuestiones de fondo. En primer lugar, existe una diferencia notable entre el número de compositoras y compositores de música electroacústica. Por ende, también existe una diferencia numérica en la cantidad de obras creadas por compositoras y compositores.¹⁷ Pero, al mismo tiempo, este balance general deja

¹⁴ Consúltese drclarone. 2021. “Tropiezos (2018) Leticia Armijo”. [Video *online*]. Disponible en: <https://youtu.be/XA1Nmaf4gy4>.

¹⁵ Consúltese Mark DeMull. 2020. “Gabiella Ortiz-Magna Sin”. [Video *online*]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3-I4pLmNo_o.

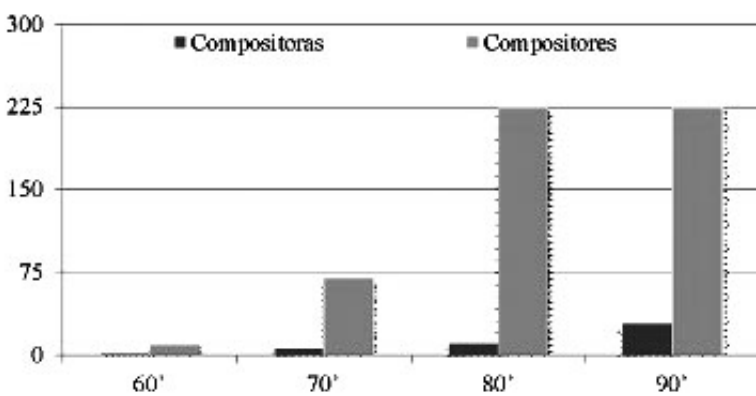
¹⁶ Se presentó como parte del Festival Visiones Sonoras XVI (2020). Consultar “Conversatorio especial ‘Las Pupilas de la Luna’”. [Video *online*]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0_Y34y1eRd0.

¹⁷ En este sentido, hay que considerar que esta afirmación resulta del cotejo cuantitativo de las obras registradas por Alejandra Odgers en su tesis *La música electroacústica en México*. En este trabajo es evidente una mayoría de compositores (Alejandra Odgers documentó 79 compositores y 14 compositoras), lo cual también quedó reflejado en el número de obras (en total 574 obras, de las cuales 543 son de compositores y 31 obras de compositoras). Este fenómeno no parece

entrever ciertos cambios en el panorama actual de la música electroacústica del país, en particular, una mayor participación de mujeres en la escena.

Si bien los nombres antes mencionados pueden dar una idea de que, en efecto, existió un aumento en el número de compositoras que se involucraron en la creación musical con medios electrónicos, la comparación numérica frente a la producción de los varones, evidencia una diferencia notable (Gráfica 1).

De forma ilustrativa, tomando como referencia la recopilación de obras electroacústicas en México elaborada por Alejandra Odgers (2000) –así como la investigación del presente trabajo–, durante la década de los sesenta solo se documentó una obra de una compositora (*Ralenti* de Alicia Urreta, 1969), frente a diez obras de compositores. Hacia la década de los setenta el número aumentó a siete obras de compositoras mexicanas, mientras que sus pares registraron 70. Durante la década de los ochenta, el número de obras creadas por compositores se triplicó alcanzando un total de 224 obras, frente a 11 obras de compositoras. En la última década del siglo XX, las obras de los compositores se mantuvieron estables, ya que se registraron 225 piezas para medios electrónicos. Si bien el número de obras compuestas por mujeres aumentó considerablemente respecto a los años anteriores, se documentaron 29 obras, lo que representaba solo el 12.8 % de la producción masculina.



Gráfica 1. Obras electroacústicas creadas en México entre la década de los 60 y 90
(Elaboración propia a partir de Odgers: 2000)

ser específico de la música electroacústica, sino de la composición en general como un campo habitado mayormente por hombres a lo largo de la historia de la música. No obstante, y a pesar de ciertas restricciones para las compositoras en distintos momentos y contextos, esta disparidad parece disiparse en el tiempo presente, a la vez que más mujeres incursionan en distintos géneros y estilos musicales, entre ellos la electroacústica.

Este ejercicio comparativo deja ver que, en efecto, la participación de las mujeres en la creación de música electroacústica en México aumentó durante la segunda mitad del siglo pasado. No obstante, prevalece cierta disparidad en el campo. Esto se puede evidenciar siguiendo con el ejercicio comparativo en la programación de obras electroacústicas dentro de los festivales de música. Sirva de ejemplo el Festival Visiones Sonoras, organizado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), uno de los foros más importantes en México enfocado en propuestas artísticas que incluyen las nuevas tecnologías como parte central de su creación.

En el año 2021, durante su emisión número 17, participaron diferentes instituciones de música, así como centros especializados en la creación musical con nuevas tecnologías de México y otros países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, Francia, Ecuador, España, Italia, Estados Unidos, Reino Unido, entre otros. El caso específico de las nuevas generaciones de creadoras mexicanas ofreció un panorama alentador. De las 33 obras presentadas por jóvenes de distintas instituciones educativas del país,¹⁸ 10 piezas fueron compuestas por mujeres, lo que representó el 30.3 % de obras programadas en esta categoría. Si bien aún falta para alcanzar un balance porcentual en cuanto a la participación de compositoras y compositores, la brecha parece aminorar. Sumado a ello, durante aquella emisión se destacaron dos mesas redondas sobre la labor de las mujeres en la música electroacústica.¹⁹ Y, recientemente, el CMMAS mostró su interés en visibilizar el trabajo de las mujeres lanzando una convocatoria específicamente para compositoras mexicanas con la finalidad de mostrar su trabajo en la edición del año 2022.

El avance tecnológico y, sobre todo, el creciente acceso a los dispositivos y los programas digitales ha facilitado la producción de música electroacústica en México. La producción de piezas con bases electrónicas ya no depende enteramente de una formación musical académica. Esta situación abre el panorama a otras posibilidades de creación, que incluyen el trabajo colaborativo del cual da cuenta el reciente artículo *Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sororos posibles*, de Ana Mora, quien comenta:

¹⁸ Los conciertos de estudiantes y profesores de instituciones educativas incluyeron al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia (UNAM), la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Lerma) y la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Consultar programación del Festival Visiones Sonoras 17. [Online]. Disponible en: <https://en.cmmas.com/concerts> y <https://en.cmmas.com/vs17-conciertos-acusmaticos>

¹⁹ Consúltense Visiones Sonoras. 2021. “El lado B que también es el lado A: Pioneras de la música electrónica en América Latina”. [Video Online]. Disponible en: <https://youtu.be/tkIVkwMBnRI> y “Mesa Redonda | Mujeres en la tecnología: prácticas transmúsicales”. [Video online]. Disponible en: <https://youtu.be/maCfIOgmwXwg>.

En México el trabajo colectivo ha sido una alternativa para crear otros mundos posibles desde el sonido, sin importar el género, la escena musical ni el lugar donde se desarrolla. [...] La escena de la música experimental y electrónica también se ha unido a este movimiento colectivo para la promoción del trabajo de artistas que se identifican como mujeres. En 2015, se conformó el colectivo So(r)oridad, que realiza encuentros a través de talleres y conversatorios con el objetivo de crear vínculos y comunidad. En 2017, la colectiva *Híbridas y Quimeras* nace del encuentro sonoro de las artistas que trabajan con el ruido Constanza Piña (1984), Piaka Ráela (1988), Libertad Figueroa (1987), Itzel Noyz (1989) y Mabe Fratti (1992). La colectiva se interesa en la difusión del trabajo de artistas que se identifican como mujeres, así como de personas transgénero y no binarias; la creación de espacios seguros y de aprendizaje recíproco, y la aportación de herramientas de creación y colaboración que se ajusten a la realidad latinoamericana. Han realizado un trabajo conjunto con artistas de diversas colectivas entre las que se encuentran *Chingona Sound*, WOMXN, TopLapMX y *Feminoise Latinoamérica* (Mora, 2022:56).

Como bien apunta Mora, el trabajo colectivo ha creado nuevos espacios de creación, pero también redes de apoyo donde las compositoras pueden sentirse libres de crear sin restricciones o prejuicios de género que, lamentablemente, continúan existiendo en el campo de la composición.

En el caso de las compositoras que han destacado de manera independiente dentro de la música electroacústica y el arte sonoro se encuentran Ana Paola Santillan Alcocer (1972), Sabina Covarrubias (1977), Diana Valdés (1984), Valeria Jonard (1986) y Nonis Prado (1989), solo por mencionar algunos nombres. Todas pertenecientes a una generación de compositoras nacidas en las últimas décadas del siglo XX. A ellas habrá que sumar las voces de las nuevas generaciones de creadoras que se encuentran en formación o que se inician en la experimentación sonora en diferentes colectivas. Con suerte, la apertura de espacios autogestivos, así como la creciente participación de mujeres en la creación sonora por medios tecnológicos, se convertirán en un aliciente para que otras mujeres se vuelquen en la música electroacústica.

En su artículo *La música electroacústica en México*, de 1995, el compositor mexicano Javier Álvarez describía el panorama de la música electroacústica de su tiempo como un estado de adolescencia “demasiado inmadura para reconciliarse con sus propios errores, y aún suficientemente juvenil para aspirar a conquistar su fortuna” (Álvarez, 1996: 48). Tras más de veinte años desde aquella analogía, y

emulando una mirada retrospectiva desde la madurez, la música electroacústica se encuentra en un periodo joven aún, pero que ha aprendido de ciertos errores y continúa en constante renovación. En este espacio se suman más y nuevas voces de compositoras que, poco a poco, amplifican la presencia de la mujer como creadora. Ellas dejan su huella. Sin embargo, aún queda trabajo que hacer para hablar de una equidad entre hombres y mujeres dentro del campo.

Reconstruir el camino andado por las compositoras que incursionaron en este campo es solo el primer paso hacia la construcción de la historia musical reciente. Es, al mismo tiempo, un esfuerzo por reconocer su trabajo y generar un punto de partida que visibilice los avances y retos por cumplir. Además de tejer los lazos para la memoria, la consolidación de un acervo de compositoras dentro del campo de la música electroacústica quizá invite a otras músicas y creadoras para continuar explorando la electrónica como medio de expresión.

Bibliografía

- Álvarez, Javier. 1996 [1995]. “La música electroacústica en México”. *Pauta* 57-58 (enero-junio): 41-49.
- Armijo Torres, Leticia Araceli. 2007. *Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Cortés, David. 2018. “Tiempo de mujeres. Roxana Flores, pionera de la electrónica ochentera”, *Revista Nexos*. [Online]. Disponible en: <https://musica.nexos.com.mx/2018/06/18/tiempo-de-mujeres-roxana-flores-pionera-de-la-electronica-ochentera/> (último acceso 20-02-2022)
- Gluck, Robert J. 2007. “The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers”. *Computer Music Journal* 31, no. 2: 20–38. [Online]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40072574> (último acceso 20-05-2022).
- Heterofonía, 1968. Sección “Conciertos”, *Heterofonía* 2: 37-39. México: Editorial Libros de México.
- Miranda, Ricardo, y Tello, Aurelio. 2011. *La música en Latinoamérica*. Vol. 4. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Mora Flores, Ana. 2022. “Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sororos posibles”. *Cuadernos de Música UNAM* 2. *Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas*: 50-75.

- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México: Conaculta.
- Odgers Ortíz, Alejandra. 2000. *La música electroacústica en México*. Tesis de licenciatura en composición, Escuela Nacional de Música, UNAM.
- Pulido, Esperanza. 1979. “Triunfo de Alida Vázquez en Nueva York”. *Heterofonía* 67 (XII): 30.
- Rocha, Manuel. 2003. “The First Retrospective of Mexican Electroacoustic Music”. [Online]. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/articulos/Electroacusticmexico.pdf> (último acceso 13-11-2021).
- Saavedra, Leonora. 1987. “Entrevista a Alicia Urreta”. *Boletín CENIDIM* 5 (enero-marzo): 5-20.
- Soto Millán, Eduardo. 1998. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto Siglo XX. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.

Conferencias virtuales

- Casa del Lago, UNAM. 2021. “Charla: Retrato hablado de Alicia Urreta, a 91 años de su nacimiento”. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f8VuzPoFo4Y&t=3361s> (último acceso 26-02-2022).
- De Andrade, I. [Cenidim INBAL]. 2021. “Reconfiguración de lo sonoro en la obra musical de Alicia Urreta. Ciclo de conferencias Cenidim 2021”. [Video online]. Disponible en: https://youtu.be/_5Rs2244n54 (último acceso 30-11-2022).
- Red de Compositoras Latinoamericanas. 2020. “Seminario redcLa. Mesa Musicología Histórica de compositoras latinoamericanas”. [Video online]. Disponible en: https://youtu.be/qff9zd_ECCc (último acceso 20-05-2022).
- T R A M A S - espacios de experimentación artística. 2022. “Alida Vázquez Ayala: la historia de una pionera mexicana en la música electrónica-Teresa Díaz de Cossio”. [Online]. Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=732981988396261> (último acceso 30-11-2022).

Registros de obras

- Drciarone. 2021. “Tropiezos (2018) Leticia Armijo”. [Video online]. Disponible en: <https://youtu.be/XAINmaf4gy4> (último acceso 28-02-2022).
- DeMull, Mark. 2020. “Gabiella Ortiz - Magna Sin”. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3-I4pLmNo_o (último acceso 20-02-2022).

- Hernández, Alejandra. 2014. “Pies, para que los quiero I (1999)”. [Video *online*]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ThpMQi0dD9g> (último acceso 28-02-2022).
- Lara, Ana. 2020 [2010]. “*Solipse*, para cello y medios electrónicos”. [Online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/user-225605593/solipse?in=user-225605593/sets/musica-mixta> (último acceso 20-02-2022).
- Sistema de apoyos a la creación en México. 2020. “Alejandra Odgers, La forêt des voix”. [Video *online*]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJMC5jbEgw4&t=490s> (último acceso 29-11-2022).
- Paredes, Hilda. 1990. “Towards The Sun”. [Online]. Disponible en: <https://hildaparedes.com/compositions/towards-the-sun> (último acceso 28-02-2022)
- . “El palacio imaginado”. [Online]. Disponible en: <https://hildaparedes.com/compositions/el-palacio-imaginado> (último acceso 28-02-2022).