

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

Re-escuchar la escena: el papel del estudio de grabación en la construcción de un sonido geográficamente localizado

Re-listening to the Scene: The Role of the Recording Studio in Constructing a Geographically Situated Sound

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-4236-0410>
mjuanded@ucm.es

Recibido: 14/ 4/2026

Aceptado: 8/ 5/2026

Resumen: Este artículo analiza el estudio de grabación como un espacio de sociabilidad, mediación tecnológica y configuración de nuevas escenas musicales. Parte de la idea de que grabar no es solo registrar sonido, sino también un proceso creativo en el que intervienen intérpretes, productores e ingenieros, y en el que la obra se configura durante el propio registro. Desde un enfoque histórico-analítico, el texto examina la dimensión material del estudio de grabación, las relaciones que allí se generan y su influencia en la creación de sonoridades e identidades locales. El caso del Xixón Sound muestra que un estudio de grabación puede contribuir a cohesionar una escena incluso cuando sus artistas no comparten un estilo homogéneo. Aunque la digitalización y los entornos colaborativos en línea han transformado estas dinámicas durante las dos últimas décadas, el estudio de grabación sigue siendo un espacio clave para la colaboración, la creación y el sentido de pertenencia¹.

Palabras clave: escena musical, estudio de grabación, Xixón Sound, grabación sonora, mediación tecnológica.

Abstract: This paper analyzes the recording studio as a space of sociability, technological mediation, and the shaping of new musical scenes. It starts from the idea that recording is not only about capturing sound, but also a creative process in which performers, producers, and engineers take part, and in which the work takes shape during the recording itself. From a historical-analytical perspective, the text examines the studio's material dimension, the relationships that emerge there, and its influence on the creation of local sounds and identities. The case of Xixón Sound shows that a recording studio can help hold a scene together even when its artists do not share a homogeneous style. Although digitalization and online collaborative environments have transformed these dynamics over the last two decades, the recording studio remains a key space for collaboration, creation, and a sense of belonging.

Keywords: musical scene, recording studio, Xixón Sound, sound recording, technological mediation.

Los espacios destinados a la grabación sonora han constituido para el intérprete una experiencia antinatural desde sus orígenes. Si observamos las imágenes de las primeras sesiones de grabación a comienzos del s. XX, principalmente en la era acústica

1



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

previa a la amplificación y la electrificación, podemos imaginar las importantes concesiones que el intérprete debía hacer ante la bocina para conseguir un fonograma con la mayor calidad posible. La actitud del músico en el estudio siempre ha diferido desde los inicios de la grabación de su actitud performativa en el escenario. Tal y como señala López Cano, el pianista Alfred Brendel abogaba por “evitar en el estudio los amaneramientos y exageraciones expresivas comunes en la sala de concierto pues no eran adecuados para la escucha frecuente que supone un disco” (2018: 172). Las influencias e interferencias de la tecnología en la producción discográfica han sido estudiadas por otros autores como Susan Smith-Horning (2013), Mark Katz (2010) o Simon Frith (2012). Pero la llegada del *multitrack* y el intento de acondicionar los grandes espacios de grabación, diseñados originalmente para grandes orquestas sinfónicas, alterando sus características mediante un conjunto de biombos y otros parapetos acústicos para adaptarlos a las producciones pop-rock, siguió forzando al intérprete a una adaptación al medio. El objetivo durante el proceso de grabación pasó a convertirse en la obtención de una copia separada, limpia y neutra, exenta de lo que en el mundo profesional de la producción musical se denomina *spillage* o *leakage*: elementos no deseados que se cuelan por un micrófono destinado al registro de una fuente sonora concreta y que son ajenos a esta².

Identificamos el estudio de grabación con un espacio insonorizado y acústicamente controlado donde músicos, productores e ingenieros capturan, editan, mezclan y dan forma al sonido. De este modo, el estudio se convierte en una herramienta al servicio de la composición (Eno 2004), un espacio colectivo que obliga a pensar la creación musical más allá del genio individual. En un proyecto discográfico la composición no antecede sistemáticamente a la fase de grabación, en muchos casos, se articula dentro de este proceso a partir de materiales iniciales, como motivos rítmico y/o melódicos parciales o letras inconclusas, adquiriendo su forma definitiva durante el registro sonoro.

En este sentido, el estudio de grabación puede entenderse como un espacio de composición situada en el que la obra emerge de una práctica colaborativa (Hennion 1983). Además, Watson afirma que “los estudios de grabación también desempeñan un papel central en la creación del sonido de determinadas escenas musicales y actúan como un punto de encuentro para los músicos” (2015: 1). Desde esta perspectiva, su relevancia no radica únicamente en el registro sonoro de las obras, es decir, más allá de su función técnica, los estudios de grabación se convierten en auténticos focos de convivencia profesional, donde se entrecruzan trayectorias y se consolidan vínculos entre artistas, managers y productores. De esta manera, la actividad desarrollada por productores e ingenieros puede desempeñar un papel central en el desarrollo de una identidad sonora reconocible como parte de una escena.

Esta investigación se fundamenta en la hipótesis de que el estudio de grabación no constituye únicamente una infraestructura técnica orientada al registro sonoro, también representa un nodo central en la articulación de una escena musical. A partir de esta premisa, el trabajo desarrolla las formas en las que el estudio, entendido como espacio de interacción técnica, social y creativa, interviene en la configuración estética, relacional y simbólica de una escena musical. Desde un punto de vista metodológico, se adopta un enfoque cualitativo de carácter histórico-analítico e interpretativo, orientado al examen de cuatro dimensiones interrelacionadas: la materialidad del estudio, las relaciones interpersonales que en él se desarrollan, las prácticas colectivas de grabación y su incidencia en la producción de sonoridades e identidades locales.

² Una versión preliminar de este artículo se presentó como ponencia en el I Simposio Internacional en Músicas Populares Urbanas, organizado por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín entre el 13 y el 15 de noviembre de 2025.

Asimismo, la investigación sostiene que la generalización de la técnica del *multitrack* amplió de forma decisiva las posibilidades de colaboración entre intérpretes pertenecientes a formaciones musicales distintas, favoreciendo intervenciones puntuales dentro del proceso de grabación cuando estos coincidían en un mismo estudio o compartían productor musical. La incorporación de aportaciones parciales como coros, palmas, solos o elementos instrumentales aislados permite observar cómo la innovación tecnológica no solo modificó los procedimientos de registro, sino que también fomentó las relaciones entre agentes musicales diversos y favoreció formas de circulación estética dentro de un mismo entorno de producción.

En este sentido, el artículo busca establecer una relación entre la evolución tecnológica de la grabación y la contribución específica del estudio a la construcción material y simbólica de una escena. De este modo, la generalización de la grabación *multitrack* desplaza parte de las dinámicas de intercambio asociadas a la presencialidad simultánea de los intérpretes hacia la figura del productor, que pasa a desempeñar un papel de nodo articulador y posibilitador de encuentros diferidos en las distintas fases del proceso de producción discográfica.

En último término, la investigación añade el cambio de paradigma que supone la aparición de escenas virtuales sustentadas en plataformas digitales y los entornos de producción colaborativa en la nube. El objetivo es identificar tanto las continuidades como las rupturas que estas nuevas formas de creación introducen respecto del estudio de grabación tradicional, entendido como espacio localizado de sociabilidad, presencialidad e intermediación tecnológica.

El concepto de escena musical

Este concepto ha transitado del entorno periodístico a una categoría analítica dentro de los *popular music studies* (Straw 1991; Bennett y Peterson 2004). La escena se define por el dinamismo, la fluidez y, en ciertos casos, la laxitud de las relaciones entre sus participantes (Bennett 1999; Shank 1994). Will Straw (1991) entiende la escena como un espacio cultural en el que coexisten e interactúan distintas prácticas musicales, configurando así un reflejo de las relaciones sociales entre grupos unidos por un género o subgénero determinado. De forma complementaria, Shank (1994) la describe como una comunidad “sobreproductiva”, en la que el flujo de información semiótica es tan denso que trasciende la dimensión local, poniendo en tensión y reconfigurando identidades dominantes. Por su parte, Bennett y Peterson (2004) enfatizan la dimensión de pertenencia compartida, interpretando la escena como un contexto social en el que músicos, productores y audiencias articulan gustos y repertorios comunes, diferenciándose así de otros grupos sociales a partir de estos vínculos sonoros.

Para el análisis de un estudio de caso concreto, resulta necesario reconocer que las escenas no operan como entidades aisladas, sino que se despliegan en varias dimensiones que suelen superponerse en la práctica cotidiana. En primer lugar, las escenas locales se organizan en torno a contextos geográficamente circunscritos, articulados mediante circuitos de actuación, consumo y socialización musical. En segundo lugar, las escenas translocales implican conexiones entre espacios de diferentes procedencias geográficas que comparten estilos, repertorios y flujos culturales, aun cuando la distancia física limita la interacción directa. En tercer lugar, las escenas virtuales se sustentan en tecnologías digitales y redes sociales, permitiendo la participación de actores que no requieren una presencia física continuada, pero que contribuyen a la configuración de imaginarios y pertenencias escénicas (Bennett 2004; Straw 2004).

En la bibliografía más reciente, sin embargo, la noción de escena virtual ha tendido a reformularse en el marco de la “plataformización” de la cultura musical. Más que remitir únicamente a comunidades *online* desvinculadas del espacio físico, estas investigaciones muestran que las escenas contemporáneas se configuran mediante infraestructuras híbridas en las que se entrelazan espacios urbanos, redes sociales, plataformas de *streaming* y herramientas digitales de producción, circulación y descubrimiento musical. Desde este enfoque, la separación rígida entre escenas locales, translocales y virtuales resulta cada vez menos operativa, ya que las prácticas musicales actuales se desarrollan en entornos conectados donde la interacción, la visibilidad y la pertenencia se distribuyen entre múltiples escalas y soportes.

La conformación de una escena depende, además, de una infraestructura material y simbólica compleja, compuesta por músicos, públicos, lugares de encuentro –salas de conciertos, estudios de grabación, tiendas de discos, festivales– y medios de comunicación. Desde una perspectiva semiótica, la escena puede interpretarse como una semiosfera, es decir, un universo de producción de significados dotado de cierta coherencia interna y de límites relativamente definidos, que se articula a su vez con sistemas culturales más amplios, en los que se despliegan procesos de hibridación, negociación y diálogo intercultural (Lotman 1990; Shank 1994).

El concepto de escena musical permite enfocar el estudio de la música popular desde una perspectiva social y simbólica. La escena se presenta como un contexto en el que interactúan dimensiones locales, translocales y virtuales, articuladas mediante flujos de repertorios, imaginarios, afectos, tecnologías y vínculos sociales. Esta perspectiva permite comprender las escenas como espacios de producción de sentido y de negociación identitaria, pero también como ensamblajes materiales en los que intervienen lugares, objetos, medios, plataformas y agentes diversos. En consecuencia, el análisis de una escena no puede limitarse a sus actores visibles o a sus productos musicales, sino que debe atender a las mediaciones que hacen posible su existencia, continuidad y transformación. En este marco, el estudio de grabación puede ser entendido como uno de los dispositivos privilegiados donde dichas mediaciones se articulan, al funcionar simultáneamente como espacio de interacción social, instancia de formalización estética y enclave material en la construcción de una cultura musical compartida.

La dimensión física del estudio: evolución de las relaciones interpersonales y las prácticas colectivas

La película *Ray* (Taylor Hackford, 2004) ofrece una representación especialmente elocuente del modo en que la introducción del magnetófono multipista transformó las dinámicas de trabajo en el estudio de grabación. Durante una accidentada sesión de grabación, interrumpida por un conflicto con las coristas, Ray Charles descubre que el nuevo sistema de ocho pistas permite registrar cada parte vocal por separado³. La decisión de continuar la grabación prescindiendo de las coristas y reorganizando posteriormente las voces dramatiza un cambio histórico decisivo: la tecnología deja de ser un simple medio de fijación sonora para convertirse en un dispositivo que reconfigura las relaciones interpersonales, redistribuye funciones dentro del estudio y desplaza el centro de la creación desde la interpretación colectiva hacia una producción individual, fragmentada y editable.

La interacción humana en el estudio de grabación sufrió una profunda transformación como consecuencia de la evolución tecnológica de los procesos de

³ Escena disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=QxPA0i_TVvk (consultado el 2/ 3/26).

producción discográfica, en estrecha relación con la evolución del magnetófono y el aumento progresivo del número de pistas. El magnetófono multipista no sólo extendió la duración efectiva de las sesiones con la técnica del *overdubbing*, sino que también favoreció modalidades de trabajo basadas en la acumulación de capas, la edición y la reconsideración constante del material sonoro. En este proceso, la introducción del multipista modificó profundamente la temporalidad de la grabación. Como señala Alan Moore (2012), la producción musical pasó a depender cada vez más de procedimientos en los que la textura ya no se concebía como una totalidad interpretada de forma sincrónica, sino como un entramado que se construye mediante capas asíncronas sucesivas. En consecuencia, la grabación se desplaza desde una lógica de fotografía sonora (Day 2001) hacia un proceso creativo de experimentación tecnológica.

El hito tecnológico de la grabación multipista provoca un divorcio entre los intérpretes, en la medida en que separa a quienes tocan juntos del resultado final que oye el público. El intérprete, además, deja de ser únicamente un ejecutante para integrarse en un proceso fragmentado por la tecnología de la grabación. Esta nueva metodología conlleva que los intérpretes centren sus esfuerzos en la captación de una toma aislada y asíncrona, permitiendo al ingeniero de sonido y al productor aplicar un conjunto de procesos que intervendrán de forma definitiva en la sonoridad final del máster que escuchamos.

La interpretación asíncrona y acústicamente aislada ha permitido al ingeniero de sonido emular *a posteriori* un espacio acústico determinado, alterar la dinámica e incluso la afinación. Este condicionante pone a prueba las habilidades interpretativas, añadiendo además otros elementos ajenos al intérprete, como el empleo de auriculares que modifican la experiencia psicoacústica del espacio físico con diferencias de tiempo, intensidad y fase que condicionan nuestra escucha, alterando la percepción natural del instrumento durante la ejecución. El intérprete necesita además adaptarse a un método de trabajo que posibilite el almacenamiento de unos materiales en bruto para su tratamiento posterior durante la posproducción.

Con la aparición de los grandes complejos de grabación, el aislamiento individual de cada intérprete, y los tiempos de espera como consecuencia del trabajo por pistas, fue generando relaciones espontáneas de colaboración en otros proyectos de producción. En este contexto, la convivencia entre músicos se convierte en ocasiones en un factor determinante del proceso de registro, hasta el punto de redefinir la lógica de trabajo prevista y propiciar la incorporación de nuevas propuestas y participantes en el proyecto.

Desde esta perspectiva, los complejos discográficos pueden entenderse como ámbitos de convivencia organizada, equipados con zonas de descanso, cafeterías, jardines u otras áreas comunes que facilitan el contacto informal entre artistas. La posibilidad de que distintos grupos utilicen el mismo recinto de forma simultánea favorece la transmisión de experiencias, la formación de vínculos y, en muchos casos, la gestación de proyectos inéditos. La performatividad inherente a la grabación se manifiesta entonces en un espacio escénico tecnológicamente mediado, que posibilita diversas formas de representación y de negociación social alrededor de la obra musical.

Allan Watson (2015) sostiene que las escenas musicales no dependen únicamente de la concentración de músicos o de infraestructuras formales de la industria, sino también de una trama de espacios sociales cotidianos que favorecen el contacto presencial, la confianza y el intercambio creativo. En este marco, lugares como bares, cafés, pubs, clubes, salas de conciertos, locales de ensayo o estudios de grabación han funcionado como puntos de encuentro donde los músicos han podido relacionarse, colaborar, compartir experiencias y establecer vínculos que, en muchos casos, resultaron decisivos para la formación y consolidación de una escena musical.

Los grandes estudios vinculados a grandes urbes, como Abbey Road en Londres o Capitol en Los Ángeles, se convierten de este modo en centros de encuentro para artistas y productores que trabajan simultáneamente diferentes proyectos dentro de un mismo complejo. En este contexto, los estudios han intentado humanizar el aislamiento al que se ve sometido el intérprete durante la grabación, incorporando salas de descanso e incluso hospedaje.

Los estudios de grabación españoles no han sido una excepción en el intento de ofrecer una experiencia agradable del proceso de producción discográfica. La revista *Billboard* publicaba el 4 de enero de 1975 la noticia: “Kirios incorpora una piscina”⁴. El estudio, cuya actividad comenzó en Madrid en 1966, había evolucionado a lo largo de casi una década hacia un complejo formado por tres estudios, un restaurante y bar, un aparcamiento y una piscina. La noticia destaca su flexibilidad horaria –“Kirios ofrece servicio las 24 horas del día, los 7 días de la semana”– y el número elevado de músicos que podían congregarse en sus instalaciones: “El estudio 1 puede albergar aproximadamente a unos 100 músicos y el estudio 2 entre 40 y 50 músicos”. Ya en la década de 1970 es posible observar un modelo de estudio de grabación en el que la producción discográfica se configura como una experiencia integral, más allá de su dimensión exclusivamente técnica.

Pero podemos encontrarnos también el caso contrario: artistas cuyo recelo profesional los lleva a plantear la grabación en emplazamientos más aislados, sin contacto con otros artistas u otros mediadores de la industria musical. En este sentido, Eduardo Löwenberg (2024) señalaba cómo en el estudio Red Led se configuró una lógica particular de funcionamiento⁵: la decisión de disponer de un solo estudio, en lugar de varios, como era habitual en los grandes complejos de grabación. Para Löwenberg este hecho ofrecía una privacidad total: con una única sala de grabación el cliente disponía de toda la instalación para él, evitando que los artistas tuvieran que encontrarse con otros músicos en zonas comunes o cafeterías, algo que considera una ventaja para la comodidad y la discreción del artista. El diseño permitía que el artista se sintiera en un entorno dedicado exclusivamente a su proyecto, lo que generaba una atmósfera de trabajo más íntima y profesional, sin las distracciones propias de un complejo multi-sala.

Este tipo de decisiones se justifican por los largos procesos de producción que caracterizan ese período histórico, vinculando la experiencia de la grabación dentro del estudio al propio proceso compositivo: los grandes presupuestos permitían al artista en muchos casos comenzar la grabación de un disco cuyas canciones no habían sido aún creadas en su totalidad. La ampliación de los tiempos de producción en el estudio se produjo en un período de tiempo relativamente corto. Como ejemplo, el 4 de septiembre 1962 de 19:00h a 22:00h, los Beatles participaron en una de sus primeras sesiones en Abbey Road en la que se grabaron unas 15 tomas del “Love Me Do”, y otro número significativo de tomas de “How Do You Do It”. Dentro de estas tres horas se hicieron también las mezclas mono de los dos temas. Solamente cinco años más tarde, en 1967, se tardó más de cinco meses en grabar el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Quince años más tarde, solamente las sesiones de grabación del álbum *Thriller* de Michael Jackson se desarrollarían durante siete meses, entre abril y noviembre de 1982, en los estudios Westlake de Los Ángeles.

No obstante, el estudio de grabación no siempre actúa como posibilitador de encuentros ni como garante automático de la convivencia. Ramón Arcusa, componente del Dúo Dinámico y productor de Julio Iglesias, acompañaba una fotografía publicada en Twitter el 21 de abril de 2016 con el siguiente texto: “Con @julioiglesias, Sunset Sound

⁴ [https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/70s/1975/Billboard 1975-01-04.pdf](https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/70s/1975/Billboard%201975-01-04.pdf)

⁵ Estudio situado en Madrid y que mantuvo su actividad profesional entre 1987 y 2018.

Studios (L.A.) en 1984. Prince estaba grabando *Purple Rain* en un estudio al lado”. La misma tecnología que posibilita el aislamiento de las tomas individuales genera, según la arquitectura del estudio y las decisiones de diseño, nuevos espacios de convivencia. La topología del estudio funciona como una suerte de “guion silencioso” que nos indica quién se encuentra con quién, quién escucha a quién y en qué medida la obra se construye como negociación colectiva o como suma de fragmentos privados. Pensar la dimensión física del estudio implica, en última instancia, interrogar cómo estos espacios materializan determinadas políticas de la atención, de la intimidad consciente y del trabajo colectivo espontáneo, y cómo esas políticas repercuten en la forma en que se imaginan y se sostienen los intercambios creativos dentro de estos espacios.

El estudio de grabación en la construcción de un sonido geográficamente localizado

La idea de un sonido distintivo y reconocible –entendido como rasgo identificador compartido por músicos, compañías discográficas, críticos y oyentes– constituye, según Théberge (1997: 192-193), un indicador de transformaciones que estaban ya plenamente en marcha en la década de 1960. Sin embargo, Théberge advierte que el concepto de sonido no puede entenderse como un fenómeno exclusivamente técnico en el sentido restringido del término: la tecnología de la grabación debe interpretarse como un sistema completo de producción que implica la organización de medios musicales, sociales y técnicos. El sonido pasa así a formar parte de los parámetros que intervienen en la definición del estilo o de las escuelas de producción adscritas a la labor de ingenieros y productores, mediante el uso de técnicas y dispositivos que aportan una personalidad tímbrica específica. En este sentido, Théberge subraya que el análisis del sonido peculiar de un ingeniero y/o productor no se circunscribe al nivel tecnológico, sino que exige considerar el estudio como un sistema integral de relaciones entre actores, prácticas e infraestructuras.

Watson (2015) identifica de forma explícita la relación entre estudios de grabación y escenas musicales urbanas. Su argumento central es que los estudios no son meros espacios económicos o técnicos, sino que actúan como focos de actividad musical y como infraestructura social de la escena. Los estudios de grabación desempeñan también un papel central en la creación del sonido de determinadas escenas musicales, y actúan como punto focal de las redes de músicos y de la creatividad musical. La escena musical puede entenderse como un mercado geográficamente acotado, enraizado en un territorio concreto, que articula talento musical y empresarial a través de redes sociales y espacios físicos compartidos. En esta dimensión material y social, los estudios de grabación forman parte de la misma infraestructura que las salas de conciertos, las tiendas de discos o los locales de ensayo.

Lejos de constituir un espacio aislado o meramente técnico, el estudio se integra así en el tejido relacional de la escena, contribuyendo a su cohesión y a la sedimentación de un sonido reconocible que acaba por identificarse con un lugar y con una comunidad de prácticas musicales (Watson 2015: 89). De este modo, Watson traza una cartografía en la que asocia los estudios de grabación de Kingston, Jamaica (Studio One, King Tubby’s Studio) con el *reggae*, el *ska* y el *dub*; los estudios de Los Ángeles (Capitol, United Western, Sunset Sound) con el *jazz* y el *pop-rock*; y los de Memphis (Sun Studios, Stax) con el *blues* y el *soul*. Otros ejemplos paradigmáticos provienen del “Motown sound”, asociado a los estudios Motown y Tamla, el “Philadelphia sound”, asociado a Sigma Sound Studios, y la relación entre escena musical y sonoridad territorial en ciudades como Londres (Abbey Road) o Nueva York (The Record Plant, A&R, Electric Lady).

En España, el desarrollo de un tejido empresarial discográfico de menor tamaño ha favorecido la versatilidad de los estudios más relevantes, lo que dificulta asociar históricamente los espacios de grabación con géneros musicales o sonidos concretos. A pesar de utilizarse la etiqueta “Sonido Torrelaguna”, los estudios de la compañía discográfica Hispavox –ubicados en la calle Torrelaguna de Madrid–, acogieron tanto algunos de los grandes éxitos de la canción española de los años cincuenta (Sara Montiel), como buena parte de la música ligera de las décadas de los 60 y 70 (Karina, Mari Trini), además de los discos que constituyen el germen del *pop-rock* de la movida madrileña desde comienzos de los años 80 (Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides).

De todos modos, en el contexto español encontramos varios casos en los que lugares concretos se han asociado explícitamente a etiquetas sonoras: el “Sonido Caño Roto”, surgido en el barrio madrileño del mismo nombre como escuela de rumba y flamenco urbano en los años 70; el “Sonido Valencia” ligado a la “Ruta del Bakalao”⁶ a finales de los 80 y comienzos de los 90; el “Sonido Vigo” vinculado a la escena musical de la ciudad gallega en la década de los 80; o el “Sonido Donosti” relacionado con la ciudad de San Sebastián durante este mismo período.

Faure-Carvallo y Gustems-Carnicer (2020) proponen analizar un hipotético “sonido Barcelona” como un marcador sonoro en el sentido de Schafer, una huella sonora vinculada a la ciudad. Estos autores sitúan en el centro del análisis la producción musical y la grabación en el estudio, no como mera captura de una interpretación, sino como construcción de artefactos sonoros originales que cargan de significados simbólicos las músicas populares. Los autores reconstruyen escenas históricas –la rumba catalana, la música layetana u *ona laietana*, el mestizaje de los años 90– para concluir que la Barcelona contemporánea funciona más como *hub* creativo que como una escena con un sonido propio y unificado.

El término *sonido* ha tendido a articularse en el caso de España en torno a escenas locales de provincia más que a las de grandes urbes. Tampoco se ha relacionado de forma sistemática a prácticas específicas dentro del estudio de grabación ni a la “marca de agua” de un determinado productor, como ocurría en algunos de los ejemplos citados del entorno anglosajón. En este sentido, resulta significativo que etiquetas como la de “Xixón Sound” –escena que surge a mediados de la década de los 90 en la ciudad de Gijón, Asturias– fueran en realidad acuñadas desde la crítica y desde la industria, sin que mediara una conciencia identitaria explícita por parte de los propios músicos o productores implicados:

El nombre de Xixón Sound se le ocurrió a Iñaki, programador en la época de la sala Sirocco, para el *flyer* de un concierto de varios conjuntos asturianos (Penelope Trip, Manta Ray, Eliminator Junior y Yellowfinn). Cuando fueron al programa de Jesús Ordovás y este leyó el *flyer*, también mencionó en la emisora la etiqueta Xixón Sound y, a partir de ese momento, se refirió [a] los grupos de Gijón con este término (Paskual 2013: 56).

A pesar del origen casi casual del término, el “Xixón Sound” puede analizarse como un caso paradigmático de la articulación entre escena local y estudio de grabación: como señala Paskual, la casi totalidad de las bandas implicadas –Australian Blonde, Penélope Trip, Manta Ray, Eliminator Jr. o Screamin' Pijas, entre otras– grabaron en los estudios Odds, propiedad del productor Paco Martínez, conocido como “Paco Loco”. Esta convergencia resulta especialmente reveladora, pues evidencia que, aun cuando se

⁶ La “Ruta del Bakalao” fue una escena musical desarrollada en Valencia (España), especialmente entre las décadas de 1980 y 1990, articulada en torno a una red de discotecas y caracterizada por la música electrónica, la cultura de club y unas formas específicas de sociabilidad juvenil dentro del ocio nocturno.

identifica una clara divergencia estética entre los grupos –haciendo difícil sostener la existencia de un estilo unificado–, el estudio de grabación actuó como un nodo de cohesión infraestructural de la escena. Lo paradójico del caso reside en que, pese a que muchos de estos artistas rechazaron la etiqueta y reivindicaron su singularidad sonora, compartían no solo espacios de sociabilidad –como los bares La Plaza o El Guetu y locales de ensayo como el Cerillero–, sino también el mismo espacio de producción discográfica.

Estudios Odds estaban ubicados en la calle Caveda de Gijón y recogían parte del equipo que Paco Loco había ido recopilando en su casa: “me compré una mesa Studio Master y un grabador Foxtex de 8 pistas, un par de micros, un sampler y un secuenciador” (Martínez 2016: 13). Con este equipo grabó en 1990 el primer disco en el que ejerció de productor, *Backslide* de los Amateurs. Tras esta primera producción amplió el estudio de una habitación a dos y después a tres: “pasé de un local de quince metros cuadrados a uno de cien” (15).

La digitalización del estudio de grabación durante la década de los 90, y la progresiva democratización en el acceso a las tecnologías de grabación, hizo posible que estudios de grabación modestos adquirieran protagonismo en las bandas emergentes:

En aquella época había muy pocas opciones para hacer discos –señala Paco Loco–, o te gastabas un dineral o no podías, por lo que la opción de mi estudio fue una buena vía para gente que no tenía muchos medios ni oportunidades (Martínez 2016: 14).

La camaradería que se gesta en el estudio de Paco Loco fue un elemento fundamental de la escena del “Xixón Sound”, caracterizada por la espontaneidad y el apoyo mutuo entre las bandas. El testimonio de los músicos de la época suele incidir en la participación activa de unos en los trabajos de otros. En este sentido, Ronny Río de Cactus Jack comentaba:

Estaba allí en el centro de Gijón, y estabas grabando y la semana que estaba grabando Cactus Jack por allí podía pasar desde gente de Australian Blonde, de Manta Ray, de Penélope, y si venían a hablar con Paco, a saludar y tal y cual, y si en ese momento hacía falta que alguien hiciera un coro, unas palmas o una guitarra o lo que fuera, pues todo el mundo colaboraba en los discos de todo el mundo y estaba muy bien⁷.

Los testimonios de la época suelen destacar el clima de amistad y colaboración que había entre las bandas, como un factor cohesionador al margen de la homogeneidad estilística de los artistas que conformaban la escena. El conjunto de testimonios en torno al llamado “Xixón Sound” pone de manifiesto una tensión significativa entre el escepticismo de los protagonistas y el reconocimiento de la relevancia histórica del fenómeno para una generación de músicos y oyentes. Desde una posición abiertamente desmitificadora, varios entrevistados cuestionan la existencia de un sonido unitario y coherente, insistiendo en la heterogeneidad estilística de las bandas y en el carácter fundamentalmente mediático de la etiqueta, atribuida a la labor de determinados periodistas –en particular del entorno de Radio 3– y asumida de manera pragmática como herramienta para acceder a conciertos y visibilidad fuera de Asturias.

Frente a esta lectura, los enfoques de corte más sociológico y artístico subrayan la centralidad de la dimensión relacional: más que en una estética homogénea, la escena se habría definido por un “frente unido” y por una intensa camaradería, articulada en espacios físicos concretos como el bar La Plaza, el barrio de Cimadevilla o el estudio de

⁷ *Cambia de vida: el viaje del Xixón Sound* (2005). Dirección: Elena Medina, José Fernández. Esgaya Films.

grabación de Paco Loco, donde la circulación constante de personas, ideas y proyectos contribuía a dotar de consistencia social al rótulo “Xixón Sound”.

Desde esta perspectiva, la identidad de la escena se configura menos por rasgos estrictamente sonoros que por una ética compartida del riesgo estético y por una forma específica de socialización musical: la apropiación sin complejos a referentes anglosajones y un aprendizaje basado en la práctica intensiva en el local de ensayo, en contraste con la formación académica que caracteriza a buena parte de las generaciones posteriores. Debemos comprender el “Xixón Sound” no solo como una etiqueta periodística discutida por sus propios protagonistas, sino como un proceso de configuración escénica en el que se cruzan estrategias de legitimación, formas de convivencia cotidiana y transformaciones en las condiciones materiales de la producción musical.

En este sentido, el “Xixón Sound” ilustra una tensión característica de determinadas escenas locales: la que se establece entre la voluntad de diferenciación individual de los artistas y la homogeneización impuesta desde el exterior por la crítica, los medios y la industria. El apoyo de Radio 3, de sellos discográficos como Subterfuge o Astro Records y del Festival Internacional de Cine de Gijón, contribuyó decisivamente a la visibilización de esta efervescencia musical en la ciudad, que acabaría consolidando a Gijón como uno de los focos fundacionales del *indie* español, más por su vitalidad creativa y por su dimensión colectiva que por la existencia de un sonido homogéneo. De este proceso emergieron figuras como Nacho Vegas, Fran Nixon, Nosoträsh o Pauline en la Playa, cuyas trayectorias posteriores confirman la productividad de esta escena musical como espacio de formación y experimentación artística.

La escena local, analizada desde la perspectiva de la producción musical, constituye así un objeto de análisis aun insuficientemente abordado en los estudios de música popular en España. El caso del “Xixón Sound” permite, además, reabrir la pregunta por la relación entre sonido, productor y escena en el contexto hispano, y plantear si la figura de Paco Loco y los estudios Odds pueden considerarse equivalentes funcionales –aunque no culturalmente homologables– a los grandes productores y sellos que definen los sonidos de referencia de la tradición anglosajona. La convergencia de un conjunto de artistas en un mismo recinto de producción contribuyó a sedimentar una identidad sonora reconocible. El estudio de grabación opera de este modo como un nexo de cohesión capaz de imprimir una huella colectiva unificada sobre una escena.

En una entrevista para el canal de YouTube *Gijón Invisible*⁸, Nacho Álvarez, propietario del bar La Plaza, uno de los espacios neurálgicos del “Xixón Sound” en la década de los 90, introduce una reflexión explícita sobre la transformación de las dinámicas relacionales entre los jóvenes músicos de esta década y las generaciones actuales. Álvarez subraya el desplazamiento desde una sociabilidad anclada en “sitios físicos y reales” –los bares del barrio de Cimadevilla– hacia formas de interacción mediadas por redes sociales y plataformas como YouTube. A su juicio, sin embargo, esta transformación no implica la desaparición del encuentro presencial como condición relevante para la gestación de proyectos artísticos.

En este sentido, Álvarez reivindica el cara a cara y la conversación informal en el bar como espacios clave para el intercambio creativo y la toma de decisiones colectivas. Asimismo, contrapone la formación autodidacta de su generación, basada en el ensayo en locales, con la mayor preparación técnica de los jóvenes actuales. Pese a ello, identifica una continuidad esencial: quienes se acercan a estos espacios siguen siendo “gente inquieta”, motivada por la creación y por la construcción colectiva de proyectos. Desde

⁸ Disponible en: https://youtu.be/1i9KM_B-VUk?si=IEZODEHWKOQAKUew.

esta perspectiva, la mediación digital no habría sustituido por completo la centralidad de la relación presencial, sino que coexistiría con ella, reconfigurando, pero no anulando el papel de los espacios físicos de sociabilidad.

La dimensión virtual del estudio: la realidad física frente a la virtualización colectiva

La evolución técnica en el estudio de grabación –incremento del número de pistas disponibles, expansión del *hardware* de procesamiento de audio, proliferación de unidades de efectos– ha convertido este lugar en una potente herramienta creativa que contribuyó a dilatar progresivamente los tiempos de producción. Sin embargo, la irrupción de la tecnología digital y el auge de los *home studios*, junto a la crisis de la industria discográfica y los presupuestos crecientemente ajustados, han provocado que esos tiempos se contraigan de nuevo en los últimos años. El impacto de la tecnología digital condiciona los nuevos métodos de trabajo al tiempo que facilita los instrumentos que los hacen posibles.

En el nuevo contexto tecnológico y social, los procesos tradicionales de producción discográfica sufren una fragmentación y deslocalización que los desvincula de un espacio físico concreto, configurando un ecosistema en el que el *Remote Music Collaboration Software* (RMCS) y la conectividad en la nube constituyen la infraestructura principal de interacción creativa (Koszolko y Montano: 2016). La grabación, entendida como parte de la creación electroacústica, debe analizarse en este marco como una herramienta de composición que aporta numerosos recursos tímbricos. El estudio se convierte en este contexto en un *meta-instrumento* (Moorefield, 2005) al servicio de la creación musical, dentro de un espacio acústico variable y en el que la creatividad surge a partir de una colectividad transnacional conectada en red.

El trabajo informático *in the box* convierte el *Digital Signal Processing* (DSP) en el auténtico “escultor” del objeto sonoro: “el timbre se sitúa en el centro de la actividad compositiva y deja de ser un apéndice llamado instrumentación” (Supper 2004: 37). La producción discográfica tiene lugar así en un contexto desprovisto de muchos de los elementos que acompañan la experiencia artística de la interpretación en vivo: otros músicos que acompañan musical y afectivamente la *performance*, gestos de complicidad y disfrute compartido, o la presencia de un público copartícipe a través del concierto. De este modo, la interpretación se realiza de forma individual y se convierte en colectiva a través del *multitrack*.

La supervivencia de muchos estudios de grabación ha pasado por su adaptación a este nuevo concepto de producción y de productor que, en el caso de la música electrónica, se solapa en buena medida con la figura del compositor, controlando tanto el diseño sonoro como la estructura de la obra. Estas conexiones virtuales acercan los grandes centros de producción a ubicaciones periféricas, permitiendo el acceso de artistas *amateur* a entornos profesionales anteriormente inalcanzables para quienes no formaban parte del catálogo de las grandes compañías discográficas.

En la actualidad, los presupuestos se ajustan para permitir que una autoproducción se mezcle en Capitol Studios o se masterice en Abbey Road, sin necesidad de que el artista haya viajado físicamente a Los Ángeles o a Londres. Los servicios de mezcla o *mastering online*, ofrecidos por estudios de grabación históricos, materializan esta virtualización de la experiencia del ingeniero, el productor y los músicos frente a la consola de mezclas. La mezcla o el *mastering online* suponen, en este sentido, una “virtualización” de la sesión en el estudio tradicional, sustituida por el intercambio de archivos y la comunicación mediada por plataformas digitales. Podemos denominar estos nuevos métodos de trabajo como “experiencias híbridas de producción”, en la medida en que una

plataforma web articula una transacción de ceros y de unos impregnados de la experiencia de lo físico y guiados por una promesa comercial recurrente: ofrecer acceso a los mejores equipos analógicos de la historia, cuyo carácter incomparable no puede ser imitado por ningún *software*.

La experiencia virtual de la producción se extiende también al entorno de los músicos de sesión, profesionales de la interpretación que en el pasado formaban parte, en muchos casos, de la plantilla estable de los estudios o de las compañías discográficas y que hoy ofrecen sus servicios como *freelance*. La página web del músico de sesión o del propio estudio se convierte así en la plataforma virtual que conecta al músico-productor con el intérprete en una sesión que puede ser monitorizada incluso por videoconferencia, y que se publicita mediante reclamos como *online session* o “grabación de baterías *online 2.0*”, ofreciendo distintas configuraciones de *backline* para la búsqueda de una sonoridad concreta.

Este nuevo contexto no solo implica una ruptura con el arraigo a lo “físico” por parte de una generación de nativos digitales que ya no ha vivido la transición del *hardware* al *software*, sino que comporta también un cambio en la propia concepción de la producción musical y en las vías de acceso a la formación necesaria para competir en un mercado laboral reconfigurado. Esta nueva “cultura de lo virtual” establece un paradigma distinto en unos procesos de producción cuyas fases se ven afectadas por dinámicas de trabajo alejadas de las convenciones tradicionales, generando cambios profundos tanto en los perfiles profesionales como en la estructura de la industria del sonido. En este escenario, el uso del RMCS plantea nuevos modelos de organización social dentro de los proyectos creativos, al transformar las relaciones entre músicos y productores y las prácticas de comunicación y coordinación que los sostienen (Koszolko 2017: 2024).

La integración de chats en estos entornos virtuales de producción musical refuerza el compromiso entre los participantes, dando lugar a comunidades virtuales que generan nuevas dinámicas de creación y difusión musical. Empresas como Avid o Steinberg han apostado por el desarrollo de DAWs que no solo permiten abordar el proceso de grabación y mezcla *offline*, sino también gestionarlo íntegramente en la nube, posibilitando la interacción entre usuarios que comparten la misma red y promoviendo fórmulas de *mentoring* y micromecenazgo, articuladas en torno a comunidades de práctica. La producción musical en la nube plantea, en definitiva, un nuevo concepto de espacio en el que la “colectividad virtual digital” convive con la experiencia analógica individual.

La captación de la acústica en la grabación pasa a representar una suma de espacios individuales que se integran en el “espacio virtual” de la nube, aportando nuevos significados al concepto de *staging* desarrollado por Moylan (1992) y Lacasse (2000), y retomado posteriormente por Zagorski-Thomas (2014). La noción de *staging* remite al tratamiento del sonido con el objetivo de proporcionar al oyente un contexto significativo acerca de la *performance* o del evento musical percibido. Esta construcción espacial mantiene una estrecha relación con la proxémica de Hall (1966) y con el esquema centro-periferia de Johnson (1990), al articular distintos grados de “cercanía” y “distancia” entre las fuentes sonoras y el oyente dentro del campo estéreo. En un contexto de producción distribuida y mediada por plataformas, estas decisiones de mezcla pasan a ser también decisiones sobre cómo se materializa –o se simula– la presencia física en un espacio virtual compartido.

El estudio de grabación se encamina en la actualidad hacia su definitiva virtualización, planteando nuevos paradigmas en las relaciones entre músicos y productores y permitiendo desarrollar simultáneamente proyectos que ya no comparten un mismo espacio físico, como hemos visto. Esta transformación se inscribe en un

proceso más amplio de reconfiguración tecnológica y espacial que afecta tanto a las prácticas de producción como a las formas de articulación de las propias escenas musicales. En este sentido, Bennett y Peterson (2004) identificaron la escena virtual como aquella que se sustenta en la comunicación interpersonal *online* entre artistas y fans, al margen de la presencia física, y cuya cohesión no depende de un territorio compartido, sino de flujos de información, redes digitales y comunidades virtuales. Watson (2015), por su parte, señala que el desarrollo de tecnologías de red –desde los sistemas de transferencia de archivos digitales hasta las estaciones de trabajo de audio digital (DAW)– ha permitido que los estudios de grabación operen como nodos de redes de producción globales, en las que músicos, productores e ingenieros colaboran en tiempo real desde localizaciones geográficamente dispersas.

Ejemplos paradigmáticos de este tipo de configuraciones se encuentran en géneros y comunidades net-nativas como el *vaporwave* o el *lofi hip hop*, cuya emergencia y consolidación tiene lugar casi exclusivamente en entornos digitales. En el caso del *vaporwave*, Coleman muestra cómo se articula una escena transnacional en torno a plataformas como YouTube, Bandcamp o Tumblr, basada en prácticas *DIY* de reapropiación sonora y visual y en una intensa circulación de lanzamientos, imágenes y *memes*, más que en un circuito estable de locales o estudios físicos (Coleman 2025).

De forma similar, Gamble analiza el ecosistema del *lofi hip hop* asociado a emisiones continuas como “lofi hip hop radio – beats to relax/study to”, en cuyo entorno se configura una comunidad de oyentes y productores que comparte convenciones audiovisuales, prácticas de escucha funcional y espacios de interacción en secciones de comentarios, servidores de Discord y redes sociales (Gamble 2024). Algunos trabajos realizados sobre SoundCloud y Bandcamp han mostrado, por su parte, cómo estas plataformas actúan como infraestructuras alternativas en las que se sedimentan escenas y micro-escenas de *bedroom producers* que comparten recursos, repertorios y criterios de valor al margen de la industria dominante (Hesmondhalgh, Jones y Rauh 2019).

Esta lectura se ve reforzada por la literatura reciente sobre el *Remote Music Collaboration Software* (RMCS), que describe cómo plataformas DAW basadas en la nube (Audiotool, Soundtrap, Bandlab, entre otras) posibilitan la creación de comunidades transnacionales de productores que comparten proyectos en entornos exclusivamente virtuales y desvinculados de estudios físicos concretos (Koszolko y Montano 2016; Koszolko 2017, 2024). En este contexto, el estudio de grabación de grandes dimensiones y con acústicas controladas, deja progresivamente de ser el objetivo prioritario de las grandes marcas de audio. Ahora, estas marcas orientan su atención hacia un perfil de cliente más reducido, movido por la filosofía *DIY* y por las posibilidades del *home studio*. Estamos ante un nuevo modelo de producción que democratiza el acceso a la grabación, pero que también reconfigura las condiciones de emergencia y cohesión de las escenas musicales, desplazando su eje articulador desde el espacio físico compartido hacia la red y la circulación digital (Watson 2015: 149).

Los chats, paneles de comentarios y foros internos de plataformas como Soundtrap y BandLab desempeñan un papel central en la configuración de estas comunidades virtuales. En BandLab, la mensajería privada, los grupos y las comunidades permiten compartir archivos, difundir avances en los proyectos, debatir sobre géneros musicales o técnicas de producción y establecer contactos entre músicos, productores y oyentes. Soundtrap, por su parte, concentra la interacción en la pestaña de colaboración y en los comentarios vinculados al proyecto, facilitando el intercambio de indicaciones durante el proceso creativo. Estos espacios combinan comunicación sincrónica y asincrónica, *feedback* técnico, negociación estética y organización práctica del trabajo.

De este modo, las plataformas no solo alojan proyectos musicales, también producen nuevas formas de sociabilidad, aprendizaje informal, mentoría y *networking* profesional.

Conclusiones

El recorrido analítico trazado en este artículo permite concluir que el estudio de grabación no ha operado históricamente como un espacio neutro o meramente instrumental, sino como un agente activo en la configuración del sonido de las prácticas creativas y de las escenas musicales. Desde sus orígenes como espacio de presencia física, hasta su progresiva virtualización, el estudio ha mantenido una función articuladora que trasciende lo técnico para inscribirse en lo social, lo cultural y lo simbólico.

El caso del “Xixón Sound” ilustra con particular nitidez esta dimensión: la convergencia de un conjunto heterogéneo de bandas en los estudios Odds de Paco Loco sedimentó una identidad sonora reconocible incluso en ausencia de un proyecto estético conscientemente común, lo que permite sostener que el estudio funciona como nodo de cohesión infraestructural de la escena, capaz de imprimir una huella tímbrica colectiva que la crítica y la industria acabaron por codificar bajo una etiqueta que los propios artistas rechazaban. Esta tensión entre diferenciación individual y homogeneización constituye, en sí misma, un rasgo de determinadas escenas locales que merece un análisis más sistemático en el contexto español, donde la relación entre sonido, productor y escena todavía permanece insuficientemente cartografiada.

Por otro lado, el espacio sonoro construido en el estudio de grabación actual ya no organiza la relación entre fuentes sonoras de un entorno físico compartido, sino la suma de espacios individuales que convergen en un entorno virtual, generando lo que podría denominarse una “proxemia digital” en la que las distancias ya no son reales, sino que se representan mediante flujos de datos y decisiones de mezcla tomadas desde localizaciones geográficamente dispersas.

En este nuevo escenario, la escena no desaparece con la virtualización del estudio, sino que se reconfigura: la colectividad que antes se articulaba en torno a un espacio físico compartido se desplaza ahora hacia plataformas digitales y comunidades de práctica distribuidas, planteando nuevos interrogantes sobre la naturaleza del sonido geográficamente localizado: un viaje hacia/desde el estudio de grabación convencional, un ejercicio de abstracción desde el no-lugar.

Bibliografía

- Bennett, Andy. 1999. “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste.” *Sociology* 33/3: 599–617.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Coleman, Marielle. 2025. *Memory, Culture, and Capitalism: Reframing and Refracting the Past Through Vaporwave*. Tesis de máster, Concordia University.
- Day, Timothy. 2001. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Eno, Brian. 2004. “The Studio as Compositional Tool.” En Christoph Cox y Daniel Warner, eds., *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum: 127–130.
- Faure Carvallo, Adrien, y Gustems Carnicer, Josep. 2020. “En busca del Sonido Made in Barcelona”. *Opus*, 26/3: 1-17.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Frith, Simon, y Simon Zagorski-Thomas, eds. 2012. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Gamble, Steven. 2024. "Lofi Hip Hop and Community in YouTube Comments During the COVID-19 Pandemic: Chill Beats to Quarantine to." En *Digital Flows: Online Hip Hop Music and Culture*. Nueva York: Oxford University Press: 78–107.
- Hall, Edward T. 1966. *The Hidden Dimension*. Nueva York: Doubleday.
- Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song." *Popular Music* 3: 159–193.
- Hesmondhalgh, David, Ellis Jones y Andreas Rauh. 2019. "SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms." *Social Media + Society* 5/4. <https://doi.org/10.1177/2056305119883429>
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press.
- Koszolko, Martin K. 2017. "The Giver: A Case Study of the Impact of Remote Music Collaboration Software on Music Production Process." *IASPM@Journal* 7/2: 32–48.
- . 2024. "Connecting across Borders: Communication Tools and Group Practices of Remote Music Collaborators." En *Innovation in Music: Cultures and Contexts*. London: Routledge: 247–63.
- Koszolko, Martin K. y Ed Montano. 2016. "Cloud Connectivity and Contemporary Electronic Dance Music Production." *Kinephanos* 6/1.
- Lacasse, Serge. 2000. "'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression." Tesis doctoral, University of Liverpool.
- Lotman, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Martínez, Francisco. 2016. *Loco. Cómo no llevar un estudio de grabación*. Barcelona: H&O Editorial.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Moorefield, Virgil. 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Moylan, William. 2002. *The Art of Recording: Understanding and Crafting the Mix*. Burlington, MA: Focal Press.
- Paskual, Igor. 2014. "El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo". En *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Kiko Mora y Eduardo Viñuela eds. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Schmidt Horning, Susan. 2013. *Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5/3: 368–88.

- Supper, Martin. 2004. *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Watson, Allan. 2015. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. London: Routledge.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.