TESIS



Universidad de Jaén

Doctorado Interuniversitario
en Patrimonio por las
Universidades de Córdoba,
Extremadura, Huelva y Jaén

Horizontes Sonoros. Territorios inusuales para la música electrónica experimental.

Autora: Ilaria Degradi

Directora de la tesis: Pilar Soto Sánchez
Co-director: Antonio Félix Vico Prieto
Departamento: Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal

Fecha: 19/03/2025

Licencia CC



HORIZONTES SONOROS

Territorios inusuales para la música electrónica experimental

ILARIA DEGRADI

TESIS DOCTORAL
2025

Directora: Pilar Soto Sánchez
Codirector: Antonio Félix Vico Prieto

UNIVERSIDAD DE JAÉN

Horizontes Sonoros

Territorios inusuales para la música electrónica experimental

Ilaria Degradi

TESIS DOCTORAL 2025
Directora: Pilar Soto Sánchez
Codirector: Antonio Félix Vico Prieto

Programa de Doctorado Interuniversitario
en Patrimonio de las universidades de Córdoba,
Extremadura, Jaén y Huelva.

Universidad de Jaén

A mi padre, con quien me pude comunicar a través de la música en los últimos años de su vida.

Agradecimientos

Gracias a Pilar por haberme abierto la ventana al arte y a la investigación, y por su apoyo, guía, escucha y comprensión a lo largo de este proceso. Gracias por ayudarme a dibujar una vereda entre zarzas y a transformarla en un camino de ilusión y aventura.

Gracias a mi familia italiana por haber entendido y fomentado mi inquietud por la música desde muy pequeña, y por haber impulsado mi formación. Gracias por darme la libertad de elegir mi camino.

Gracias a mi familia española por haberme enseñado la autenticidad de esta tierra. Gracias por compartir conmigo vuestras raíces.

Gracias a la comunidad artística y cultural andaluza e internacional por creer en este proyecto. Gracias por brindarme el espacio para explorar nuevos horizontes sonoros.

ÍNDICE

Horizontes Sonoros

Territorios inusuales para la música electrónica experimental

Introducción

Resumen 17
Motivación y recorrido 19
Estructura y organización 31
Struttura e organizzazione 43
Objetivos y metodología 55

1. Del Silencio rural al ruido industrial 61
1.1 Crecimiento urbanístico y huella acústica 65
1.2 Respuestas artísticas disruptivas 82
1.2.1 Arte de los ruidos 84
1.2.2 Deambulaciones vanguardistas 87

2. Electricidad y sonido. El impacto de la tecnología en la creación artística 97
2.1 Pioneras de la música electrónica 103
2.2. Escenarios inéditos para el arte sonoro 125
2.2.1 Happenings y experiencias sensoriales 131
2.2.2 Inmersiones sonoras en los límites de lo visible 135

3. De la contaminación acústica a la conciencia sónica 149
3.1 Resonancias en peligro de extinción 155
3.2 Homogeneización y alienación sonora 158
3.3 El dominio de lo visual sobre lo sonoro 165
3.4 Ecología acústica y escucha profunda 170
3.4.1 Paseos sonoros de Hildegard Westerkamp 173
3.4.2 Escucha profunda de Pauline Oliveros 176
3.4.3 Paseos eléctricos de Christina Kubisch 180

4. Transformación urbana y contestaciones creativas 189
4.1 Del declive industrial a la turistificación 194
4.2 Resignificación del abandono 202
4.2.1 Contestación artística en los años 60 202
4.2.2 Un hervidero para la creación en Brooklyn 212
4.3 Movimientos de regeneración urbana 217
4.3.1 Ruinas industriales y naturaleza resiliente 217
4.3.2 Espacios híbridos y nuevos centros culturales 222
4.3.3 Del terrain vague a los territorios fértiles 228
4.4 Éxodo urbano y residencias artísticas en entornos rurales 238

5. Refugios sonoros para la utopía 253
5.1 Las deambulaciones raveras 258
5.2 Festivales de música electrónica en entornos insólitos 275
5.2.1 Paisajes resonantes e iluminados 278
5.2.2 Entornos de experimentación e investigación 293
5.2.3 Lugares históricos y tradiciones orales 308

6. Estrategia personal. Producción y acciones sonoras site-specific 317
6.1 La deriva sonora 324
6.2 El proyecto Music For Territories 330
6.2.1 Field recording y sound fishing 332
6.2.2 Práctica compositiva experimental 340
6.2.3 Piezas sonoras 344
6.2.4 Acciones sonoras 366
6.3 El laboratorio de Deep Listening y Nature Loops 380

Conclusiones 393
Conclusioni 407
Bibliografía 417
Índice de figuras 437

INTRODUCCIÓN

Resumen

La presente tesis doctoral pretende demostrar cómo el arte sonoro es una estrategia para revalorizar espacios abandonados, territorios devastados y patrimonio olvidado. En un recorrido histórico que muestra la evolución desde el Siglo XIX hasta la contemporaneidad, se observan las profundas mutaciones introducidas por la revolución industrial, la explotación minera de los entornos naturales, el declive industrial, el abandono de grandes naves productivas y poblados mineros, hasta llegar a la expansión de las ciudades, la implantación urbanística a favor de los no-lugares y la anulación de la identidad de los territorios y sus tradiciones autóctonas, el fenómenos de gentrificación y turistificación. Paralelamente, en base a esta transformación del territorio, se observa la mutación del paisaje sonoro, caracterizada por la introducción del ruido, la erradicación de tradiciones orales, la contaminación acústica y la homogeneización sonora.

En respuesta a estas problemáticas, este estudio profundiza en las respuestas artísticas, especialmente sonoras, que emergen tanto como consecuencia a los avances tecnológicos como en reacción a los desafíos derivados de la rápida evolución de la sociedad industrializada. En un recorrido histórico, esta investigación abarca desde el arte de los ruidos de las vanguardias, hasta el arte sonoro y los *happenings*, pasando por las importantes aportaciones de las mujeres pioneras en la música concreta y experimental. A continuación, una vez analizada la grave crisis auditiva de la sociedad actual, se reflexiona sobre la importancia de alcanzar una conciencia sónica, a través de la ecología acústica y la escucha profunda. Seguidamente, se examina la transformación del territorio y las contestaciones socioculturales a través de los movimientos suburbanos de la música electrónica como las *raves* y los festivales en entornos inusuales. En definitiva, en esta investigación, se analiza el potencial del arte sonoro y de la música experimental, para resignificar territorios, reconstruir memorias, y desarrollar narrativas inexploradas de futuros posibles.

Motivación y recorrido

La convergencia de dos líneas de investigación paralelas desarrolladas a lo largo de la formación de la autora, ha dado origen a este trabajo teórico y práctico, centrado en la relación entre la música y la revalorización de territorios abandonados. La retroalimentación constante entre la investigación científica y la validación empírica ha permitido aportar resultados significativos a la creciente reflexión teórica y práctica artística que vincula la música electrónica experimental con los territorios. De ahí que el vínculo entre sonido y espacio es el eje central de esta investigación, que explora las problemáticas de los territorios abandonados, explotados y olvidados, afectados por la implacable evolución de la sociedad capitalista, así como las posibles soluciones que el arte en general y la música en particular pueden ofrecer.

Al adoptar una perspectiva urbanística, medioambiental y antropológica, la autora pudo percatarse de la rápida expansión de su pequeña localidad natal, lo que le permitió comprender la magnitud de la evolución de la humanidad hacia la Era del Antropoceno, que aboga por la eliminación de la identidad y de las tradiciones de una comunidad, a favor de la hiper modernización y del consumo de territorios. El municipio en análisis, ubicado en la periferia noroeste de Milán, se urbanizó a partir de los años sesenta, a raíz de la instauración de la fábrica Alfa Romeo donde trabajaban alrededor de 19.000 personas. La localidad de Arese era anteriormente una tierra de cultivos y sus agricultores solían vivir en cortijos plurifamiliares, caracterizados por un patio interior común, al que se orientaban todos los balcones de dos o tres plantas, distribuidos en forma de ele. La llegada de la fábrica de automóviles en los años sesenta, cambió radicalmente la forma de habitar y de construir. Las labores de campo se tradujeron en trabajos alienantes mecanizados y la vida en comunidad se cambió por hábitos individualistas materializados en viviendas unifamiliares.

A raíz del declive de la producción automovilística, la fábrica Alfa Romeo, con una extensión de 100km cuadrados repartidas en enormes naves y altas oficinas, funcionó hasta el año 2000, dejando un entero complejo industrial inutilizado y abandonado. A partir del año 2013 se fueron derrumbando los esqueletos que quedaban de las naves de producción y se construyó el centro comercial más grande de Europa, que se nombró *Il Centro* [El Centro], tomando posesión de las tradicionales referencias geográficas y de significado del núcleo histórico de la pequeña localidad. La actual transformación de Arese y, en general, de la provincia noroeste de Milán, está llevando a la construcción de aquellos *no lugares* cuya "principal vocación [...] no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación (y, por ello, el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias" (Augé, 2003, p. 101). Durante la fase intermedia entre el abandono de las estructuras y su reciente reconstrucción, la autora realizó frecuentes exploraciones por esas catedrales industriales en desuso. Estas visitas le permitieron comprender que las amplias naves residuales, alejadas del entorno habitado y congeladas en el tiempo, podrían transformarse en escenarios ideales tanto para la intervención artística como para los encuentros entre músicos de los municipios cercanos. En efecto, algunas de las vastas áreas en desuso de la fábrica Alfa Romeo llegaron a albergar *raves*[1] internacionales, reuniendo a miles de nómadas de toda Europa.

[1] Como indica Fundéu RAE (2021), el término *rave* se refiere a una fiesta multitudinaria, generalmente de carácter clandestino, donde se escucha música tecno. Al tratarse de un sustantivo femenino, relacionado con la idea de fiesta, se emplea la forma «las *raves»* para referirse a múltiples eventos de este tipo. La etimología del término *rave* y el movimiento asociado a este concepto serán abordados en profundidad en el quinto capítulo de esta investigación.



Fig. 1 Nave Alfa Romeo en estado de abandono. Arese, Milán, 2015.

Resulta así evidente que esta investigación ha sido influenciada directamente por el imaginario de la ciudad postindustrial de Milán, en cuyo contexto la autora ha ido desarrollando tanto la formación en diseño de experiencias [*Ux Design*[2]], así como su pasión por la música, una disciplina que ha formado parte de su lenguaje desde la infancia y que se traduce en un medio para habitar distintos lugares y comunidades.

En cuanto al aspecto acústico de la investigación, la rápida transformación de su ciudad natal permitió a la autora reconocer la alteración de la percepción sonora asociada a la vida urbana y experimentar lo que Schafer (1977) describe,

[2] La autora cursó la carrera de Diseño Industrial en el Politécnico de Milán, donde también completó un máster en *UX Design* o *User Experience Design* [Diseño de Experiencia de Usuario], una disciplina en auge que hace referencia al proceso de desarrollo de productos, sistemas o servicios diseñados para proporcionar a las personas experiencias valiosas y significativas.

al abordar la evolución de las ciudades industriales, como uno de los cambios más significativos en la historia de la percepción sonora. Al igual, al advertir que la contaminación acústica de las ciudades reduce la capacidad auditiva e influye en la percepción humana, comprendió la importancia de las prácticas de la *Deep Listening,* instauradas por Pauline Oliveros (2019) a través de nuevas reflexiones y metodologías educativas capaces de expandir nuestra conciencia sonora. Esta toma de conciencia y alteración del entorno sonoro, le supuso una transformación en su expresión musical, así, las cuerdas de la guitarra, por ejemplo, tocadas en las *jam sessions* de periferias, fueron reemplazadas por los tambores, más apropiados para las caóticas y ruidosas plazas de la ciudad, los inmensos parques urbanos y los bulliciosos centros sociales, que resonaban con los graves atronadores del *dancehall* y el *drum and bass*.

En cuanto al aspecto urbanístico y territorial de la investigación, el imaginario postindustrial que caracteriza la ciudad de Milán y su periferia, despertó en la autora una cierta curiosidad que le llevó a emprender una serie de exploraciones a través del amplio patrimonio industrial diseminado por el territorio milanés y, más tarde, a expandir este registro al panorama internacional del abandono. El interés por las historias escondidas entre ruinas congeladas en el tiempo, el impacto provocado durante las derivas por la magnitud de estos espacios y la tendencia a visualizar y soñar con nuevos posibles usos para lugares tan singulares, convirtieron esta práctica en una línea de investigación que se ha ido consolidando e incrementando desde el año 2011. La inquietud por encontrar soluciones creativas al estado de abandono de innumerables edificios y la voluntad de formar parte de una comunidad alternativa con la que plantear respuestas concretas para un cambio de rumbo, le llevó a investigar las buenas prácticas de regeneración urbana y rural, que ponen el foco sobre aquellos valores sociales y patrimoniales que la rápida evolución del sistema está borrando y silenciando.

La presencia de numerosos centros sociales y culturales ubicados en contextos industriales de la ciudad y la periferia de Milán representó una muestra tangible

del amplio abanico de contenidos artísticos, sociales y culturales capaces de devolver la vida a esos espacios vacíos. La observación de la identidad estética de los centros sociales autogestionados, marcada por grafiti, pegatinas, libros, instrumentos y mobiliario reciclado o autoconstruido, llevó a la autora a reconocer el valor de la identidad de los lugares y a valorar la importancia para las comunidades creativas de contar con espacios para la libre expresión. Así, al mapa de espacios abandonados se fueron incorporando aquellos entornos habitados por comunidades creativas, lo que amplió la exploración y catalogación del patrimonio en desuso, incluyendo aquellas buenas prácticas que han dado vida a centros culturales multidisciplinarios, laboratorios de co-creación, industrias culturales y, en definitiva, espacios híbridos orientados a la regeneración urbana y la innovación social.

Conocer y frecuentar el panorama cultural milanés, que iba repoblando esos espacios silenciados con contenidos artísticos y sociales, así como explorar el legado histórico que conectaba las distintas máquinas productivas de la ciudad, sirvió de inspiración para comprender que la inquietud de la autora por interpretar y habitar artísticamente lugares impregnados de historia e identidad, era compartida con una amplia comunidad creativa que reconquistaba espacios y generaba cultura.

La ocupación del colectivo *Macao* del rascacielos abandonado y del antiguo matadero; las fiestas electrónicas secretas *A Dose Of* e *In Treatment Party* en las antigua fábricas de jabón y de cristal; los huertos urbanos en el viejo cortijo de *Cascinet;* la instalación temporal de contenedores industriales destinados a *clubs* y talleres creativos en los depósitos ferroviarios de Farini, Porta Genova y Porta Romana, entre muchas otras iniciativas, conforman el movimiento cultural que la autora de esta investigación denominó *La Corriente del Postdegrado.*

A través de la descripción y catalogación de esta tendencia sociocultural en auge en Milán, dio forma en 2012 a una plataforma y un mapa que recopilan

buenas prácticas de regeneración urbana en la ciudad, con el objetivo de crear una red amplia que conectara las distintas iniciativas, facilitara el intercambio de herramientas, logros y obstáculos, y con la visibilizara la creciente demanda de espacios libres para la cultura[3].

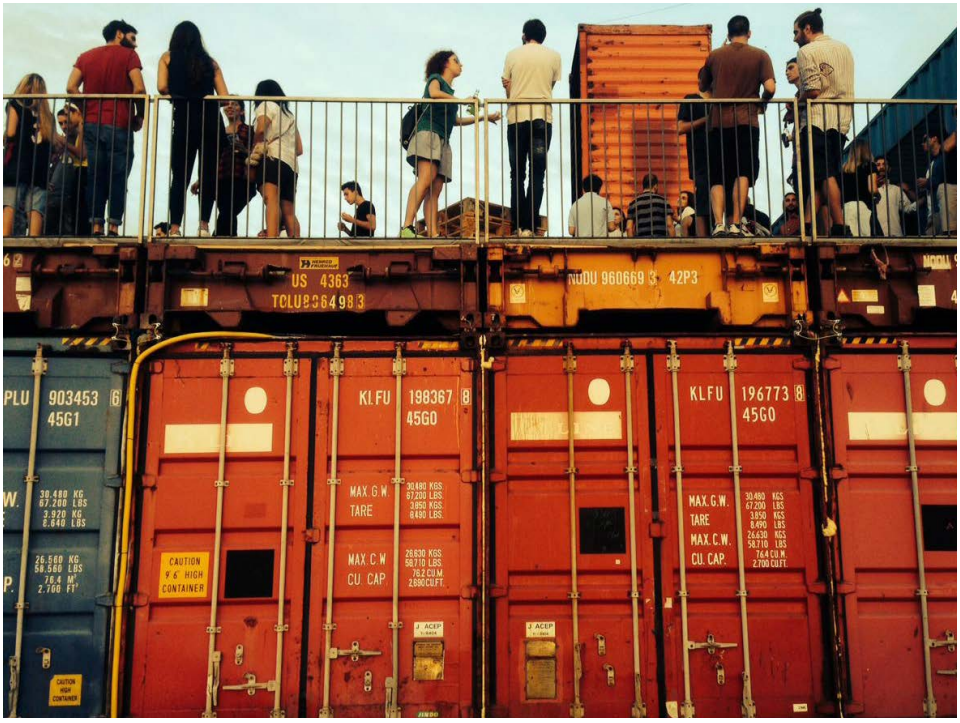


Fig. 2 Lugar de encuentro temporáneo en los depósitos ferroviarios de Farini, Milán, 2015.

La inquietud de la autora por descubrir soluciones creativas adoptadas por otras culturas para abordar las mismas problemáticas, le llevó a viajar fuera de Italia y a ampliar la visión y las fuentes de inspiración de esta investigación. Como ampliamente descrito en el cuarto capítulo de este trabajo, la primera etapa, vivida durante tres meses de 2011 en una fábrica habilitada como

[3] Las formas, los objetivos y las metodologías de este proyecto serán analizados en detalle en el cuarto capítulo. Contenido disponible en la página web del proyecto: https://ilariadegradi.wixsite.com/postdegrado

atelier y residencia artística en Brooklyn (NY), le permitió experimentar los principios de un espacio industrial diseñado para la hibridación de disciplinas y la convivencia de una comunidad artística en un laboratorio permanente.
Con la misma comunidad, en 2012, tuvo la ocasión de participar en la edición *Fertility 2.0* del *Burning Man Festival* y de formar parte de la inmensa ciudad efímera levantada cada año en el Desierto de Nevada de Estados Unidos. A través de las instalaciones artísticas colectivas realizadas en este entorno, la autora tuvo la oportunidad de experimentar los principios utópicos y las estructuras urbanísticas descritas por Constant (2009) en *La Nueva Babilonia*, donde el *homo ludens* de Huizinga (1938) se libera de la automatización del trabajo y finalmente se encuentra en condiciones de desarrollar su creatividad. Esta experiencia supuso un punto de inflexión en la investigación, transformando la concepción de la relación entre la música, el arte, la comunidad y el entorno.

Esta inmersión en instalaciones efímeras de madera, sumada al interés por diseñar entornos inusuales e intervenir espacios inéditos, llevó a la autora a profundizar en 2013 en el concepto de arquitectura efímera. Su acercamiento a esta disciplina durante su estancia Erasmus en la *Universidad Bauhaus* de Weimar (Alemania) le permitió comprender el potencial de la arquitectura efímera para transformar temporalmente el espacio y generar nuevas formas de interacción entre el arte, el público y el entorno. En este contexto, la investigación se concretó en el diseño y desarrollo de un sistema de ensamblaje de vigas de madera para la construcción de instalaciones artísticas efímeras y *site specific*, el cual fue posteriormente patentado.

El proyecto *Junto*[4] se presentó en diversos entornos, incluidos espacios industriales, naturales y patrimoniales. En particular, se llevaron a cabo

---

[4] *Junto* es un *kit* de construcción, diseñado para construir arquitecturas temporales y objetos nómadas. Ensamblando los tres elementos principales (juntas C, L, S), se puede obtener una estructura de forma libre que juega con los tres ejes espaciales X, Y, Z. Dibujos técnicos, renders, videos e imágenes están disponibles en la página web oficial del proyecto: https://ilariadegradi.wixsite.com/junto

instalaciones *site-specific* en eventos como el *Summary* (evento de fin de curso) de la *Bauhaus* (Alemania) en 2013 y 2014; el festival *Alterazioni Visive* en Arcidosso (Italia) en 2014; y la *Design Week* de Milán en 2014 y 2015, donde se intervinieron espacios industriales como la antigua fábrica farmacéutica *Bracco* y la imprenta *Bazzi Grafiche*. Además, en 2016, el proyecto se instaló en el *Burning Mountain Festival*, celebrado en Zernez (Suiza).



Fig. 3 *I Sette Mari.* Instalación *site-specific* del sistema Junto en el marco del *Burning Mountain Festival*. Realizada en colaboración con la artista Pilar Soto. Zernez, Suiza, 2016.

Este proyecto marcó un punto de inflexión en la relación de la autora con el arte, al comprender que este cobra sentido a través de la creación de experiencias estéticas, visuales, sonoras y espaciales que permiten experimentar el mundo desde nuevas perspectivas y expandir nuestros sentidos. Además, el desarrollo de *Junto* se convirtió en una estrategia clave para continuar explorando, habitando e interpretando espacios inusuales desde una perspectiva artística y sensorial.

En 2015, la investigación amplió aún más su perspectiva internacional al trasladar su enfoque desde la gran ciudad de Milán, industrial, innovadora, frenética y de geografía llana y nórdica, hacia la Andalucía sureña y montañosa. En este nuevo contexto, la autora descubrió un modelo de ciudades más pequeñas, tranquilas y profundamente conectadas con la tradición cultural y la vida rural.

El folclore andaluz, sus fiestas típicas, lugares, romerías, verbenas, pasacalles, procesiones, hogueras, comidas populares y villancicos, han sido algunos de los elementos que han permitido comprender la importancia del cuidado de ciertas tradiciones y el valor de la identidad cultural. Observar la meticulosa preservación del patrimonio oral, culinario, paisajístico y arquitectónico del territorio fue una valiosa fuente de aprendizaje e inspiración, que resaltó la importancia de la memoria histórica, la diversidad cultural y los elementos identitarios de una civilización.

A partir de este nuevo escenario de investigación, comenzaron a delinearse las diferencias y posibles confluencias entre una Milán altamente industrializada y enfocada en la innovación, y una Andalucía especializada en labores agrícolas, artesanales y profundamente arraigada en sus tradiciones. Estas contrastantes realidades no solo se revelaban como una fuente de inspiración, sino también como el punto de partida para una nueva línea de investigación, caracterizada por la fusión de elementos opuestos, un fenómeno con el potencial de generar auténticas chispas de innovación. El análisis comenzó a entrelazar la

regeneración urbana con la repoblación rural, el patrimonio industrial con el rural e inmaterial, el diseño del espacio público urbano con la autoconstrucción de nuevas ruralidades, y la energía de las fiestas *techno, drum & bass, reggae* y *dancehall* en naves industriales con la vibrante diversidad de los festivales de cumbia, fusión, mestizaje y flamenco en entornos naturales.

El interés por la exploración de espacios abandonados y diversos tipos de patrimonio, unido a la pasión por la música, generaron en 2018 la sinergia para el desarrollo de un proyecto sonoro de música electrónica experimental que se presenta en el sexto capítulo de esta tesis. En este punto de la investigación, ni las cuerdas de la guitarra, ni los parches de tambores eran suficientes para expresar la evolución de la sintonía de la autora con el entorno. La palabra pasó entonces a los espacios, dando pie a una labor de interpretación de sus mensajes, amplificación de su aparente silencio y puesta en valor de sus memorias ocultas, para dar así voz a un patrimonio olvidado que desea ser escuchado, habitado y cuidado. La aproximación a herramientas digitales y a la música electrónica proporcionaron la tecnología necesaria para la producción de este proyecto que, como explicado más adelante, se compone a través de las grabaciones de campo [*field-recording*] en los territorios en análisis, de la manipulación e interpretación del material recopilado con instrumentos digitales, y de la consecuente producción de paisajes sonoros *site-specific*.

Estructura y organización

La presente investigación se estructura en seis capítulos que van entrelazando las dos grandes temáticas de este trabajo: territorio y sonido. A lo largo de este análisis, se exploran las interacciones entre ambos conceptos con el objetivo de demostrar que el arte sonoro, entendido como una herramienta creativa y transformadora, puede ser utilizado como una estrategia efectiva para revalorizar y resignificar espacios abandonados, territorios devastados y patrimonio olvidado. Cada capítulo se construye sobre la idea central de que el sonido no solo tiene un impacto perceptivo en los lugares, sino que, a través de su manipulación y organización, puede recuperar la memoria de los territorios, visibilizar lo oculto y olvidado, y generar nuevas narrativas que resignifiquen su valor cultural, histórico y social.

El primer capítulo analiza las transformaciones urbanísticas y sociales provocadas por la Revolución Industrial en España e Italia, centrándose en el éxodo rural y el abandono de pueblos y tradiciones. Este proceso reconfiguró el panorama paisajístico y social, impulsando la concentración urbana y la marginación rural, así como la creación de poblados mineros ligados a la explotación de recursos esenciales para la industria. Estas comunidades, dependientes de las compañías mineras, se convirtieron en enclaves productivos marcados por duras condiciones laborales. Para comprender estas mutaciones territoriales y explorar la evolución del paisaje sonoro en entornos rurales y urbanos, el capítulo se apoya en las teorías de autores como Fontana y Nigris (2020), Lefebvre (1978), Olmedo Granados (2003), Murray Schafer (1977) y Sobrino Simal (1996) quienes demuestran cómo la mecanización y la densificación urbana transformaron la percepción del espacio, alterando la relación entre las personas y su entorno.

Como consecuencia del esplendor industrial de la época, en este primer capítulo se examina la formación de la nueva sociedad moderna, descrita basándose en

el concepto de *homo ludens* de Huizinga (2007) y en la visión utópica de la *Nueva Babilonia* de Constant (2009), para delinear el carácter de una naciente sociedad nómada y creativa, liberada de la estructura laboral tradicional a raíz de la mecanización de los procesos. El capítulo también estudia las respuestas artísticas de los movimientos de vanguardia, estableciendo un vínculo entre sonido y territorio. Se introduce así el futurismo y su ruptura con la estética tradicional, liderada por Filippo Tommaso Marinetti, quien en su *Manifiesto Futurista* (1909) exaltó la velocidad, la tecnología y la energía de la vida moderna. Seguidamente se presenta *El arte de los ruidos* (*L'arte dei rumori*) de Luigi Russolo (2020), quien marcó una revolución musical al incorporar los sonidos industriales en su propuesta artística, reflejando el impacto de la contaminación acústica en la experiencia urbana. Finalmente, el análisis culmina con las prácticas experimentales de dadaístas, surrealistas y situacionistas, quienes exploraron la ciudad a través de la deambulación y la deriva, redefiniendo la relación entre arte, espacio y sociedad.

El cambio estructural analizado en este primer capítulo, producido por las profundas transformaciones sociales y urbanísticas, así como por la alteración del paisaje sonoro y la estructura territorial, encuentra continuidad en el segundo capítulo, donde la expansión de la tecnología, especialmente la electricidad, amplía las fronteras del sonido, dando paso, entre otras innovaciones, a la música electrónica. En ambos capítulos, el sonido juega un papel crucial no solo como reflejo de los avances industriales y tecnológicos, sino también como una herramienta que redefine la relación entre el espacio, la sociedad y el arte.

Partiendo de la introducción de la electricidad en la era moderna, el segundo capítulo analiza cómo los avances tecnológicos transformaron el ámbito sonoro, impulsando no solo la difusión de la radio en el espacio doméstico, sino también los inicios de la música electrónica. La posibilidad de manipular el sonido a través de la tecnología abrió nuevas vías de experimentación que revolucionaron la percepción y la creación musical. Desde una perspectiva

de género (Blake, 2009; Gaston-Bird, 2019; Rodgers, 2010; Rovner, 2020), se propone una perspectiva renovada para reescribir la historia de esta disciplina, destacando la contribución de pioneras como Daphne Oram, Delia Derbyshire, Pauline Oliveros (2019) y Suzanne Ciani, cuyas innovaciones en síntesis electrónica, espacialización del sonido y escucha profunda resultaron fundamentales para el desarrollo de la música experimental y la electroacústica contemporánea.

El segundo capítulo también explora el creciente interés del mundo del arte por el sonido, dando lugar al concepto de *arte sonoro*. Basándose en las teorías de John Dewey (2008) y en las prácticas de Marcel Duchamp (1989) y Luigi Russolo (2020), se examina la progresiva desmaterialización del arte y la creación de experiencias inmersivas donde el sonido adquiere un papel central. A través de figuras como John Cage (2002), Allan Kaprow, Jackson Pollock y Carolee Schneemann, se introduce el mundo de los *happenings*, la acción performativa y las instalaciones acústicas en entornos arquitectónicos, subrayando cómo el sonido pasó de ser un elemento secundario a convertirse en un medio de interacción directa con el espectador y de resignificación del espacio.

Por último, este capítulo profundiza en el estudio del fenómeno acústico en relación con el entorno, desde la materialidad de la arquitectura hasta lo más intangible del cosmos. Apoyándose en artistas y arquitectos como Maryanne Amacher (Parra Expósito, 2021), Rebecca Collins (2022), Bill Fontana (s.f), Le Corbusier, Edgar Varèse y Wolf Vostell (Sedeño Valdellós, 2006), se exploran conceptos como la acústica arquitectónica, la psicoacústica y la escultura sonora. Se estudia cómo las vibraciones y frecuencias pueden modelar la percepción del espacio, cómo los entornos físicos condicionan la propagación del sonido y cómo ciertas prácticas artísticas buscan hacer audible lo imperceptible, desde la resonancia de edificios hasta la exploración de la materia oscura a través de frecuencias inaudibles.

A lo largo de este capítulo, se plantea una visión integradora en la que tecnología, arte y percepción acústica convergen para redefinir nuestra relación con el sonido y el espacio, estableciendo conexiones entre lo tangible y lo etéreo, lo visible y lo invisible. A partir del análisis de la música electrónica y el arte sonoro en el segundo capítulo, donde el ruido y los sonidos cotidianos se reinterpretan como elementos artísticos, la reflexión evoluciona en el tercer capítulo hacia la problemática de la contaminación acústica y la búsqueda de estrategias para mitigar sus efectos, fomentando una escucha más consciente.

El tercer capítulo se estructura en dos partes: la primera examina la problemática de la contaminación acústica en la sociedad contemporánea, mientras que la segunda analiza las teorías y prácticas que proponen fomentar la conciencia sónica, en línea con los estudios sobre Ecología Acústica. En la primera parte, se profundiza en el fenómeno de la *homogeneización sonora* mediante la introducción de conceptos como *alienación sonora* y *uniformidad auditiva*. Estos fenómenos se relacionan con el concepto de *Genius Loci* de Norberg-Schulz (1979), lo que permite introducir las nociones de *vox-loci* [del latín, "voz del lugar"], entendida como la esencia sonora que define y distingue un espacio, y *tacitus-loci* [del latín, "silencio del lugar"], que alude al olvido de culturas y tradiciones y la desaparición de conocimientos ancestrales. A continuación, se presenta una breve introducción a los conceptos de *geofonía, biofonía* y *antropofonía*, propuestos por Bernie Krause (2015), para compararlos con la noción de *no lugares* de Marc Augé (2017). Esta relación sirve para introducir el término *nudofonía* [del latín *nudo*: privar, despojar, descubrir, dejar indefenso, y del griego *fonía*: calidad del sonido], que describe la carencia o desaparición de una identidad sonora distintiva en determinados espacios.

Esta primera parte se analiza también desde la perspectiva de los *Sound Studies* [Estudios Sonoros] y la *Auditory Culture* [Cultura Auditiva], en la que autores como Brandon LaBelle (2010), Steven Connor (1997), Rudolf Arnheim (2003) y Bull & Back (2020) cuestionan la primacía histórica de la visión,

reforzada por la escritura, la fotografía y el cine, como el sentido predominante en la interpretación del mundo. En contraste, reivindican el papel del sonido, tradicionalmente considerado menos fiable en la cultura occidental, destacando que, debido a su naturaleza efímera y omnidireccional, permite una conexión emocional inmediata y una percepción más inclusiva del entorno.

Una vez introducida la problemática de la contaminación acústica, en la segunda parte del tercer capítulo se analiza el incremento de la conciencia sobre esta problemática y su impacto en la creación artística desde la segunda mitad del siglo XX. Basándose en autores como Murray Schafer (1977) e Hildegard Westerkamp (1974), se introduce el movimiento del *World Soundscape Project* y la Ecología Acústica, un campo interdisciplinario que fusiona la ciencia y el arte relacionadas con el sonido. Dentro de este marco, se presenta el concepto de *Deep Listening* [Escucha Profunda], desarrollado por Pauline Oliveros (2019), como una práctica meditativa basada en la percepción del sonido. Esta forma de escucha se concibe como una herramienta terapéutica que favorece un estado de conciencia sónica, fomentando una conexión más profunda con el entorno sonoro y potenciando la creatividad. En su relación con el sonido y el territorio, Oliveros (2019) cuestiona el ruido constante de las ciudades y defiende que, a través de la escucha profunda, profesionales de la ingeniería, urbanismo, diseño y arte, pueden mejorar la calidad de vida al concebir entornos más sensibles al paisaje sonoro. Para generar conciencia sobre la saturación sonora en la vida urbana, se exploran diferentes prácticas vinculadas al caminar y la escucha consciente. Entre ellas, se mencionan las *caminatas lentas* de Oliveros (2019), los *paseos sonoros* de Max Neuhaus e Hildegard Westerkamp (1974) y los *paseos eléctricos* de Christina Kubisch (2009).

El tercer y cuarto capítulo convergen en la exploración de cómo el entorno urbano y postindustrial afectan la percepción y la identidad de los espacios. Mientras que el tercero profundiza en la contaminación acústica y la pérdida de identidad sonora, el cuarto analiza el declive industrial y la transformación

del paisaje urbano. Ambos fenómenos reflejan una homogeneización que borra memorias culturales y reduce la capacidad de los espacios para generar vínculos y sentido de pertenencia. Frente a ello, las prácticas artísticas emergen como herramientas clave para resignificar el territorio, ya sea mediante la escucha profunda y la Ecología Acústica o a través de la revalorización de ruinas industriales y la regeneración urbana. Así, sonido y espacio se entrelazan en una reflexión sobre la necesidad de generar entornos más sensibles, inclusivos y sostenibles.

Así, tras el esplendor industrial analizado al principio, el cuarto capítulo examina su declive y el escenario postindustrial resultante, marcado por inmensas cicatrices en el paisaje y en la sociedad. Se abordan teorías clave como las *Ruinas industriales* de Tim Edensor (2005), el *Terrain Vague* de Ignasi Solà-Morales (1996), el *Manifiesto del Tercer paisaje* de Gilles Clément (2018) y la *Ecología de los Hábitats Urbanos* de Oliver Gilbert (1989). Seguidamente, se analiza la expansión urbana hacia las periferias y el fenómeno de gentrificación, que está vaciando los centros históricos de habitantes e identidad (Jacobs, 2011). A partir del concepto de *no lugares* de Marc Augé (2017), se cuestiona la rigidez de la planificación urbana y la escasez de espacios públicos para la comunidad.

Frente a esta problemática, se presentan propuestas culturales que responden a estas condiciones urbanas. A partir de la escena artística neoyorquina de los años sesenta, se introducen figuras como Robert Smithson (2006), Gordon Matta-Clark (1977) y Martha Rosler, quienes resignificaron poéticamente edificios abandonados, sentando las bases para el *arte relacional* (Bourriaud, 2006), que prioriza las interacciones sociales sobre los objetos físicos. En este contexto, se incorpora la experiencia de la autora en Nueva York para destacar el valor de los espacios culturales autogestionados.

A partir de esta base histórica, se examinan iniciativas artísticas contemporáneas en contextos patrimoniales, vinculadas a la regeneración urbana. Se presentan

casos de reconversión de patrimonio industrial en centros de producción cultural e innovación, como buenas prácticas que buscan revalorizar, reforestar y resignificar espacios abandonados. Basándose en las teorías de Niessen (2019) sobre los nuevos centros culturales y la desestandarización de la cultura, se muestran ejemplos de ruinas industriales convertidas en laboratorios creativos, solares transformados en huertos urbanos y refugios para la identidad local, así como naves industriales adaptadas para iniciativas ligadas a la innovación cultural.

Finalmente, se estudia la expansión de este fenómeno a través de las redes existentes en España, Italia y Europa, observando una creciente tendencia hacia el *éxodo urbano*. Este movimiento *neorrural* impulsa residencias artísticas y eventos culturales en contextos naturales, desde la rehabilitación de ruinas con técnicas tradicionales hasta la resignificación de antiguos espacios industriales o mineros como escenarios para la expresión artística estrictamente ligada a las comunidades locales (Sánchez León, 2018).

Los capítulos cuarto y quinto se conectan al explorar cómo la transformación del espacio urbano y la experiencia sonora convergen en la búsqueda de nuevas formas de pertenencia y expresión. Mientras el cuarto capítulo examina la evolución de la ciudad postindustrial y la respuesta artística a sus desafíos, el quinto se enfoca en cómo las *raves* y los festivales se convierten en plataformas de resistencia cultural, utilizando el sonido como herramienta para resignificar el territorio. Ambos capítulos destacan cómo la música y el arte, al intervenir en espacios abandonados o devastados, permiten una reconexión con lo olvidado: ya sea la memoria de los paisajes urbanos en ruinas o las tradiciones de los territorios rurales, generando nuevas experiencias sensoriales que desatan una reflexión profunda sobre el entorno y nuestra relación con él (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018).

En este sentido, el quinto capítulo unifica las dos grandes temáticas de esta tesis: sonido y territorio. A través de un recorrido por la historia de las *raves*,

basado en autores como Blánquez y León (2021), Haq (2016) y Wilson (2006), se analiza su evolución desde finales de los años setenta hasta finales de los ochenta. El movimiento surge con el *house* en Chicago, evoluciona hacia el *techno* en Detroit y, posteriormente, da lugar a la escena británica del *acid house*, influenciada por la cultura de los *clubes* de baile en Ibiza. Finalmente, se expande a fiestas clandestinas en espacios apartados y ocultos, como almacenes abandonados, naves industriales, bosques y desiertos remotos.

A partir de teorías como la *sociedad caliente* de Lévi-Strauss (1961), la *entropía* de Smithson (2006), las *amnesias urbanas* de Careri (2016), el *Tercer paisaje* de Gilles Clément (2018) y la noción de *flâneur del sonido* de Gorostizu (2024), se establece un paralelismo entre las deambulaciones surrealistas y la experiencia nómada de las *rave*, y se introduce el movimiento festivalero como una evolución de estas prácticas de exploración del espacio, asimilándola al movimiento situacionista y letrista. Se plantea que, si bien las comunidades *raveras*, al igual que los surrealistas buscan evadir la realidad en búsqueda de un entorno libre donde dar forma a un mundo onírico, la comunidad festivalera, comparada con los situacionistas, busca transformar la realidad y dar forma tangible a los sueños gestados por el surrealismo.

El análisis se centra en festivales de música electrónica celebrados en entornos inusuales y patrimoniales, distinguiéndolos en diversas tipologías. Se destacan en un primer lugar, aquellos eventos que priorizan la cultura del baile en grandes escenarios al aire libre, donde se integran las instalaciones artísticas en el paisaje para generar experiencias inmersivas. Seguidamente se exploran festivales focalizados en la experimentación e investigación sonora, con el objetivo de generar debate y conciencia a través de la Ecología Acústica, así como de intervenciones *site-specific*. Finalmente, se analizan aquellos encuentros musicales en contextos rurales, que buscan preservar la memoria histórica y las tradiciones locales, fusionando arte y patrimonio en un diálogo con el entorno (Larsen, 2011).

De este modo, se evidencia cómo la creciente escena de *raves* y festivales en la contemporaneidad, responde a una necesidad apremiante de liberarse de las estructuras rígidas de la cultura dominante. Estos eventos no solo ofrecen experiencias alternativas y transformadoras, sino que también propician una reconexión con territorios olvidados, revitalizando su significado cultural y social. En este contexto, la música electrónica y la experimentación sonora emergen como herramientas fundamentales para resignificar el espacio y generar nuevas formas de comunidad y pertenencia (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018).

Este enfoque permite introducir el sexto y último capítulo, que explora la práctica artística de la autora y su aplicación del sonido como medio para transformar y resignificar el territorio. Mientras que el quinto capítulo aborda cómo los festivales y las *raves* en espacios inusuales resignifican y reactivan los territorios olvidados, el sexto profundiza en cómo la autora aplica estas ideas en su trabajo personal, realizando paisajes sonoros *site-specific* y acciones en directo *on-site* para revivir y reinterpretar espacios abandonados, olvidados o en desuso.

El sexto capítulo presenta un recorrido detallado por las metodologías empleadas por la autora en su proceso creativo, comenzando con las *derivas sonoras* realizadas en Italia con Francesco Careri, las cuales están focalizadas en la acción de caminar, escuchar e interactuar con el entorno. En un acercamiento hacia la fase compositiva de obras *site-specific*, se destaca la práctica de *field-recording*, en la que se capturan tanto los sonidos de los entornos como los testimonios de las comunidades locales, creando una documentación sonora que conecta el presente con la memoria histórica de esos territorios. Seguidamente se explora la práctica compositiva experimental de la autora, que combina los sonidos orgánicos obtenidos del entorno con instrumentos digitales, fusionando lo natural con lo tecnológico para generar nuevos paisajes sonoros que reflejan tanto el contexto como la interacción humana con el espacio. Después de una breve presentación de las composiciones realizadas hasta el

momento, el capítulo aborda las acciones sonoras *on-site*, con las que la autora busca generar un espacio de reflexión y discusión sobre el estado de olvido o el valor intrínseco de los lugares investigados. A través de estas acciones, se busca estimular la imaginación de la audiencia, invitándola a imaginar futuros alternativos que respeten y valoren los territorios y su patrimonio, fomentando así un proceso de revalorización.

Finalmente, se presentan los talleres participativos de *deep Listening* realizados por la autora, cuyo objetivo es, por un lado, desarrollar una mayor conciencia sónica entre los participantes, permitiéndoles conectar de manera más profunda con los sonidos que los rodean, y por otro, fomentar un proceso colaborativo en el que los participantes recolectan elementos sonoros del entorno para componer colectivamente un paisaje sonoro *site-specific*. Este enfoque no solo promueve la escucha activa, sino que también fomenta un sentido de comunidad y colaboración, reflejando la interacción del grupo con el territorio e involucrando a quien participa en la creación de una obra sonora que es a la vez personal y colectiva. En resumen, el sexto capítulo resalta cómo la práctica artística de la autora se convierte en una herramienta de revalorización de los espacios olvidados, utilizando el sonido como un medio para reconstruir memorias, generar diálogos sobre el presente y proyectar posibles futuros, todo dentro de un proceso inclusivo, colaborativo y profundamente conectado con los territorios intervenidos.

La conclusión de esta tesis recopila los resultados obtenidos a lo largo de la investigación, tanto a nivel teórico como práctico. Se pone de manifiesto el potencial del arte sonoro como estrategia para resaltar y hacer frente a las problemáticas que afectan a la humanidad en términos de transformación territorial, evolución social, contaminación acústica y medioambiental, explotación de recursos naturales, abandono de espacios y olvido de saberes y tradiciones. A través del análisis de conceptos teóricos de diversas disciplinas y de casos de estudio internacionales, se ha evidenciado cómo las prácticas artísticas, los movimientos culturales y las comunidades creativas encuentran

en los territorios baldíos y espacios abandonados un refugio y fuente de inspiración. Se llega a la conclusión de que estas acciones resilientes tienen el potencial para fomentar una conciencia sónica expandida, promover el debate sobre la identidad, la ecología y el futuro de los territorios, generar nuevas narrativas y relaciones con el espacio, recuperar la memoria histórica, favorecer una conexión más profunda y consciente con el entorno y fomentar la imaginación de futuros alternativos.

Es relevante destacar que, como resultado de la estancia de investigación realizada con el profesor Francesco Careri en la Unversitá di Roma Tre, en Italia, esta tesis opta por la mención internacional del Título de Doctora. Por lo tanto, se adjunta a esta tesis la traducción al italiano del presente párrafo de Estructura y Organización, bajo el título *Struttura e Organizzazione*, así como la traducción de las Conclusiones, que se presentan en el apartado titulado *Conclusioni*.

Struttura e organizzazione

La presente ricerca è strutturata in sei capitoli che intrecciano le due grandi tematiche di questo lavoro: territorio e suono. Nel corso di questa analisi, vengono esplorate le interazioni tra questi due concetti con l'obiettivo di dimostrare che la *sound art* [arte sonora], intesa come uno strumento creativo e trasformativo, può essere utilizzata come una strategia efficace per ridare valore e significato a spazi abbandonati, territori devastati e patrimoni dimenticati. Ogni capitolo si sviluppa attorno all'idea centrale che il suono non abbia solo un impatto percettivo sui luoghi, ma che, attraverso la sua manipolazione e organizzazione, possa recuperare la memoria dei territori, rendere visibile ciò che è nascosto e dimenticato, e generare nuove narrazioni che ne ridefiniscano il valore culturale, storico e sociale.

Il primo capitolo analizza le trasformazioni urbanistiche e sociali provocate dalla Rivoluzione Industriale in Spagna e in Italia, concentrandosi sull'esodo rurale e sull'abbandono di villaggi e tradizioni. Questo processo ha ridefinito il panorama paesaggistico e sociale, favorendo la concentrazione urbana e la marginalizzazione delle aree rurali, nonché la creazione di insediamenti minerari legati allo sfruttamento di risorse essenziali per l'industria. Queste comunità, dipendenti dalle compagnie minerarie, divennero zone produttive caratterizzate da dure condizioni lavorative. Per comprendere queste mutazioni territoriali ed esplorare l'evoluzione del paesaggio sonoro in contesti rurali e urbani, il capitolo si basa sulle teorie di autori come Fontana e Nigris (2020), Lefebvre (1978), Olmedo Granados (2003), Murray Schafer (1977) e Sobrino Simal (1996), i quali dimostrano come la meccanizzazione e la densificazione urbana abbiano trasformato la percezione dello spazio, alterando la relazione tra le persone e il loro ambiente.

Come conseguenza dello splendore industriale dell'epoca, in questo primo capitolo si esamina la formazione della nuova società moderna, descritta basandosi sul concetto di *homo ludens* di Huizinga (2007) e sulla visione utopica della *Nuova Babilonia* di Constant (2009), per delineare il carattere di una nascente società nomade e creativa, liberata dalla struttura lavorativa tradizionale grazie alla meccanizzazione dei processi. Il capitolo analizza inoltre le risposte artistiche dei movimenti d'avanguardia, stabilendo un legame tra suono e territorio. Viene così introdotto il Futurismo e la sua rottura con l'estetica tradizionale, guidata da Filippo Tommaso Marinetti, che nel suo *Manifesto Futurista* (1909) esaltò la velocità, la tecnologia e l'energia della vita moderna. Successivamente, si presenta *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo (2020), che segnò una rivoluzione musicale incorporando i suoni industriali nella sua proposta artistica, riflettendo l'impatto dell'inquinamento acustico sull'esperienza urbana. Infine, l'analisi culmina con le pratiche sperimentali di dadaisti, surrealisti e situazionisti, che esplorarono la città attraverso la deambulazione e la deriva, ridefinendo la relazione tra arte, spazio e società.

Il cambiamento strutturale analizzato in questo primo capitolo, derivato dalle profonde trasformazioni sociali e urbanistiche, così come dall'alterazione del paesaggio sonoro e della struttura territoriale, trova continuità nel secondo capitolo, dove l'espansione della tecnologia, in particolare dell'elettricità, amplia i confini del suono, dando origine, tra le altre innovazioni, alla musica elettronica. In entrambi i capitoli, il suono svolge un ruolo cruciale non solo come riflesso dei progressi industriali e tecnologici, ma anche come uno strumento che ridefinisce la relazione tra spazio, società e arte.

A partire dall'introduzione dell'elettricità nell'era moderna, il secondo capitolo analizza come i progressi tecnologici abbiano trasformato l'ambito sonoro, favorendo non solo la diffusione della radio nello spazio domestico, ma anche gli esordi della musica elettronica. La possibilità di manipolare il suono attraverso la tecnologia ha aperto nuove vie di sperimentazione, rivoluzionando la percezione e la creazione musicale. Da una prospettiva di genere (Blake, 2009;

Gaston-Bird, 2019; Rodgers, 2010; Rovner, 2020), si propone una rilettura della storia di questa disciplina, mettendo in luce il contributo di figure pioniere come Daphne Oram, Delia Derbyshire, Pauline Oliveros (2019) e Suzanne Ciani, le cui innovazioni nella sintesi elettronica, nella spazializzazione del suono e nell'ascolto profondo sono state fondamentali per lo sviluppo della musica sperimentale e dell'elettroacustica contemporanea.

Il secondo capitolo esplora anche il crescente interesse del mondo dell'arte per il suono, dando origine al concetto di *sound art* [arte sonora]. Basandosi sulle teorie di John Dewey (2008) e sulle pratiche di Marcel Duchamp (1989) e Luigi Russolo (2020), si analizza la progressiva smaterializzazione dell'arte e la creazione di esperienze immersive in cui il suono assume un ruolo centrale. Attraverso figure come John Cage (2002), Allan Kaprow, Jackson Pollock e Carolee Schneemann, si introduce il mondo degli *happenings*, dell'azione performativa e delle installazioni acustiche in ambienti architettonici, evidenziando come il suono sia passato da elemento secondario a mezzo di interazione diretta con lo spettatore e di ridefinizione dello spazio.

Infine, questo capitolo approfondisce lo studio del fenomeno acustico in relazione all'ambiente, dalla materialità dell'architettura fino agli aspetti più impalpabili del cosmo. Facendo riferimento ad artisti e architetti come Maryanne Amacher (Parra Expósito, 2021), Rebecca Collins (2022), Bill Fontana (s.f.), Le Corbusier, Edgar Varèse e Wolf Vostell (Sedeño Valdellós, 2006), si esplorano concetti quali l'acustica architettonica, la psicoacustica e la scultura sonora. Viene analizzato come le vibrazioni e le frequenze possano modellare la percezione dello spazio, come gli ambienti fisici influenzino la propagazione del suono e come alcune pratiche artistiche mirino a rendere udibile l'impercettibile, dalla risonanza degli edifici all'esplorazione della materia oscura attraverso frequenze inaudibili.

Nel corso di questo capitolo, si propone una visione integrata in cui tecnologia, arte e percezione acustica convergono per ridefinire il nostro rapporto con il suono e lo spazio, stabilendo connessioni tra il tangibile e l'etereo, il visibile e l'invisibile. A partire dall'analisi della musica elettronica e della *sound art* [arte sonora] nel secondo capitolo, dove il rumore e i suoni quotidiani vengono reinterpretati come elementi artistici, la riflessione si sviluppa nel terzo capitolo affrontando la problematica dell'inquinamento sonoro e la ricerca di strategie per mitigarne gli effetti, promuovendo un ascolto più consapevole.

Il terzo capitolo è strutturato in due parti: la prima esamina la problematica della contaminazione acustica nella società contemporanea, mentre la seconda analizza le teorie e le pratiche volte a promuovere la consapevolezza sonora, in linea con gli studi di Ecologia Acustica. Nella prima parte, si approfondisce il fenomeno dell'omogeneizzazione sonora attraverso l'introduzione di concetti come *alienazione sonora* e *uniformità uditiva*. Questi fenomeni vengono messi in relazione con il concetto di *Genius Loci* di Norberg-Schulz (1979), permettendo di introdurre le nozioni di *vox-loci* [dal latino, "voce del luogo"], intesa come l'essenza sonora che definisce e distingue uno spazio, e *tacitus-loci* [dal latino, "silenzio del luogo"], che allude all'oblio di culture e tradizioni e alla scomparsa di conoscenze ancestrali. Successivamente, viene presentata una breve introduzione ai concetti di *geofonia*, *biofonia* e *antropofonia*, proposti da Bernie Krause (2015), per confrontarli con la nozione di *nonluoghi* di Marc Augé (2017). Questa relazione serve a introdurre il termine *nudofonia* [dal latino *nudo*: privare, spogliare, scoprire, lasciare indifeso, e dal greco *fonia*: qualità del suono], che descrive la mancanza o la scomparsa di un'identità sonora distintiva in determinati spazi.

Questa prima parte viene analizzata anche dalla prospettiva dei *Sound Studies* [Studi Sonori] e della *Auditory Culture* [Cultura Uditiva], in cui autori come Brandon LaBelle (2010), Steven Connor (1997), Rudolf Arnheim (2003) e Bull & Back (2020) mettono in discussione la supremazia storica della vista, rafforzata dalla scrittura, dalla fotografia e dal cinema, come senso

predominante nell'interpretazione del mondo. In contrasto, questi studiosi rivendicano il ruolo del suono, tradizionalmente considerato meno affidabile nella cultura occidentale, sottolineando che, grazie alla sua natura effimera e omnidirezionale, esso consente una connessione emotiva immediata e una percezione più inclusiva dell'ambiente circostante.

Una volta introdotta la problematica dell'inquinamento acustico, nella seconda parte del terzo capitolo si analizza l'incremento della consapevolezza su questa problematica e il suo impatto sulla creazione artistica dalla seconda metà del XX secolo. Basandosi su autori come Murray Schafer (1977) e Hildegard Westerkamp (1974), si introduce il movimento del *World Soundscape Project* e l'Ecologia Acustica, un campo interdisciplinare che fonde la scienza e l'arte legate al suono. In questo contesto, viene presentato il concetto di *Deep Listening* [Ascolto Profondo], sviluppato da Pauline Oliveros (2019), come una pratica meditativa basata sulla percezione del suono. Questa forma di ascolto è concepita come uno strumento terapeutico che favorisce uno stato di consapevolezza sonica, promuovendo una connessione più profonda con l'ambiente acústico e potenziando la creatività. Nella sua relazione con il suono e il territorio, Oliveros (2019) mette in discussione il rumore costante delle città e sostiene che, attraverso l'ascolto profondo, le figure professionali dell'ingegneria, dell'urbanistica, del design e dell'arte, possano migliorare la qualità della vita progettando ambienti più sensibili al paesaggio sonoro. Per generare consapevolezza rispetto alla saturazione sonora nella vita urbana, vengono esplorate diverse pratiche legate alla camminata e all'ascolto cosciente. Tra queste, si citano le camminate lente di Oliveros (2019), le passeggiate sonore di Max Neuhaus e Hildegard Westerkamp (1974) e le passeggiate elettriche di Christina Kubisch (2009).

Il terzo e il quarto capitolo convergono nell'esplorazione di come l'ambiente urbano e postindustriale influenzino la percezione e l'identità degli spazi. Mentre il terzo approfondisce l'inquinamento acustico e la perdita di identità sonora, il quarto analizza il declino industriale e la trasformazione del paesaggio

urbano. Entrambi i fenomeni riflettono una omogeneizzazione che cancella le memorie culturali e riduce la capacità degli spazi di generare vincoli e senso di appartenenza. Di fronte a ciò, le pratiche artistiche emergono come strumenti chiave per ridare significato al territorio, sia attraverso l'ascolto profondo e l'ecologia acustica, sia mediante la rivalorizzazione delle rovine industriali e la rigenerazione urbana. In questo modo, suono e spazio si intrecciano in una riflessione sulla necessità di generare ambienti più sensibili, inclusivi e sostenibili.

Così, dopo lo splendore industriale analizzato all'inizio, il quarto capitolo esamina il suo declino e lo scenario postindustriale risultante, caratterizzato da immense cicatrici nel paesaggio e nella società. Si affrontano teorie chiave come le *Rovine industriali* di Tim Edensor (2005), il *Terrain Vague* di Ignasi Solà-Morales (1996), il *Manifesto del Terzo paesaggio* di Gilles Clément (2018) e l'*Ecologia degli Habitat Urbani* di Oliver Gilbert (1989). Successivamente, si analizza l'espansione urbana verso le periferie e il fenomeno della gentrificazione che sta svuotando i centri storici di abitanti e identità (Jacobs, 2011). A partire dal concetto di *nonluoghi* di Marc Augé (2017), si mette in discussione la rigidità della pianificazione urbana e la scarsità di spazi pubblici per la comunità.

Di fronte a questa problematica, vengono presentate proposte culturali che rispondono a queste condizioni urbane. A partire dalla scena artistica newyorkese degli anni Sessanta, vengono introdotte figure come Robert Smithson (2006), Gordon Matta-Clark (1977) e Martha Rosler, che hanno ridefinito poeticamente edifici abbandonati, ponendo le basi per l'arte relazionale (Bourriaud, 2006) che privilegia le interazioni sociali agli oggetti fisici. In questo contesto, viene incorporata l'esperienza dell'autrice a New York per evidenziare il valore degli spazi culturali autogestiti.

A partire da questa base storica, vengono esaminate iniziative artistiche contemporanee legate alla rigenerazione urbana e sviluppate in territori marginali, dimenticati o in disuso. Vengono presentati casi di riconversione del patrimonio industriale in centri di produzione culturale e innovazione come buone pratiche che mirano a rivalorizzare, riforestare e ridefinire spazi abbandonati. Basandosi sulle teorie di Niessen (2019) sui nuovi centri culturali e sulla de-standardizzazione della cultura, vengono mostrati esempi di rovine industriali trasformate in laboratori creativi, terreni trasformati in orti urbani e rifugi per l'identità locale, cosí come capannoni industriali adattati per iniziative legate all'innovazione culturale.

Infine, si studia l'espansione di questo fenomeno attraverso le reti esistenti in Spagna, Italia e in Europa, osservando una crescente tendenza verso l'esodo urbano. Questo movimento neorurale promuove residenze artistiche ed eventi culturali in contesti naturali, dalla riabilitazione di rovine con tecniche tradizionali fino alla riformulazione di antichi spazi industriali o minerari come scenari per l'espressione artistica strettamente legata alle comunità locali (Sánchez León, 2018).

Il quarto e quinto capitolo si collegano nell'esplorare come la trasformazione dello spazio urbano e l'esperienza sonora convergano nella ricerca di nuove forme di appartenenza ed espressione. Mentre il quarto capitolo esamina l'evoluzione della città postindustriale e la risposta artistica alle sue sfide, il quinto si concentra su come i *rave party* e i festival diventino piattaforme di resistenza culturale, utilizzando il suono come strumento per risignificare il territorio. Entrambi i capitoli sottolineano come la musica e l'arte, intervenendo in spazi abbandonati o devastati, permettano una riconnessione con ciò che è stato dimenticato: sia la memoria dei paesaggi urbani in rovina, sia le tradizioni dei territori rurali, generando nuove esperienze sensoriali che scatenano una riflessione profonda sull'ambiente e sul nostro rapporto con esso (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018).

In questo senso, il quinto capitolo unifica i due grandi temi di questa tesi: suono e territorio. Attraverso un percorso nella storia dei *rave*, basato su autori come Blánquez e León (2021), Haq (2016) e Wilson (2006), si analizza la loro evoluzione dalla fine degli anni settanta fino alla fine degli anni ottanta. Il movimento nasce con la musica *House* a Chicago, evolve verso la *Techno* a Detroit e, successivamente, dà origine alla scena britannica dell'*Acid House*, influenzata dalla cultura dei club di ballo a Ibiza. Infine, si espande in feste clandestine in spazi isolati e nascosti, come magazzini abbandonati, capannoni industriali, boschi e deserti remoti.

A partire da teorie come la società calda di Lévi-Strauss (1961), l'entropia di Smithson (2006), le amnesie urbane di Careri (2016), il Terzo paesaggio di Gilles Clément (2018) e la nozione di *flâneur* del suono di Gorostizu (2024), si stabilisce un parallelismo tra le deambulazioni surrealiste e l'esperienza nomade dei *rave*, introducendo il movimento dei festival come un'evoluzione di queste pratiche di esplorazione dello spazio, assimilando tale movimento a quello situazionista e lettrista. Si propone che, sebbene le comunità di *ravers*, come i surrealisti, cerchino di evadere dalla realtà alla ricerca di un ambiente libero in cui dare forma a un mondo onirico, la comunità festivaliera, paragonata ai situazionisti, cerchi di trasformare la realtà e dare forma tangibile ai sogni generati dal surrealismo.

L'analisi si concentra sui festival di musica elettronica celebrati in luoghi insoliti e beni patrimoniali, distinguendoli in diverse tipologie. In primo luogo, si evidenziano quegli eventi che privilegiano la cultura del ballo su grandi palcoscenici all'aperto, dove le installazioni artistiche si integrano nel paesaggio per generare esperienze immersive. Successivamente, si esplorano festival focalizzati sulla sperimentazione e ricerca sonora, con l'obiettivo di generare dibattito e consapevolezza attraverso l'Ecologia Acustica, nonché interventi *site-specific*. Infine, si analizzano quegli incontri musicali in contesti rurali, che cercano di preservare la memoria storica e le tradizioni locali, fondendo arte e patrimonio in un dialogo con l'ambiente (Larsen, 2011).

In questo modo, si evidenzia come la crescente scena di *rave* e festival nella contemporaneità risponda a un'esigenza urgente di evadere dalle strutture rigide della cultura dominante. Questi eventi non solo offrono esperienze alternative e trasformative, ma favoriscono anche una riconnessione con territori dimenticati, rivitalizzando il loro significato culturale e sociale. In questo contesto, la musica elettronica e la sperimentazione sonora emergono come strumenti fondamentali per ridefinire lo spazio e generare nuove forme di comunità e appartenenza (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018).

Questo approccio permette di introdurre il sesto e ultimo capitolo, che esplora la pratica artistica dell'autrice e la sua applicazione del suono come mezzo per trasformare e ridefinire il territorio. Mentre il quinto capitolo affronta come i festival e i *rave* in spazi insoliti diano nuovo significato e valore ai territori dimenticati, il sesto si concentra su come l'autrice applica queste idee nel suo lavoro personale, realizzando paesaggi sonori *site-specific* e azioni dal vivo *on-site* per rivivere e reinterpretare spazi abbandonati, dimenticati o in disuso.

Il sesto capitolo presenta un percorso dettagliato delle metodologie utilizzate dall'autrice nel suo processo creativo a partire dalle derive sonore realizzate in Italia con Francesco Careri, che si concentrano sull'azione di camminare, ascoltare e interagire con l'ambiente. Avvicinandosi alla fase compositiva di brani *site-specific*, viene evidenziata la pratica del *field-recording*, in cui vengono catturati sia i suoni degli ambienti che le testimonianze delle comunità locali, creando una documentazione sonora che connette il presente con la memoria storica di quei territori. Successivamente, si esplora la pratica compositiva sperimentale dell'autrice che combina i suoni organici ottenuti dall'ambiente con strumenti digitali, fondendo il naturale con il tecnologico per generare nuovi paesaggi sonori che riflettono sia il contesto che l'interazione umana con lo spazio. Dopo una breve presentazione delle produzioni realizzate fino ad oggi, il capitolo affronta le azioni sonore *on-site* con le quali l'autrice cerca di generare uno spazio di riflessione e discussione sullo stato di oblio o sul valore intrinseco dei luoghi investigati. Attraverso queste azioni si cerca

di stimolare l'immaginazione del pubblico, invitandolo a immaginare futuri alternativi che rispettino e valorizzino i territori e il loro patrimonio, favorendo così un processo di rigenerazione.

Infine, vengono presentati i laboratori partecipativi di *Deep Listening* [Ascolto Profondo] realizzati dall'autrice, il cui obiettivo è, da un lato, sviluppare una maggiore consapevolezza sonora tra i partecipanti permettendo loro di connettersi in modo più profondo con i suoni che li circondano e, dall'altro, promuovere un processo collaborativo in cui i partecipanti raccolgono elementi sonori dall'ambiente per comporre collettivamente un paesaggio sonoro *site-specific*. Questo approccio non solo favorisce l'ascolto attivo, ma stimola anche un senso di comunità e collaborazione riflettendo l'interazione del gruppo con il territorio e coinvolgendo chi partecipa nella creazione di un'opera sonora che è allo stesso tempo personale e collettiva. In sintesi, il sesto capitolo sottolinea come la pratica artistica dell'autrice diventi uno strumento di rivalorizzazione degli spazi dimenticati, utilizzando il suono come mezzo per ricostruire memorie, generare dialoghi sul presente e immaginare possibili futuri, tutto all'interno di un processo inclusivo, collaborativo e profondamente connesso con i territori oggetto di intervento.

La conclusione di questa tesi raccoglie i risultati ottenuti nel corso della ricerca sia a livello teorico che pratico. Viene messo in evidenza il potenziale della *sound art* [arte sonora] come strategia per evidenziare e affrontare le problematiche che affliggono l'umanità in termini di trasformazione territoriale, evoluzione sociale, inquinamento acustico e ambientale, sfruttamento delle risorse naturali, abbandono degli spazi e oblio di saperi e tradizioni. Attraverso l'analisi di concetti teorici provenienti da diverse discipline e di casi studio internazionali, è stato dimostrato come le pratiche artistiche, i movimenti culturali e le comunità creative trovino nei terreni incolti e negli spazi abbandonati un rifugio e una fonte di ispirazione. Si arriva alla conclusione che queste azioni resilienti hanno il potenziale per promuovere l'ampliamento della consapevolezza sonora, stimolare il dibattito sull'identità, l'ecologia

e il futuro dei territori, generare nuove narrazioni e relazioni con lo spazio, recuperare la memoria storica, favorire una connessione più profonda e consapevole con l'ambiente e stimolare l'immaginazione di futuri alternativi.

È rilevante sottolineare che, come risultato del soggiorno di ricerca svolto con il professor Francesco Careri presso l'Università di Roma Tre, in Italia, questa tesi opta per la menzione internazionale del titolo di Dottore. Pertanto, si allega a questa tesi la traduzione in italiano del paragrafo *Struttura e Organizzazione*, nonché la traduzione della sezione intitolata *Conclusioni.*

Objetivos y metodología

Con un enfoque teórico-práctico, se fija como objetivo general de la presente investigación, la salvaguarda y revalorización de bienes patrimoniales materiales e inmateriales silenciados y abandonados, a través del arte sonoro. Para ello, la investigación se desarrolla de manera paralela en los ámbitos práctico y teórico. Se lleva a cabo un exhaustivo estudio bibliográfico y un análisis profundo para explorar y rastrear los avances históricos, tecnológicos y conceptuales que han marcado el siglo pasado y que han posibilitado el desarrollo de los resultados teóricos y prácticos alcanzados hasta el momento. A lo largo de este análisis, se presenta una perspectiva de género cuyo objetivo es ofrecer una visión renovada sobre los orígenes de la música electrónica, destacando y dando voz a las pioneras que han contribuido al desarrollo de la escena musical contemporánea. Esta fundamentación epistemológica, a su vez, proporciona el marco de apoyo necesario para la realización del proyecto artístico propio, el cual ha sido desarrollado a lo largo de la investigación práctica.

Siendo la intención de esta investigación la de dar voz a aquellos entornos que se habitaron, explotaron y abandonaron a raíz del esplendor industrial y de su posterior declive, se plantea como argumento práctico de este trabajo, la producción de música experimental *site-specific*. La exploración, interacción y estimulación de estos entornos, permiten la extracción de sonidos, patrones rítmicos y bases melódicas, así como la instauración de un diálogo con aquellos contextos que aparentemente no tienen nada más que ofrecer ni contar. La aproximación a territorios olvidados, considerados como ricas fuentes de inspiración, y su posterior transformación en escenarios inusuales para la creación sonora, se consideran en este análisis, como elementos significativos para su resignificación y consecuente revalorización.

Con este enfoque, presentamos a continuación la hipótesis y los objetivos de esta investigación:

Hipótesis. El arte sonoro es una estrategia capaz de revalorizar territorios olvidados.

Con el objetivo de demostrar esta hipótesis, la investigación se fundamenta tanto en las teorías y en la práctica de las referencias analizadas como en los proyectos germinados en la actualidad a nivel internacional. Además, el análisis se apoya en las conclusiones extraídas durante el desarrollo y la difusión del proyecto sonoro realizado por la autora, con el fin de evidenciar la necesidad de una respuesta concreta a la progresiva demanda de desestandarización de la cultura y a la creciente reivindicación de espacios híbridos destinados a la producción, y no solo al consumo, de cultura.

Objetivo 1. Dar voz y poner en valor los lugares silenciados a través de la producción y composición de paisajes sonoros realizados a partir de grabaciones de campo.

Objetivo 2. Proponer un nuevo lenguaje sonoro capaz de transferir conocimiento y de generar conciencia y debate sobre el estado de abandono de entornos patrimoniales y la explotación de territorios.

Objetivo 3. Resignificar espacios en desuso, a través de la deriva y de la escucha profunda.

Objetivo 4. Relacionar teórico y prácticamente la música electrónica con los espacios abandonados a través de la formulación de conceptos teóricos y de la creación sonora.

Objetivo 5. Analizar el estado del arte a través del análisis y de la comparación de la literatura existente, relacionada con diferentes ámbitos de estudio.

Objetivo 6. Formular un marco teórico que respalde la creación sonora propia, fundamentado en el análisis de la bibliografía pertinente a los objetivos de esta tesis.

Objetivo 7. Difundir los resultados teóricos y prácticos para impulsar la revalorización del patrimonio olvidado y de territorios devastados.

Enfocándose en la historia de entornos que han sido habitados, explotados y posteriormente abandonados, esta investigación busca despertar el interés por contextos que, en apariencia, no revelan nada de interés. A través de la transformación de espacios en desuso en escenarios inusuales, la propuesta aquí presentada, pretende generar debate sobre el estado de abandono de los territorios. Se considera posible de este modo crear impulsos de regeneración con baja intensidad transformadora y económica, apelando a la teoría expuesta por Russolo (2020) quien afirmó: "¡Haced primero vibrar los sentidos y haréis vibrar también el cerebro! ¡Haced vibrar los sentidos mediante lo inesperado, lo misterioso, lo incógnito y tendréis la conmoción verdadera, intensa y profunda del alma!" (p.91).

En términos de *metodología*, esta investigación se abarca desde un punto de vista multidisciplinar, ya que se nutre de una formación oscilante entre el arte y la ciencia, la estética y la funcionalidad, el producto y la experiencia, lo analógico y lo digital.

Es por ello que el criterio metodológico del proyecto de tesis que aquí se presenta tiene un enfoque teórico-práctico.

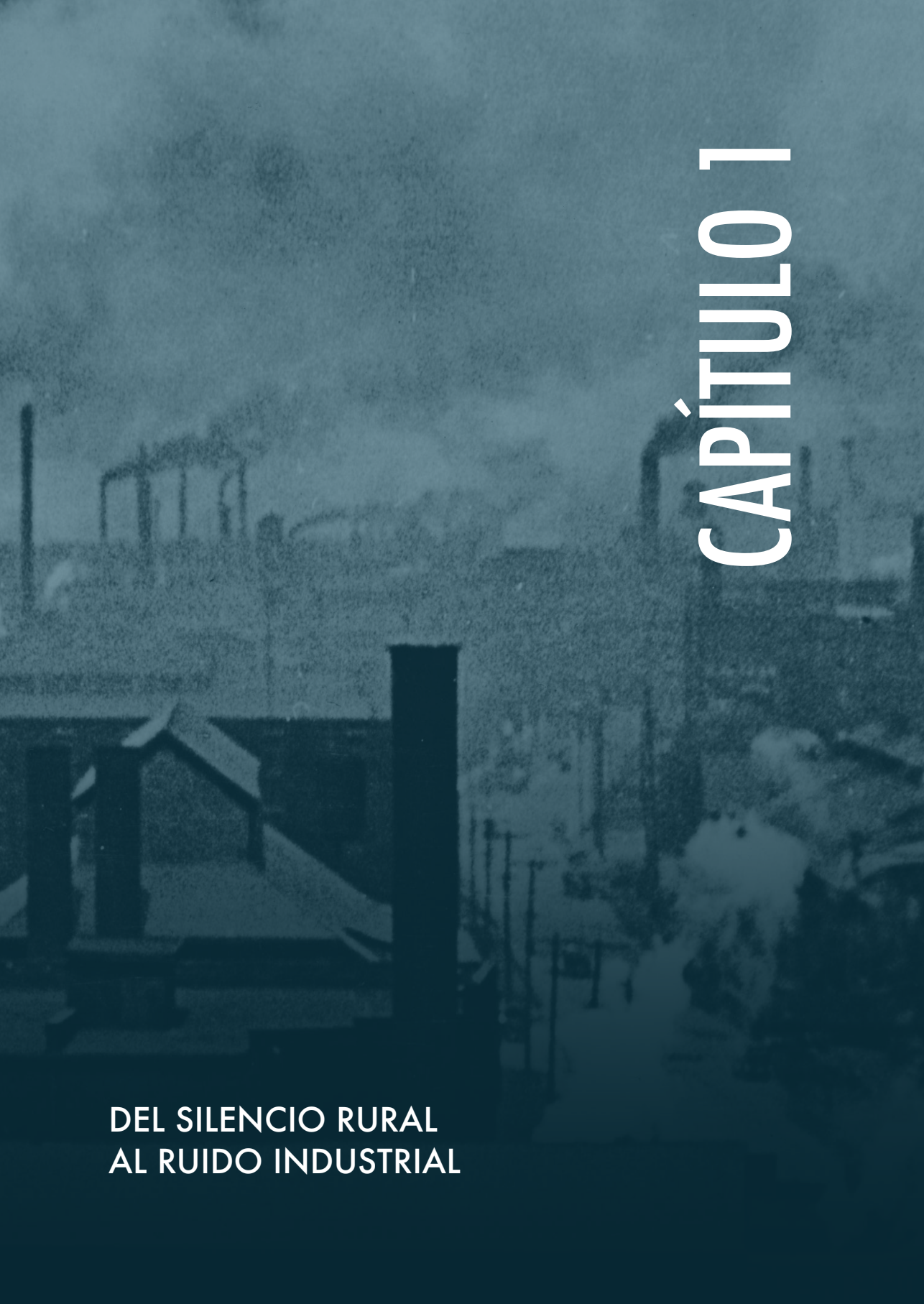
1. Para abordar el análisis teórico, se ha llevado a cabo un amplio estudio, análisis y revisión bibliográfica de textos académicos, libros, artículos, revistas, monográficos, catálogos y otras publicaciones de impacto. La investigación aplicada se ha llevado a cabo a través de la asistencia a conciertos, festivales, exposiciones, seminarios, congresos y talleres nacionales e internacionales. El método de estudio de las fuentes documentales relevantes ha sido de recopilación, selección, clasificación e interpretación de la información a través del análisis crítico, la revisión, comparación, reflexión y diálogo.

2. En cuanto al análisis relacionado con la transformación del territorio, se ha llevado a cabo una investigación de campo y un análisis de casos de estudio mediante visitas y contacto con comunidades creativas y centros culturales que sirven como ejemplos de buenas prácticas en la regeneración cultural de edificios y territorios postindustriales. Esta investigación se enriquece con la movilidad realizada en 2022 en la Universidad de Roma Tre, bajo la dirección del profesor Careri, para obtener la mención internacional, así como con la participación en el Master *Eureka* en 2023, diseñado conjuntamente por universidades, profesionales de la cultura y urbanistas de Venecia, Ámsterdam, Bilbao y Timişoara. Además, en 2024 se realizó una estancia en el marco del proyecto *Rebuilding to Last*, organizado por *Trans Europe Halles*. Gracias a estas experiencias, se han visitado y estudiado de primera mano casos de estudio en entornos regenerados o en proceso de revalorización, como, entre otros, *Laboratorio di Città Corviale*, *Spazi Indecisi* y *Dumbo* en Italia, *Espacio Open* en España, *Institute For X* en Dinamarca, *Ambasada* en Rumanía y el *NDSM* en los Países Bajos.

3. En lo que respecta a la investigación en el ámbito sonoro, se ha seguido un proceso de formación especializada en producción musical y tecnologías de escucha. Los objetivos establecidos en este campo incluyen tanto el dominio de la amplia gama de herramientas tecnológicas disponibles para la grabación, el *sampleo*, la síntesis y manipulación del sonido, como el aprendizaje de las sofisticadas técnicas compositivas propias de la música.

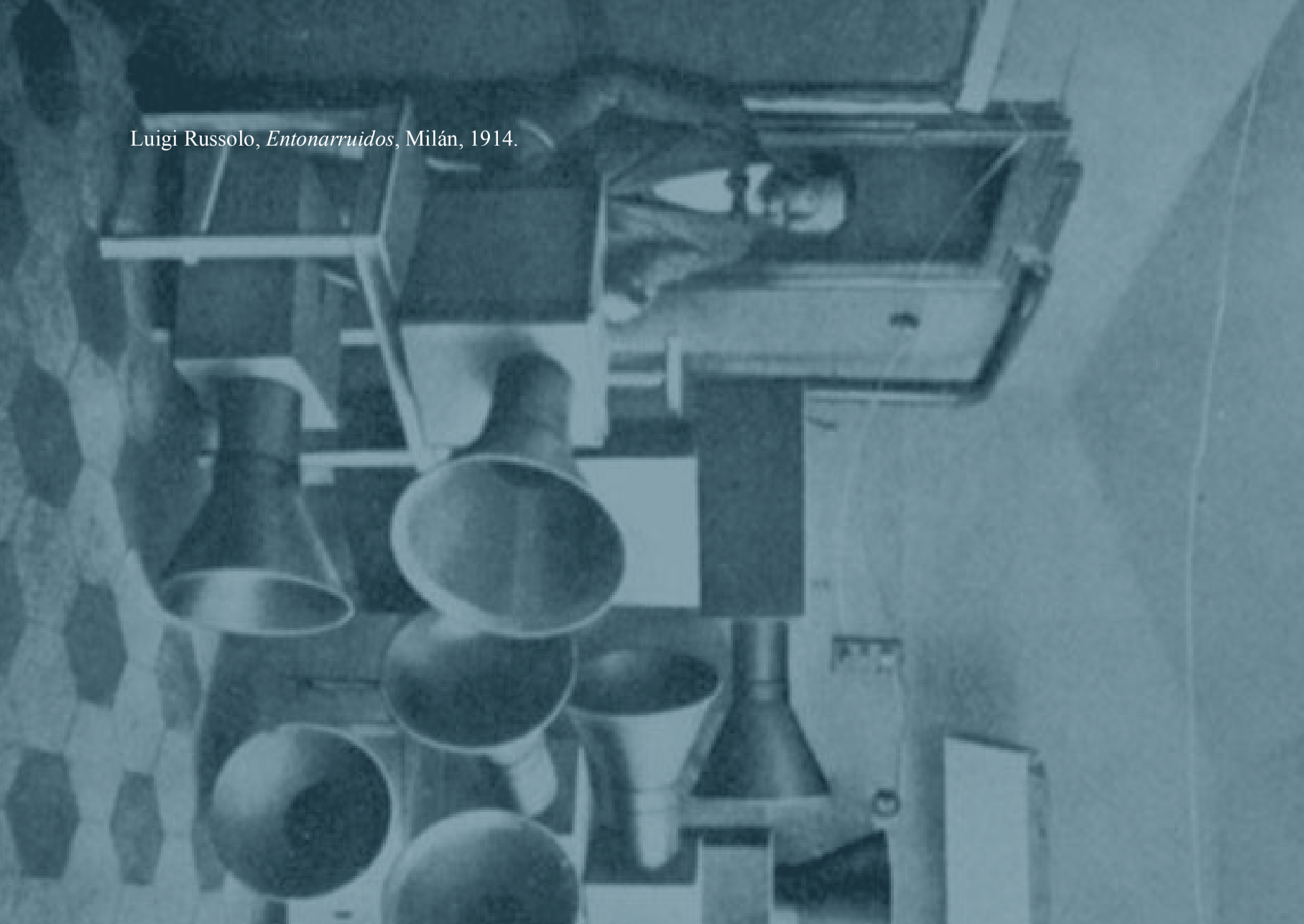
4. Los resultados teórico-prácticos se compilan en un proyecto que integra la transformación del territorio con la creación sonora. Para ello se han puesto en práctica los conocimientos adquiridos de producción musical, en enclaves de especial interés de Andalucía, como han sido complejos industriales abandonados, entornos mineros y parques naturales, y se han producido los paisajes sonoros *site-specific* que se presentarán a lo largo de este estudio.

5. La divulgación y difusión de los resultados obtenidos tras el análisis teórico y la creación artística, es una parte fundamental de la presente tesis doctoral. En este sentido, se han presentado las diferentes fases de esta investigación en iniciativas locales, nacionales e internacionales como congresos, seminarios, exposiciones, residencias, eventos culturales y festivales. La producción musical realizada hasta el momento, se ha mostrado a través de acciones sonoras realizadas en festivales y encuentros como *Synesthesia* (2024) en Portugal, *Geopark Lights* (2023), *Claro* (2024), *Sulayr* (2023 y 2024) y *Chicharra Festival* (2023) en España, y *Espacios Resonantes* (2022) en Chile. También se ha presentado el proyecto en ocasión de las exposiciones entre Granada y Jaén como *La energía hidroeléctrica en la provincia de Granada* (2024)*, Vega* (2024), el encuentro *Lateral Granada* (2024), la *Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica* (2024 y 2022), la exposición *Sentir el paisaje del agua. Identidades en femenino* (2023), *Vulnerabilia*, *Ars & Herbarium* (2022) y *Lux Hominum* (2021).

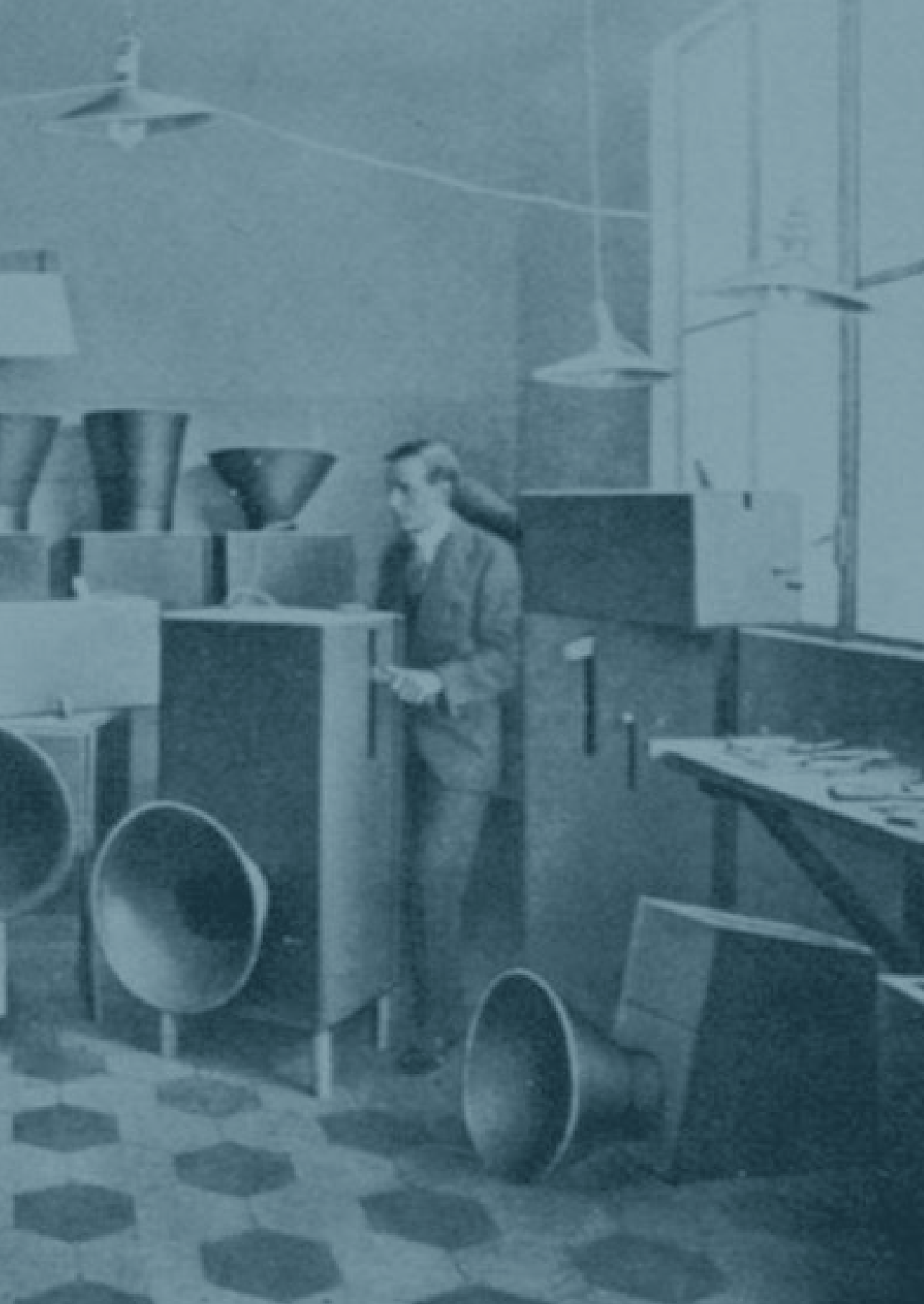


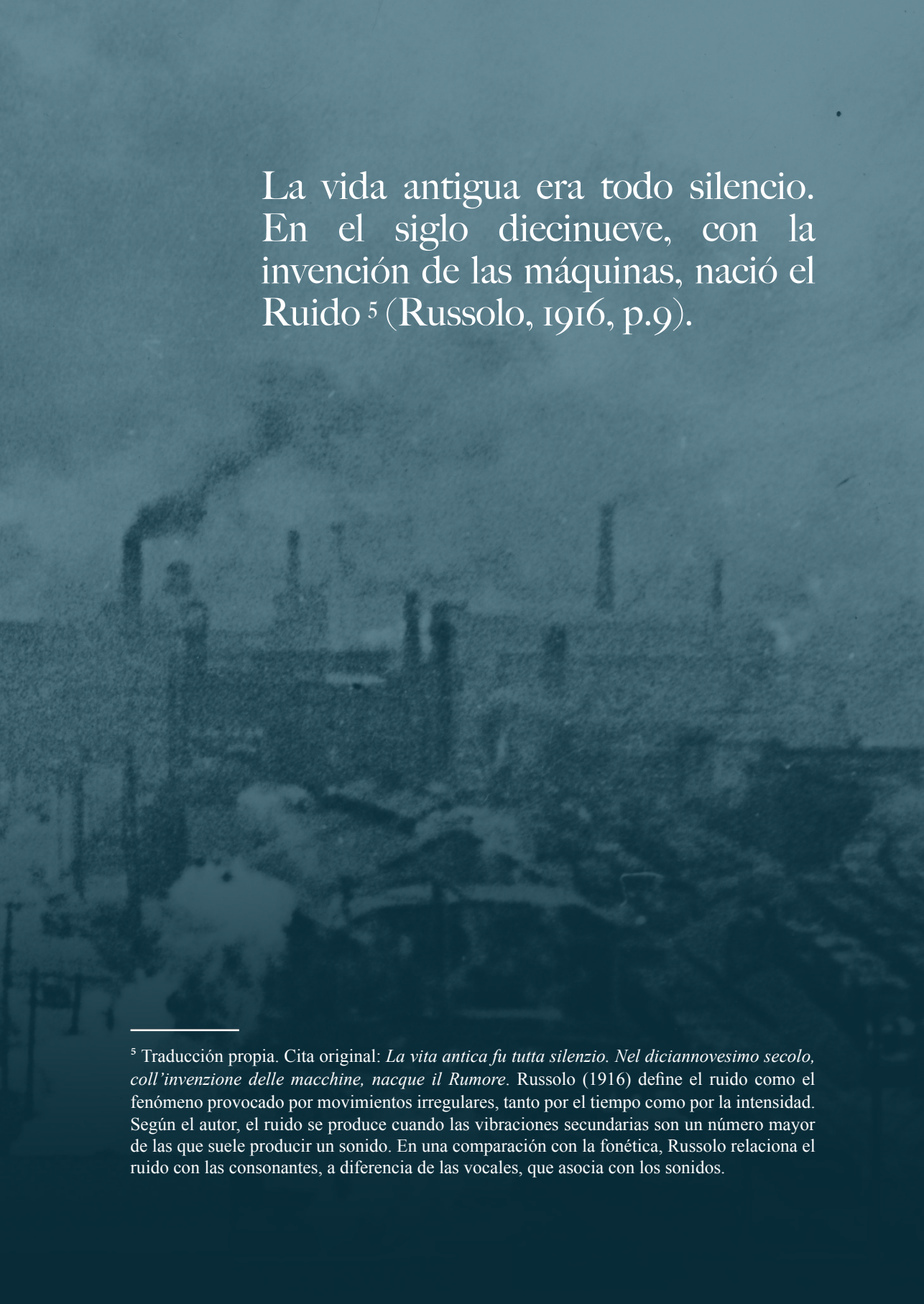
CAPÍTULO 1

DEL SILENCIO RURAL AL RUIDO INDUSTRIAL



Luigi Russolo, *Entonarruidos*, Milán, 1914.





La vida antigua era todo silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido [5] (Russolo, 1916, p.9).

[5] Traducción propia. Cita original: *La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore*. Russolo (1916) define el ruido como el fenómeno provocado por movimientos irregulares, tanto por el tiempo como por la intensidad. Según el autor, el ruido se produce cuando las vibraciones secundarias son un número mayor de las que suele producir un sonido. En una comparación con la fonética, Russolo relaciona el ruido con las consonantes, a diferencia de las vocales, que asocia con los sonidos.

1.1 Crecimiento urbanístico y huella acústica

Reflexionando sobre los dos grandes momentos de transformación en la historia de la humanidad, se observa que la migración de lugar y formas de habitar marcan en la humanidad un antes y un después en su concepción del mundo y su relación con este. La primera gran transformación tiene que ver con el paso de una vida nómada de comunidades recolectoras y cazadoras, conocedoras de un territorio, a otra forma de vida denominada como sedentaria, basada en la agricultura y en el apego a la tierra de un lugar específico (Careri, 2013).

El otro gran punto de inflexión en la historia ocurre entre finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX con la llamada Revolución Industrial. Esta vez la migración pasa de la vida rural en zonas de campo, hacia la vida en los nuevos núcleos urbanos, las ciudades. Familias enteras tuvieron que abandonar las actividades tradicionales de agricultura, ganadería, pastoreo y las demás labores del campo, para acoger las promesas de prosperidad y crecimiento que la Revolución Industrial representaba en aquel momento. El gran éxodo rural que caracterizó esta época llevó a las comunidades rurales a dejar sus viviendas, sus cultivos y las técnicas antiguas de transformación de la materia

prima. La fuerza animal y la energía hidráulica empleadas hasta entonces, habían satisfecho un consumo local y de autoabastecimiento. Sin embargo, las comunidades decidieron perseguir el porvenir, que parecía moverse hacia los núcleos urbanos que ofrecían nuevas economías y prometían un renovado y apetecible estilo de vida enfocado hacia la innovación. (Olmedo Granados, 2003).

El siglo XX fue testigo de un desplazamiento de masas de campesinos hacia contextos industriales, marcando una de las migraciones más significativas en la historia reciente. Resulta interesante reflexionar cómo en ese momento, una gran parte de la humanidad se transformó en una nueva especie de nómadas, que buscan el porvenir en otras tierras. Semejante fenómeno se podría equiparar a un verdadero éxodo bíblico en búsqueda de una oportunidad de ascenso social y económico (Fontana y Nigris, 2020). A diferencia de la tendencia en auge hoy en día en la sociedad occidental contemporánea, que en ocasiones y dependiendo de la profesión o del estatus económico, tiene la opción de elegir entre diferentes estilos de vida[6] y seleccionar el hábitat, urbano o rural, que más se ajuste a sus necesidades, el éxodo rural del Siglo XX fue sin embargo una obligación impuesta por el progreso.

Las labores artesanales que ocupaban las vidas rurales, además de la agricultura y la ganadería, como por ejemplo cortar leña, trenzar cestas, construir muros, fabricar utensilios y cordeles, ya no podían competir con la mecanización

[6] A lo largo del cuarto capítulo se profundizará el análisis sobre la difusión de ciertos estilos de vida en la contemporaneidad, que prevén el éxodo urbano hacia comunidades rurales y el nomadismo. Por un lado, el concepto de *City Quitting* (Rosenkranz, 2018), literalmente traducido como "evasión de la ciudad", se refiere al movimiento de migración de comunidades pioneras y creativas hacia el medio rural, en búsqueda de una vida más emocionante, inspiradora y sostenible. Por otro lado, el fenómeno del *New Nomadism* [Nuevo Nomadismo], hace referencia a aquellas personas que buscan romper con las obligaciones y los códigos tradicionales impuestos por las ciudades contemporáneas. Este movimiento concibe la movilidad como una forma definitiva de liberación frente a la rutina, las lógicas de vida convencionales y las limitaciones geográficas (Moreno, 2015).

introducida por las nuevas maquinarias, causando una importante reducción de ingresos económicos, un consecuente distanciamiento del mundo rural, así como el reemplazo y el olvido de prácticas y saberes tradicionales. Además, el automatismo introducido en la agricultura, el uso de fertilizantes químicos, la simplificación de la variedad de cultivos y el desarrollo de nuevas formas intensivas de ganadería, entre otras causas, provocaron una significativa reducción de la mano de obra necesaria en el campo. Esto llevó a un progresivo desempleo que alejaba cada vez más a la comunidad campesina del medio rural, y al desuso y abandono de la arquitectura civil relacionada con la actividad agraria.

Para ilustrar la amplitud del patrimonio condenado al proceso de ruina, se consideran a continuación algunas tipologías de edificaciones agrícolas y elementos arquitectónicos que simbolizan uno de los testimonios más importantes de cómo se organizaron el territorio y las actividades humanas (Olmedo Granados, 2003)[7]. Residencias señoriales campestres, granjas, casas de labranza, villas rústicas, viviendas de terratenientes y de la clase trabajadora, naves de almacenamiento y graneros. Eras, molinos, capillas, cuadras, gallineros, conejeras, pajares, graneros, almazaras, molinos, bodegas, caleras, palomeras, albercas. Un patrimonio que ilustra cómo se relacionaron las personas y el entorno natural, sus modos de vida y construcción, sus tradiciones y culturas, así como sus vínculos con el pasado y con el presente. Como explica el antropólogo Andrea Staid (2017), la construcción con

[7] El amplio proyecto de investigación Cortijos, Haciendas y Lagares (Olmedo Granados, 2003) realizado por la Junta de Andalucía, describe las diferentes tipologías de las construcciones rurales en las diferentes provincias de Andalucía, estrictamente ligadas a sus usos y funciones. Este material se recopiló en la publicación de diferentes volúmenes relacionados con cada provincia, disponibles en formato virtual. Véase el primer enlace para una revisión general del conjunto del proyecto, y el segundo para acceder al volumen específico relacionado con el territorio granadino.

1. www.juntadeandalucia.es/organismos/fomentoarticulaciondelterritorioyvivienda/areas/arquitectura/fomento-arquitectura/paginas/cortijos-hacienda-lagares.html
2. www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2021-06/60acb151b17da-granada.pdf

materiales orgánicos y locales, representó y simbolizó la autonomía colectiva de los habitantes, una práctica que se mantuvo hasta inicios de la revolución industrial. Fue entonces cuando el sector de la construcción comenzó a desvincularse del conocimiento tradicional de edificación, apartando a la población del proceso productivo. Desarraigada de sus tierras, la población rural se alejó de sus hábitos y de sus hábitats, abandonando su entorno, sus viviendas e instalaciones, para reconstruir una nueva realidad en un contexto urbano e industrial. Al abandono de bienes inmueble, se une no solo a la pérdida de un amplio patrimonio inmaterial[8], cuya análisis, salvaguarda y reinterpretación forma parte integrante de esta investigación, sino también a la desaparición de un paisaje sonoro intrínseco en la vida de campo.

En términos de paisaje acústico, el compositor, pedagogo musical y ambientalista Raymond Murray Schafer, en su libro *The tuning of the world* [La afinación del mundo] (1977), describe que los sonidos característicos de la ruralidad eran dados de los materiales disponibles en las diferentes localidades, como *bamboo*, piedra, metal o madera, así como de las fuentes de energía como el agua o el carbón, y también de las diferentes labores y ocupaciones que se desarrollaban en las aldeas, reconocibles, por ejemplo, por el sonido de los molinos de agua, las campanas de las iglesias, los martillazos de la herrería y los cantes de las molineras. El abandono de tierras, labores y tradiciones que implicó el éxodo rural, supuso así una alteración de diferentes tipos de paisaje, como el natural, el agrario, el cultural y el sonoro.

---

[8] Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2003).

La migración hacia los centros urbanos fue un fenómeno de extensión global que afectó al equilibrio local de pequeños núcleos rurales emplazados en todos los países en fase de desarrollo. La amplitud de este fenómeno se hace evidente en la similitud de elementos analizados en literaturas italianas, españolas y americanas (Berizzi y Rocchelli, 2019; De Rossi, 2020; Martínez de Pisón, 2009; Olmedo Granados, 2003; Schafer, 1977) en relación con las causas y consecuencias derivadas del éxodo rural. Estas tuvieron su origen en las promesas de prosperidad planteadas por el avance tecnológico que llevaría a mejorar radicalmente la calidad de vida de muchas personas, proporcionando por un lado un nuevo tipo de bienestar, y causando por el otro una pérdida de cualidades perceptivas, culturales y ambientales.

Si bien es cierto que el éxodo rural provocó el abandono de muchas aldeas y pequeños pueblos, también es verdad que otras localidades, más apetecibles y accesible para la explotación de recursos, fueron englobadas en el proceso de urbanización que arrasó con las técnicas de cultivo tradicionales y con las artesanía locales. En una reformulación y alteración de lindes, competencias y modos de vida "[...] los pueblos se han convertido en ciudades y las ciudades han crecido hasta cubrir gran parte de lo que antes era tierra rural" [9] (Schafer, 1977, p. 53). Un claro ejemplo de este suceso es el tipo de industrialización de Andalucía, y en específico de la provincia de Granada. Éste estuvo especialmente ligado a la riqueza agraria de sus tierras, cuyas explotación e incremento productivo e industrial fueron fundamentales para el desarrollo demográfico y social de la zona. Aquí la molienda de harina y aceite, así como la industria azucarera de caña y remolacha, fueron las principales industrias de los siglos XIX y XX.

---

[9] Traducción propia. Cita original: *As this later development has occurred, towns have grown into cities and cities have swollen out to cover much that was formerly rural land.*

El movimiento de grandes volúmenes de remolacha, caña, azúcar y carbón, no habrían sido posible sin el ferrocarril, el transporte marítimo y más tarde la electricidad. Estas fábricas generaron un impacto significativo en la economía de la provincia, impulsando efectos de arrastre importantes y generando producciones complementarias a las industrias principales, como por ejemplo talleres mecánicos y de construcción, fábricas de sacos, de abonos y de artículos de consumo (Martín Rodríguez, 2015).



Fig. 4 Azucarera San Isidro de Granada, España, 1910 ca.

La transformación del paisaje impulsada por la Revolución Industrial marcó así el inicio del progreso de los núcleos urbanos y la instauración del concepto de ciudad[10] industrial. Los primeros pasos hacia la conformación de la urbe se caracterizaron por la creación de las infraestructuras necesarias para habitarlas; la mejora de la higiene pública mediante sistemas de canalización, embalses, alcantarillado, lavaderos y fuentes; la construcción de una red segura de caminos y carreteras y, posteriormente, la instalación de estaciones ferroviarias, viaductos, túneles y vías férreas, así como de instalaciones portuarias.

Por un lado, se registró un incremento en la producción de metales demandados a lo largo del proceso de urbanización, entre ellos el plomo, utilizado en cañerías, tubos y pinturas; el hierro, esencial para las redes ferroviarias; y el cobre, empleado en el tendido de cables eléctricos (Pérez De Perceval Verde, et al., 2005). Por otro lado, la notable riqueza en recursos minerales del territorio español impulsó la creación de nuevos asentamientos en torno a las zonas de explotación minera, concebidos para alojar a la comunidad trabajadora. De ahí que, a lo largo de la primera mitad del Siglo XX, las empresas mineras levantaron varias edificaciones y barriadas para albergar a multitud de inmigrantes que llegaban desde diferentes lugares para trabajar en las minas.

---

10 Como ilustra Lefebvre (1978) en su escrito *El derecho a la ciudad*, el concepto de ciudad ya existía antes de la Revolución Industrial. El autor hace referencia a "la ciudad oriental (vinculada al modo de producción asiático), la ciudad antigua griega y romana (vinculada a la posesión de esclavos), y más tarde a la ciudad medieval" (p.17-18).

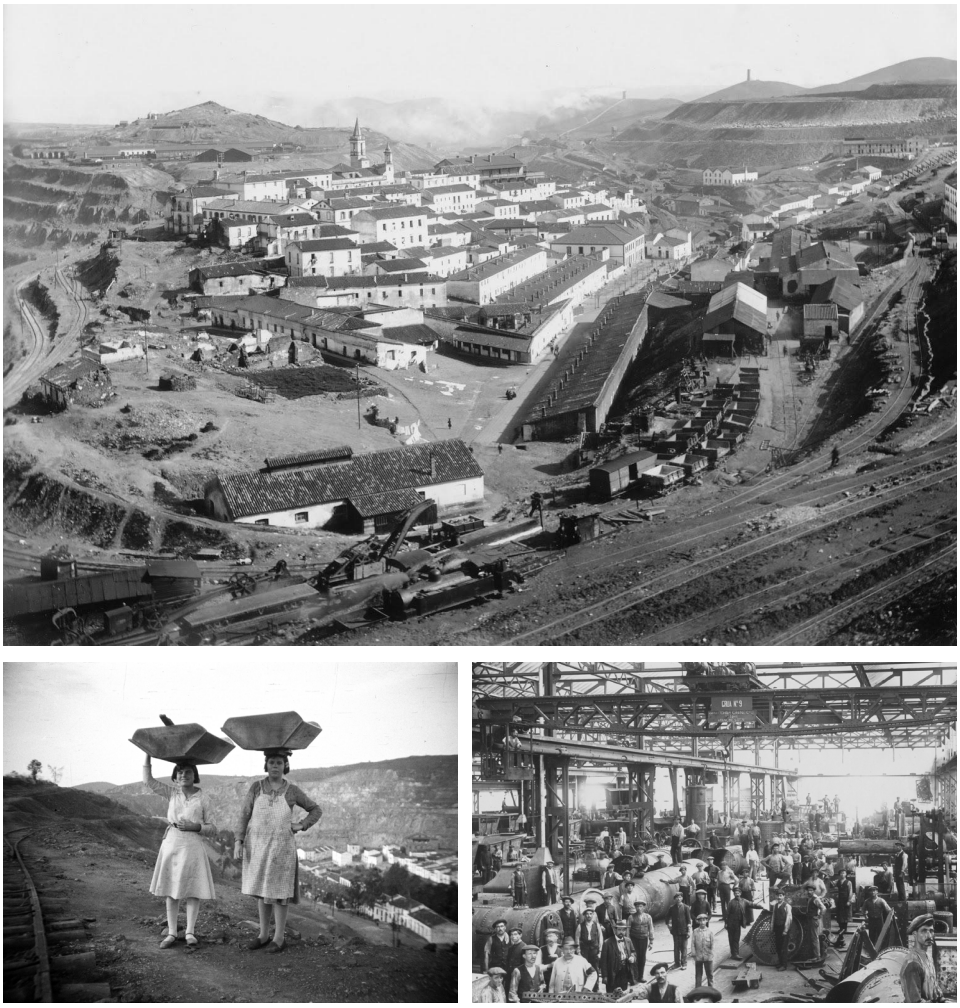


Fig. 5 Poblado minero, mujeres realizando labores de lavandería y hombres trabajando en la fábrica. Minas de Riotinto, Huelva, España, 1875 c.a.

Emprendido anteriormente con los pueblos colonizadores del sur de la península ibérica, el desarrollo de la actividad minera y el avance tecnológico que introdujo nuevas técnicas de arranque y profundización, han tenido un papel fundamental en la industrialización de España en el Siglo XIX. El catálogo de la exposición *Bocamina. patrimonio minero de la Región de Murcia*

(2005) evidencia la extensión[11] de la minería española en los siglos XIX y XX, describiendo las características de la extracción de plomos de Sierra Morena, de piritas cupríferas de Huelva, de hierro de Vizcaya y Granada, de mercurio de Almadén, del cinc del Cantábrico y del carbón de Asturias, Córdoba, Ciudad Real, León y Palencia.

La conformación de nuevas civilizaciones e industrias en proximidad de las fuentes de energía, como corrientes de agua, bosques y, posteriormente, el carbón, demuestra como el amplio fenómeno de industrialización, se extendía más allá de las ciudades, gracias también a una poderosa infraestructura de vías y medios de transporte capaces de estrechar tiempos y acortar distancias. Como explica Lefebvre (1978), las fábricas se establecieron también cerca de los medios de transporte, como ríos, canales y más tarde ferrocarriles, así como cerca de las materias primas asociadas con los minerales.

Como describe el especialista en arquitectura industrial Julián Sobrino Simal (1996), la creciente demanda de bienes de consumo e infraestructuras de una población cada vez más urbanizada, junto con el aumento de la potencia energética debido a la introducción de la máquina de vapor, generó uno de los mayores impactos en el paisaje desde el surgimiento de las culturas influenciadas por la tecnología. Uno de los paisajes más impactados fue el entorno natural, debido al crecimiento masivo de la urbe, que provocó (y sigue provocando) su transformación mediante la explotación minera. Esta actividad dejó una huella geobotánica perdurable, marcada por los restos de sus instalaciones e infraestructuras subterráneas, como túneles, galerías y pozos, esenciales para la extracción de minerales.

---

11 La magnitud y diversidad de las formaciones de asentamientos humanos vinculados a la explotación minera, han sido representadas en los mapas elaborados por el Instituto Geográfico Nacional (2024), que detalla las distintas tipologías y dimensiones de los yacimientos. Contenido disponible en el siguiente enlace: https://atlasnacional.ign.es/wane/Minería,_energía,_industria_y_construcción

Los nuevos ritmos de vida y de trabajo insostenible impuestos por la automatización de las labores, causaron graves problemas de salud pública y de contaminación tanto ambiental, como acústica. En muchos poblados mineros, a los altos decibelios de las maquinarias, correspondieron los gritos de una clase trabajadora unida en protesta, para reivindicar mejores condiciones de vida y de trabajo. Como se ilustra en el museo dedicado a la historia de las Minas de Riotinto, los efectos de la contaminación por humos provocada por el sistema de calcinación de aquel complejo minero, desencadenaron en 1888 la que según Sobrino Simal (1996) fue la primera manifestación ecologista de la historia.

A raíz de las condiciones laborales extremas e insalubres, la clase obrera incorporó a su imaginario la preocupación por la salud y el interés por la seguridad, integrándolos en un nuevo sistema de valores que emergió durante el desarrollo de un tejido urbano sin precedentes. Además, la nueva sociedad, aparte de interesarse por conseguir los servicios prometido por la industrialización, como los avances en la salud pública, educación y formación, acceso a la vivienda y a bienes de consumo, también se preocuparon por valores como "[...] el ocio a la manera urbana (baile, canciones), las costumbres, la adopción rápida de la moda, [...] y las preocupaciones por la seguridad" (Lefebvre, 1978, p.27). Así, cada territorio, a medida que se desarrolló y se transformó, fue reconstruyendo su propia identidad cultural, incorporando una serie de elementos que, a través de su interacción y dinámica, configuraron su paisaje único. En palabras de Martínez de Pisón (2009):

> El peso de la acción humana en estas formalizaciones da lugar a que cada civilización haya generado sus propios paisajes a través de una acumulación histórica de aportes identificables, cargados de significados culturales. [...] Lo propio del paisaje es, pues, la pluralidad de constituyentes, su estructuración, relación y dinámica. El concepto de paisaje es, así, integrador y, por ello, es indisociable de él la idea de relación de sus distintos constituyentes. (p. 14)

En este sentido, la introducción de la electricidad en la sociedad supuso una ingente transformación del paradigma tanto a nivel industrial, como urbanístico, como cultural y doméstico. Máquinas de vapor, centrales eléctricas, alumbrado público, ferrocarriles y tranvías, eran solamente algunos de los elementos que iban dando forma a la idea de ciudad[12].

> La urbanización general, que crece a partir del fin de la segunda Guerra Mundial, permitió un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de los individuos a través del desarrollo de redes y de rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados, que tuvieron consecuencias en las mentalidades. (Bourriaud, 2006, p.13)

En este contexto de metamorfosis del paisaje y de la vida de las personas, las fábricas y sus máquinas fueron introduciendo un nuevo espacio sonoro en la nueva cotidianidad. Cada vez más, se construían y usaban motores y maquinarias para el desarrollo de la vida laboral y social y sus ruidos entraron a ser parte de un nuevo imaginario del entorno urbano. De forma opuesta al empleo de la fuerza humana y animal aplicado en anteriormente en las zonas rurales para las labores del campo, que permitía trabajar en un entorno silencioso, acompañado muchas veces por el canto, por lo contrario, el trabajo en fábrica no solo mató esta costumbre, sino que alteró el paisaje sonoro del contexto urbano, a causa del fuerte ruido de las maquinarias, factor que contribuyó a la toxicidad del nuevo entorno laboral.

---

[12] Esta temática se aborda de manera exhaustiva en la exposición *La energía hidroeléctrica en la provincia de Granada*, producida por la Diputación de Granada en 2024 como parte del programa de actividades *El legado del agua*, ubicado en el Centro Cultural Casa Molino Ángel Ganivet. Tal como se analizará en el sexto capítulo, en este contexto, la Diputación de Granada encargó a la autora de esta tesis la creación de un paisaje sonoro *site-specific*, el cual se presentó al público en el entorno del propio molino. La hoja de sala de la exposición, así como la pieza sonora *Corriente*, están disponible en la página web del proyecto: https://www.dipgra.es/servicios/areas/cultura/centros-culturales/casa-molino-de-angel-ganivet/expo-energia/

Según Schafer (1977), existe un punto de inflexión entre las eras preindustrial y postindustrial en lo que respecta a la relación señal-ruido en el paisaje sonoro y los efectos que este genera en el ambiente y la sociedad. El autor distingue dos tipos de relación señal-ruido. Por un lado, en el ambiente preindustrial predominaba una relación señal-ruido favorable, que él denominó *Hi-Fi*[13] [alta fidelidad]. En estos entornos, los sonidos podían escucharse con claridad, sin saturación ni enmascaramiento. Por otro lado, con la introducción de un nuevo escenario de transición productiva, se instauró una relación señal-ruido desfavorable propia de los entornos *Lo-Fi*[14] [baja fidelidad]. Estos se caracterizan por una "sobrecarga de señales, cuyo resultado es el enmascaramiento y la falta de claridad" (Schafer, 1977, p. 272).

Para remarcar la gravedad de las condiciones laborales que caracterizaron esta época de Revolución Industrial donde las condiciones y el entorno acústico universal era mayoritariamente un ambiente *Lo-Fi*, Murray Schafer transcribe parte del informe de investigación realizada por el presidente de una comisión parlamentaria británica Michael Sadler en 1832, sobre las condiciones laborales infantiles de las fábricas[15]. En este informe de más de seiscientas páginas se describe la brutalidad y la degradación de las condiciones humanas que tenían los trabajadores de esa fábrica en la que la mayoría eran niños y niñas menores de edad. Entre los numerosos testimonios que Sadler recopiló, Schafer señala que, por un lado, las condiciones de los talleres industriales

---

[13] Abreviatura de *High Fidelity.*

[14] Abreviatura de *Low Fidelity.*

[15] A raíz de la considerable reducción de las condiciones de vida de la sociedad trabajadora de Inglaterra, cuyos turnos laborales inhumanos incluían a niñas y niños menores de 10 años, se introdujo una reforma social que se concentró en las condiciones de trabajo en las fábricas. El reformista Michael Sadler presentó un proyecto de ley en el Parlamento en 1831, con el objetivo de regular las condiciones de trabajo de los niños en las fábricas textiles. Además, recopiló una gran cantidad de entrevistas que, a través del *Report on Child Labor* (Informe sobre el trabajo infantil) de 1832, transmiten a nuestra sociedad los testimonios de aquella clase trabajadora.

provocaron el fin de la práctica del canto, tan característico de las labores agrícolas; por otro lado, la comunicación se vio restringida, imponiéndose un silencio generalizado.

> Las máquinas solo se paraban para impresionar a los visitantes o durante las pausas para comer, cuando los niños tenían que limpiarlas en su tiempo libre. Por lo demás, seguían funcionando sin ser detectadas, y los entrevistados por Sadler hablaban incluso del «silencio» de las fábricas, con lo que se referían a la «regla del silencio». «¿Una parte de la disciplina de estos molinos es el silencio profundo? Sí, no les permiten hablar; si ven por casualidad a dos hablando, les pegan con la correa».[16] (Schafer, 1977, p.75)

A pesar de que ya se podían detectar las malas condiciones acústicas que se vivían en las fábricas, e incluso ya desde 1831 se sabía que el ruido excesivo causaba sordera, no fue hasta el siglo siguiente cuando los criterios del ruido se establecieron y aplicaron como parte de los programas de higiene en la industria (Schafer, 1977).

Casi se podría hablar de una semejanza entre urbanismo y paisaje sonoro. Así lo que se analiza es una suerte de pentagrama dibujado por la nueva escena urbana, que permite reflexionar sobre un paralelismo entre el dibujo de las líneas que caracterizaron el crecimiento urbanístico, por un lado, y la transformación del paisaje sonoro por el otro. Mientras que Schafer introdujo el concepto de *flat-line* [línea recta] refiriéndose a la línea plana del ruido constante, dibujada por las fábricas operativas ininterrumpidamente durante

---

[16] Traducción propia. Cita original: *The only time the machines were ever stopped was to impress visitors, or during meal breaks, when the children had to clean them on their own time. Otherwise they rattled on undetected, and Sadler's interviewees even spoke of the "silence" of the mills, by which they meant the "rule of silence." "Is one part of the discipline of these mills profound silence?- Yes, they will not allow them to speak; if they chance to see two speaking, they are beaten with the strap".*

día y de noche, los arquitectos e ingenieros, por su parte, planificaron la ciudad trazando un nuevo *skyline* [línea del horizonte], abrupto e irregular, marcado por los altos picos de las chimeneas y las fábricas. Sin embargo, las diferencias entre la representación gráfica de estas dos líneas desaparecen al analizar la disminución de la percepción sonora y visual en el nuevo paisaje urbano. Al igual que los sonidos se vuelven indistinguibles, el ser humano pierde la capacidad de ver, no solo el horizonte, sino también el cielo. Así, a medida que la ciudad se expande, se reduce la perspectiva sonora y visual, limitando la experiencia sensorial del individuo.

> El ambiente tranquilo del paisaje sonoro *Hi-Fi* permite al oyente oír más lejos, igual que el campo permite ver a larga distancia. La ciudad abrevia esta facilidad para oír (y ver) a distancia, marcando uno de los cambios más importantes en la historia de la percepción. En un paisaje sonoro *Lo-Fi*, las señales acústicas individuales quedan ocultas en una población sobrecargada de sonidos[17]. (Schafer, 1977, p. 43)

Los sentidos humanos se vieron muy afectados por la introducción de la electricidad en la vida cotidiana. Como señala Schafer (1977), en el ámbito auditivo, el silencio de las velas que iluminaban los hogares fue sustituido por el zumbido constante de la electricidad. En el aspecto visual, el limitado alcance de la luz de las velas, junto con las sombras que parpadeaban y se proyectaban de forma misteriosa, dio paso a la uniformidad luminosa de la luz eléctrica.

---

[17] Traducción propia. Cita original: *The quiet ambiance of the hi-fi soundscape allows the listener to hear farther into the distance just as the countryside exercises long-range viewing. The city abbreviates this facility for distant hearing (and seeing) marking one of the more important changes in the history of perception. In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds.*

Los deseos de innovación iban surgiendo y creciendo exponencialmente y paralelamente al desarrollo tecnológico. A medida que las ciudades fueron acumulando capital económico, la burguesía, que se impuso como clase dominante, empezó a sentir la necesidad de reordenar el sistema urbanístico y de desviar el caos industrial hacia las afueras, dando pie "a nuevos conflictos de naturaleza urbana desconocidos hasta entonces" (Blánquez y León, 2021, p.41). Empezaron las obras de ampliación de las calles y de redistribución de las funciones sociales en diferentes distritos, hasta conseguir una estructura funcionalista de la ciudad ideal. Aunque el nuevo bulevar de París simbolizó la transformación urbanística más impresionante del Siglo XIX y marcó un avance decisivo hacia la modernización de la ciudad tradicional, Lefebvre señala que esta nueva estructura urbana se fundamentaba en una concepción funcional que ignoraba los valores sociales y las necesidades humanas (Jacobs, 2011).

> [...] El *homo urbanicus* [hombre de la ciudad] descrito por Lefebvre (1978), es algo más complejo que cuatro necesidades simplistas, las cuales dejan fuera el deseo, lo lúdico, lo simbólico, lo imaginativo, entre otras necesidades por descubrir. [...] Para que la ciudad ideal estructural-funcionalista sea perfectamente clara, ordenada y comprensible (es decir dominable), [...] deciden separar cada uno de los espacios en que se realizan dichas funciones. [...] En una zona se trabaja, en otra se habita, en otra se compra, en otra se aprende y divierte y entre todas ellas se circula constantemente, obsesivamente. La separación de funciones allí donde se ha llevado a rajatabla ha llevado a la destrucción de la vida urbana. (Gaviria, 1968, p.6-7)

Mientras que los barrios obreros fueron derrumbados y reconstruidos en los suburbios de alrededor, los núcleos centrales urbanos fueron rediseñados para el disfrute de la clase burguesa, con la introducción de tiendas, cafés, restaurantes, terrazas, bancos, parques. Las ciudades, reformadas e iluminadas, se fueron transformando así en un teatro para la clase social burguesa y en "[...] un espectáculo singularmente seductor, un festín visual y sensual" (Berman, 1991, p.151).



Fig. 6 *Fuente del Tomate.* Bosque de la Alhambra iluminado con bombillas eléctricas, 1907-1909.

La introducción de la energía eléctrica alteró todos los ámbitos de la vida incluido el del arte. Como consecuencia de la monotonía y la automatización de las labores cotidianas, la utilización del tiempo libre se expandió y el arte, la música y el teatro empezaron a ocupar un rol importante en la sociedad de finales del Siglo XIX. El concepto de *homo ludens* [hombre que juega] de

Johan Huizinga[18] comienza a cobrar sentido en la actividad humana de una sociedad que ya no solo se dedica a producir, sino que también dispone de tiempo libre para realizar otras actividades culturales y sociales ahora que las máquinas le han liberado de parte del trabajo. En este sentido cabe destacar la utopía de la sociedad lúdica descrita por el artista holandés Constant entre 1956 y 1974 en su manuscrito *La Nueva Babilonia,* quien propone la creación de un hábitat artificial diseñado para una humanidad nómada y plenamente libre. El autor describió una sociedad que, una vez liberada totalmente de la esclavitud del trabajo gracias a las máquinas, podría dedicar todo su tiempo a la creatividad y el juego. Una de las condiciones fundamentales que Constant estableció para este modelo de sociedad es que "la automatización de todas las actividades 'útiles' y repetitivas libera, a nivel de las masas, una energía que, a partir de ahora, podrá ser utilizada para otras actividades" [19] (Constant, 2009, p. 14).

[18] *Homo ludens* (1938) es una obra escrita por Johan Huizinga, destacado profesor, historiador y teórico de la cultura de los Países Bajos. El título, que podría traducirse al español como *El hombre que juega*, refleja el enfoque del autor en el concepto de juego desde una perspectiva cultural más que biológica. En este libro, Huizinga explora el papel fundamental del juego en la sociedad y la cultura, argumentando que no solo es una actividad inherente al ser humano, tan esencial como el pensamiento o el trabajo, sino que también es un elemento clave en la génesis y evolución de la cultura, caracterizada por su esencia lúdica.

[19] El sueño de Constant permanece todavía como una utopía inalcanzada, ya que la automatización tecnológica, lejos de liberar completamente a la humanidad del trabajo, ha desplazado a una minoría burguesa mientras que la mayoría de la clase trabajadora sigue atrapada en labores mecánicas y repetitivas. Además, el acceso al arte y a las actividades creativas de principios del Siglo XX, podían considerarse un privilegio reservado a las élites económicas y a la burguesía, lo que evidencia las profundas desigualdades estructurales que limitaban la democratización de la cultura y la creatividad.

1.2 Respuestas artísticas disruptivas

La introducción de la energía eléctrica y las máquinas derivadas de la Revolución Industrial transformaron radicalmente las ciudades, impactando no solo los métodos de producción, sino también las formas de comprender el mundo (Sobrino Simal, 1996). En el ámbito de la arquitectura y el arte, este cambio marcó un punto de inflexión paradigmático. Aunque la sociedad no alcanzó el ideal de libertad descrito en la utopía de Constant (2009), los avances tecnológicos sí propiciaron una mayor apertura hacia la libertad creativa, algo que se manifestó claramente en la diversidad y riqueza de las vanguardias artísticas.

Entre las nuevas corrientes de expresión artística, destaca el Movimiento Futurista, iniciado en Milán en 1909 por Filippo Tornmaso Marinetti (1913), que rompió con la estética tradicional del pasado para celebrar la vida contemporánea. Aunque su enfoque principal se centraba en la literatura, el futurismo tuvo una notable influencia en las artes plásticas, la arquitectura, el urbanismo, la moda, el cine, la publicidad y la música. Estas disciplinas encontraron un respaldo teórico en una serie de manifiestos específicos dedicados a cada una de ellas (Kahn, 2007). Este movimiento exaltaba conceptos como el dinamismo, la máquina, la energía, la velocidad y el ruido, símbolos del nuevo siglo. A través de diversos medios expresivos, exploraba estas temáticas, reflejando el impacto de la modernidad y el poder transformador de la tecnología sobre la sensibilidad artística[20].

---

[20] Referente de la comunidad vanguardista alemana, el cineasta Walter Ruttmann impulsó el diálogo entre sonido e imagen, sentando las bases del videoarte. Figura clave en la historia del cine experimental y pionero del cine abstracto, dejó una profunda huella en el cine vanguardista y documental. Entre sus creaciones destacan las cinco piezas que conforman *Opus*, una exploración de la llamada "música óptica", y *Wochenende* (1930), considerada la primera película que no se ve, una obra de once minutos en celuloide que fusiona voces, música y sonidos ambientales capturados en Berlín (Blánquez y León, 2021).

Si por un lado el futurismo revolucionó los conceptos de sonido, ritmo, palabra e imagen, por el otro, éste reconoció que el fenómeno estético que estaba generando, era más bien incomprensible por el gran público. La inquietud de Marinetti por obtener un reconocimiento estatal y político de las nuevas formas de arte, le llevaron a alejar parte del movimiento artístico de un carácter tan transgresor y revolucionario y a focalizarse en un arte accesible para un público de masa. Como demuestran los manifiestos de futuristas *Il teatro di varietá* y *La radia futurista* (Marinetti, 1913 y 1933), los conciertos en las terrazas de los casinos, los programas radiofónicos, el dinamismo de forma y color del teatro, fueron los resultados de la inquietud futurista de generar una incesante programación de elementos asombrosos para el público, que fomentaran la participación, la vida al aire libre, el instinto y la intuición de la sociedad moderna. La radio, el teatro, la música, la palabra, la imagen, unidas al concepto de repetición mecánica, dieron lugar a una escena artística y cultural extremadamente novedosa.

1.2.1 Arte de los ruidos

Los avances tecnológicos y las innovaciones eléctricas desempeñaron un papel transformador en la evolución musical de las vanguardias. Estas tecnologías no solo ampliaron el rango sonoro disponible, sino que también impulsaron la creación de nuevos códigos expresivos, legitimando sonidos que antes eran considerados ruido y redefiniendo el concepto mismo de música. De este modo se incorporó el ruido como un elemento artístico válido y se prescindió de la partitura tradicional al convertir el propio sonido en el medio de composición, desafiando las concepciones convencionales del arte musical. Este proceso no solo marcó un cambio en los métodos de creación, sino que también cuestionó los fundamentos estéticos de la música, priorizando la experimentación, las texturas y la exploración conceptual sobre las formas clásicas de melodía y armonía. La tecnología, así, no solo fue una herramienta, sino un catalizador de una nueva era musical (Gómez, 2023).

En un contexto histórico y social de alienación del trabajo y de toxicidad sonora, el italiano Luigi Russolo, perteneciente a la corriente futurista, quiso dar un sentido estético y poético a los ruidos que iban conquistando cada vez más espacio en la vida de las personas y de las ciudades. Con su manifiesto escrito en marzo de 1913, el autor dio comienzo a una Revolución Artística y en específico musical, definida como *L'Arte dei Rumori*[21] [El Arte de los Ruidos]. Con una fuerte crítica contra los grandes compositores de la música clásica, Russolo invitó a salir de las normas impuestas por el sistema armónico y a disfrutar de la amplitud sonora que brindaban los ruidos de la vida cotidiana en las ciudades y en la naturaleza. Planteando una ruptura con el mundo preindustrial, el artista recibió la riqueza de ruidos ajenos a la escala armónica, que se generaban en las fábricas y en la calle, como una oportunidad para

[21] La primera edición del manifiesto *L'Arte dei Rumori*, escrito por Luigi Russolo en 1913, fue publicada en Milán en 1916 por Edizioni Futuriste di "Poesia" y está disponible para su consulta en el siguiente enlace: https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf

originar una experiencia sonora única y novedosa. Como él mismo afirmaba, consideraba "[...] cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos" (Russolo, 1916, p. 16).

A través de la ideación y construcción de los *Intonarumori* [Entonarruidos], el futurista reprodujo diferentes tipos de ruidos de los que se componía el paisaje sonoro de las ciudades, con el propósito de interpretar, modular y entrelazar diferentes sonoridades como si de una orquesta se tratara.

> Hoy en día, el arte de la música se complica cada vez más, buscando combinaciones de sonidos cada vez más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos cada vez más al sonido-ruido. Esta evolución de la música es paralela a la multiplicación de las máquinas, que colaboran en todas partes con la humanidad. No solo en las estruendosas atmósferas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer era normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tantas variedades y competencia de ruidos que el sonido puro, en su estrechez y monotonía, ya no despierta emoción[22]. (Russolo, 1916, p.10)

[22] Traducción propia. Cita original: *Questa evoluzione della musica è parallela al moltiplicarsi delle macchine, che collaborano dovunque coll'uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tante varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione.*



Fig. 7 Orquesta de Entonarruidos de Luigi Russolo.

En definitiva, Russolo defendió la incorporación de los ruidos de la vida moderna en el arte musical, anticipando una estética que abrazaba la industrialización, el bullicio de las ciudades y las tecnologías emergentes. Así como Russolo promovió una ruptura con las convenciones artísticas tradicionales, empleando el ruido, el caos y la experiencia urbana como elementos esenciales para la creación, los dadaístas convirtieron los paseos por la ciudad en actos artísticos que celebraban lo aleatorio y lo cotidiano como una crítica a la modernidad y sus estructuras rígidas (Kahn, 2007). Mientras Russolo reinterpretaba el ruido urbano, transformándolo en composiciones sonoras, las deambulaciones vanguardistas recorrían la ciudad de forma espontánea y caótica, explorando lo absurdo, lo inesperado y lo incongruente. Si por un lado los futuristas, y en específico Russolo, fueron los primeros en percibir el ruido con una nueva sensibilidad, libres de los prejuicios estéticos tradicionales, por el otro Dadá fue pionero en atribuir un valor estético a un espacio en vez que a un objeto, concibiendo el espacio urbano como un lugar para el arte.

1.2.2 Deambulaciones vanguardistas

El movimiento dadaísta consideraba los vacíos urbanos, resultado de la rápida evolución de las ciudades, como espacios donde se podía revelar la falsedad de la ciudad burguesa y desafiar la cultura institucional, redefiniendo el valor estético, natural y cultural de esas *amnesias urbanas* (Careri, 2013). La primera acción del movimiento dadaísta, llevada a cabo el 14 de abril de 1921, consistió en una visita al jardín de la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, seleccionado específicamente por su aspecto de pequeño jardín descuidado: un espacio *banal* y carente de utilidad que, al igual que tantos otros, parecía no tener una razón evidente para existir.

> [...] Las visitas a los lugares insulsos representan para los dadaístas un modo concreto de alcanzar la desacralización total del arte con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano. Resulta interesante señalar que el escenario de la primera acción de Dada es precisamente el París moderno, la ciudad por la que, ya desde finales de siglo XIX, vagaba el *flâneur*[23], aquel personaje efímero que, rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad. Dada eleva la tradición de la *flânerie* al rango de operación estética. (Careri, 2013, p.62-63)

---

[23] La figura del *flâneur* en el París del siglo XIX, popularizada por Charles Baudelaire, representa al paseante urbano que deambula por la ciudad observando su entorno con una mirada crítica y contemplativa. Este personaje simboliza la modernidad emergente, caracterizada por la transformación de la vida urbana y la experiencia del individuo en la metrópoli. Aunque los entornos y condiciones han cambiado, esta figura sigue siendo una herramienta para explorar las complejidades y contradicciones de la modernidad en todas sus formas. Como se puede observar en los siguientes capítulos, en la contemporaneidad, artistas como Christina Kubisch y teóricas como Ana Gorostizu han reinterpretado y adaptado la figura del *flâneur* a las dinámicas actuales de la modernidad. Si por un lado Kubisch permite a los participantes de sus *Electric Walks* redescubrir la ciudad a través de una dimensión auditiva invisible, transformándolos en una suerte de *flâneurs* contemporáneos que exploran la urbe desde una perspectiva sensorial y tecnológica, por el otro Gorostizu (2024), reflexionando sobre el fenómeno de las *raves*, analiza la experiencia estética en la contemporaneidad y ofrece herramientas para reconsiderar cómo los individuos se relacionan con la ciudad y sus dinámicas, evocando la actitud exploratoria y crítica del *flâneur* decimonónico.

Las acciones dadaístas fueron seguidas por las posteriores deambulaciones surrealistas a través de las zonas marginales de París, que procuraban descubrir una faceta inconsciente de la ciudad que se deslizaba fuera de las transformaciones impuestas por la burguesía. La deambulación organizada en 1924 por Dadá, esta vez alejándose del espacio urbano y dirigiéndose hacia un vasto territorio natural, indica el tránsito crucial del dadaísmo hacia el surrealismo. Este se plantea como un movimiento que va más allá de las formas artísticas convencionales, incorporando el caminar como una práctica estética y una herramienta de exploración urbana. Los surrealistas, influenciados por el automatismo psíquico y el interés en lo onírico, utilizaron el acto de recorrer las ciudades de manera libre y espontánea para descubrir paisajes ocultos y narrativas invisibles en lo cotidiano. Este enfoque les permitió subvertir la lógica racional y conectar con lo subconsciente, transformando el espacio urbano en un escenario para la imaginación y la creación poética, abriendo nuevas posibilidades para experimentar y resignificar el entorno, sentando bases importantes para la relación entre el arte, el espacio y el caminar.

> El viaje, emprendido sin finalidad y sin objetivo, se convirtió en la experimentación de una forma de escritura automática en el espacio real, en un errabundeo literario/campestre impreso directamente en el mapa de un territorio mental. [...] La deambulación —palabra que contiene la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente— se desarrolla por bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales. Parece como si la intención de superar lo real mediante lo onírico estuviese acompañada por una voluntad de retorno a unos espacios vastos y deshabitados, en los límites del espacio real. (Careri, 2013, p.68)

A comienzos de los años cincuenta, la Internacional Letrista, que en 1957 evoluciona en la Internacional Situacionista, identifica en el acto de deambular por la ciudad una forma concreta de expresión de antiarte. A través de la técnica de la deriva, proponen una estrategia de caminar sin rumbo fijo como

medio para romper con las estructuras y dinámicas impuestas por el urbanismo capitalista. A diferencia del deseo surrealista de evadir la realidad para imaginar una vida fantástica y desconectada de la existencia alienante y monótona, los situacionistas buscaban una transformación real, alejada de las proyecciones oníricas del Surrealismo y focalizada en formular una respuesta urgente a la transformación urbana en acto.

> Después de la "visita" de Dada y de la "deambulación" surrealista, se acuña una palabra nueva: la deriva, una actividad lúdica colectiva que no solo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de "psicogeografía", los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. La deriva es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, y que se propone como una superación de la deambulación surrealista. (Careri, 2013, p. 73)

De este modo los situacionistas sustituyeron el azar de las deambulaciones por una interacción lúdica con la ciudad que permitiera transgredir los límites, establecer nuevas normas, liberar la creatividad de las limitaciones socioculturales y proponer acciones estéticas y revolucionarias orientadas a desafiar el control social (Careri, 2013). Los situacionistas vieron en el progreso y en la automatización industrial, una posibilidad para el ser humano de liberarse de la monotonía del trabajo para así conquistar tiempo libre. Pero, para no caer en el consumo de servicios y necesidades inducidas por el sistema capitalista, era necesario cuidar de este tiempo y dedicarlo a actividades lúdicas. Para salvar el tiempo libre, el Situacionismo basó su revolución en la búsqueda en lo cotidiano de los deseos latentes de la gente, provocándolos, despertándolos y sustituyéndolos por aquellos impuestos por la cultura dominante. "De este modo, el uso del tiempo y el uso del espacio

podrían escapar a las reglas del sistema, y sería posible autoconstruir nuevos espacios de libertad" (Careri, 2013, p. 89).

A modo de conclusión, se evidencia cómo los acontecimientos históricos, tecnológicos y sociales que definieron entre los siglos XIX y XX reflejan visiones contrastantes sobre el progreso y la evolución de la humanidad. Por un lado, esta época estuvo marcada por avances sin precedentes en ciencia, industria y comunicaciones, que transformaron radicalmente la vida cotidiana y abrieron nuevas posibilidades para el desarrollo humano (Sobrino Simal, Julián, 1996). Sin embargo, este progreso también tuvo su lado oscuro. El éxodo rural masivo, impulsado por la industrialización, provocó el abandono de un vasto patrimonio material e inmaterial en las zonas rurales, erosionando su paisaje sonoro, tradiciones, saberes ancestrales y modos de vida más sostenibles y equilibrados con la naturaleza (De Rossi, 2020). Al mismo tiempo, el crecimiento acelerado de la industria y la urbanización llevó a una explotación descontrolada de los recursos naturales, alterando no solo el equilibrio ecológico, sino también la geografía humana. La búsqueda incesante de eficiencia y producción en masa consolidó un modelo de vida basado en el consumo desenfrenado, relegando prácticas sostenibles y debilitando la conexión entre las sociedades y su entorno natural (Lefebvre, 1978).

Es innegable que las promesas de crecimiento se materializaban en una serie de innovaciones que revolucionaron la vida doméstica, laboral y social, impulsando una modernización sin precedentes y generando un profundo impacto social y político en la transición hacia el nuevo siglo. Más allá de la introducción de la iluminación en la vida cotidiana y nocturna, surgieron avances radicales como el ferrocarril, la máquina de vapor, el teléfono, la radio y el fonógrafo, que transformaron la comunicación, el comercio, la producción industrial y el acceso a la cultura. Estos inventos no solo redefinieron la forma en que las personas se conectaban y trabajaban, sino que también remodelaron las dinámicas sociales, ampliando horizontes y marcando el inicio de una era de cambios acelerados e interconectados. (Schafer, 1977).



Fig. 8 La llegada de la radio en el espacio doméstico.

El mundo del arte también evolucionó a partir de enfoques contrastantes, reflejando la diversidad de visiones y sensibilidades de su tiempo. Las vanguardias artísticas, impulsadas por las innovaciones tecnológicas, la energía, la velocidad y el ruido, dieron lugar a nuevas formas de expresión que rompieron con las tradiciones establecidas (Blánquez y León, 2021). A través de ellas, el mundo del arte no solo desafiaba los cánones estéticos, sino que también provocaba, sorprendía y cuestionaba a la burguesía, ya fuera mediante la sátira, la crítica social o la exaltación de lo irracional. Estas corrientes revolucionarias iluminaron los escenarios con nuevas perspectivas, al mismo

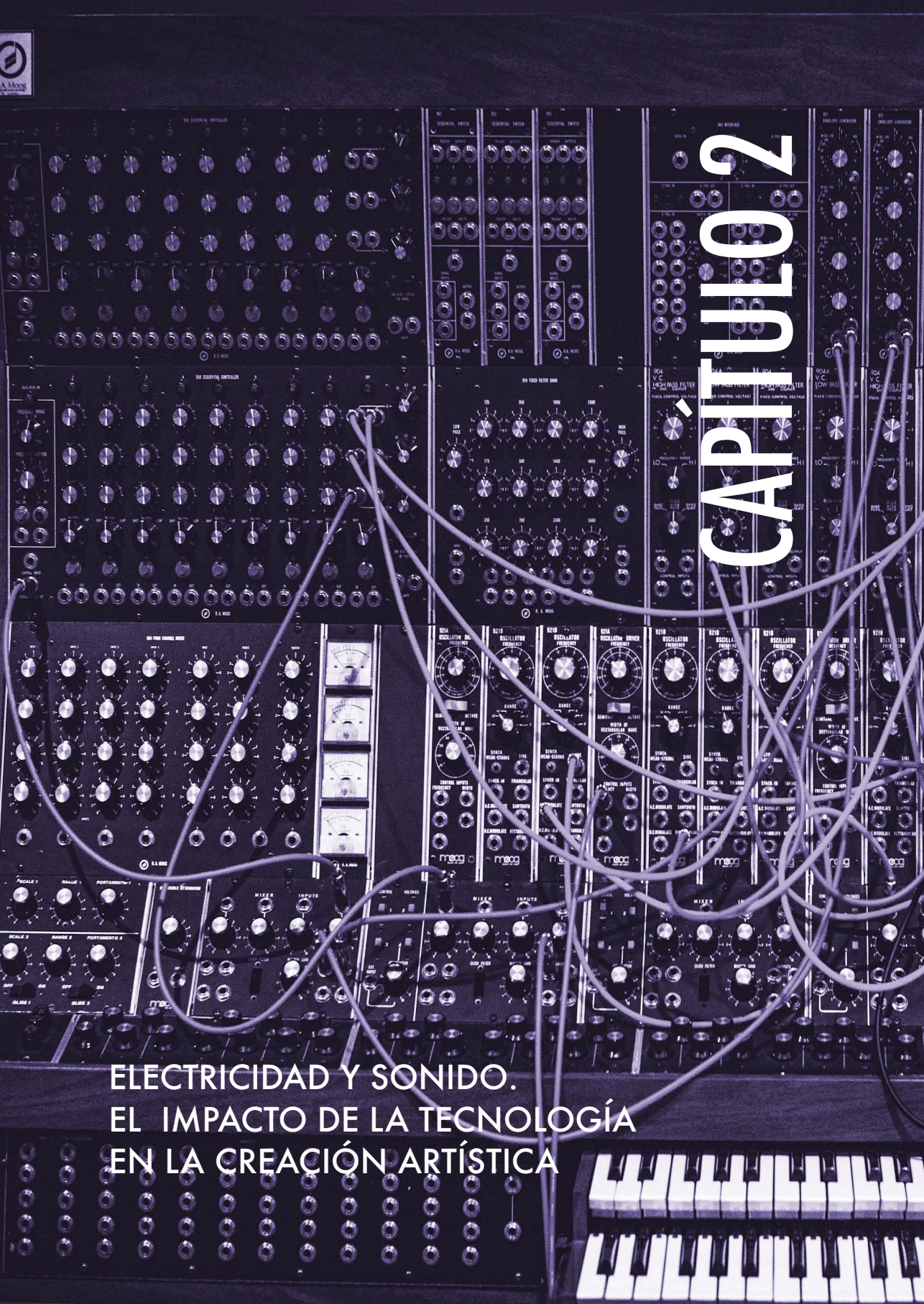
tiempo que exploraban sonoridades y territorios inéditos, ampliando los límites del arte y su impacto en la sociedad (Marinetti, 1913; Russolo, 1916).

En definitiva, el acelerado desarrollo tecnológico de los siglos XIX y XX no fue un fenómeno aislado, sino el punto de partida de un ciclo perpetuo de innovación que, lejos de detenerse, se intensificó con el tiempo. Este proceso ha llevado a la sociedad moderna a una creciente dependencia de la tecnología y la electricidad, situándola en un punto crítico de no retorno. Así, no solo se configuró el mundo moderno y después el contemporáneo, sino que también se gestaron los desafíos ecológicos y sociales que aún perduran en la actualidad.



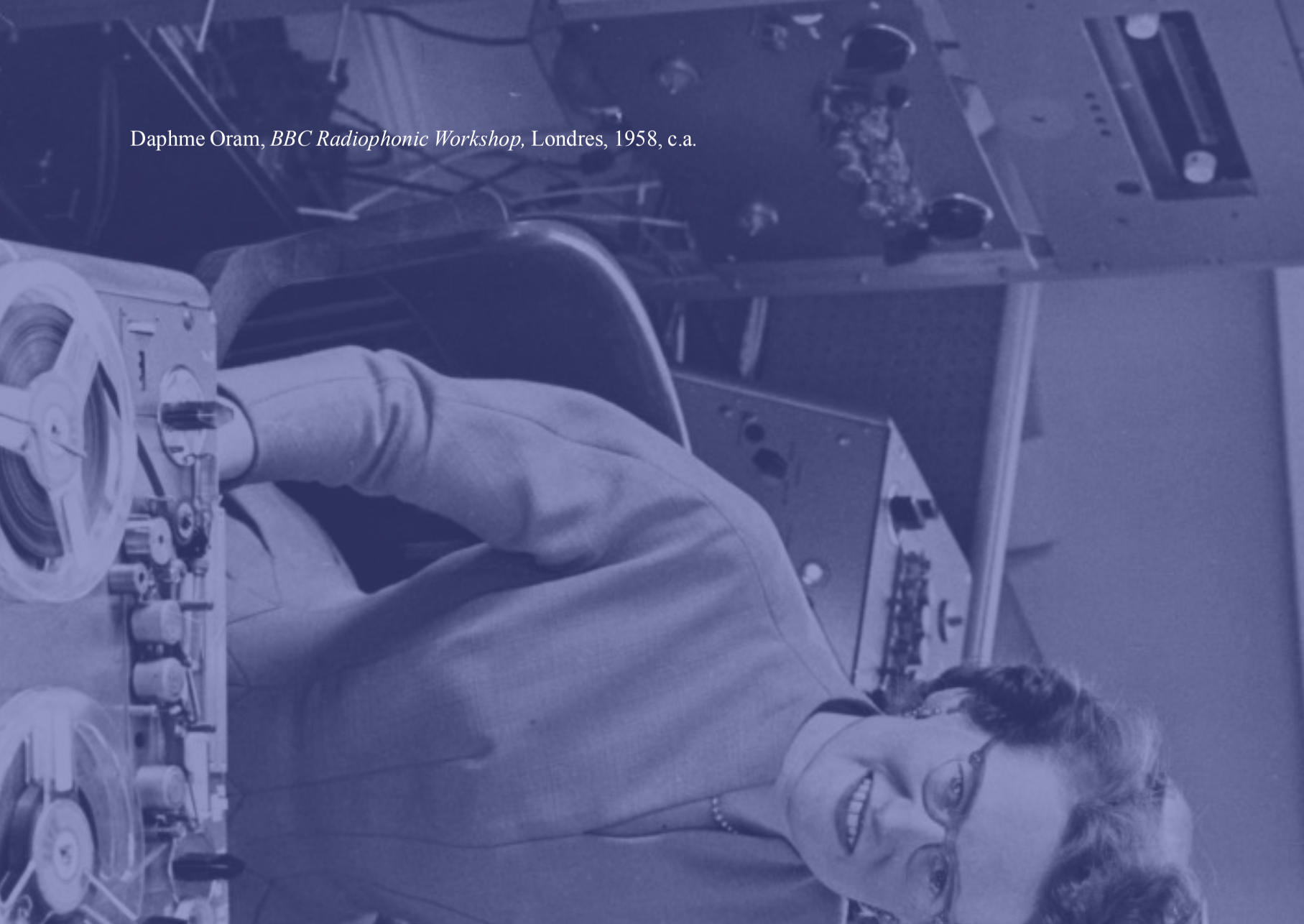
Mary Texanna Loomis, *Loomis Radio College,* Washington, DC, 1920.





CAPÍTULO 2

ELECTRICIDAD Y SONIDO. EL IMPACTO DE LA TECNOLOGÍA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA



Daphme Oram, *BBC Radiophonic Workshop,* Londres, 1958, c.a.





Cuando por fin me compré uno, el Buchla era mi único mueble. Vivía con él: estaba siempre encendido. Era mi novio! Pensé que me pasaba algo, porque estaba enamorada de una máquina[24] (Suzanne Ciani, s.f.).

[24] Traducción propia. Cita original: *When I finally bought one, the Buchla was my only piece of furniture. I lived with that thing: it was on all the time. It was my boyfriend! I thought there was something wrong with me, because I was in love with a machine.*

2. Electricidad y sonido. El impacto de la tecnología en la creación artística

Tras haber examinado en el capítulo anterior las transformaciones multifactoriales provocadas por la Revolución Industrial, este segundo capítulo se centra en la irrupción de la música electrónica y el arte sonoro, fenómenos profundamente influenciados tanto por los avances tecnológicos alcanzados a lo largo del siglo XX como por el cambio radical en el paisaje sonoro que surgió a raíz de la nueva realidad industrial. La expansión de la tecnología, sumada a la urbanización y la masificación de los medios de comunicación, configuró un entorno sonoro nunca antes experimentado, lo que, a su vez, inspiró la creación de formas musicales y artísticas innovadoras (Schafer, 1977). En este sentido, este capítulo explora cómo la música electrónica y el arte sonoro no solo reflejaron la evolución técnica de su tiempo, sino que también se convirtieron en vehículos de experimentación y expresión en una sociedad que se adaptaba rápidamente a los cambios del siglo.

De manera similar a cómo un fonógrafo registra sonidos, este capítulo tiene como objetivo seleccionar y preservar los acontecimientos más relevantes en la evolución tecnológica que cimentaron las bases del panorama contemporáneo de la música electrónica. Así como en el primer capítulo se utilizó metafóricamente un pentagrama urbano para vincular el crecimiento urbanístico con la transformación del paisaje sonoro, este segundo capítulo compara la evolución de la música electrónica a lo largo del siglo XX con la espiral de los surcos de un disco. Esta forma se interpreta aquí como un símbolo de las infinitas posibilidades que ofrece la música electrónica, un campo que hoy enfrenta una diversidad ilimitada de recursos para la producción musical. El vasto panorama sonoro contemporáneo es el resultado de una colaboración interdisciplinaria a lo largo del siglo XX, que ha sentado las bases de un patrón evolutivo desplegado en forma helicoidal.

2.1 Pioneras de la música electrónica

La decisión de centrar el análisis en las innovaciones aportadas por las pioneras de la música electrónica a lo largo de la historia, no solo responde a la limitada atención que el ámbito científico ha dedicado hasta ahora al impacto de las mujeres en este campo, sino también a la identidad de mujer y artista sonora de la autora de esta investigación. Lejos de excluir las contribuciones de destacados artistas masculinos, la perspectiva aquí adoptada busca no solo visibilizar y reivindicar las producciones sonoras de las creadoras del Siglo XX, sino también aportar una base teórica que sustente y promueva la práctica artística contemporánea, tanto en el ámbito personal como en el trabajo de numerosas mujeres artistas en la actualidad.

En los últimos años, se ha evidenciado un creciente interés por reivindicar el papel de las mujeres en disciplinas históricamente dominadas por los hombres (Blake, 2009; Gaston-Bird, 2019; Piñuel, 2021; Rodgers, 2010; Rovner, 2020). Este interés se refleja en un aumento significativo de referencias bibliográficas, cinematográficas y expositivas dedicadas a visibilizar sus contribuciones en ámbitos como el arte, la ciencia, la historia y la literatura, entre otros. Esta tendencia no solo resalta la importancia de las mujeres en la construcción del conocimiento y la cultura, sino que también busca inspirar y empoderar a las nuevas generaciones para desafiar las estructuras de exclusión y continuar ampliando los límites de sus respectivos campos creativos.

Gracias a figuras de mujeres pioneras como Daphne Oram, Delia Derbyshire y Suzanne Ciani, entre otras muchas mujeres pioneras, el sistema patriarcal y machista que predominó en el pasado ha experimentado transformaciones significativas hasta llegar a la actualidad. Al igual que en otros campos, en la música electrónica las mujeres solían estar relegadas a un segundo plano o no ser bien aceptadas. Sin embargo, estas artistas desafiaron estereotipos de género y roles establecidos, abriendo camino y sentando las bases para que

las mujeres de hoy puedan crear y difundir música con mayor reconocimiento y presencia. En la actualidad, el panorama de la música electrónica está cada vez más marcado por la presencia femenina, y existen plataformas y eventos que impulsan y visibilizan sus proyectos (López Castilla, 2022). Ejemplos destacados incluyen iniciativas como las plataformas y los festivales *She Makes Noise* y *Somos Ruidosas,* la asociación *MiM* (Mujeres de la Industria de la Música), las formaciones organizadas por *Beats by Girlz,* y el festival *Flama*, entre otros, que buscan ofrecer apoyo, visibilidad y oportunidades a las artistas y productoras en este ámbito.

En este sentido, focalizar el análisis en las innovaciones aportadas por las mujeres al desarrollo de la música electrónica del Siglo XX resulta crucial debido a la limitada atención que la historiografía musical y el ámbito científico han prestado al impacto de las pioneras en este campo. Durante décadas, las contribuciones de las mujeres han sido invisibilizadas o relegadas a un segundo plano, a pesar de su papel fundamental en la creación y evolución de técnicas, estilos y tecnologías que han definido la música electrónica como un género y como un espacio de experimentación sonora (Gaston-Bird, 2019). El análisis de estas contribuciones adquiere aún mayor relevancia si se considera que la música electrónica, al estar estrechamente ligada al empleo de herramientas tecnológicas, era históricamente menos accesible para las mujeres. En esa época, la concepción tradicional de la "calidad musical femenina" estaba mayoritariamente asociada al canto o al dominio de instrumentos clásicos y analógicos, relegando el acceso a la tecnología musical a un ámbito predominantemente masculino. Además, las mujeres enfrentaban barreras estructurales significativas, como la dificultad para acceder a estudios en facultades de ingeniería, física o matemáticas, consideradas disciplinas esenciales para el desarrollo de las tecnologías utilizadas en la música electrónica. Esta exclusión académica se veía reflejada también en el acceso limitado a puestos de trabajo en la industria musical y tecnológica, perpetuando una brecha de género que condicionaba su capacidad para participar y ser reconocidas en este campo. (Rovner, 2020).

En este contexto, la obra *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound* de la artista y autora Tara Rodgers (2010), constituye un aporte esencial para resaltar estas contribuciones y cuestionar las narrativas dominantes en torno a la música electrónica. A través de entrevistas y análisis, Rodgers visibiliza el trabajo de compositoras, productoras y tecnólogas del sonido que han influido significativamente en este ámbito. A través de una relectura del desarrollo histórico de la música electrónica que incorpora perspectivas más inclusivas y diversas, la autora aborda cómo estas mujeres desafiaron las normas de género, la exclusión en espacios dominados por hombres y las limitaciones impuestas por las estructuras de poder en la industria musical. El estudio de estas innovaciones no solo contribuye a equilibrar el relato histórico, sino que también enriquece la comprensión del desarrollo técnico y estético de la música electrónica.

En esta línea, el presente capítulo pretende ilustrar cómo las pioneras de la música electrónica, no solo desarrollaron nuevas formas de expresión sonora, sino que también ampliaron las posibilidades tecnológicas de la época, sentando las bases para futuros avances (Piñuel, 2021). La omisión de su trabajo en investigaciones científicas, perpetúa una narrativa sesgada y limita la comprensión integral del impacto de la música electrónica en la cultura contemporánea. Por tanto, centrarse en las aportaciones de las mujeres en este ámbito, permite no solo corregir una injusticia histórica, sino también abrir nuevas perspectivas críticas sobre cómo la música electrónica ha sido moldeada por una diversidad de voces. Este enfoque promueve una reconstrucción histórica más inclusiva, que reconoce el papel de las mujeres no solo como participantes, sino como protagonistas en la creación y evolución de este campo oscilante entre el sonido y la ingeniería (González Gómez, 2024).

Los avances tecnológicos introducidos en el abanico de herramientas para la producción musical a finales del Siglo XIX, brindaron por primera vez en la historia de la humanidad, la posibilidad de amplificar y reproducir cualquier tipo de sonido. El fonógrafo fue el primer dispositivo que permitió la grabación

y reproducción del sonido a partir de 1870, cuyo avance tecnológico llevó, 20 años más tarde, al desarrollo del gramófono. Estos instrumentos permitieron separar la fuente original del sonido de su reproducción electroacústica, un fenómeno que Schafer (1977) definió como *schizophonia*, término de origen griego compuesto por *schizo* (dividir) y *phone* (voz). A partir de ese momento, fue posible almacenar y transmitir el sonido, convirtiéndolo en un elemento móvil.

Además de la ampliación de un inagotable banco de sonoridades inexploradas para la producción musical, se dio comienzo en esta época a una importante labor antropológica y etnográfica de recopilación de canciones y tradiciones orales. Como ilustra el volumen *Women in Audio*, la etnomusicóloga Frances Densmore empleó en 1907 un fonógrafo para grabar a los nativos americanos, con el fin de preservar sus canciones, danzas e historias (Gaston-Bird, 2019). La enorme sorpresa de algunos sujetos entrevistados al escuchar el resultado de la grabación, rozaba casi la indignación pues no podían explicarse como aquella maquinaria futurista podía aprender tan rápidamente una canción tan compleja, ensayada con mucho cuidado para la ocasión.



Fig. 9 Frances Densmore grabando canciones nativas americanas cantadas por Mountain Chief (Sioux), Estados Unidos, 1907, c.a.

Como complemento a la tradición oral recopilada por Densmore, los avances tecnológicos ofrecieron la oportunidad de escuchar no solo los sonidos del mundo vegetal, mineral y animal, sino también los nuevos ruidos que surgían con la expansión urbana. Tanto el paisaje natural como el entorno industrial, se transformaron así en escenarios generadores de sonidos que empezaron a ser utilizados como materia prima para la producción de música electrónica, y a ser almacenados como material de investigación histórica y etnográfica. Como ilustra el autor Javier Ariza (2003)

> La segunda mitad del siglo ha ofrecido un auge del comportamiento artístico sensibilizado con la ciudad y su contexto sonoro. La accesibilidad a la tecnología de grabación y edición sonora ha permitido investigar los sonidos de la ciudad, transportados al laboratorio de sonido. La ciudad se hace portátil a través del micrófono y la grabadora. Es posible transportarla sonoramente. (p.186-187)

Si por un lado surgió la posibilidad de digitalizar, y posteriormente manipular los sonidos presentes en la acústica ambiental, por el otro también se empezaron a generar sonidos digitales a partir de impulsos eléctricos. La introducción del *theremin* demuestra cómo la hibridación entre el arte y la ciencia fue la verdadera clave para la innovación, que en ocasiones rozaba incluso el ilusionismo, introduciendo novedades tales como la posibilidad de tocar un instrumento sin tocarlo[24]. La violinista Clara Rockmore, alejada de su instrumento de cuerda por una enfermedad de los huesos, encontró en la gran invención sonora del *theremin* presentada en 1920 por el físico ruso Léon Theremin, la posibilidad de volver a la música. El dominio absoluto de Rockmore sobre la revolucionaria invención sonora "futurista" y la

[24] El *theremin* se considera uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos, cuyo nombre proviene de la adaptación occidental del nombre del físico ruso León Teremin, quien lo inventó y perfeccionó en 1920 y lo patentó en 1928. Dicho instrumento se caracteriza por ser controlado sin que la persona que lo interprete necesite tocar el instrumento físicamente.

colaboración entre el físico y la artista, permitió perfeccionar el dispositivo, introduciendo mejoras como la ampliación de 3 a 5 octavas, los que permitió a la intérprete tocar los grandes clásicos y demostrar a la crítica que la música electrónica no tiene por qué ser un abandono de la melodía a favor del ruido. Tanto es así que, en la entrevista que Robert Moog realizó a Clara Rockmore (2022), ella declaró haber rechazado muchos encargos relativos a la producción de efectos y ruido. Su carrera despegó cuando la artista, acompañada por su hermana pianista Nadia Reisenberg, interpretó la *Sonata para violín y piano* de César Franck, una compleja y extensa obra de música de cámara. Esta presentación no solo sorprendió al público, ya que el *theremin* solía asociarse únicamente con pequeñas melodías, sino que también les llevó a realizar 150 conciertos repartidos en tres giras por Estados Unidos.

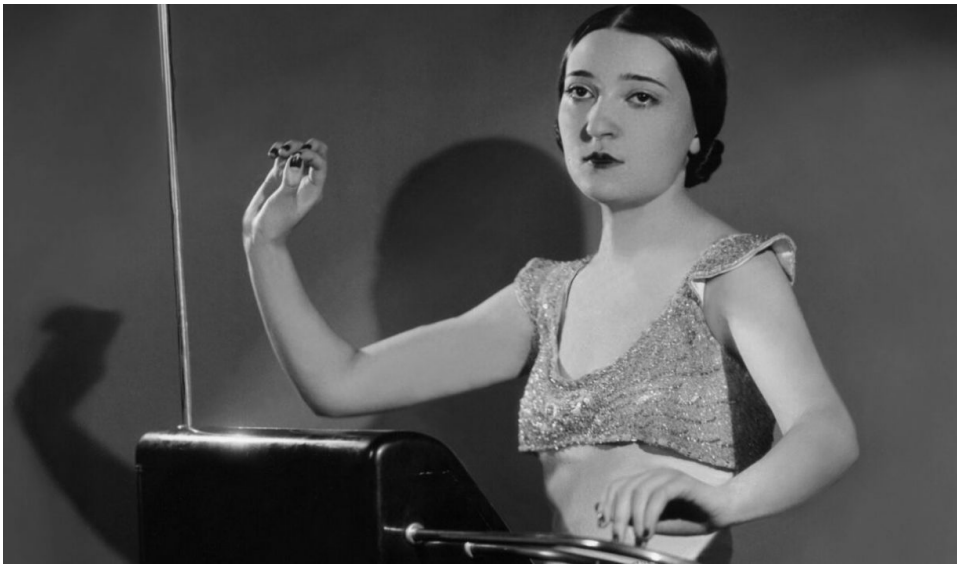


Fig. 10 Clara Rockmore interpretando el *theremin,* New York, 1939, c.a.

El inicio del nuevo siglo, marcado por innovaciones tecnológicas, trajo consigo opiniones divergentes respecto al mundo de la nueva música, las cuales se extienden hasta la contemporaneidad. En una entrevista realizada en el episodio *The Art of the Theremin* (Englander, 1978), el inventor Robert

Moog, creador del *Moog Modular Synthesizer,* conocido como el primer sintetizador modular, afirmó que muchas personas se equivocan al pensar que no es necesario ser músico para tocar un instrumento electrónico, calificando esta idea como ridícula. Para él, hacer música es una actividad humana y no tiene nada que ver con las máquinas, que no son más que herramientas utilizadas por la composición musical.

La afirmación de Robert Moog resulta cuestionable cuando se la relaciona con la creación artística de Luigi Russolo, cuya obra inspiró posteriormente el movimiento de la música concreta. A partir del análisis de su manifiesto *Arte de los ruidos*, citado en el capítulo anterior, surge la siguiente cuestión: si es cierto que el pintor y poeta futurista comenzó a construir sus máquinas de ruido "[...] sin ninguna formación previa en el campo de la acústica, la composición o la ingeniería" (Blánquez y León, 2021, p. 44), ¿es posible entonces dedicarse a la música sin ser músico, en contra de lo sostenido por Moog, o acaso *Arte de los ruidos* no puede considerarse música?

Una de las posibles respuestas está en la confluencia de las diferentes disciplinas que marcó esta época y que permitió que las funciones de composición e ingeniería se fusionaran para dar lugar a "[...] una suerte de creador total de universos sonoros" (Blánquez y León, 2021, p. 46-47). La libertad de expresión y el auge creativo de las vanguardias de la época impulsaron al mundo del arte a experimentar con diversas disciplinas. De hecho, Luigi Russolo es considerado hoy no solo como el primer compositor de música experimental *noise*, sino también como uno de los pioneros en la teoría de la música electrónica.

Alrededor de los años cincuenta, entre los descubrimientos tecnológicos, la cinta magnética y los sintetizadores sobresalieron por su influencia fundamental en el curso de la música electrónica. Estos hallazgos tecnológicos dieron vida paralelamente a dos movimientos artísticos fundamentales: la *música concreta* iniciada en 1948 en París por los ingenieros Pierre Schaeffer y Pierre Henry y

la corriente de música electrónica desarrollada a partir de 1950 en la Radio de Colonia en Alemania, cuyos representantes principales fueron Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen.

> La música concreta fue desarrollada por un hombre del mundo radiofónico como es Pierre Schaeffer, que concibió el sonido como una fuente abstracta de creación en la cual cualquier elemento sonoro, sea este ruido o fuente instrumental, podía servir en tanto que objeto de comunicación utilizando la particularidad de separar el sonido de su origen, tal como el medio radiofónico propone habitualmente la transmisión de la información. (Rodeiro y Teruggi, 1995, p.22)

En la teoría de Pierre Schaeffer (2003), los *sonidos abstractos* y los *objetos musicales* están estrechamente relacionados, pero se diferencian en el enfoque de análisis y percepción. Los *sonidos abstractos* son aquellos que han sido despojados de cualquier referencia a su fuente o contexto. Este concepto surge del ejercicio de la "escucha reducida" (*écoute réduite*), en el cual el oyente se concentra únicamente en las propiedades sonoras intrínsecas, como el timbre, la textura o la duración, sin asociarlas a su origen físico o funcional. Es decir, el sonido se abstrae como un material en sí mismo, independiente de cualquier significado externo (Gómez, 2023). Por otro lado, los *objetos musicales* son unidades sonoras concretas que han sido capturadas, manipuladas y organizadas dentro de un contexto compositivo. Según Schaeffer, el *objeto musical* es el resultado de una percepción estructurada del sonido, donde este no solo se define por sus propiedades intrínsecas, sino también por su rol dentro de una obra musical. Los *objetos musicales* forman la base de la música concreta, funcionando como "bloques sonoros" que el compositor puede combinar y transformar para crear una narrativa o estructura artística. En resumen, mientras que los *sonidos abstractos* son el material bruto y percibido en su estado más puro, los *objetos musicales* son construcciones compositivas elaboradas a partir de estos sonidos, que adquieren significado y función en el marco de una pieza musical. Ambos conceptos reflejan el enfoque innovador

de Schaeffer para redefinir la música como una práctica centrada en el sonido en sí mismo, más allá de las convenciones tradicionales de la instrumentación y la partitura (Rodeiro y Teruggi, 1995).

Desarrollado por Pierre Schaeffer (2003) y su equipo en el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, el *fonógeno* fue una herramienta fundamental en el auge de la música concreta. Este dispositivo permitía manipular grabaciones sonoras en cintas magnéticas, facilitando ajustes precisos en parámetros como velocidad, tono y duración del sonido. El *fonógeno* desempeñó un papel crucial en la exploración de sonidos grabados como material compositivo, ya que permitía transformar y reorganizar fragmentos de audio de forma exacta, sentando las bases para técnicas de edición y manipulación digital posteriores[25] (Schaeffer, 2003).

Conceptos como *poesía sonora*, *paisaje sonoro*, *radio-arte* o *arte sonoro* (Blánquez y León, 2021), nacieron de la posibilidad de generar *collage* a partir de sonidos pregrabados y de las técnicas de manipulación del audio disponibles en ese momento, compuestas por el corte y ensamblaje de fragmentos de sonido, el cambio de velocidad de las grabaciones, la inversión de las pistas de audio y la mezcla de distintos sonidos.

Por las razones enunciadas anteriormente, la intensa experimentación sonora llevada a cabo en esta época, impulsada por la incorporación del concepto de investigación musical y la fundación del *Groupe de Recherche de Musique*

[25] La evolución de estas técnicas dio lugar al *sampling*, una práctica musical que consiste en tomar fragmentos de sonidos pregrabados, como canciones, diálogos o sonidos ambientales, para transformarlos y utilizarlos en nuevas composiciones. Inicialmente facilitado por grabaciones en cinta, el *sampling* se perfeccionó con el uso de herramientas digitales como *samplers* y estaciones de trabajo de audio, ofreciendo la posibilidad de manipular nuevas fuentes sonoras mediante la reproducción a diferentes velocidades con la que se obtiene una modificación del *pitch* [tono], el corte y la construcción de *loops* [bucles] y la aplicación de efectos como distorsión, reverberación y *delay* [retraso].

Concrète en 1955, condujo a numerosos avances significativos, como el sistema de retroalimentación [*feedback*]. Este método, introducido por la compositora Eliane Radigue, colaboradora de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, demostró que, manteniendo una distancia precisa entre un micrófono y un altavoz, era posible generar una evolución autónoma del sonido (Rovner, 2020).



Fig. 11 Éliane Radigue en proceso de experimentación sonora con el sintetizador ARP 2500, París, 1957, c.a.

A partir de lo explicado, los avances aportados por el movimiento de música concreta, fueron aplicados por la artista Daphne Oram, pionera británica en el ámbito de la música electrónica y una de las figuras más influyentes en el desarrollo del sonido experimental (Rovner, 2020). Con una visión opuesta a la perspectiva de Clara Rockmore, quien se mantenía anclada en la música clásica, queriendo demostrar que el avance tecnológico no tenía por qué arrasar con la cultura musical del siglo anterior, Oram rechazó el mundo de

la música clásica del que provenía su formación, para dedicarse al estudio de la tecnología aplicada al mundo sonoro y fomentar el desarrollo de la música electrónica (González Gómez, 2024). A pesar de los desafíos que enfrentó debido a su condición de mujer, Daphne Oram logró obtener un puesto en la BBC como ingeniera de sonido, gracias a su sólida formación en el campo de la tecnología y el sonido. Además, el reclutamiento de hombres para el ejército durante la Segunda Guerra Mundial generó vacantes en el sector laboral, lo que brindó a Oram la oportunidad de desempeñar un papel crucial y realizar importantes contribuciones al desarrollo de la música electrónica y la producción sonora. De hecho, Daphne Oram fue conocida principalmente por ser una de las fundadoras del *BBC Radiophonic Workshop*, un espacio creativo fundamental para el desarrollo de la música electrónica y la experimentación sonora en radio y televisión. Este taller se considera el primer medio en llevar la música electrónica, entonces entendida como una simple atmósfera de fondo, al ámbito doméstico, transformando la percepción y el acceso al sonido electrónico en la vida cotidiana de las personas. De hecho, como explica el mismo equipo del taller radiofónico de la BBC en el documental *Wee Have Also Sound-Houses*, la introducción de la radio en la rutina diaria abrió un camino que permitió a las personas familiarizarse con los sonidos electrónicos. (Chambers, 2008).

Solo diez meses después del inicio del proyecto radiofónico, Oram decidió dejar la radio y dedicarse a crear su propio estudio de grabación y producción musical en su casa, donde la artista desarrolló el proyecto *Oramics*, tratandose éste tanto de una técnica como de un instrumento de música electrónica. Con este generador de sonido, la artista consiguió producir audio a partir del dibujo de ondas, permitiéndole trazar curvas, incluso de forma aleatoria, para que la máquina las interpretase utilizando parámetros como altura, vibrato e intensidad. En comparación con otras máquinas de su época, este fue un sintetizador notablemente complejo, ya que la manipulación avanzada de estos parámetros logró crear un sonido único y diferente de lo que se había escuchado anteriormente. La conversión de representaciones gráficas en ondas

sonoras se materializó mediante un dispositivo especialmente diseñado para interpretar las líneas trazadas por la artista en las cintas (Piñuel, 2021). Este ingenioso sistema dio lugar a un pentagrama futurista, subrayando una vez más la relevancia de combinar múltiples disciplinas para fomentar avances significativos en los procesos de innovación[26].



Fig. 12 Daphne Oram trabajando en la máquina *Oramics* en su estudio *Oramics Studios for Electronic Composition,* Kent, Reino Unido, 1959, c.a.

[26] En una comparación entre siglos, se considera oportuno mencionar la obra de Enrique del Castillo, quien, introdujo en la escena artística contemporánea, un sistema de composición capaz de generar sonido mediante la imagen y la luz a partir de película de cine de 35mm, gracias al desarrollo del dispositivo *Umbrafono* [*Umbra*, del latín, sombra, y *Phōno*, del griego, sonido]. Este sistema, fabricado por el mismo artista con piezas del cine analógico, permite crear música con el reflejo de la luz gracias a sensores láseres (Roiz, 2024). En este sentido Oram y Del Castillo, comparten diversos aspectos de su proceso creativo, como el uso de película de 35 mm, la generación de ondas sonoras a partir de patrones gráficos y la construcción de dispositivos propios capaces de traducir imágenes en sonido. Por un lado, Oram, visionaria y orientada hacia el futuro, pintaba partituras a mano sobre celuloide y las transformaba en sonidos gracias a la técnica *Oramics*, que ella misma inventó. Por el otro, Del Castillo, se basa en el sistema de lectura óptica-analógica usado en el cine desde 1919, para conseguir sonidos armónicos, ruidos, texturas sonoras y atmósferas, a partir de la repetición de formas geométricas grabadas en la cinta y leídas en su dispositivo *Umbrafono* (Del Castillo, 2022).

La importancia de la interdisciplinariedad para impulsar una evolución tecnológica y creativa se refleja también en las contribuciones de la matemática y compositora Delia Derbyshire, quien, partiendo de una sólida formación musical y conectándose con los avances científicos de su época, se consolidó como una pionera de la música electrónica y concreta. A pesar de las dificultades que, al igual que Daphne Oram, encontró por el camino, debidas a su condición de mujer en un sistema machista y patriarcal, Derbyshire logró crear un tipo de música tan visionaria, que los oídos de la contemporaneidad podrían confundir sus creaciones con piezas sonoras de la actualidad. Tanto es así que en los estudios de la BBC donde la artista trabajó para la creación de nuevos espacios sonoros para los nacientes programas radiofónicos y de televisión, una mayor parte de sus trabajos fueron rechazados y considerados incomprensibles para el público.



Fig. 13 Delia Derbyshire experimentando con cintas magnéticas en el *BBC Radiophonic Workshop,* Londres, 1965, c.a.

Su formación científica y su enfoque metodológico basado en las series de Fibonacci le permitieron desarrollar un método único de producción, conocido como *Delian Mode*. Este innovador enfoque se basaba en la grabación de sonidos de objetos cotidianos, seguida de su transformación, modulación, repetición y sincronización, integrando estos elementos con el uso de sintetizadores para crear composiciones únicas (Piñuel, 2021). En el documental *The Delian Mode,* el músico Mark Ayres describe este método como una técnica similar al collage, caracterizada por el corte y ensamblaje de fragmentos de cinta magnética seleccionados de las grabaciones. Este proceso generaba múltiples cintas, cada una representando distintas capas de sonidos, ritmos y melodías (BBC Archive, 2022). La mezcla final se lograba reproduciendo simultáneamente todos los fragmentos de cinta magnética en múltiples reproductores, cuya velocidad definía el *pitch* [tono] de cada cinta, con la esperanza de que se mantuvieran sincronizados desde el principio hasta el final. Gracias a su pasión por la música, su sólida formación tanto artística como científica y su actitud positiva frente a las dificultades impuestas por la sociedad patriarcal, Delia Derbyshire es recordada hoy como una pionera de la música electrónica y concreta. Como ocurrió con la banda sonora de la famosa serie televisiva *Doctor Who* (1963)*,* la artista conquistó la atención del gran público de la radio y la televisión (Blake, 2009).

En el marco del análisis sobre la música en el ámbito audiovisual, destaca la película *Planeta Prohibido* (1956), considerada la primera en contar con una banda sonora compuesta íntegramente de música electrónica. Creada por la pareja de músicos y compositores estadounidenses Bebe y Louis Barron, esta innovadora partitura fue nominada al Oscar a la mejor banda sonora (Piñuel, 2021). El matrimonio empezó su labor como estudio de grabación en 1948, tan inusual y novedoso que, debido a la falta de competencia en el sector, y para sorpresa de los artistas, fue un gran éxito. Su evolución se desarrolló en una continua investigación tanto tecnológica como sonora: mientras que Louis construía circuitos que él definía como intérpretes, Bebe, con formación musical, exploraba las nuevas sonoridades que estos ofrecían,

y componía con ellas bandas sonoras para películas vanguardistas. Aunque la falta de reconocimiento de su obra por parte de la Federación de Músicos de Estados Unidos llevó a que en los créditos de *Planeta Prohibido* se describiera su producción musical como "tonalidades electrónicas" (Rovner, 2020), el compositor estadounidense John Cage, con quien colaboraban habitualmente como ingenieros de sonido, alentó a los Barron a considerar sus creaciones como "música". La colaboración que Jogn Cage estableció con Bebe y Louis Barron, se materializó en la grabación, corte y arreglo de más de 600 sonidos diferentes, los cuales dieron forma a su pieza de cuatro minutos y medio, *Williams Mix* (1951–1953).



Fig. 14 El estudio de grabación y producción de Bebe y Louis Barron, un pilar de la vanguardia neoyorquina, New York, 1952, c.a.

En línea con lo expuesto anteriormente, en este contexto de experimentación compositiva, sobresale el creciente interés de John Cage por la presencia constante del paisaje sonoro en la cotidianidad, un enfoque innovador y disruptivo que redefinió los límites de la música. Convencido de que el silencio absoluto no existe, argumentaba que, en todo momento y lugar, siempre hay algo que ver y oír. Para demostrarlo, se adentró en una cámara anecoica de la Universidad de Harvard, donde percibió el latido de su corazón y el flujo de la sangre en sus venas, evidenciando que el sonido es una presencia ineludible (Ariza, 2003). Para expresar y difundir su teoría, Cage (2002) buscó amplificar los sonidos que parecían no existir y, a través de su performance *0'00"*, y demostró que incluso las acciones simples como beber y tragar agua generan una música silenciosa que puede volverse audible al amplificarse con micrófonos de contacto. Con esta premisa, buscó demostrar que cualquier gesto, voluntario o involuntario, podía constituir un elemento válido para la producción musical, entendida por él como la "organización del sonido" (Cage, 2002). Pionero de la música experimental y contemporánea, Cage otorgó igual importancia en su composición tanto a las "notas" escritas y previstas en el pentagrama como a los espacios de silencio, que serían ocupados por los sonidos del ambiente en el que la pieza se interpretara.

Sustituyendo la escritura tradicional de la música por la organización del desarrollo de los sonidos en acción (Fricke, 2005), Cage se sirvió en su proceso de composición del azar y de operaciones aleatorias para determinar el número de sonidos y su posición en el pentagrama. Pero las notaciones apuntadas no eran suficientes para determinar el resultado final de la interpretación ya que esta estaba sujeta por muchas variables que podían depender, entre otros, de factores como la arquitectura de la sala, la distancia entre instrumentos, el paso del tiempo, el movimiento del espacio y los ruidos presentes en ello (Gómez, 2023). Como se abordará más adelante en este capítulo, el comportamiento del sonido en su entorno será objeto de análisis desde diversas disciplinas, como el arte sonoro, la arquitectura y la ingeniería.

En este sentido, la convergencia entre las ciencias y el ámbito artístico, y especialmente la incorporación de herramientas tecnológicas en el mundo sonoro, marcó una de las transformaciones más disruptivas en la tradición musical occidental. Este avance no solo redefinió los procesos de creación y producción sonora, sino que también desafió la necesidad de intérpretes y la dependencia de la instrumentación clásica. Al posibilitar la generación, manipulación y reproducción del sonido de manera autónoma, la tecnología abrió un abanico de nuevas posibilidades expresivas, ampliando los límites de la composición y permitiendo la experimentación con texturas, timbres y estructuras inéditas en la historia de la música. Además, como señala la compositora y teórica Pauline Oliveros, gracias al empleo de sintetizadores modulares, fue posible supervisar cada fase de la producción, unificando las funciones de producción e interpretación en una sola persona (Rovner, 2020).

Bajo esta óptica, en los años sesenta se fueron inventando y produciendo a gran escala diferentes sintetizadores analógicos (Abbado, 2017). Entre otros, destaca el *Buchla,* realizado por la artista Suzanne Ciani quien empezó a soldar dispositivos al lado de Don Buchla, pionero estadounidense en el campo de los sintetizadores de sonido, hasta que llegó a diseñar y realizar el sintetizador con el que Ciani sigue hoy en día dando conciertos en los festivales de música electrónica de todo el mundo (RTVE, 2024)[27]. A finales de los años sesenta, el sintetizador *Moog* logró un gran impacto comercial que se popularizó a raíz de su introducción en el rock sinfónico (Blánquez y León, 2021). Si bien en el ámbito comercial su sintetizador *Buchla* quedó eclipsado por el éxito de

[27] El podcast *Resonancias* del 9 de octubre de 2024, titulado Suzanne Ciani, ofrece una reflexión sobre la carrera y legado de esta pionera de la música electrónica. A lo largo del episodio, se exploran sus innovadoras contribuciones al mundo de los sintetizadores y su influencia en la música contemporánea, destacando su impacto en la evolución del sonido electrónico y su enfoque artístico único. Este programa, publicado el 9 de octubre de 2024, fue producido por la Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE). Disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/play/audios/resonancias/resonancias-suzanne-ciani-09-10-2024/16279099/

Moog, Suzanne Ciani no dejó de marcar la historia de la música electrónica. Prueba de ello es que se convirtió en la primera mujer en recibir el premio *Moog* a la Innovación (Gaston-Bird, 2019).

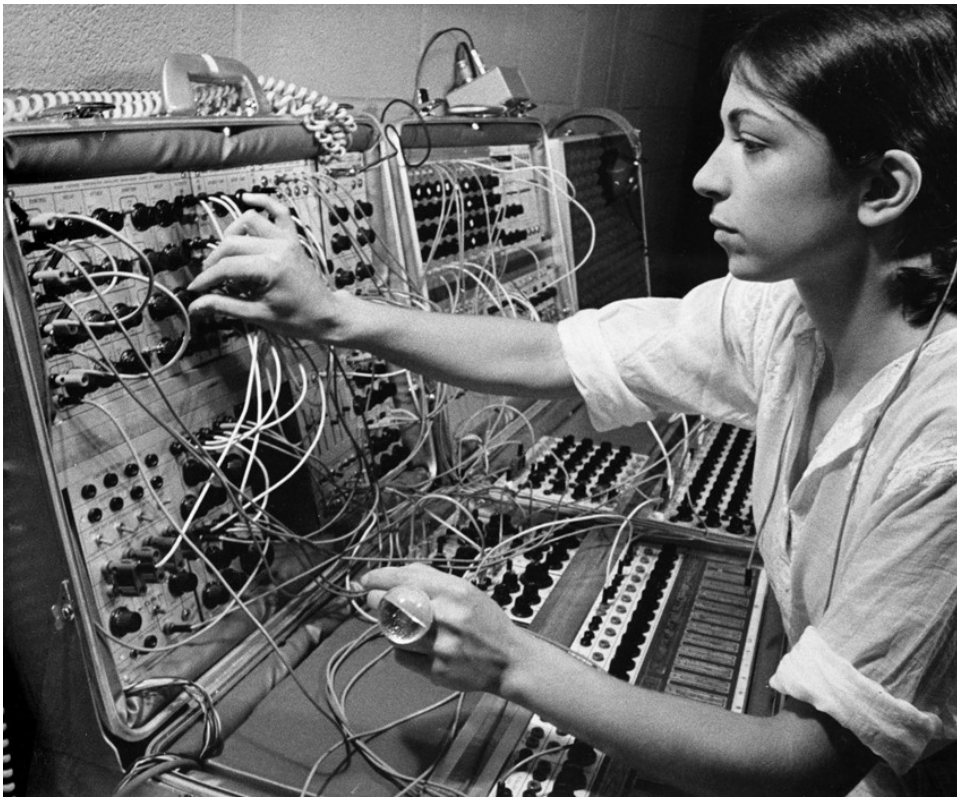


Fig. 15 Suzanne Ciani esculpiendo ondas sonoras con el sintetizador *Buchla,* New York, 1975, c.a.

Si por un lado Ciani se propuso romper con todos los esquemas de la música clásica, por el otro lado, la artista y compositora Wendy Carlos, conocida como una de las figuras más influyentes en la música electrónica y una de las virtuosas más destacadas del sintetizador *Moog*, se interesó en reinterpretar la música del pasado, pero con las herramientas proporcionadas por los avances tecnológicos de la época. Su álbum *Switched-On Bach* (1968), que interpretaba obras clásicas de Johann Sebastian Bach utilizando el sintetizador *Moog*, no solo fue un éxito comercial, sino que también ayudó a consolidar

el sintetizador como un instrumento legítimo en la música clásica y popular. Wendy Carlos es conocida por su habilidad para explorar las posibilidades sonoras del *Moog*, llevando el instrumento más allá de sus usos iniciales en la música experimental (Blánquez y León, 2021). Además de su trabajo clásico, su influencia se extiende a bandas sonoras cinematográficas icónicas, como la de *A Clockwork Orange* (1971) y *The Shining* (1980). A lo largo de su carrera, Carlos rompió barreras tecnológicas y de género, destacándose como una de las pioneras más importantes en la música electrónica. En 1979, Wendy Carlos, anteriormente conocida como Walter Carlos, hizo pública su transición de género, convirtiéndose en una de las primeras figuras públicas en hablar abiertamente sobre este tema (López Castilla, 2022).



Fig. 16 Wendy Carlos modelando el sonido con el sintetizador *Moog,* New York, 1979, c.a.

Siguiendo en el contexto de expansión de las fronteras de la música y del empleo de la tecnología como una extensión del proceso creativo, se presentan a continuación las aportaciones de la compositora y programadora Laurie Spiegel, una figura clave en la historia de la música electrónica, quien adoptó

un enfoque diferente, utilizando el ordenador como herramienta creativa (Rovner, 2020). Ella desarrolló, en colaboración con Max Mathews, el sistema GROOVE[28], el cual marcó un puente entre el mundo de los sintetizadores analógicos y la música digital. Este sistema fue precursor de las estaciones de trabajo de audio digital (DAWs[29]) y los secuenciadores modernos, que hoy en día son fundamentales en la producción musical. GROOVE fue diseñado para proporcionar un entorno de composición en tiempo real que permitiera interactuar con sintetizadores analógicos a través de una computadora. A diferencia de los sistemas puramente analógicos, éste permitía guardar, modificar y volver a ejecutar parámetros musicales, algo revolucionario en su época. (Gaston-Bird, 2019).

La programación llevada a cabo con este sistema de síntesis de sonido en los Laboratorios Telefónicos Bell *[Bell Labs]*, le permitió crear composiciones más complejas y sofisticadas, que la posicionaron como una de las pioneras en la creación de música electrónica algorítmica.

> La razón por la que me sentí atraída por este (asombroso y complejo) sistema fue que llevaba tiempo trabajando con instrumentos modulares analógicos (Buchla, Electrocomp, Moog e Ionic/Putney) y me había frustrado la relativa simplicidad de su lógica de control y su total falta de almacenamiento en memoria. La interacción en tiempo real con el sonido y los procesos sónicos interactivos eran los principales factores que me habían enamorado de la música electrónica (además de los propios sonidos, por supuesto), así que la música por ordenador que

---

[28] GROOVE es el acrónimo de *Generating Realtime Operations On Voltage-controlled Equipment* [Generación de operaciones en tiempo real en equipos controlados por tensión].

[29] DAW es el acrónimo de *Digital Audio Workstation* [Estación de trabajo de audio digital]. Con él se nombra a programas diseñados para grabar, editar, mezclar y producir audio en un entorno digital. Entre algunos de los DAWs más populares, se encuentran: *Ableton Live*, *Pro Tools*, *Logic Pro*, *FL Studio*, *Cubase*, *Reaper* y *Garage Band*.

> no fuese en tiempo real no me atraía. El medio de audio digital reunía las dos características que tanto deseaba, pero aún no era posible hacer gran cosa en tiempo real con el sonido digital[30]. (Spiegel, 1980, Sección Context and Tech Overview, párrafo 14)

Spiegel no tardó mucho en expandir el sistema de audio GROOVE hacia un entorno audiovisual, al que llamó VAMPIRE[31]. Este innovador programa le permitió controlar parámetros para generar y animar dinámicamente formas y colores en la pantalla. Con el desarrollo del software *Music Mouse,* Spiegel dio forma a uno de los primeros programas informáticos de composición musical a disposición del público y transformó las computadoras *Macintosh* en instrumentos musicales interactivos. Este programa estaba basado en una serie de algoritmos que permitían crear variaciones automáticas y armónicas en las composiciones, lo que otorgaba al proceso creativo una naturaleza altamente interactiva y experimental (Rovner, 2020).

---

[30] Traducción propia. Cita original: *The reason that I was attracted to this (amazing kludge of a) system was that I had been working for some time with analog modular instruments (Buchla, Electrocomp, Moog and Ionic/Putney) and had become frustrated with the relative simplicity of their control logic and their complete lack of memory storage. Realtime interaction with sound and interactive sonic processes were major factors that I had fallen in love with in electronic music (as well as the sounds themselves of course), so non-realtime computer music didn't attract me. The digital audio medium had both of the characteristics I so much wanted, but it was not yet possible to do much at all in real time with digital sound.*

[31] VAMPIRE es acrónimo de *Video and Music Program for Interactive Realtime Exploration/ Experimentation.*

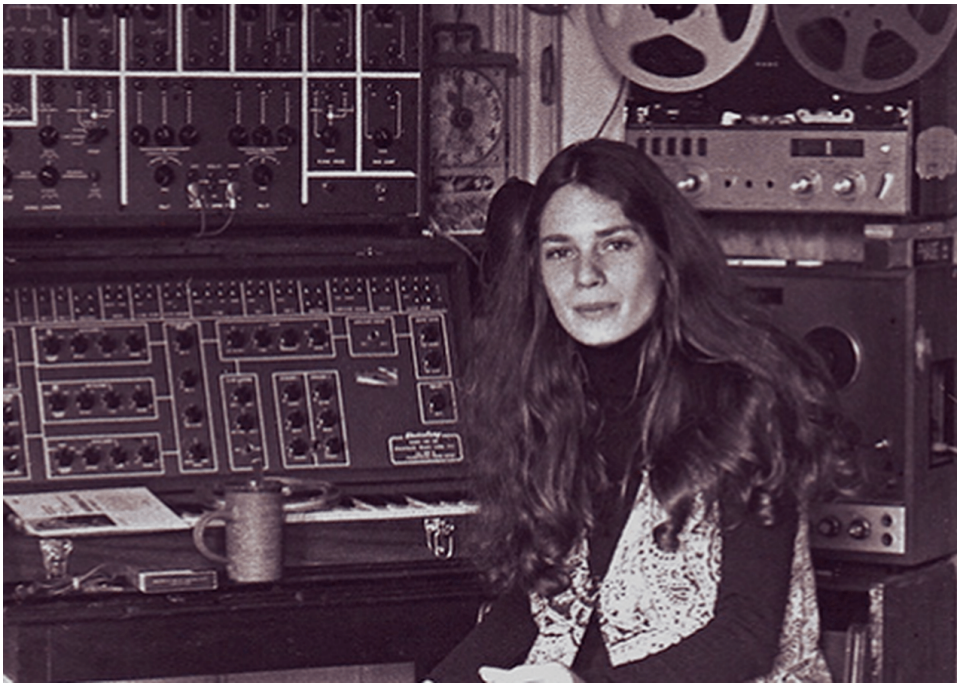


Fig. 17 El taller experimental de Laurie Spiegel en la frontera de la música digital, New York, 1977, c.a.

En definitiva, los avances tecnológicos y la colaboración entre disciplinas han enriquecido la contemporaneidad con una paleta cada vez más amplia de herramientas para la expresión artística. Este párrafo, además de visibilizar una historia aún oculta sobre la evolución de la música electrónica desde una perspectiva de género, busca rendir homenaje a las muchas mujeres que no solo han desafiado las estructuras compositivas tradicionales y conservadoras, sino que también han enfrentado una sociedad heteropatriarcal que históricamente ha subestimado su potencial y les ha cerrado puertas. Más allá de sus innovaciones en el ámbito sonoro, estas pioneras dejan un legado invaluable de confianza y perseverancia, recordándonos la importancia de seguir defendiendo la libertad de expresión y la equidad de género en el arte y en la sociedad.

2.2. Escenarios inéditos para el arte sonoro

La creciente confluencia entre arte y ciencia y la evolución de un tipo de tecnología analógica a la digital, permitieron que la electrónica y la cibernética, que ya formaban parte del mundo del arte en los años cincuenta, empezaron a utilizarse en mayor medida en los sesenta y a caracterizar de forma relevante las obras de arte (Abbado, 2017). A lo largo del Siglo XX, la investigación tecnológica se entrelazó profundamente con el análisis artístico y conceptual, orientando progresivamente la atención hacia la exploración sensorial y las experiencias auditivas. Este enfoque privilegiaba la inmersión en los sentidos por encima de la mera producción de material sonoro destinado al consumo masivo.

En este contexto se desarrolló el concepto de *arte sonoro*, entendido como una disciplina artística que utilizó el sonido como su medio principal de expresión, explorando sus propiedades estéticas, espaciales y conceptuales más allá de los límites tradicionales de la música (Iges, 2016). Ésta se situó en la intersección entre las artes visuales, la música y la tecnología, y enfatizó la experiencia sensorial y contextual del sonido. Entre las características principales del arte sonoro, se podían encontrar el uso del sonido como materia prima, su relación con el espacio, su dimensión interdisciplinaria y un especial énfasis en la experiencia del oyente (Gómez, 2023).

En este sentido es posible observar cómo el arte sonoro no se limitó a la melodía, armonía o ritmo, sino que se enfocó en texturas, timbres y paisajes sonoros, incluyendo todo tipo de sonidos, desde grabaciones ambientales, ruidos industriales o electrónicos, hasta composiciones manipuladas digitalmente. Con un carácter a menudo *site-specific*, el arte sonoro exploró cómo el sonido interactuaba con el entorno físico y emocional del oyente, diseñando experiencias a medida para lugares específicos donde el espacio y su acústica jugaban un papel fundamental en la percepción de la obra (Ariza,

2003). Por un lado, esta práctica artística se sustentó en el uso de herramientas tecnológicas avanzadas, como sintetizadores, grabadoras de campo, sensores y programas de diseño sonoro. Por otro lado, integró diversos elementos, como la escultura, la instalación, la tecnología y el *performance*, para desarrollar una sólida teoría conceptual que enriqueciera cada proyecto. Para lograr ese especial énfasis en la experiencia del oyente, el arte sonoro buscó provocar reflexiones o sensaciones individuales mediante la interacción directa con el sonido, más que producir una narrativa o emoción específica. Aún en pleno auge en la actualidad, esta disciplina es descrita por el historiador y compositor Thom Holmes en su libro *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (2020). Holmes explica que el arte sonoro se sitúa en la intersección entre la música, la tecnología y las artes visuales, y utiliza tecnologías electrónicas y electroacústicas para manipular y transformar el sonido. Este enfoque permite explorar cómo las vibraciones y frecuencias pueden transformar los espacios, interactuar con el público y generar experiencias inmersivas. En definitiva, según Holmes, esta forma artística se entiende como una práctica multidisciplinaria que redefine la relación de las personas con el sonido, considerando su percepción, contexto y significado cultural.

Al abordar el panorama de la comunidad artística que dio forma a las exposiciones más influyentes en los inicios del arte sonoro, tanto en Estados Unidos como en Europa, el *performer* e investigador Miguel Molina Alarcón señala en su artículo que:

> [...] aunque se utilice el sonido de forma experimental, como otras formas anteriores de experimentación musical (como la electroacústica o la improvisación libre), estos trabajos no se insertan, en un principio, en los espacios propios de la música, como las salas de concierto -donde se situaría como un género, dentro de la variedad de repertorios estilísticos musicales- sino en espacios propios del arte, donde la inclusión del sonido pasaría a ser una novedad (de ahí su adjetivo

> de "sonoro") y en estrecha relación con la imagen. No obstante, esta relación de sonido-imagen no será tanto en su desarrollo propio del audiovisual (cine o vídeo que ya tienen, además, otros espacios proyectivos), sino en la inserción del sonido en la materialidad de lo visual, ya sea como objeto en la escultura, como cuerpo en la performance o de espacio/tiempo en la instalación. (Molina Alarcón, 2008, p. 237-238)

Como explica John Dewey, la Revolución Industrial afectó a las condiciones del arte, transformándolo en un sistema mecanizado, productor de obras como mercancías para ser vendidas a las masas. El autor declara que esta condición del arte "afecta profundamente la práctica de la vida, sustrayendo las percepciones estéticas, que son ingredientes necesarios de la felicidad" (Dewey, 2008, p. 11).

Sin embargo, como explorado en el capítulo anterior, la ruptura de las vanguardias con el mundo clásico de un arte reglado, cuya belleza se regía por estándares rígidos y canónicos, llevó a una revolución que interesó a todas las disciplinas que, a lo largo del Siglo XX se fueron fusionando y abstrayendo hacia un arte más efímero, conceptual y experiencial, oponiéndose así a las lógicas impuestas por una sociedad cada vez más consumista y materialista. A lo largo del Siglo XX las obras materiales y tangibles se fueron sustituyendo por experiencias que perduraban en la conciencia de quien participaba (Fricke, 2005). Si por un lado las acciones artísticas fueron asignando cada vez más importancia al sonido, es también evidente que se fue incrementando el interés en el espacio que estas ocupaban. En un progresivo alejamiento de los teatros, de las galerías, y de los estudios de grabación, el arte se dirigió hacia nuevos escenarios que habitó, interpretó, y resignificó.

Hasta la llegada de las vanguardias, la creación artística y su disfrute se habían desarrollado sin prestar especial atención a la dimensión auditiva. Mientras el entonador de ruidos de Russolo se enfrentaba a un público crítico e incrédulo,

proponiendo una nueva forma de arte sonoro a partir de los ruidos industriales que interesaban la época de inicio siglo XX, Marchel Duchamp daba inicio al movimiento Dadaísta, cambiando el paradigma y desviando la atención desde la mirada hacia la escucha. Siguiendo el paralelismo entre ambos artistas propuesto por Murray Schafer (1977), el autor explica cómo la revolución en la percepción auditiva impulsada por los experimentos sonoros de Russolo puede compararse con la propuesta disruptiva de Marcel Duchamp en el ámbito de las artes visuales.

> Los experimentos de Russolo marcan un punto de inflexión en la historia de la percepción auditiva, una inversión de la figura y del fundamento, una sustitución de la belleza por la basura. Marcel Duchamp hizo lo mismo en la misma época para las artes visuales al exponer un urinario. Fue escandaloso porque, en lugar de perpetuar la mitología del escaparate de la galería de arte tradicional, el público se encontraba con un marco que le devolvía al lugar que acababa de abandonar[32]. (Schafer, 1977, p.111)

Para subrayar el nuevo interés demostrado en la práctica de la escucha en contraste con la creación y la fruición hasta entonces dirigida prevalentemente a la vista, las corrientes futuristas y dadaísta empezaron a centrarse en la percepción sonora como medio para la producción artística. Marcel Duchamp (1989) acuñó el término *inframince* haciendo referencia a una categoría filosófica y poética que él introdujo para describir una serie de sensaciones y experiencias casi imperceptibles, ubicadas en el límite entre lo visible y lo invisible, lo material y lo intangible. Reflexionando sobre la multiplicidad y

---

[32] Traducción propia. Cita original: *Russolo's experiments mark a flash-point in the history of aural perception, a reversal of figure and ground, a substitution of garbage for beauty. Marcel Duchamp did the same thing about the same time for the visual arts by exhibiting a urinal. It was outrageous because, instead of perpetuat- ing the picture-window mythology of the traditional art gallery, the public was confronted with a doorframe back to the place they had just left.*

variedad de sonidos infinitos, Duchamp ejemplificó el concepto de *inframince* con el sutil ruido producido por el roce de los pantalones de terciopelo, ilustrando así los límites de la percepción y la realidad. Este concepto apuntaba a una dimensión en la que lo invisible o lo imperceptible adquiría relevancia, revelando un juego de sensaciones efímeras que escapaban a la objetividad y desafiaban las categorías tradicionales del arte y la experiencia.

En 1916 el artista planteó una contradicción entre los sentidos, realizando el *readymade* titulado *A Bruit Secret* [Un secreto rumoroso]. Con este título poético y provocador, Duchamp resaltó la tensión entre lo visible y lo invisible, lo revelado y lo oculto, llevando al espectador a cuestionar el papel de los sentidos en la percepción del arte (Gómez, 2023). La obra consistía en una bola de hilo blanco que ocultaba en su interior un objeto desconocido capaz de emitir sonido al agitarse, cuyo misterio, nunca revelado por Duchamp, se convertía en un elemento esencial de la pieza. A través de este artefacto enigmático, en el que el movimiento, activado por la interacción del público, provocaba una respuesta sonora generada por una fuente invisible al ojo humano, el artista no solo invitaba al público a manipular la obra y a experimentar el ruido, rompiendo con la pasividad de la apreciación tradicional, sino que también conseguía engañar la vista, llevando al público a cuestionar el papel de los sentidos en la percepción del arte (Ariza, 2003).

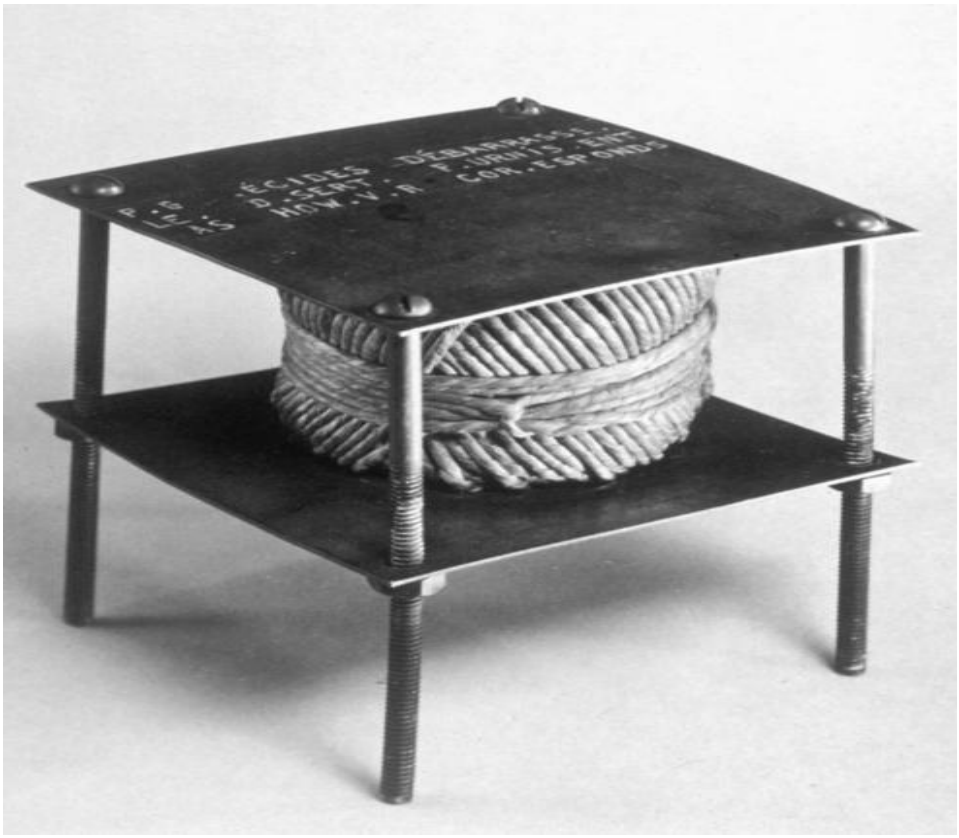


Fig. 18 *A Bruit Secret,* Marcel Duchamp, 1916.

En definitiva, la tendencia hacia una forma de arte vinculada con lo sonoro, matérico y espacial genera una propuesta que se conecta con las experiencias sensoriales y busca integrar todos los sentidos en una vivencia completa. Este enfoque se manifiesta especialmente en los *happenings*, en los cuales el público se convierte en participante activo y co-creador de la obra, fusionando acción, sonido, y percepción en un solo acto (Aznar Almazán, 2000). Al combinar lo visual, lo táctil, lo auditivo y lo kinestésico, estas experiencias sensoriales invitan a la audiencia a interactuar con el arte de una manera inmersiva, rompiendo las fronteras entre la obra y el público y desafiando las formas tradicionales de apreciación artística (Fricke, 2005).

2.2.1 Happenings y experiencias sensoriales

Interesado en el sonido preexistente en cualquier ambiente, John Cage fué de los primeros en buscar nuevos lugares para la producción y en salir de las salas de concierto que, según él no reunían suficientes sonoridades. Empezando por abrir las puertas de la sala de conciertos para dejar que el ruido del tráfico se mezclara con el suyo, el artista llegó a declarar su voluntad de trasladar su campo de acción en los circos, en los claros de los bosques, en las galerías de arte, para llegar hasta los techos (Ariza, 2003). Un ejemplo de ello fue el concierto que Cage realizó en *Black Mountain College* en 1952, donde transformó el espacio dedicado al público, diseñando una disposición compuesta por cuatro triángulos que, por un lado permitían el movimiento libre de la actuación y la renuncia de la estaticidad del escenario y, por el otro, permitían la circulación y la comunicación visual y verbal de la audiencia (Sarmiento, 2012).

Con la intención de desafiar las estructuras rígidas impuestas por la sociedad, Cage buscó, mediante sus *happenings* organizados en entornos naturales, fomentar el caos y abandonar metas preestablecidas, creando un espacio para la libre experimentación emocional, la liberación de los juicios y la conexión con otras personas y seres vivos.

La experiencia de reunir diversas disciplinas en un solo espacio y tiempo, y de crear acciones artísticas de manera simultánea y libre, se concretó en el encuentro *Musicircus* (1967). Este acontecimiento fue una obra concebida por Cage como un evento experimental en el que múltiples actuaciones musicales y artísticas se desarrollaron simultáneamente en un mismo espacio, sin un programa definido ni jerarquía entre los participantes. Inspirado en la idea de un "circo musical", cada artista o grupo interpretó su pieza de manera independiente, generando una experiencia sonora caótica y aleatoria. Este evento celebró la convivencia de diversas formas de expresión artística y cuestionó las estructuras tradicionales de la música, fomentando la participación activa del público en la creación de significado (Aznar Almazán, 2000).

Alrededor de los años sesenta, en Nueva York, Allan Kaprow amplió el concepto *happening* sacando la acción a un mundo incierto que ya podía prescindir de las herramientas y estructuras típicas de las salas de concierto. Con el objetivo de reforzar el carácter efímero y experiencial del arte y para expandir la noción de teatro, éste escogió espacios como desvanes, almacenes y sótanos, eliminando la barrera entre la audiencia y la obra y mostrando la relación orgánica entre el arte y su entorno (Ariza, 2003). Kaprow revolucionó el panorama artístico con sus *happenings*. Con estas actuaciones Kaprow buscó romper las barreras tradicionales entre el autor y el público, entendiendo el arte no como un objeto estático o contemplativo, sino como un evento vivo y dinámico, donde quien participaba se convirtieran en parte integral de la obra.



Fig. 19 *Yard*. Instalación montada para el célebre *happening* de Allan Kaprow, presentado en la Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1961.

Influenciado por las ideas de John Cage y de Jackson Pollock sobre el proceso creativo y la fluidez entre arte y vida, Kaprow desarrolló obras como *18 Happenings in 6 Parts* (1959), que desdibujaban las líneas entre creador, audiencia y entorno. Estas acciones no solo transformaron el espacio artístico, sino que también resignificaron la experiencia colectiva, incluyendo elementos cotidianos y efímeros como parte de su narrativa (Aznar Almazán, 2000).

Siguiendo este enfoque, el artista y miembro del movimiento artístico y filosófico *Fluxus*, Wolf Vostell, incorporó su visión del ruido como un elemento musical en su obra, explorando el poder del azar, la intervención urbana y la tecnología como herramientas creativas. En 1958, realizó la primera acción artística que incorporó un televisor como parte de la obra *El teatro está en la calle*, marcando un hito en la relación entre medios tecnológicos y arte contemporáneo. Este acto no solo subvirtió las nociones de los objetos cotidianos, sino que también llevó el arte fuera de los confines tradicionales del museo, situándose en el espacio público y conectándose directamente con el territorio (Abbado, 2017).

Las obras de Cage y Vostell, al igual que la de Kaprow, resultan especialmente relevantes para esta investigación por su relación entre el arte sonoro y el territorio. Estos artistas entendieron el espacio, tanto urbano como natural, como un componente esencial de sus prácticas, cuestionando las fronteras entre el arte y la vida cotidiana. Vostell, con su enfoque en el ruido y la tecnología, y Cage y Kaprow, con su interés en la interacción humana y el entorno, abrieron caminos que vinculan profundamente el arte sonoro con el contexto territorial y la experiencia compartida (Goméz, 2023).

En el mundo de los *happenings*, otra figura destacada es la de Carolee Schneemann, reconocida por su enfoque pionero que fusionó arte performativo, feminismo y corporalidad. Schneemann compartía escenarios conceptuales con figuras como John Cage, Wolf Vostell y Allan Kaprow. Por su lado, Schneemann aportó una perspectiva profundamente personal y crítica al movimiento,

centrada en la experiencia de la mujer y el cuerpo como herramienta artística y política. Obras como *Meat Joy* (1964), una celebración visceral de movimiento y materiales orgánicos, dialogaron con la estética de los *happenings*, aunque desde un ángulo abiertamente feminista y experimental. Mientras Cage se enfocó en la indeterminación y Vostell y Kaprow en la interacción con objetos y entornos cotidianos, Schneemann amplió estos horizontes al incluir temas como la sexualidad, el deseo y la identidad femenina, desafiando las normas culturales de su tiempo y ayudando a enriquecer el campo de los *happenings* con una perspectiva inclusiva y multidimensional (Spencer, 2020).



Fig. 20 *Eye Body: 36 Transformative Actions for the Camera.* Carolee Schneemann, 1963.

2.2.2 Inmersiones sonoras en los límites de lo visible

Esta investigación artística, centrada en la interacción del cuerpo, los sentidos, los objetos y los entornos cotidianos, así como en el paisaje sonoro que estos generaban, permitió adentrarse en un enfoque más profundo sobre la percepción acústica. A medida que se exploraba cómo el sonido se manifiesta en diferentes contextos, se destacó la influencia crucial del espacio en el que ocurría la acción y cómo este afectaba tanto la percepción sensorial como la experiencia emocional de las personas. Este enfoque reveló que el ambiente no solo condiciona el modo en que se perciben los sonidos, sino que también juega un papel fundamental en la construcción de significados subjetivos y en la evocación de respuestas emocionales, convirtiéndose en un componente esencial en la creación de experiencias inmersivas (Gómez, 2023).

El estudio del fenómeno acústico en un espacio está vinculado a la disciplina de la acústica arquitectónica, una ciencia relativamente joven, iniciada por el físico y profesor Wallace Clement Sabine (1922), quien trató de explicar el fenómeno sonoro en los espacios y su interacción con el entorno construido. Investigando la acústica de los entornos arquitectónicos y urbanos, se llegó a demostrar que este fenómeno se debía a que la composición de los lugares incorporaba características acústicas que influían en la propagación de las ondas sonoras, dependiendo de factores como la geometría y las dimensiones del espacio, los materiales, los objetos presentes y las personas que lo habitaban.

> Para que un escenario así se muestre, es necesario que se presenten tres aspectos fundamentales: una fuente sonora, un medio de propagación y un receptor. La fuente sonora es la persona u objeto que emite, el medio de propagación es el espacio y sus componentes, y el receptor es la persona que escucha. (Rodríguez, 2013, p.53)

La interacción del sonido durante su recorrido desde la fuente emisora hasta el cuerpo receptor es crucial para definir la percepción sonora experimentada.

Tanto los factores físicos del entorno como los emocionales de las personas que lo habitan influyen directamente en cómo se percibe el sonido. Por un lado, a medida que el sonido se propaga y entra en contacto con la geometría y dimensiones del espacio, los materiales, los objetos y las personas presentes, se generan fenómenos como las reflexiones, la reverberación y la resonancia. Por otro lado, la figura receptora, que puede captar el sonido de manera activa e intencional o de forma pasiva y accidental, está condicionada por factores como su capacidad auditiva fisiológica, su estado emocional, su posición en el espacio y la actividad que realiza (Rodríguez, 2013). Comprender las propiedades físico-acústicas del espacio arquitectónico facilitó la interpretación de su carácter acústico. Además, el avance tecnológico marcado por la revolución industrial y eléctrica en ámbito acústico y arquitectónico, permitió que el diseño del sonido se fundiera con el del espacio, generando experiencias multisensoriales (Gómez, 2023).

Demostración de ello fue la colaboración del compositor de música concreta Edgar Várese con el arquitecto Le Corbusier en el planteamiento del Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. En esta ocasión, el sonido, el espacio y la luz se retroalimentaron en la concepción de una experiencia sensorial inmersiva, midiendo tanto el entorno acústico, así como la relación vinculante entre el espacio arquitectónico y los seres humanos para los que se creaba (Abbado, 2017). Centenares de altavoces reprodujeron una composición acústica de 8 minutos que oscilaba, en sincronización con imágenes en movimiento, entre las paredes del Pabellón Philips. Si por un lado la obra *Poème électronique* se originó gracias a la evolución tecnológica y a la colaboración entre disciplinas, por el otro esta se caracterizó por su esencia efímera y se extinguió en ocasión del derrumbe del pabellón al final de la Exposición Universal. Este hecho reafirmó la naturaleza del arte sonoro, que desmaterializa y descontextualiza la obra, trasladándola a espacios inusuales y transformándola en una experiencia efímera, multisensorial y participativa. En esta vivencia se lleva a cabo una revisión crítica de la cultura, la política y la ciencia, basada en el acto de escuchar con todos los sentidos.



Fig. 21 Pabellón Philips diseñado por Le Corbusier para la Exposición Universal de Bruselas, Bélgica, 1958.

Otro ejemplo que consolida el nuevo estado del arte y reinterpreta el espacio acústico de un escenario inusual, fue la obra *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* [En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm] realizada por Wolf Vostell en la ciudad de Ulm en Alemania en 1964. En esta ocasión el artista convirtió un aeropuerto militar en una sala de concierto invitando a unas 300 personas a vivir la experiencia sonora intensa, única e insólita.

> Llevé al público, unas 300 personas, a un aeropuerto militar. Allí había tres reactores que se hicieron funcionar sus propulsores durante doce minutos. Como eran máquinas distintas, los volúmenes acústicos también eran distintos y se mezclaron. Esa es una pieza de participación

> en la que el público se encontraba, en una mezcla de ruido, en un círculo de unos cientos de metros ocupado plásticamente. Si se movía un poco la cabeza, el tono cambiaba a causa de ese movimiento. Si se daba una vuelta el cambio era mayor. El tono se podía vivir físicamente por todas las partes del cuerpo; lo corporal del tono se traducía en el propio cuerpo. (Vostell, 1994, como se citó en Sedeño Valdellós, 2006, párrafo 20)

Con esta obra emblemática, Vostell desafió las categorías artísticas tradicionales, desmaterializando el arte y enfatizando la experiencia directa y visceral, mientras que el público experimentó una nueva percepción a través del impacto con el sonido y de la renovada relación entre el arte y el contexto político y social. Al desarrollar la obra en un aeropuerto militar, Vostell hizo referencia al potencial destructivo de la tecnología y a su influencia en la sociedad actual (Ariza, 2003). La elección de escenario puso de manifiesto el conflicto entre los avances tecnológicos y las repercusiones éticas y sociales que conllevan. Además, el enfoque interactivo de la experiencia subrayó el papel fundamental de la audiencia en la construcción del significado de la obra. El público no actuó como un simple observador pasivo ya que su ubicación y desplazamiento en el espacio afectaron directamente su percepción de la obra. Cambiando la posición de la cabeza o del mismo cuerpo, modificó las variaciones sonoras, transformando la experiencia en algo único y en constante cambio.



Fig. 22 Representación de la acción *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* realizada por Wolf Vostell. Ulm, Alemania, 1964.

En la misma línea de interacción con la arquitectura y el sonido, destaca la obra de la compositora Maryanne Amacher, una artista de gran influencia en el siglo XX, que exploró en profundidad la relación entre la arquitectura y los factores que impactan el sonido en los espacios donde desarrollaba sus obras (Rovner, 2020). Para estudiar la evolución de la música en relación con el espacio, el lugar y el tiempo, Amacher empleaba múltiples altavoces y pantallas de sonido distribuidos estratégicamente. De este modo, otorgaba al sonido un "cuerpo" que podía interactuar con quien escuchaba y acompañarle en sus desplazamientos.

La artista acuñó el término *psicoacústica* para describir la interacción y participación del público, al lograr una inmersión completa en la obra, transformando los oídos de las personas participantes, en instrumentos,

permitiéndoles ser parte de la composición. De este modo, el público dejó de ser solo mero observador y pasó a formar parte activa, viviendo una experiencia en una nueva dimensión sonora.

> Amacher [...] explica cómo estudia la arquitectura a fondo y todos los aspectos que influyen en el sonido en sí del lugar sobre el que va a realizar su obra. Es consciente de cada detalle y lo modifica, ya sea amplificándolo o distorsionándolo, para hacer de él el elemento más reconocible y conformar un producto a su alrededor. Asimismo [...] sostiene que muchas veces la tecnología existente con la que se puede reproducir la música, es decir, los altavoces, actúan como jaula y encierran el sonido en sí. Por ello, una de las ideas más innovadoras y que está pendiente de ser explotada es excitar directamente los iones para que realmente se expanda el sonido sin dejarse nada encerrado. (Parra Expósito, 2021, párrafo 4)

En su investigación, que consistió en extensas sesiones de escucha en áreas portuarias donde conectaba sus micrófonos a los cables telefónicos, la artista demostró que cada lugar poseía un timbre y una gama sonora únicos. De manera similar a lo que sostiene Russolo (2020), al afirmar que "[...] cada calle tiene una característica tonal representativa que depende de las acciones que se desarrollan en ella" (p. 38), Amacher evidenció que las ondas electromagnéticas generaban diferentes tonalidades según el país en el que se encontraba.



Fig. 23 El paisaje sonoro del puerto: Maryanne Amacher en acción.

Maryanne Amacher, al igual que John Cage, compartía un profundo interés por el carácter sonoro único de cada lugar. Ambas figuras fueron fundamentales al destacar la importancia del entorno acústico como un elemento central en el desarrollo de sus propuestas artísticas. La composición se tornó así arquitectura del sonido, proyectada con la intención de asistir y amplificar las experiencias de los individuos.

> En particular, los compositores, que han permanecido demasiado tiempo alejados de la sociedad, deben volver ahora para prestar ayuda a la navegación humana. Los compositores son arquitectos de sonidos. Son los que más experiencia tienen en la creación de efectos que provoquen respuestas específicas en los oyentes, y los mejores son maestros en la modulación del flujo de estos efectos para proporcionar

> experiencias complejas y variables que algunos filósofos han descrito como una metáfora de la propia experiencia vital[33].
> (Schafer, 1977, p.206)

El artista Bill Fontana, alumno y discípulo de John Cage, ha estado desarrollando desde la década de los sesenta una destacada trayectoria en el campo de la escultura sonora, investigando el sonido como un medio artístico capaz de interactuar de manera profunda y transformadora con los entornos visuales y arquitectónicos. A través de obras como *Harmonic Bridge* (2006), *Desert Soundings* (2014) y *Primal Sonic Visions* (2018), Fontana busca transformar la percepción humana del espacio, empleando el sonido para trascender los límites de lo visible y alterar la experiencia de los entornos que se habitan[34].

Su enfoque se muestra innovador porque se apoya en una combinación híbrida de tecnologías de transmisión, conectando múltiples puntos de captación de sonido en diversos lugares con un punto central de recepción. Esto le permite construir paisajes sonoros dinámicos y envolventes que desdibujan las fronteras entre lo local y lo remoto, entre lo presente y lo ausente, creando una experiencia sensorial inmersiva y meditativa. Entre sus estrategias conceptuales destacan ideas profundamente filosóficas y experimentales, como la memoria acústica, que explora cómo los sonidos pueden evocar lugares, tiempos y emociones específicas, dotando de vida y narrativa a espacios aparentemente estáticos.

---

[33] Traducción propia. Cita original: *In particular, composers, who have too long remained aloof from society, must now return to give assistance to human navigation. Composers are architects of sounds. They have had the most experience devising effects to bring about specific listener responses, and the best of them are masters at modulating the flow of these effects to provide complex and variable experiences which some philosophers have described as a metaphor for the life-experience itself.*

[34] Contenido disponible en la página web oficial del artista Bill Fontana: https://www.resoundings.org/

En sus obras Fontana invita a la audiencia a expandir su percepción, haciendo que el sonido se convierta en una extensión del paisaje visual (Fontana, s.f.). En definitiva, su obra no solo desafía las nociones tradicionales de la escultura, sino que también redefine la manera en que las personas entienden el espacio y el tiempo a través de la interacción sensorial. Como discípulo de Cage, Fontana heredó y expandió el legado de escuchar el mundo como una composición infinita, en la que cada sonido, incluso los más cotidianos, tiene el poder de cambiar la relación con el ser humano y su entorno (Busechian, 2020).

Un paso significativo en la exploración del sonido del espacio fue dado por la artista e investigadora Rebecca Collins[35] quien llevó esta investigación a nuevos horizontes a través de su enfoque interdisciplinario y creativo. Collins fue una artista sonora y *performer* cuyo trabajo se centró en explorar la relación entre el sonido, la percepción y los fenómenos invisibles que nos rodean, a menudo desde una perspectiva interdisciplinaria que combina arte, ciencia y filosofía. Su ideología se basó en la idea de que el sonido puede ser una herramienta para acceder a dimensiones ocultas de la realidad y cuestionar nuestra comprensión del mundo, conectando lo tangible con lo intangible.

En su última exposición *Listening to Dark Matter* [Escuchar la Materia Oscura], la artista investigó cómo el sonido puede usarse para imaginar y acercarse a la materia oscura, un fenómeno cósmico invisible que constituye la mayor parte del universo, pero que no puede ser observado directamente. La obra propone una experiencia sensorial y reflexiva, en la que el acto de escuchar se convierte en una forma de percepción expandida, invitando al público a reconsiderar su relación con lo desconocido y con las fuerzas imperceptibles que dan forma al cosmos.

---

[35] La prematura muerte de Rebecca Collins, en junio de 2024, dejó un profundo vacío en el campo del arte sonoro y las prácticas de la escucha, marcando la pérdida de una voz innovadora y transformadora en la exploración del sonido y la percepción.

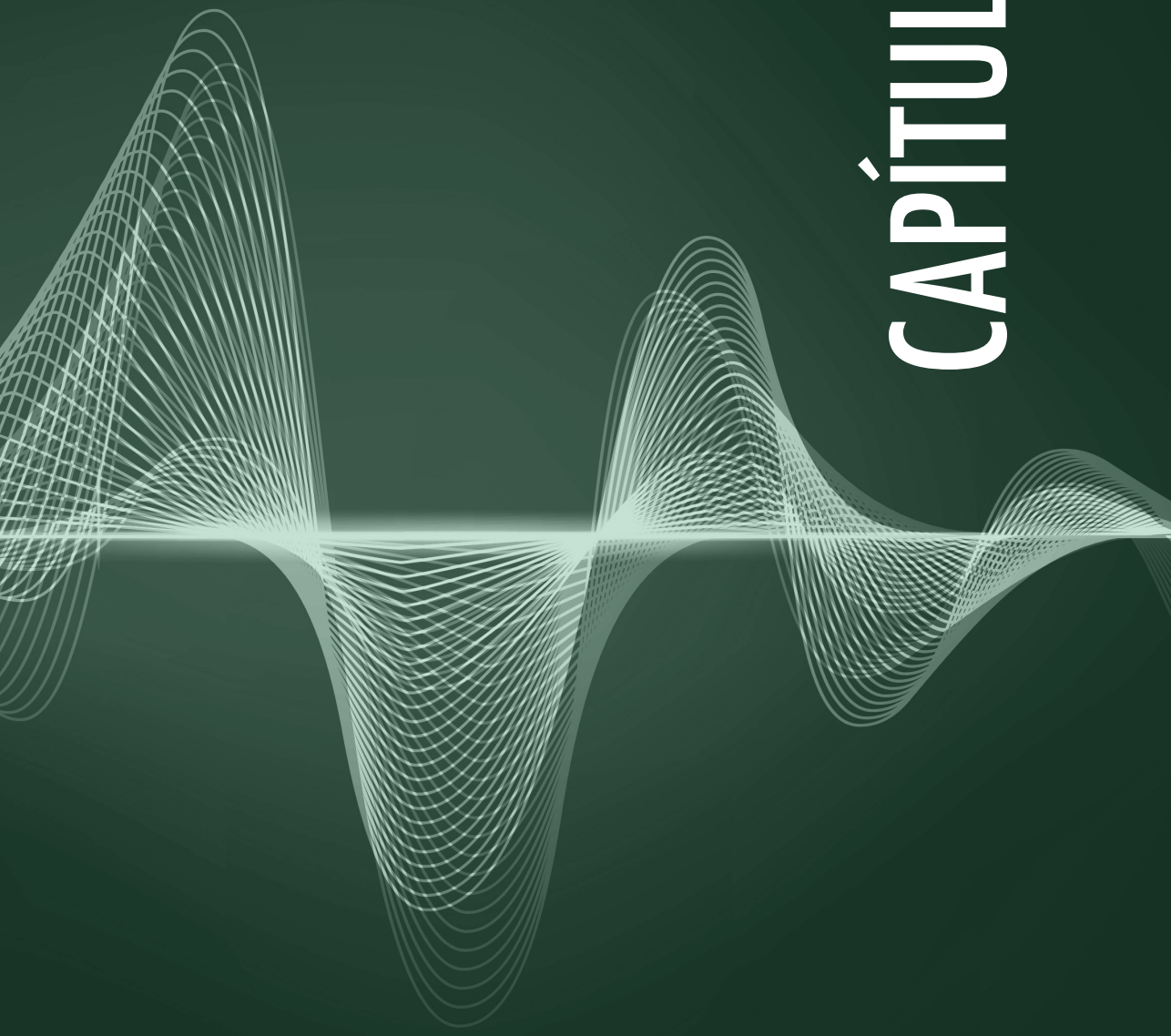
A través de instalaciones sonoras y performances, Collins combinó ciencia y arte para transformar la materia oscura en una experiencia audible, conectando lo científico con lo poético (Collins y Cerdeño, 2023).

En su práctica, Collins ponía en valor el papel del oyente, haciendo hincapié en la experiencia subjetiva y en el diálogo entre el sonido y el espacio. Según ella, el arte sonoro no se limita a las tradiciones musicales, sino que se expande para incluir intervenciones espaciales, experiencias inmersivas, paisajes sonoros y enfoques experimentales que cuestionan cómo el ser humano percibe y entiende el sonido. En su conferencia *Arte y ciencia: investigación artística y arte sonoro,* Collins (2022) declaró que, lejos de estar únicamente limitado al ámbito de la música, el arte sonoro se podría así ubicar en la categoría de todas aquellas prácticas que emplean el sonido con fines artísticos. Según Collins, el arte sonoro se puede definir como una herramienta crítica para dar una perspectiva sobre algún tema y como una forma de arte que desafía las fronteras entre disciplinas, buscando nuevas formas de percepción y expresión a través del sonido.

En definitiva, es posible concluir que la desmaterialización del arte y el alejamiento de la simple creación de sonidos concebidos para su comercialización masiva, impulsaron a la comunidad creativa a explorar la convergencia entre disciplinas, trasladar sus prácticas a espacios inusuales y transformar experiencias efímeras en vivencias multisensoriales y participativas (Gómez, 2023). Estas propuestas fomentaron una revisión crítica de la cultura, la política y la ciencia, fundamentada en el acto de escuchar con todos los sentidos. De modo que, mientras el espacio en el que se desarrollaba la acción otorgaba significado a la obra, la intervención artística resignificaba ese espacio, dándole un nuevo sentido a través del diálogo sensorial y corporal entre las personas y los elementos que lo habitaban.

Charlotte Moorman, *TV Cello*, Nueva York, 1971

CAPÍTULO 3



DE LA CONTAMINACIÓN ACÚSTICA A LA CONCIENCIA SÓNICA

Jana Winderen, *Field recording*.



Camina tan silenciosamente que las plantas de tus pies se conviertan en oídos (Oliveros, 1971, Meditación nº5).



Pauline Oliveros, *Deep Listening*.

3. De la contaminación acústica a la conciencia sónica

La humanidad enfrenta hoy en día una grave crisis auditiva. Si por un lado, el ruido dificulta algo tan básico como la concentración, obstaculizando nuestra capacidad para escuchar el flujo de pensamientos y emociones, por otro lado, la sociedad carece de capacidad de escucha e impone su presencia en los territorios desde una mirada individualista que descuida la perspectiva colectiva y se desvincula del concepto de empatía.

La acumulación excesiva de ruidos indeseados o molestos en el entorno tiene un impacto negativo en la calidad de vida de las personas y en el equilibrio de los ecosistemas. En la actualidad, el crecimiento urbano, el incremento del tráfico, la industrialización y las actividades comerciales provocan altos niveles de ruido que afectan la comunicación, interrumpen el descanso y deterioran la salud mental y física de los seres humanos. En un mundo cada vez más interconectado y abarrotado de estímulos, el ruido constante se ha convertido en una de las principales fuentes de estrés, alterando los ciclos de

sueño y provocando trastornos auditivos. Además, la contaminación acústica afecta el entorno natural, perturbando los patrones de comportamiento de los animales y poniendo en riesgo la biodiversidad (Oliveros, 2019).

Como se mencionó en el primer capítulo, Murray Schafer (1977) introdujo el concepto de *flat-line* para describir un sonido continuo, uniforme e inmutable que, a partir de la Revolución Industrial, se incorporó como una construcción artificial en la vida cotidiana de las personas. Al analizar la evolución de este fenómeno hasta la actualidad, se puede observar su expansión y consolidación en diversos ámbitos (Palmese, 2023).

La progresiva masificación de los entornos urbanos y naturales, habitados desde una óptica de consumo, no solo ha llegado a uniformar la experiencia estética ofrecida por lugares cada vez más impersonales (Augé, 2017) , sino que también ha provocado una difuminación de la percepción acústica de los territorios, borrando sus identidades y desencadenando un proceso de *homogeneización sonora.* Este fenómeno se manifiesta cuando los distintos componentes acústicos de un entorno, de un género musical o incluso de una sociedad tienden a orientarse hacia una uniformidad. La extensión de esta tendencia permite analizar este concepto desde diferentes enfoques y disciplinas, como por ejemplo la Ecología Acústica, la antropología, la musicología, la psicología, la tecnología y la comunicación (Bermúdez et al., 2022; LaBelle, 2010; Norberg-Schulz, 1979; Pisano, 2017; Ross, 2009; Schafer, 1977).

A través de una breve reflexión sobre el panorama acústico de la contemporaneidad desde diferentes perspectivas, este capítulo se atreve a introducir términos y conceptos como *nudofonía*, *alienación sonora*, *uniformidad auditiva*, *celdas sonoras, vox-loci* y *tacitus-loci*, para definir los acontecimientos que caracterizan la sordedad de la sociedad contemporánea la cual está arrasando con las cualidades sonoras que determinan la identidad de los lugares.

3.1 Resonancias en peligro de extinción

Enfocando el análisis en la personalidad e identidad de un paisaje y su cultura, se introduce el concepto de *genius loci*, desarrollado por Christian Norberg-Schulz (1979) en *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, donde el autor define el "espíritu del lugar" como la esencia única que determina la identidad y el carácter de un entorno específico. Norberg-Schulz, inspirado por la fenomenología de Martin Heidegger, propone que cada lugar posee una cualidad especial que combina sus aspectos físicos, culturales y simbólicos, y que esta esencia influye en cómo los seres humanos lo experimentan y habitan. En su obra, el autor argumenta que cada espacio tiene un carácter específico que lo diferencia de otros y que este no solo depende de su forma o función, sino también de cómo los seres humanos se conectan emocional y simbólicamente con él. Además, el *Genius Loci* no solo proporciona un entorno físico, sino que también ofrece un contexto en el que los individuos encuentran sentido y arraigo. De este modo se evidencia que los lugares no son neutros, sino que son espacios cargados de significado.

Vinculando las afirmaciones de Norberg-Schulz (1979) con los estudios de Murray Schafer (1977) sobre el paisaje sonoro identitario de un determinado entorno que refleja tanto las labores, las costumbres, las tradiciones orales y los hábitos de un territorio, así como su fisonomía geológica, natural y paisajística, se propone a continuación la definición del concepto de *vox-loci* [del lat. *voz del lugar*] para indicar la esencia sonora de cada lugar que, por la composición molecular de su ADN, mantiene unas características peculiares que les diferencia de otros. Mientras que el *Genius Loci* (Norberg-Schulz, 1979) se centra en la esencia y el carácter de un lugar desde una perspectiva fenomenológica, abarcando sus dimensiones espaciales, históricas y culturales, el paisaje sonoro de Schafer enfatiza los aspectos acústicos y auditivos de los entornos, considerando el sonido como un elemento esencial en la percepción de un lugar.

Al combinar ambos conceptos, el *vox-loci* se refiere específicamente a la *esencia sonora* que define y distingue un lugar, entendiendo que el sonido no solo es una experiencia auditiva, sino un componente integral de la identidad y del sentido de pertenencia a un espacio. En definitiva, si el *Genius Loci* (Norberg-Schulz, 1979) se refiere a la singularidad de un lugar, el *vox-loci* amplía este concepto al incorporar la dimensión sonora como una de las claves para comprender el carácter de dicho lugar. Si los paisajes sonoros de Schafer (1977) brindan una percepción única de los espacios habitados, el *vox-loci* destaca la identidad sonora propia de cada lugar, formada por una combinación de sonidos naturales y artificiales. De este modo, el *vox-loci* explora cómo estos sonidos configuran un ambiente acústico único y moldean la experiencia humana, reforzando el sentido de identidad de un entorno. Por ello este concepto representa un componente esencial de la memoria histórica y colectiva de un lugar.

Al igual que los elementos visuales, olfativos o táctiles pueden evocar recuerdos y emociones, los sonidos asociados con un entorno particular tienen el poder de transportar a las personas a momentos específicos, generar un sentido de nostalgia o incluso establecer una identidad cultural. Las tradiciones orales y los cantes tradicionales son portadores de una riqueza cultural incalculable. A través de generaciones, estas formas de expresión han transmitido no solo relatos, historias y mitos, sino también conocimientos prácticos sobre el entorno, la vida cotidiana, las relaciones humanas y los ciclos naturales. Los cantos tradicionales, en particular, son una manifestación sonora de las emociones, creencias y vivencias de los pueblos, reflejando la conexión profunda entre la comunidad y su entorno. Estas tradiciones orales son, en muchos casos, las únicas huellas que quedan de formas de vida que ya no existen, y por ello contienen una sabiduría única que no solo ayuda a entender el pasado, sino que también ofrece lecciones valiosas para afrontar los retos del presente, como la resiliencia, la solidaridad y el respeto por la naturaleza. (Foro Mundial de Ecología Acústica, 2009).

No obstante su riqueza y su importancia, los elementos sonoros que constituyen la identidad y la sabiduría de muchos lugares están cada vez más en peligro de extinción. Esto se debe, por un lado, a la desaparición de oficios y costumbres tradicionales, y por otro, a la pérdida de ciertos ecosistemas como efectos secundarios del cambio climático, junto con la expansión creciente de las ciudades y el aumento de su contaminación acústica (Schafer, 1977).

La constante introducción de ruidos y sonidos artificiales, comporta la uniformización de los entornos urbanos y tiende a diluir los sonidos locales, haciendo que muchos lugares pierdan su carácter sonoro distintivo y su capacidad de generar un sentido de pertenencia y de conexión emocional. Por ello el concepto de *vox-loci* se enfrenta al desafío de preservar y restaurar las identidades sonoras en un mundo cada vez más ruidoso y estandarizado. Para definir la pérdida de los elementos sonoros característicos de un entorno, se introduce a continuación el concepto de *tacitus-loci* [del lat. *silencio del lugar*], indicando con el término *tacitus* una noción ampliada de silencio que incluye las acciones de callar [del lat. *taceo*] y de guardar secreto [del gótico *þahan*][36].

La sociedad contemporánea, centrada en una constante carrera hacia la innovación, la tecnología y un futuro incierto, está dejando atrás una valiosa fuente de conocimiento caracterizada por la sabiduría ancestral transmitida por generaciones, que lentamente se desvanece (Schafer, 1977). A esto se suma la desaparición de los lugares que han sido testigos de estas vivencias y tradiciones, perdiendo así una parte fundamental de la memoria colectiva (Martínez de Pisón, 2009). Este proceso de olvido pone en riesgo un legado cultural y una conexión profunda con el pasado que contienen enseñanzas fundamentales sobre sostenibilidad, resistencia y convivencia armónica con el entorno. Descubrir, preservar y valorar los secretos que aún conservan

[36] Referencia etimológica obtenida del diccionario etimológico del latín. De Vaan, Michiel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages.* Leiden: Brill.

las personas mayores, los espacios que han sido modelados por la historia y las voces de aquellos que han vivido en estrecha relación con la naturaleza, debería ser considerado un desafío urgente para nuestra sociedad ya que, al preservar y valorar estas tradiciones, no solo se salvaguarda la historia de la humanidad, sino que se mantiene también viva una parte fundamental de nuestra identidad cultural. Además, frente a una crisis multifactorial sin precedentes, la recopilación de este saber colectivo se presenta como una necesidad para alcanzar soluciones sostenibles y humanas ante los retos globales de hoy en día. Proteger estos conocimientos no solo implica salvaguardar una parte fundamental de la identidad cultural, sino también reconocer que las generaciones pasadas han acumulado una comprensión profunda de la resiliencia, la adaptación y el equilibrio, principios que hoy, más que nunca, se necesitan recuperar para hacer frente a los desafíos del presente y del futuro.

3.2 Homogeneización y alienación sonora

La homogeneización sonora, resultado de la globalización y la expansión de entornos urbanos, ha provocado la saturación del espacio acústico y una consecuente *uniformidad auditiva.* Esto ha transformado la cotidianidad, imponiendo patrones sonoros estridentes y homogéneos que se repiten en todas las ciudades. A modo de ejemplo, se mencionan el ruido del tráfico, el murmullo de las personas en las terrazas de los bares, las sirenas de ambulancias y patrullas policiales, las herramientas motorizadas de jardinería, el pitido de los camiones y el rugido de las máquinas de construcción.

Si, durante un mismo paseo, una persona pudiera pasear por el centro de diferentes ciudades sirviéndose únicamente del sentido de la escucha, sería difícil para ella reconocer el lugar en el que se encuentra, ya que el carácter estandarizado y homogéneo del ruido urbano dificultaría la identificación de elementos identitarios. Además, el idioma hablado por la comunidad local,

que podría servir como indicio, representa hoy en día un elemento cada vez menos distintivo debido a la masificación turística de las ciudades.

Las nuevas condiciones acústicas a la que la humanidad está expuesta, conducen a una reflexión sobre el concepto de *no-lugar* relacionado con el ámbito sonoro, un enfoque desarrollado a partir de la relación entre los estudios del antropólogo Marc Augé (2017) y los trabajos del músico, científico y naturalista Bernie Krause (2015).

Por un lado, el teórico Augé (2017), analizado más detenidamente en el cuarto capítulo, introdujo el término de *no-lugar* para describir aquellos espacios de paso que carecen de la relevancia suficiente para ser considerados verdaderos lugares, como por ejemplo los aeropuertos, los aviones y las cadenas hoteleras que comparten el mismo sello de uniformidad. Por otro lado, Krause (2015) introdujo los términos de *geofonía*, referida a los sonidos naturales no biológicos generados en cualquier hábitat, *biofonía*, que hace referencia a los sonidos colectivos producidos por todos los organismos vivos de un bioma específico, y *antropofonía*, que describe el conjunto de sonidos creados por los seres humanos.

Partiendo de estas definiciones y utilizando el término *fonía* para referirse al conjunto de los sonidos perceptibles, se propone a continuación el término *nudofonía* [del latín *nudo*: privar, despojar, descubrir, dejar indefenso, y del griego *fonía*: calidad del sonido] para definir la ausencia o pérdida de una identidad sonora característica en determinados lugares.

Este concepto alude al fenómeno en el que la naturaleza acústica específica de un entorno se ve reemplazada por un paisaje sonoro homogéneo y universal. Dicho panorama acústico está marcado por resonancias genéricas e indistinguibles, comunes a cualquier ciudad desarrollada del mundo. Este fenómeno no solo compromete la riqueza cultural y ambiental de los paisajes sonoros, sino que también contribuye a la pérdida de la conexión emocional

y sensorial de las personas con sus entornos. En un mundo cada vez más urbanizado y globalizado, la *nudofonía* se plantea como una metáfora crítica que invita a reflexionar sobre el impacto sonoro de las actividades humanas, así como sobre la urgente necesidad de preservar la diversidad sonora como parte integral de la identidad de los lugares y su patrimonio cultural.

Contrariamente a lo que afirma Schafer (1977), sosteniendo que la línea plana [*flat-line*][37] rara vez se encuentra en la naturaleza, es posible, casi medio siglo después, contrastar esta afirmación, describiendo el fenómeno actual de masificación de los entornos naturales, que se ven amenazados por una cantidad ingente de personas que se reúnen en lugares recónditos, cada vez más populares a raíz de la difusión de información a través de las redes sociales. En entornos como playas, ríos, o montañas y, en específico, en aquellos puntos equipados con servicios como zonas de aparcamiento, instalaciones para barbacoas, quioscos o servicios de restauración, es común hoy en día someterse el fenómeno de *homogeneización sonora.* La mayoría de estos espacios naturales, se tornan paisajes sonoros antropizados, en cuanto la sociedad del tiempo libre, se empodera de dichos territorios e impone su presencia con elevados decibelios.

La portabilidad de los altavoces *bluetooth*, junto con el incremento en su potencia en vatios, ha generado en la sociedad no solo una especie de competitividad asociada a la calidad del sonido y la música reproducida, sino también una tendencia a marcar el territorio habitado mediante barreras sonoras tan imponentes como el volumen establecido. Este fenómeno refleja una necesidad inconsciente de apropiarse del espacio, transformándolo en una extensión acústica del propio individuo o grupo.

[37] Cómo ya se analizó en el primer capítulo, con el concepto de flat-line, Murray Schafer se refiere a la línea plana del ruido constante, dibujada por las fábricas operativas ininterrumpidamente durante día y de noche.

Las *paredes sonoras* [*Sound Walls*], descritas por Schafer (1977), son estructuras acústicas que delimitan y separan tanto el espacio físico como el sonoro, funcionando como barreras que resguardan áreas privadas y reducen interferencias externas. Originalmente observadas en contextos íntimos, como el uso incesante de la radio durante la adolescencia o la centralidad de la televisión en el hogar, este concepto ha evolucionado y se ha trasladado a la esfera pública y social. En este nuevo escenario, las *paredes sonoras* no solo separan individuos, sino que configuran pequeñas *celdas acústicas*, donde grupos de personas quedan inmersos en su propio entorno sonoro. Dentro de estas celdas, los niveles de ruido aumentan progresivamente, ya que los tonos de voz y los volúmenes de los dispositivos se elevan en un intento de imponerse al sonido circundante. Este proceso lleva a la desaparición del paisaje sonoro original, especialmente en lugares naturales, donde el ruido colectivo anula por completo la riqueza acústica del entorno.

A este fenómeno, se añade la *homogeneización sonora* por la que se ve influenciado el panorama musical en la actualidad. La globalización, la comercialización y los avances en la tecnología de producción y composición, han contribuido significativamente a la uniformidad en la música contemporánea. La difusión masiva de ciertos géneros y artistas a través de plataformas globales ha diluido las influencias culturales locales, adaptándolas a formatos más estandarizados. Al mismo tiempo, la industria musical, guiada por métricas de mercado, fomenta fórmulas exitosas y reproducibles, restringiendo la diversidad creativa. Por último, las herramientas digitales como el *autotune*, los *loops* [bucles] predefinidos y las plantillas de mezcla tienden a homogeneizar la sonoridad, reduciendo la riqueza y variedad del panorama musical (Gómez, 2023).

Esta tendencia en continua expansión plantea desafíos significativos para la convivencia social y la preservación del entorno acústico. Por un lado, esta práctica fomenta una desconexión entre las personas y su entorno, ya que los sonidos naturales o característicos del lugar son reemplazados por

un ruido artificial y competitivo. Por otro lado, este fenómeno intensifica la fragmentación del espacio público, ya que las interacciones están mediadas por estas celdas sonoras, que actúan como fronteras invisibles pero insuperables. Este escenario pone en evidencia la necesidad de reflexionar sobre el impacto cultural y ambiental de esta apropiación sonora, así como de buscar formas de equilibrar las necesidades individuales con la preservación del paisaje sonoro colectivo.

Después de un análisis del contexto acústico en la contemporaneidad, y basando la reflexión en las teorías marxistas de alienación[38] (Marx, 2013), que tiene su origen en la mecanización y repetición ininterrumpida de una labor específica, encuadrada en un más amplio proceso industrial, se procede a introducir el concepto de *alienación sonora.* A los disturbios provocados por el automatismo del trabajo en fábrica y la constante presencia del ruido de las máquinas (Sadler, 1832), se suman, en la sociedad contemporánea, otros tipos de acciones mecánicas ligadas al mundo de los servicios, con su respectiva repetición de nuevos patrones sonoros.

Partiendo de las teorías marxistas que describen cómo la clase trabajadora se desvincula progresivamente del producto de su labor, de sus compañeros, y de su propia humanidad en el contexto de un sistema de producción mecanizado y repetitivo, la *alienación sonora* puede entenderse como una forma específica de esta desconexión, provocada por la constante exposición a patrones acústicos mecánicos y repetitivos, tanto en los espacios laborales como en el entorno cotidiano.

[38] Estas teorías sostienen que, desde el punto de vista capitalista, la clase trabajadora no se compone por personas, sino por mercancías, denominadas fuerza de trabajo, lo que puede dar lugar a fenómenos como el desequilibrio y la esquizofrenia (Marx, 2013).

En la era industrial, la alienación sonora se manifestaba principalmente en las fábricas, donde el ruido constante de las máquinas no solo fragmentaba el sentido de unidad con la labor, sino que también alteraba la percepción del tiempo y de la concentración individual (Schafer, 1977). Sin embargo, en la sociedad contemporánea, caracterizada por la preeminencia de la economía terciaria y el crecimiento acelerado del sector servicios, este tipo de alienación ha adoptado nuevas formas, más sutiles, pero igualmente opresivas.

A modo de ejemplo, se pueden mencionar los sonidos que dominan supermercados y centros comerciales, como el escaneo constante de los códigos de barras en las cajas, los reiterativos *jingles* publicitarios y el interminable bucle de canciones navideñas que el personal escucha durante meses. También destacan las alarmas de seguridad que se activan en las tiendas de tecnología, las preguntas idénticas y redundantes que enfrenta a diario el sector turístico y las teleoperadoras, obligadas a responder con frases guionizadas. A esto se suman el pitido incesante de validación del bonobús, que acompaña a quienes operan en el transporte público, y las campanas electrónicas que anuncian la entrada de clientes en las tiendas, generando un paisaje sonoro monótono y uniformizado.

En este contexto, la *alienación sonora* de la clase trabajadora emerge como una dimensión poco explorada de la alienación marxista en la sociedad contemporánea. Los paisajes acústicos impuestos en los entornos laborales no solo resultan de la modernización tecnológica y la predominancia de la economía terciaria, sino que también evidencian cómo el capitalismo emplea todos los sentidos, incluido el auditivo, para ejercer control, aumentar la productividad y fomentar el consumo. Reconocer esta forma de alienación es un paso esencial hacia el diseño de espacios laborales más humanos, donde el sonido deje de ser una herramienta opresiva y se convierta en un recurso que promueva el bienestar y fortalezca la conexión con el trabajo.

Resulta evidente que la sociedad contemporánea sufre una grave desconexión con el entorno, y en específico padece de falta de *empatía acústica*. Si la empatía se entiende como la capacidad de comprender y compartir los sentimientos o estados emocionales de otro ser vivo (Rifkin, 2010; Stein, 2004), al extrapolar este término al ámbito sonoro, se entiende que la carencia de sensibilidad y disposición para escuchar al otro, conduce al ser humano a un profundo estado de desconexión al que se podría denominar como falta de *empatía acústica*. Este comportamiento humano se refleja en la ausencia de conciencia sobre la respuesta sonora de nuestras acciones y la relativa influencia que estas ejercen en la percepción de los individuos de alrededor.

Para ilustrar mejor este fenómeno, se pueden citar a modo de ejemplo ciertas situaciones cotidianas como el excesivo tono de voz en una conversación, la reproducción en alto volumen de contenidos audiovisuales desde un móvil personal en un espacio público, la utilización de maquinarias eléctricas en horarios de descanso, el volumen desproporcionado de un altavoz en un entorno tranquilo, la centrifugadora de una lavadora a tardas horas de la noche, o el rumor de personas que no respetan a los intérpretes de un concierto. Estos son algunos de los muchos ejemplos de acciones que pueden demostrar la falta de empatía que algunas personas manifiestan, comprobando una marcada falta de conciencia respecto a la huella sonora que cada persona genera desde simples acciones cotidianas que pueden interrumpir e interferir en el ambiente acústico de las personas en un entorno compartido (LaBelle, 2021).

En definitiva, la colectividad no solo está perdiendo su identidad, sino que también se está uniformando bajo las imposiciones de una sociedad consumista y digitalizada que prioriza la producción masiva y la estandarización de experiencias. Así como las Vanguardias reaccionaron contra la hiperproducción de la Revolución Industrial mediante la desmaterialización del arte y la creación de experiencias inmersivas (Careri, 2013; Gómez, 2023; Kahn, 2007), hoy se hace cada vez más urgente responder a la homogeneización cultural impuesta por la globalización. No se trata de rechazar los beneficios de una influencia

global, sino de equilibrarla con el rescate y la valorización de la diversidad local, permitiendo que las singularidades de cada comunidad florezcan sin quedar eclipsadas por una uniformidad impersonal.

Como se analizará a lo largo de este capítulo, la creciente preocupación por los efectos de la homogeneización sonora, ha dado lugar a un renovado interés en mitigar la contaminación acústica y en fomentar entornos más tranquilos y saludables. Esta toma de conciencia pone de relieve la necesidad de armonizar el desarrollo humano con la preservación de los espacios acústicos naturales, asegurando que el sonido siga siendo un elemento clave en la construcción de identidades, memorias y experiencias colectivas.

3.3 El dominio de lo visual sobre lo sonoro

El interés por el mundo del sonido y la oralidad aumentó de manera gradual, estableciendo los cimientos de un amplio campo de estudio conocido como los *Sound Studies* [Estudios Sonoros] o *Auditory Culture* [Cultura Auditiva]. Este campo interdisciplinario examina el sonido y la escucha no solo desde su dimensión física como fenómeno acústico, sino también como una experiencia cultural, social y política. En lugar de centrarse exclusivamente en lo visual, esta disciplina propone el sonido como un medio fundamental para comprender cómo la sociedad interactúa con el entorno, cómo se construyen identidades y cómo se configuran las relaciones de poder.

Autores y autoras como Arnheim (2003), Bull y Back (2020), Connor (1997), LaBelle (2010), Midolo (2007), O'Callaghan (2007), Ong (1988), Schafer (1977) y Voegelin (2010), ponen las bases de los *Sound Studies,* invitando a una reflexión profunda sobre cómo el sonido y la escucha son esenciales para la comprensión de la sociedad, y proponen la dimensión auditiva como una experiencia tan significativa y constructiva como la visual para entender la cultura, la política y las relaciones humanas.

Rudolf Arnheim (2003) sostiene que la visión ha sido históricamente privilegiada sobre el sonido debido a su capacidad para proporcionar información clara y estructurada sobre el mundo exterior. Según él, la cultura occidental ha centrado su atención en lo visual, dado que las imágenes estáticas ofrecen una representación ordenada y lógica del mundo, mientras que el sonido, con su naturaleza intangible y dinámica, se ha visto relegado a un segundo plano en la construcción de conocimiento y experiencia. Sin embargo, con el avance de la tecnología digital y el auge de los *Sound Studies*, esta jerarquía ha empezado a ser desafiada, reconociendo ahora que el sonido desempeña un papel crucial en la formación de nuestra percepción del entorno y en la construcción de significados culturales.

Analizando la influencia de los medios tecnológicos que interesa las sociedades contemporáneas, Walter Ong (1988), introduce el concepto de *segunda oralidad,* refiriéndose a una nueva forma de oralidad propia de una era alfabetizada y tecnológicamente avanzada, donde la comunicación oral se ve moldeada y amplificada por herramientas como la radio, la televisión, el teléfono y, más recientemente, las redes sociales e internet. A modo de ejemplo, se mencionan las conversaciones por teléfono o videollamadas, las conferencias virtuales, los *podcasts* y las transmisiones en vivo en plataformas digitales. En definitiva, el sonido no es solo un fenómeno físico, sino también un medio que estructura cómo las sociedades se organizan, expresan y evolucionan en un entorno auditivo compartido.

Lo sonoro es un elemento fundamental en la configuración de la vida social, cultural y política, ya que moldea la manera en que la colectividad experimenta y se relaciona con el mundo. En esta línea, Michael Bull y Les Back (2020) exploran cómo el sonido y la escucha desempeñan un papel central en estos procesos, reflexionando sobre su influencia en la identidad, la memoria y las dinámicas sociales, y desafiando la predominancia histórica de lo visual en los estudios culturales.

Por otro lado, Brandon LaBelle (2010), en su escrito *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, examina la cultura contemporánea desde una perspectiva auditiva, fusionando elementos del urbanismo, la cultura popular y los estudios del sonido. El interés del autor por el modo en que el sonido condiciona el sentido del lugar y participa en los intercambios relacionales de las experiencias cotidianas, le lleva a explorar la dimensión sonora de la ciudad moderna, con el fin de revelar su compleja geografía acústica, analizando la interacción entre los espacios y los individuos.

El predominio de la vista sobre el oído que ha caracterizado la historia de la sociedad moderna y contemporánea, se refleja en la arquitectura, el diseño urbano, los medios de comunicación y las tecnologías, donde las imágenes tienen un rol central en la transmisión de información y la construcción de conocimiento. La escritura, la fotografía y el cine consolidaron esta jerarquía, posicionando al ojo como el órgano clave para interpretar el mundo. A pesar de su importancia en la experiencia humana, el sentido del oído ha sido durante muchos años relegado. El sonido, al ser intangible y menos fácilmente controlable, ha sido considerado menos confiable o "inferior" en la cultura occidental, que asocia la vista con la objetividad y la racionalidad. Sin embargo, el sonido, con su naturaleza efímera y omnidireccional, proporciona una conexión emocional inmediata y una percepción más inclusiva del entorno.

En este sentido, el profesor y crítico literario Steven Connor (1997) introduce el concepto de *visualismo*, refiriéndose a la tendencia histórica y cultural de privilegiar el sentido de la vista sobre otros sentidos.

> El visualismo significa distancia, diferenciación y dominación; el control que la modernidad ejerce sobre la naturaleza depende de esa experiencia del mundo como algo separado de mí mismo, y de mi autodefinición en el acto de separación, que la visión parece promover. [...] La idea del yo como una entidad que ve y que se ve a sí misma también es objeto de críticas constantes a lo largo del siglo XX. Esto

> genera un interés filosófico por aquellas relaciones entre el yo y su entorno que no pueden reducirse a la visión[39]. (Connor, 1997, p.204)

En estos términos, el autor argumenta que esta relación sujeto-espectador separado de lo real, provoca un sentimiento de distancia, diferenciación y dominación. Basándose en esta teoría, Connor defiende que la forma en que la humanidad pretende controlar la naturaleza, parte de una percepción errónea del mundo, entendido como algo aparte de los seres humanos mismos. Esta separación se establece a través de la vista, que permite al ser humano distinguirse del entorno y percibirse como una entidad independiente de lo que lo rodea. En este sentido, la vista lleva a la colectividad a concebirse como entidades separadas del propio mundo, lo que favorece una actitud de control y dominación sobre la naturaleza.

En cambio, el sonido está en todas partes, se extiende por el espacio, lo llena y, por su propia esencia, es algo relacional. Afecta a todos los cuerpos que encuentra en su trayecto, haciendo que sus fronteras sean permeables y sus límites flexibles. De esta forma, es posible demostrar que la esfera de lo audible se rige por principios opuestos a los de lo visual, ya que se genera a partir de relaciones recíprocas entre objetos y sujetos. Connor (1997) compara la subjetividad auditiva con una membrana que incluye y se ve atravesada por el «otro», proponiendo una interpretación del sujeto en términos relacionales y dinámicos: un sujeto disuelto, recreado y continuamente reproducido.

---

[39] Traducción propia. Cita original: *Visualism signifies distance, differentiation and domination; the control which modernity exercises over nature depends upon that experience of the world as separate from myself, and my self-definition in the act of separation, which vision seems to promote. [...] The idea of the self as a seeing and self-seeing entity similarly comes under sustained assault throughout the twentieth century. This produces a philosophical interest in those relations between the self and its environments which cannot be reduced to sight.*

La escucha crea una percepción espacial completa de 360 grados, proporcionando información sobre la naturaleza de los objetos, sus relaciones, interacciones mutuas y su constante transformación, lo que facilita una participación directa en la experiencia de los demás.

> La racionalizada "cuadrícula cartesiana" del imaginario visualista, que situaba al yo perceptor como un único punto de vista, desde el que el mundo exterior irradiaba en líneas regulares, dio paso a una concepción más fluida, móvil y voluminosa del espacio, en la que se disuelven la dualidad observador-observado y las distinciones entre puntos y planos separados. Y lo que es más importante, el espacio singular de lo visual se transforma con la experiencia del sonido en un espacio plural; se pueden oír muchos sonidos simultáneamente, donde es imposible ver distintos objetos visuales al mismo tiempo sin disponerlos en un campo de visión unificado. Cuando la experiencia auditiva es dominante, podemos decir que lo singular, lo perspectival, deja paso a lo plural, al espacio permeado. El yo definido en términos de audición más que de visión, es un yo imaginado no como un punto, sino como una membrana; no como una imagen, sino como un canal por el que viajan voces, ruidos y músicas. (Connor, 1997, p. 206-207)

Definiendo el espacio acústico como entorno dinámico, pleno, sin límites definidos, sin centro ni periferia y perceptible orgánicamente a través de todos los sentidos, la redefinición del sujeto en el centro de los estudios sonoros contiene los requisitos previos para una deconstrucción del modelo espacial dominante de la era moderna (McLuhan, 2009). Esta visión no solo implica una crítica al modelo espacial dominante de la era moderna, que ha favorecido una visión antropocéntrica, jerárquica y extractiva del entorno, sino que supone también una invitación a repensar nuestra posición dentro del ecosistema, no como observadores externos, sino como participantes interconectados en un paisaje sonoro compartido.

3.4 Ecología acústica y escucha profunda

Manteniendo el foco en la relación del arte sonoro con entornos, espacios y territorios, este párrafo se centra en el creciente estado de conciencia sobre la contaminación acústica y la importancia que este adquiere en la creación artística a partir de la segunda mitad del Siglo XX.

En la década de 1970, Murray Schafer fundó el *World Soundscape Project* en la Universidad Simon Fraser, en Canadá, un grupo dedicado al estudio de los paisajes sonoros y la relación entre las comunidades humanas y sus entornos acústicos. Como se ha observado en el primer capítulo, en este ámbito de investigación, Schafer acuñó el término *soundscape* [paisaje sonoro], refiriéndose al estudio del entorno acústico, su relación con los seres humanos y las consecuencias que surgen cuando dicha relación cambia. El análisis, centrado en la percepción auditiva, el simbolismo sonoro y la contaminación acústica, se llevó a cabo en todo momento desde una perspectiva interdisciplinar que integra el arte con la ciencia y sienta las bases de la naciente Ecología Acústica.

Gracias a la amplitud histórica de su análisis, que incluye numerosas aportaciones colaborativas, el manual *The Tuning of the World* (Schafer, 1977) permitió que en esta investigación se mantuviera en todo momento un paralelismo entre la transformación del territorio y del sonido, permitiendo analizar las consecuencias de ambos factores en las vidas humanas y en el desarrollo de la sociedad. Como explica el autor, para llevar a cabo este estudio, denominado como *Acoustic Ecology* [Ecología Acústica], no basta con permanecer en el laboratorio, sino que es necesario observar directamente los efectos del ambiente sonoro sobre los seres que habitan en él. Según Schafer, la Ecología Acústica es un estudio interdisciplinario que surge de la combinación de la ciencia y el arte del sonido, de manera similar a cómo el diseño industrial nació en la Bauhaus, fruto de la unión entre las artes y los artefactos industriales.

> Al reunir las bellas artes y la artesanía industrial, la Bauhaus inventó la nueva disciplina del diseño industrial. Se reclama ahora una revolución equivalente entre los diversos campos de los estudios sonoros. Esta revolución consistirá en la unificación de las disciplinas relacionadas con la ciencia del sonido y las relacionadas con el arte del sonido. El resultado será el desarrollo de las interdisciplinas ecología acústica y diseño acústico. La ecología es el estudio de la relación entre los organismos vivos y su entorno. La ecología acústica es, por tanto, el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad. Esto no puede lograrse quedándose en el laboratorio. Solo puede lograrse considerando in situ los efectos del entorno acústico sobre las criaturas que viven en él[40]. (Schafer, 1977, p. 205)

Para Schafer (1977) el paisaje sonoro ha cambiado radicalmente desde la Revolución Industrial. Los nuevos sonidos presentes en la actualidad son diferentes tanto en calidad como en intensidad comparados con los sonidos de una época donde las máquinas no estaban presentes y generan un entorno acústico radicalmente diferente donde la contaminación sonora se expande a gran velocidad. Schafer en ese sentido reafirma los estudios de otros expertos que ya en su época advirtieron la contaminación acústica como uno de los problemas mundiales inminentes de nuestro tiempo, y apunta que las consecuencias de no frenar y controlar esta problemática, llevarán a la humanidad a una profunda sordera universal.

---

[40] Traducción propia. Cita original: *By bringing together the fine arts and the industrial crafts, the Bauhaus invented the whole new subject of industrial design. An equivalent revolution is now called for among the various fields of sonic studies. This revolution will consist of a unification of those disciplines concerned with the science of sound and those concerned with the art of sound. The result will be the development of the interdisciplines acoustic ecology and acoustic design. Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is therefore the study of sounds in relationship to life and society. This cannot be accomplished by remaining in the laboratory. It can only be accomplished by considering on location the effects of the acoustic environment on the creatures living in it.*

> La contaminación acústica se produce cuando el hombre no escucha con atención. Los ruidos son los sonidos que hemos aprendido a ignorar. Hoy en día, la contaminación acústica se combate mediante la reducción del ruido. Se trata de un enfoque negativo. Debemos buscar la manera de hacer de la acústica ambiental un programa de estudio positivo. ¿Qué sonidos queremos preservar, fomentar, multiplicar?[41] (Schafer, 1977, p. 4)

Analizando la creciente complejidad sonora que afecta cada vez más al comportamiento, a las vidas y a las mentes de los seres humanos, Schafer reflexiona sobre la responsabilidad de la humanidad en la composición del paisaje sonoro del mundo. Observando la capacidad de las artes para crear ambientes auditivos ideales que estimulan la imaginación y la reflexión psíquica humana, Schafer busca demostrar que el entorno acústico del mundo no es un elemento externo e incontrolable para la sociedad, sino que, por lo contrario, esta tiene la responsabilidad de organizarlo, guiándose por los cánones de la belleza y la sostenibilidad.

> De la acústica y la psicoacústica aprenderemos las propiedades físicas del sonido y la forma en que el cerebro humano interpreta el sonido. De la sociedad aprenderemos cómo se comporta el hombre con los sonidos y cómo éstos afectan y cambian su comportamiento. De las artes, en particular de la música, aprenderemos cómo el hombre crea

---

[41] Traducción propia. Cita original: *Noise pollution results when man does not listen carefully. Noises are the sounds we have learned to ignore. Noise pollution today is being resisted by noise abatement. This is a negative approach. We must seek a way to make environmental acoustics a positive study program. Which sounds do we want to preserve, encourage, multiply?*

> paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica[42]. (Schafer, 1977, p. 4)

3.4.1 Paseos sonoros de Hildegard Westerkamp

La compositora, profesora y ecóloga Hildegard Westerkamp fue una de las fundadoras del *World Soundscape Project.* A través de su investigación basada en temáticas ecológicas, ella quiso demostrar cómo nuestra forma de escuchar el mundo, influye directamente en la forma de relacionarnos con él. A modo de ejemplo, la compositora señaló en sus escritos, la conexión profunda que existía entre las sociedades tribales y su entorno natural, destacando que, para ellas, entender e incluso imitar los sonidos de la naturaleza era esencial para su supervivencia. Por ejemplo, un cazador indígena dependía tanto del oído como de la vista para capturar a su presa; el sonido de un palo seco crujiendo delante suyo no era un ruido sin sentido, sino una señal que podía interpretarse de diversas maneras. De manera análoga, Westerkamp argumenta que las sociedades modernas también deben mantenerse en contacto con su entorno. Aunque, como habitantes urbanos, ya no podemos vivir en sincronía con los ciclos de la naturaleza, es crucial aprender a escuchar nuestras ciudades con la misma atención con la que un nativo escuchaba su bosque (Westerkamp, 1974).

---

[42] Traducción propia. Cita original: *From acoustics and psychoacoustics we will learn about the physical properties of sound and the way sound is interpreted by the human brain. From society we will learn how man behaves with sounds and how sounds affect and change his behavior. From the arts, particularly music, we will learn how man creates ideal soundscapes for that other life, the life of the imagination and psychic reflection. From these studies we will begin to lay the foundations of a new interdiscipline-acoustic design.*



Fig. 24 Hildegard Westerkamp capturando el sonido de un camello.

Como respuesta concreta a sus fundamentos teóricos, y convencida de la responsabilidad colectiva del ambiente sonoro en el que la sociedad está sumergida, Westerkamp enfocó su práctica en el caminar consciente. Si bien fue el músico Max Neuhaus quien inauguró la práctica artística del paseo sonoro, escribiendo la palabra *Listen* [Escucha] en la mano de un pequeño grupo de personas e invitándole a salir de la tradicional sala de concierto para recorrer en silencio las calles de Manhattan (Neuhaus, 1988), fue Westerkamp quien nombró esta práctica como *Soundwalk* [paseo sonoro], refiriéndose con este término a una práctica de escucha consciente y activa del entorno acústico mientras se camina (Jimenez Carmona, 2020).

Partiendo ambos de la inquietud por concienciar a la colectividad, el interés de Neuhaus por invertir la lógica tradicional y llevar al público a la calle en lugar de introducir el sonido en las salas de conciertos se ve ampliado por

Westerkamp, cuyo interés radica en mejorar la calidad de los entornos sonoros urbanos, frenar la contaminación acústica, preservar los sonidos naturales y promover una mayor conciencia sobre el impacto sonoro de la humanidad en la percepción del espacio y su conexión con el entorno.

> Escuchar nuestras ciudades como *soundwalker* [caminantes sonoros] puede ser una experiencia dolorosa, agotadora y bastante deprimente. El oído está constantemente expuesto a los rugidos, zumbidos, golpes, silbidos y chirridos más escandalosos. Sin embargo, intentar ignorar esta cacofonía parece una empresa aún más insensata. Como no podemos cerrar los oídos, un torrente ininterrumpido de sonidos los invade impetuosamente. Por mucho que intentemos ignorar la señal, la información entra en el cerebro y quiere ser procesada. Así vamos construyendo un mecanismo de defensa ilusorio que se limita a tratar los efectos y no la causa del problema. Porque, física y psíquicamente, seguimos teniendo que compensar cualquier ruido, aunque nuestros oídos lo perciban de forma inconsciente[43]. (Westerkamp, 1974, p. 18)

[43] Traducción propia. Cita original: *Listening to our cities as a soundwalker can be a painful, exhausting and rather depressing experience. The ear is constantly exposed to the most outrageous roars, hums, thuds, hisses, and screeches. Trying to ignore this cacophony, however, seems to be an even more senseless undertaking. Since we cannot close our ears, an uninterrupted stream of sounds invades them recklessly. No matter how hard we try to ignore the input, the information enters the brain and wants to be processed. Thus we are building up an illusionary defense mechanism which is merely dealing with the effects rather than with the cause of the problem. For, physically and psychically, we still have to compensate for any noise even if our ears perceive it unconsciously.*

3.4.2 Escucha profunda de Pauline Oliveros

Con un fuerte interés por la percepción del ambiente sonoro y en el análisis de cómo este le afectaba mental y físicamente, la compositora, profesora y autora Pauline Oliveros (2019) hizo de la escucha una herramienta terapéutica para alcanzar la *conciencia sónica*, descrita por ella como la habilidad para dirigir de manera consciente la atención hacia los sonidos del entorno y la música, manteniendo un estado constante de alerta y una predisposición permanente hacia la escucha activa. Con la intención de reducir la metafórica sordera de nuestra sociedad, la artista buscó sensibilizar a la humanidad sobre la relevancia de la escucha, continuamente obstaculizada por el ruido omnipresente. Según la autora, este factor, al impedir la capacidad esencial de concentración, limita el desarrollo de la creatividad humana. Para Oliveros, escuchar profundamente es una forma de resistencia frente a la vida acelerada y fragmentada de la modernidad y ayuda a cultivar la atención plena, la empatía y el aprecio por la complejidad del paisaje sonoro.



Fig. 25 Pauline Oliveros tocando el acordeón.

Partiendo de esta convicción, la compositora y artista estadounidense acuñó el término y fundó el concepto de *Deep Listening* [Escucha Profunda], como una práctica que trasciende la mera acción de oír sonidos, y que propone, sin embargo, un enfoque integral capaz de combinar la atención plena, la percepción sonora y la interacción consciente con el entorno acústico. Enfatizando la distinción fundamental entre oír y escuchar, Oliveros (2019) describió lo primero como un proceso físico que posibilita la percepción, y lo segundo como al acto de enfocarse en lo percibido, tanto desde una perspectiva acústica como psicológica.

El origen del término *Deep Listening* es especialmente relevante en esta tesis, ya que surge de la experiencia acústica vivida por Oliveros durante una acción sonora realizada en un entorno inusual. En 1989, la artista visitó la cisterna de Fort Worden, un antiguo depósito subterráneo de agua en Washington, conocido por su amplia y distintiva reverberación. Las características de grandeza y profundidad de este espacio, junto con su naturaleza subterránea, reflejaron un proceso de conciencia interior. A través de la interacción sonora con el espacio y de la escucha atenta, la artista logró acceder a estados profundos de conciencia. Fue a partir de esta experiencia que su investigación y práctica se centraron en la escucha profunda de todas las vibraciones perceptibles por la mente humana.

La propuesta de Pauline Oliveros consiste en desarrollar habilidades mentales y físicas para percibir y explorar los sonidos en toda su riqueza, extensión y relevancia.

> El adjetivo inglés *Deep* [profundo] tiene que ver con la complejidad y [...] con unos límites que traspasan la comprensión ordinaria o habitual de lo que sucede. [...] Tal y como yo lo entiendo, si unimos *Deep* al sustantivo *Listening* [escucha], es fácil deducir que la *Deep Listening* es una técnica con la que aprender a ampliar la percepción de los

> sonidos de modo que incluya todo el *continuum*[44] espacio-temporal de sonido, que nos permita entrar en contacto tanto como sea posible con su dimensión y complejidad. Al mismo tiempo, al practicar la *Deep Listening* seremos capaces de concentrarnos en un sonido o secuencia de sonidos concretos dentro de ese *continuum* y percibir los detalles de un sonido o una secuencia de sonidos y su evolución. (Oliveros, 2019, p. 34)

Oliveros describe la *Deep Listening* como una forma de meditación que se centra en el sonido sin limitarse a los elementos musicales o vocales, sino incluyendo todas las vibraciones y formaciones sonoras perceptibles. La compositora afirma que esta técnica también es un medio para estimular la creatividad, entendida como la habilidad de desarrollar nuevos enfoques que superen las limitaciones de los modelos tradicionales o de emplearlos de maneras innovadoras. Asimismo, Oliveros sostiene que los sonidos actúan como portadores de inteligencia, capaces de despertar imaginación, emociones y recuerdos. De hecho, según ella, una percepción limitada de la sonoridad suele reflejar una desconexión con el entorno.

En la vida urbana, es común que las oportunidades para enfocarse y desconectarse se vean restringidas ya que, por un lado, las ciudades generan una gran cantidad de información que satura nuestro córtex auditivo, y, por el otro, el ser humano se ha habituado a filtrar su percepción, atendiendo solo a lo que considera relevante y descartando el resto como ruido irrelevante. Según Oliveros, quienes se dedican al diseño, la ingeniería y el urbanismo, y adoptan esta forma de escuchar su entorno, están en posición de contribuir a la mejora de la calidad de vida, al igual que quienes trabajan en las artes, la composición o la interpretación.

---

[44] El término *Continuum* se refiere a una "serie o totalidad continua en la que ninguna parte se percibe como distinta de las adyacentes". (Fundación BBVA, 2025).
Contenido disponible en el siguiente enlace: https://www.fbbva.es/diccionario/continuum/

Para difundir este concepto y práctica, la compositora impartió durante más de diez años talleres y retiros específicos dedicados a la enseñanza de los fundamentos de la *Deep Listening*. Combinando su formación musical con los conocimientos adquiridos en sus estudios sobre técnicas de meditación tradicional, como el zen, el budismo tibetano, el yoga y el taoísmo, Pauline Oliveros desarrolló un formato de taller que integra una serie de ejercicios de entrenamiento enfocados en la energía, el cuerpo, la respiración, la vocalización, la escucha y los sueños. Gracias a un programa de formación de tres años que capacita a los participantes para dirigir estos talleres, el formato de los *Deep Listening Workshops* se imparte hoy en día en distintas partes del mundo, permitiendo así transmitir y expandir el legado y conocimiento de Oliveros.

De la misma forma que otras prácticas artísticas analizadas a la largo de esta investigación emplearon la acción del caminar como un estrategia para la exploración del espacio, el tiempo y la conciencia, así Pauline Oliveros también propuso en sus talleres el ejercicio de caminar con exagerada lentitud [*Slow Walk*]. Al igual que las deambulaciones vanguardistas y los paseos sonoros de Westerkamp, la *Slow Walk* de Oliveros busca expandir los límites de la percepción convencional y la experiencia del entorno.

> El propósito de este ejercicio es «desafiar» tus patrones normales o el ritmo habitual con el que caminas, de modo que aprendas a retomar la conexión con una serie de energías muy sutiles presentes en el cuerpo mientras el peso cambia de un lado a otro andando de una manera exageradamente lenta. (Oliveros, 2019, p. 62)

Tanto las prácticas vanguardistas, así como las de Westerkamp y Oliveros, comparten una exploración del tiempo, el espacio y la relación entre el cuerpo y el entorno y cuestionan el ritmo acelerado de la vida moderna, desacelerando la marcha para redescubrir el espacio desde una perspectiva sensorial y consciente. Si bien las deambulaciones vanguardistas subvirtieron

los patrones funcionales para resignificar el entorno, invitando a recorrer el espacio urbano de manera libre y guiados por estímulos subjetivos, emociones o curiosidad espontánea, los paseos sonoros de Westerkamp fomentaron una conciencia sobre el impacto acústico humano, mientras que las caminatas lentas de Oliveros invitaron a percibir los matices sonoros y físicos del lugar, promoviendo una conexión introspectiva y meditativa.

3.4.3 Paseos eléctricos de Christina Kubisch

Manteniendo la práctica de los paseos sonoros como catalizadores de conciencia, focalizados esta vez en las ondas electromagnéticas que envuelven el paisaje acústico urbano, Christina Kubisch inició en 2003 una nueva serie de acciones en el espacio público a través de la creación de dispositivos capaces de amplificar la señal sonora de dichas ondas. La artista organizó en más de 75 ciudades de todo el mundo, unos paseos eléctricos [*Electric Walks*], proporcionando a quien participa, unos cascos especiales que les permitan ubicar y conocer el sonido característico de la multitud de aparatos aparentemente silenciosos, como los cajeros automáticos, el alumbrado público, las redes inalámbricas, los teléfonos móviles, las antenas, las cámaras de vigilancia, las publicidades de neón y los semáforos, cuyo zumbido invade constantemente el ambiente acústico.

Dejando la máxima libertad a la deambulación y a la navegación espontánea de cada participante, la artista proporciona, además de los cascos, un mapa de la ciudad en el que sugiere la visita de puntos eléctricos especialmente interesantes. A lo largo del recorrido, la estructura visual se convierte en materia sonora, que, pese a ser intangible, posee una presencia sorprendente.

> Llevar puestos los auriculares magnéticos diseñados por la artista, capaces de hacer perceptibles acústicamente los campos electromagnéticos, y equipados con un mapa en el que están marcados los puntos acústicos más interesantes, abrirá una aventura auditiva

inédita, que alterará la percepción del espacio vivido y del entorno sonoro, dando sustancia a lo invisible y voz al lenguaje secreto de la ciudad[45]. (Kubisch, 2009, p.2)



Fig. 26 Christina Kubisch y Mapa de la *Electric Walk* realizada en Milán en 2009.

A través de esta práctica es posible observar cómo los campos electromagnéticos transforman la ciudad en un continuo concierto oculto y constante, interpretado por elementos de contaminación acústica invisible. Retomando las deambulaciones vanguardistas, Kubisch invita a quien participa a dejarse llevar por los eventos casuales e impredecibles que ocurren a lo largo de la experiencia, sin fijarse exclusivamente en el mapa proporcionado.

> El mapa del paisaje sonoro os dará indicaciones, pero ninguna certeza. [...] Nada está definido, todo está por experimentar: el paseo eléctrico

[45] Traducción propia. Cita original: *Indossando le cuffie magnetiche progettate dall'artista, in grado di rendere acusticamente percepibili i campi elettromagnetici, e muniti di una mappa, in cui sono segnati gli spot acustici più interessanti, si aprirà un'inedita avventura uditiva, che modificherà la percezione dello spazio vissuto e dell'ambiente sonoro, dando sostanza all'invisibile e voce alla lingua segreta della città.*

> no es un evento establecido a priori, sino una *flânerie*, un deambular en busca de sonidos sumergidos y vagos, dentro de un paisaje sonoro desconocido y revelador[46]. (Kubisch, 2009, p.2)

Un elemento a destacar de este proyecto es que, a lo largo de las caminatas eléctricas realizadas, la artista ha ido recopilando y seleccionando grabaciones electromagnéticas que han generado un archivo sonoro disponible en una página *web* dedicada[47], y organizado a través de un buscador filtrable por el tipo de fuente sonora, lugar y año. Al igual que Amacher, Kubisch explora y pone de relieve la naturaleza dinámica del carácter sonoro de cada lugar, destacando cómo este cambia tanto en función del espacio como del tiempo. Mientras que Amacher (Parra Expósito, 2021) se centra en cómo el entorno arquitectónico y las vibraciones inaudibles influyen en la percepción del sonido, Kubisch (2009) amplifica un aspecto más invisible del paisaje sonoro, compuesto por las ondas electromagnéticas que atraviesan los espacios urbanos. Ambas artistas revelan capas ocultas del sonido, aunque desde perspectivas diferentes, mostrando que el paisaje sonoro no es estático, sino una composición en constante transformación influida por factores físicos, tecnológicos y temporales[48].

---

[46] Traducción propia. Cita original: *La mappa del paesaggio sonoro vi darà indicazioni, ma nessuna certezza. [...] Nulla è definito, tutto è da sperimentare: la passeggiata elettrica non è un evento stabilito a priori, ma una flânerie, un girovagare a caccia di suoni sommersi ed elusivi, all'interno di un paesaggio acustico sconosciuto e rivelatore.*

[47] Contenido disponible en el siguiente enlace: https://electricalwalks.org/electromagnetic-sounds-archive/.

[48] Otra destacada artista sonora es Jana Winderen, quien se desempeña no solo como compositora y performer, sino también como educadora y mediadora en universidades, asociaciones y festivales. Winderen lleva a cabo talleres de escucha profunda en diversos contextos, tanto naturales como urbanos, en los que invita al público a una experiencia inmersiva y experimental. Durante estos talleres, se realizan grabaciones de campo desde múltiples perspectivas: en entornos urbanos, naturales e incluso subacuáticos. Lo que distingue su enfoque es la forma en que anima a quien participa a utilizar equipos de grabación de maneras no convencionales y creativas, rompiendo con las formas tradicionales de producción sonora. Estos talleres

A partir del análisis de las metodologías abordadas en este apartado, se puede destacar el papel esencial del arte como una herramienta poderosa para visibilizar y reflexionar sobre problemáticas multifactoriales que afectan a la sociedad contemporánea. Más que un medio de expresión, el arte se posiciona en este caso como un catalizador crítico que cuestiona estructuras, desafía paradigmas y estimula nuevas formas de pensar sobre los retos sociales, culturales y políticos de nuestro tiempo. En particular, el arte sonoro emerge como un campo innovador que trasciende los límites de la percepción tradicional. Al interactuar con el público de manera multisensorial, este género artístico logra activar no solo la escucha, sino también otros sentidos y sensibilidades, fomentando una experiencia inmersiva que conecta al público con el espacio, el sonido y su propio cuerpo. Esta interacción amplifica la capacidad de la audiencia para interpretar y resignificar el mundo que le rodea, abriendo caminos para la empatía, la introspección y el pensamiento crítico. Se demuestra así que el arte sonoro no solo expande la percepción individual, sino que también invita a una forma de participación activa en la que se generan nuevas perspectivas sobre las relaciones humanas, el entorno y las dinámicas sociales. Este enfoque convierte al arte en un vehículo indispensable para abordar cuestiones complejas y despertar una conciencia más profunda sobre el impacto de las acciones de la colectividad sobre sus entornos.

Además, la contaminación acústica, junto con el predominio del mundo visual sobre lo sonoro, refleja un desequilibrio que no solo afecta nuestra calidad de vida, sino que también despoja a los espacios de su identidad sonora (Michael

---

brindan la oportunidad de explorar la propia presencia sónica, reflexionando sobre el ruido y las sonoridades inherentes que emergen durante los procesos de grabación. Además, la artista trabaja con la colocación estratégica de micrófonos para captar diferentes perspectivas, permitiendo grabaciones que incluyen no solo sonidos audibles, sino también aquellos que se encuentran en el espectro ultrasónico. Esta práctica no solo promueve una apreciación más profunda del paisaje sonoro, sino que también invita a experimentar la escucha de formas innovadoras, expandiendo los límites de la percepción sonora. Pagina *web* oficial de la artista: https://www.janawinderen.com/.

Bull y Les Back, 2020; Oliveros, 2009; Schafer, 1977). Este fenómeno evidencia la necesidad de revalorizar el acto de escuchar como una herramienta para comprender, proteger y transformar los entornos que se habitan (LaBelle, 2021). La escucha activa y el reconocimiento de los paisajes sonoros como elementos integrales de los ecosistemas, fomentan una nueva sensibilidad ecológica, cuyo enfoque permite cuestionar el dominio visual que ha justificado la parcelación, explotación y control de la naturaleza, proponiendo en su lugar una relación más inclusiva y respetuosa con el entorno.

A modo de conclusión, puede afirmarse que, en el contexto de crisis a la que se enfrenta la humanidad en la Era del Antropoceno, caracterizada por un impacto acústico cada vez más evidente humano sobre el planeta, la progresiva desaparición del paisaje sonoro como elemento identitario se traduce en una disminución de resiliencia cultural y ambiental, dificultando la capacidad de adaptación ante los desafíos ecológicos y sociales actuales. Además de la pérdida de tradiciones y conocimientos ancestrales que han sido fundamentales para la relación armónica entre las comunidades y su entorno, el paisaje sonoro global tiende a la homogeneización, reflejando la estandarización cultural impuesta por la tecnología y los medios de comunicación (Bermúdez et al., 2022; Gómez, 2023). Esta imposición acústica, que amplifica la presencia humana en el territorio, genera un déficit de empatía sonora y una desconexión con el entorno natural. Mientras se prioricen los sonidos artificiales sobre los naturales, se seguirá reforzando una percepción del mundo donde la naturaleza queda relegada a un segundo plano, afectando no solo la identidad sonora, sino también la forma en que los individuos experimentan y comprenden su relación con el medio ambiente.

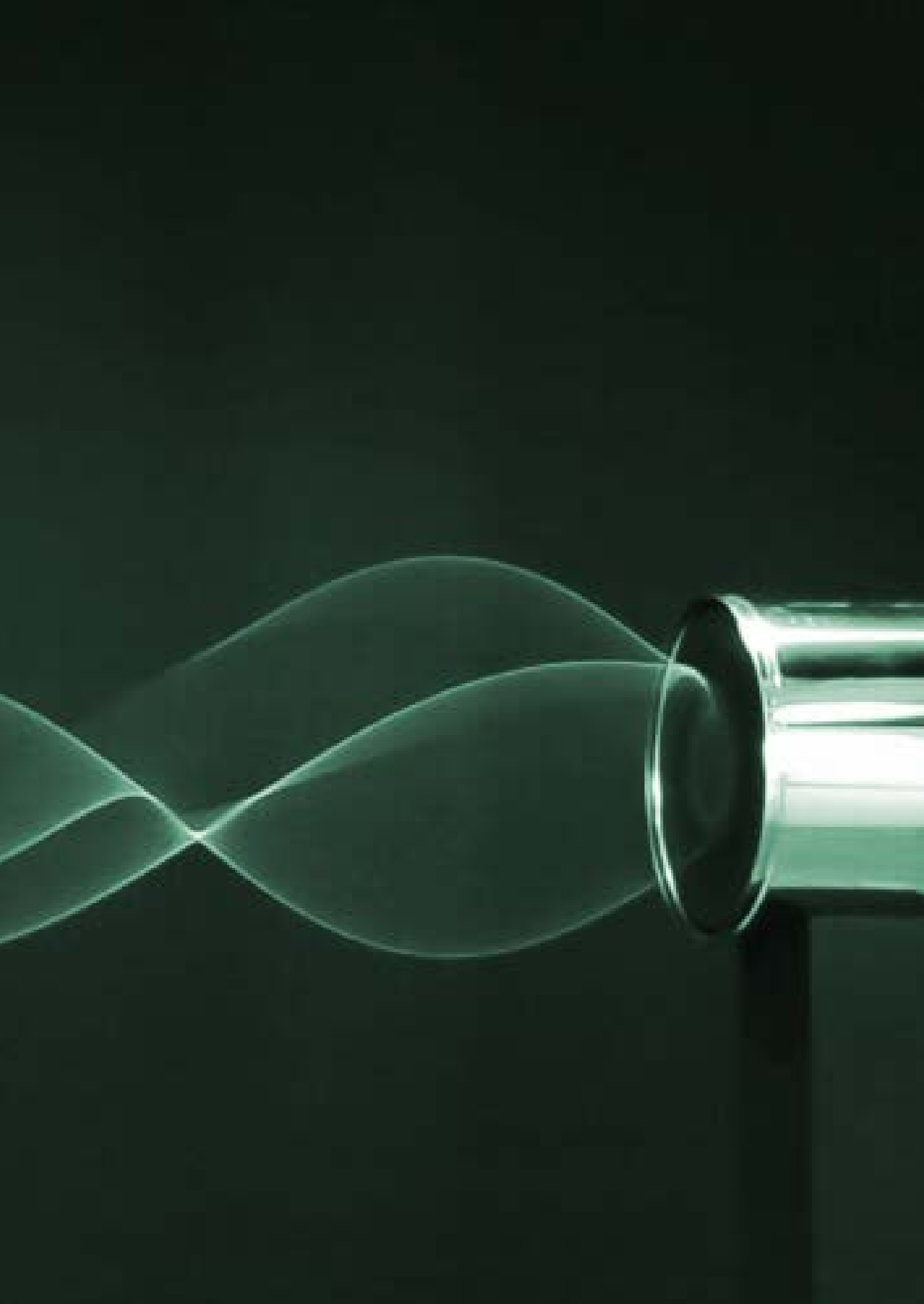
Ante esta problemática, la Cultura Auditiva [*Auditory Culture*] (Arnheim, 2003; Bull y Back, 2020; Connor, 1997; LaBelle, 2010; Midolo, 2007; O'Callaghan, 2007; Ong, 1988; Schafer, 1977; Voegelin, 2010), la Ecología Acústica [*Acoustic Ecology*] (Schafer, 1977; Westerkamp, 1974) y la Escucha Profunda [*Deep Listening*] (Oliveros, 2019), emergen como respuestas necesarias para

restaurar el equilibrio entre los seres humanos y su entorno sonoro y para generar una *conciencia sónica* que permita valorar, proteger y restaurar los paisajes sonoros naturales y culturales, promoviendo una escucha activa y respetuosa. La recuperación de esta sensibilidad auditiva es fundamental para redescubrir el valor del sonido en la configuración de nuestra identidad y en la construcción de sociedades más sostenibles y en armonía con el medio ambiente. En este sentido, la educación sonora y la práctica de una escucha consciente pueden convertirse en herramientas clave para revertir los efectos de la pérdida del paisaje sonoro y fomentar una convivencia más equilibrada entre la tecnología, la cultura y la naturaleza.

En definitiva lo sonoro no solo es un medio estético, artístico o cultural, sino también una fuerza transformadora y una forma de activismo cultural y ecológico capaz de inspirar a la colectividad a repensar su relación con el planeta, y a fomentar un cambio hacia una sociedad más consciente, sensible y en sintonía con su entorno.



Daniel Palacios, *Wave,* Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2012





CAPÍTULO 4

TRANSFORMACIÓN URBANA Y CONTESTACIONES CREATIVAS



Landestelle, Basel, 2024.



Placemaking no es diseño, ni es arquitectura. Es la invención de lugares (Granata, 2021, p.17).



Capitalism Tears, Todo Por La Praxi en Institute For X, Aarhus, Dinamarca, 2024.

4. Transformación urbana y contestaciones creativas

Dado el doble enfoque temático de esta investigación, que vincula el ámbito acústico con el territorio, este apartado, tras analizar el potencial del sonido en el arte y la ciencia, centra su atención en la dimensión territorial.

Dado que la hipótesis de esta tesis plantea que la intervención sonora de espacios abandonados y territorios devastados puede actuar como un catalizador de transformación, fomentando la imaginación y proyección de futuros alternativos, así como nuevas formas de habitar y percibir el territorio, el objetivo de este capítulo es explorar las posibles reconversiones de edificaciones en desuso, terrenos baldíos y zonas degradadas, mediante procesos artísticos, de regeneración urbana y de repoblación rural.

Tras un análisis sobre las rígidas estructuras impuestas por el sistema en los ámbitos urbanístico, político, económico, social y cultural, las cuales impactan

directa o indirectamente a la ciudadanía, se examinan los comportamientos que las comunidades creativas desarrollan en la contemporaneidad frente a la metamorfosis urbana (Jacobs, 2011). De este modo, se pone en evidencia el potencial estético y el sentido de libertad que ofrecen los territorios indecisos y carentes de normativas, como las ruinas industriales, los solares abandonados y las zonas rurales. Como demuestra la biodiversidad silvestre que habita estos entornos, éstos representan una fuente de inspiración para el crecimiento libre de iniciativas espontáneas.

4.1 Del declive industrial a la turistificación

Contrariamente al fenómeno de esplendor industrial analizado en el primer capítulo, que caracterizó el siglo XIX y parte del siglo XX, el avance tecnológico y el consecuente progreso exponencial de la sociedad de consumo, llevó a mitad del Siglo XX, al progresivo abandono de un patrimonio industrial que se fue quedando obsoleto en contraste con el crecimiento acelerado de los procesos y de sus sistemas. "Aquel mundo fragmentado, que parecía sinónimo de orden y organización, resulta ser ahora una máquina enloquecida cuyo motor está a punto de fundirse" [49] (Granata, 2021, p.20).

Tanto las instalaciones urbanas como las rurales fueron afectadas, desplazadas y reemplazadas por modernas fábricas orientadas a la optimización de costos. Este cambio buscaba mejorar la posición de los productos en un mercado cada vez más competitivo e internacional, dejando atrás el enfoque limitado al consumo en las áreas cercanas a los centros de producción. Así, el progresivo desplazamiento de las actividades manufactureras, el desarrollo de los sectores terciarios y de los servicios, la sustitución del transporte ferroviario al traslado

[49] Traducción propia. Cita original: *Quel mondo frammentato, che sembrava sinonimo di ordine e organizzazione, si rivela oggi essere una macchina impazzita il cui motore è prossimo alla fusione.*

de bienes por carretera o por avión, y, en general, los cambios estructurales y sociales derivados de la metamorfosis industrial, dejaron grandes "cicatrices en el paisaje" (Edensor, 2005, p.21) y en la sociedad.

El cierre de fábricas y el cese de operaciones industriales generaron un impacto profundo en las comunidades, especialmente en aquellas que dependían de una sola industria. Grandes instalaciones quedaron vacías y empezaron su transformación hacia el estado ruinoso (Baró Tomás, 2023; De Rossi, 2020; Edensor, 2005; Fernando, 2003), transformando el paisaje urbano en un entorno abandonado y marcado por el deterioro y la decadencia. Este proceso provocó un desempleo masivo, intensificando la desigualdad, la pobreza y el declive urbano en las regiones afectadas, y consolidando así un escenario de crisis social y económica de difícil reversión. Las ruinas industriales, como fábricas, almacenes o centrales eléctricas abandonadas, quedaron desiertas y expuestas al deterioro natural, convirtiéndose en testigos visibles de este proceso.



Fig. 27 Tranvía en proceso de oxidación en un depósito abandonado en las afueras de Milán, 2015.

Al mismo tiempo, la expansión y la modernización de las ciudades no solo fueron rodeando, y en muchos casos usurpando las ruinas industriales atrapadas en la nueva configuración de la ciudad, sino que también fueron dibujando vacíos urbanos, espacios marginales, terrenos baldíos y solares en desuso, algunos de ellos a la espera de ser vendidos y edificados y otros inaccesibles e indefinidos. El arquitecto Ignasi Solà-Morales (1996) define estos entornos con el término *Terrain Vague* [terrenos baldíos], refiriéndose a los terrenos abandonados por la industria, los ferrocarriles y los puertos, así como a los espacios marginales en las orillas de los ríos, los vertederos, las canteras y las áreas infrautilizadas, que permanecen inaccesibles debido a su ubicación entre autopistas o a causa de proyectos inmobiliarios inacabados[50].

El arquitecto y paisajista Gilles Clément, en su *Manifiesto del Tercer paisaje* (2018), describe estos entornos como

> [...] el resultado del abandono de un terreno anteriormente explotado. Su origen es múltiple: agrícola, industrial, urbano, turístico, etc. Espacio residual es sinónimo de terreno baldío. [...] Su existencia se debe al azar o a las dificultades de acceso, que hacen que su explotación sea imposible o muy costosa. Surge por sustracción del territorio antropizado. (Clément, 2018, p. 12)

[50] El proyecto *Incompiuto Siciliano* del colectivo Alterazioni Visive es una iniciativa artística y cultural que explora el fenómeno de las obras públicas inconclusas en Italia, particularmente en Sicilia. Estas estructuras inacabadas, que incluyen edificios, carreteras, puentes y otras infraestructuras, son reinterpretadas por el colectivo como una forma de arte contemporáneo y un símbolo de la política, la economía y la cultura locales. El proyecto busca resignificar estas ruinas modernas, no como fracasos, sino como parte integral del paisaje italiano y como un testimonio crítico de la burocracia, la corrupción y las dinámicas sociopolíticas que las generaron. A través de exposiciones, publicaciones y documentales, el proyecto *Incompiuto Siciliano* transforma estas estructuras en un "estilo arquitectónico" propio, invitando a la reflexión sobre el impacto de la planificación urbana y la memoria colectiva. Página *web* oficial del proyecto: http://www.alterazionivideo.com/

A pesar de la inaccesibilidad de ciertos vacíos urbanos, la especulación inmobiliaria evidencia su habilidad para ocupar incluso los espacios más improbables y su capacidad de expandir rápidamente su imperio de cemento hacia las afueras de la ciudad, dando lugar a entornos periféricos carentes de identidad, y saturados de amplias superficies concebidas para el consumo. Como explica Matta-Clark, "la industria hace proliferar cajas urbanas y suburbanas que garantizan las condiciones ideales para obtener consumidores aislados y pasivos, un público mantenido en estado de cautividad" (Fusi y Pierini, 2008, p.18).

Con el concepto de *no lugares,* el antropólogo y etnólogo Marc Augé (2003) se refiere a espacios de tránsito o consumo que carecen de identidad, historia y relaciones humanas significativas. Según él, los *no lugares* reflejan la homogeneización y desconexión que suelen acompañar al desarrollo urbano y tecnológico contemporáneo, fomentando en las personas un estado de anonimato y desarraigo, caracterizado por interacciones superficiales, efímeras y fugaces.

> El mundo de la globalización económica y tecnológica es el mundo del tránsito y de la circulación –destacándose todo ello sobre un trasfondo de consumo–. Los aeropuertos, las cadenas hoteleras, las autopistas, los supermercados [...] son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación (y, por ello, el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias. (Augé, 2003, p. 101)

La evidencia de este fenómeno se puede observar en la rápida transformación de la provincia norte-oeste de Milán, ciudad natal de la autora, impulsada por el recibimiento de la *Exposición Universal 2015* y por los *Juegos Olímpicos de Milán-Cortina d'Ampezzo 2026*. Aquí la transformación de la ciudad y de su periferia evoluciona a una velocidad vertiginosa e intentar viajar por

las carreteras antiguas se vuelve casi una misión imposible. El desvío hacia autovías de pago y grandes superficies comerciales provoca desorientación, pérdida de costumbres identitarias y consecuente cese de pequeños comercios. Si bien no se puede negar que estas mutaciones han llevado a una mejoría en la viabilidad del tráfico y han notablemente reducido ciertas distancias, también es posible afirmar que las nuevas conexiones impulsan la tendencia de un consumo masivo de las grandes superficies.

La prioridad dada en el planeamiento urbanístico a la fluidez del tráfico y al acceso masivo a los lugares de consumo, tiene graves consecuencias sobre la sociedad contemporánea. A modo de ejemplo, se hace referencia al aumento de la contaminación atmosférica, el incremento del consumo de territorio y recursos, la disminución del espacio público y del bien común, así como la inevitable reducción de la calidad de vida (Jacobs, 2011). Como señala el artículo *Hidden public spaces* (Fassi et al., 2016), los términos más frecuentes para describir las realidades urbanas son exclusión social, alienación, segregación y soledad.

Las plazas públicas, tradicionalmente diseñadas como centros neurálgicos de la vida colectiva, se están transformando cada vez más en *no lugares*, despojados de identidad y saturados de restricciones que, en apariencia, buscan preservar el orden público (Edensor, 2005). Jugar a la pelota, tumbarse en un césped y tocar música son solamente algunas de las acciones que, si bien podrían beneficiar a la comunidad por sus características sociales y culturales, se prohíben en muchos espacios comunes, al considerarse peligrosas o perjudiciales para la salud pública.

En este sentido, la teoría de Constant (2009), según la cual el espacio diseñado por la sociedad utilitarista posee un carácter antisocial, es fácilmente demostrable analizando el planteamiento urbanístico del espacio público de las últimas décadas. Este se caracteriza por el excesivo tráfico vehicular en los

centros urbanos, la falta de sombra en las plazas públicas[51], concebidas cada vez más como meros cruces de caminos, y la ausencia de lógicas relacionales en el diseño del mobiliario urbano, que, en lugar de facilitar el diálogo y el encuentro, a menudo se compone de bancos de piedra individuales y distantes entre sí (Jacobs, 2011). Además, el irrefrenable empleo de hormigón en el diseño del espacio público resulta cuestionable frente a la urgente necesidad de reforestación a la que se enfrenta la sociedad para frenar el cambio climático.

A todo esto, se suma un creciente proceso de *turistificación* que, impulsado por la rentabilidad económica de los alquileres de corta duración, acelera la transformación de viviendas en alojamientos turísticos. Este fenómeno reduce significativamente la oferta habitativa para la población local y eleva los precios, lo que provoca un éxodo de residentes, el cierre de comercios y la desaparición de servicios básicos en los centros urbanos. En su lugar, estos espacios se llenan de habitantes temporales, tiendas de souvenirs y locales dedicados a la hostelería. Diseñando un mapa de ocio y exotismo planificado, el turismo genera una dinámica constante de manipulación del tiempo y el espacio (Augé, 2003), lo que provoca la pérdida de la personalidad y autenticidad de los lugares, y transforma los elementos distintivos de la cultura en productos destinados al consumo turístico.

[51] Para remarcar la importancia de los elementos urbanísticos de los que se prescinde cada vez más en el diseño del espacio público, se considera oportuno mencionar aquí el concepto de *Ágora* propuesto en la antigua Grecia como modelo de plaza pública y diseñado como lugar de reunión y discusión. En este sentido, el *ágora* era un "espacio fluido y abierto que se fundía con la naturaleza" y "[...] la organización del espacio según este orden "natural", correspondía con un comportamiento humano libre, espontáneo e igualitario" (Trachana, 2008, p. 20-22).

El master *Eureka, Training Urban Innovators*[52], realizado por la autora a lo largo de esta investigación, brindó la oportunidad de vivir la ciudad de Venecia desde cerca y de analizar el proceso de *gentrificación* de una de las ciudades más visitadas del mundo que, para intentar limitar el flujo de turistas, y, paradójicamente, para subrayar el proceso de *disneyfication*, se sitúa como la primera ciudad del mundo que cobra una tasa turística solo por visitarla (RTVE, 2024). Este fenómeno, en continua expansión en la mayoría de las ciudades europeas e impulsado por intereses económicos tanto globales como locales, genera un aumento de la desigualdad y provoca el desplazamiento masivo y forzado hacia las periferias de la población con menos capital social, cultural y económico (Semi, 2015).

El fenómeno *Airbnb*, concebido inicialmente como un servicio innovador y enriquecedor para huéspedes y anfitriones interesados en intercambios culturales, inmersión en comunidades autóctonas y experiencias únicas, se ha convertido más bien en una atractiva fuente de ingresos. Las graves consecuencias de la difusión de este fenómeno, están generando problemas habitativos cada vez más drásticos y vaciando las ciudades de sus residentes, de sus pequeños comercios y, por ende, de su identidad. En cambio, los centros históricos se han llenado de miniapartamentos sobrios e impersonales, delegando a los algoritmos de *TripAdvisor* y *Google Maps*[53] la tarea de guiar

---

[52] El máster EUREKA (*European Urban Regenerators Knowledge Alliance*) fue un programa de formación multidisciplinar diseñado para desarrollar un plan de estudios innovador en colaboración con universidades, profesionales de la cultura y responsables políticos. Su objetivo principal fue formar a un perfil profesional emergente en la innovación urbana, especializado en la regeneración y transformación sostenible de las ciudades. A lo largo de este programa, que se llevó a cabo entre 2023 y 2024, se realizaron y visitaron diversos laboratorios urbanos en ciudades como Venecia, Ámsterdam, Timişoara y Bilbao, promoviendo un enfoque práctico y colaborativo para abordar los desafíos urbanos contemporáneos. Página *web* oficial del proyecto: https://www.eure-ka.eu/

[53] Una evidencia desconcertante y controvertida es la definición asignada en *Google Maps* a ciertos lugares etiquetados como "atracción turística" aún tratándose de parques naturales o bienes de interés cultural, acontecimiento que contribuye a borrar la memoria y la autenticidad

al turismo masivo hacia las atracciones más populares, dificultando a las comunidades locales la movilidad en los barrios e impidiendo el disfrute de ciertos servicios, ya saturados por las excursiones.

Ante la percepción de un panorama urbanístico contemporáneo poco acogedor y antisocial (Constant, 1997), y considerando la urgente necesidad de abordar la crisis multifactorial a la que se enfrenta la humanidad en la actualidad, resulta cada vez más necesaria la generación de espacios libres de constricciones, que den pie al encuentro, al diálogo, al intercambio, y que den voz a la comunidad creativa, pensante y resolutiva, en contra de las lógicas (y las arquitecturas) impuestas por un sistema capitalista interesado en el fomento de una sociedad inconsciente, automatizada y manipulable (Fusi y Pierini, 2008). A pesar de que ciertos aspectos de la planificación urbana generan cambios con un impacto positivo en la vida de las personas, la definición de las necesidades de la población en términos sociales, culturales y medioambientales sigue siendo cuestionable, al igual que el perceptible método de imposición desde arriba (Careri et al., 2021; Granata, 2021; Ostanel, 2023).

---

de los lugares, fomentando un consumo intensivo de una herencia cultural y amenazando la salvaguardia de entornos frágiles.

4.2 Resignificación del abandono

4.2.1 Contestación artística en los años 60

Como se analizó en el primer capítulo, los territorios indecisos surgidos a raíz de la desindustrialización y la transformación urbana han sido espacios de exploración y acción para los movimientos artísticos de vanguardia. A modo de síntesis, este recorrido comienza con la visita a una iglesia abandonada por parte de los dadaístas, quienes cuestionaron las normas establecidas del arte mediante actos disruptivos; continúa con la exploración del inconsciente en el espacio público por parte de los surrealistas y culmina con la deriva situacionista, una práctica que se consolidó como una herramienta clave para resignificar el entorno urbano y convertirlo en un escenario de acción artística y crítica social.

Sin embargo, no es hasta las décadas de los años sesenta y setenta, con la irrupción de prácticas artísticas vinculadas al *land art* y al arte conceptual, que se consolida la idea de que la práctica artística puede servir como una herramienta efectiva para revalorizar territorios devastados o abandonados. Artistas como Robert Smithson, Gordon Matta-Clark y Martha Rosler, jugaron un papel fundamental en esta transformación, demostrando a través de sus proyectos que el arte no solo puede habitar el espacio público, sino también transformarlo, dotándolo de nuevos significados y recuperando su valor cultural, social y ambiental. Durante estos años, fue aumentando el interés por el valor estético de nuevos espacios, propicios para generar interpretaciones artísticas innovadoras y acciones simbólicas centradas en el entorno, en lugar de en un objeto específico.

En esta línea, Robert Smithson realizó a finales de los años sesenta la obra *The Monument of Passaic* (1967) elevando a monumento el valor de instalaciones industriales periféricas abandonadas que fotografió durante su deriva por su ciudad natal. Esta obra se compone de un texto acompañado por una serie

de fotografías que Smithson denominó "instantáneas entrópicas" (Smithson, 1993, p. 77), que documentan el recorrido que el artista realizó por la periferia de Passaic, en Nueva Jersey. En este paseo, Smithson dirige su atención a una zona aparentemente olvidada: un canal industrial rodeado de un paisaje marcado por la deconstrucción, las ruinas y el abandono. Lejos de buscar elementos monumentales o grandiosos, el artista se concentra en captar la esencia de un entorno caracterizado por el deterioro, la descomposición y la transformación constante. Este paisaje, que Smithson describe como "entrópico", encarna sus preocupaciones conceptuales sobre el paso del tiempo, la degradación inevitable de los entornos creados por el ser humano y la relación simbiótica entre naturaleza e industria.



Fig. 28 *The Monument of Passaic.* Robert Smithson, 1967, Passaic, NJ, USA.

La elección de este escenario responde a su interés por explorar aquellos espacios marginales que escapan a las narrativas tradicionales de progreso y orden urbano. Las "instantáneas entrópicas" de Passaic no solo registran un territorio devastado, sino que también funcionan como un comentario crítico sobre el impacto de la modernidad y la industrialización en el paisaje, planteando preguntas sobre el valor y el significado de los espacios olvidados. Además, la obra no se limita al registro visual, sino que se acompaña por un texto que añade una capa reflexiva y que conecta los fragmentos del paisaje con conceptos más amplios de la entropía, un tema recurrente en la obra de Smithson.

Este enfoque multidisciplinario, que combina fotografía, escritura y teoría, convierte la pieza en una meditación sobre cómo la cultura y la naturaleza interactúan en una suerte de ciclo continuo de construcción y destrucción. De este modo, la obra de Smithson no solo documenta un paseo por Passaic, sino que transforma lo cotidiano y lo aparentemente insignificante en una oportunidad para reconsiderar nuestra relación con el espacio, el tiempo y la materialidad del mundo que habitamos. A través de la poesía y de la fotografía, el artista atribuyó nuevos significados y alteró la realidad de un territorio devastado, encontrando en él una nueva fuente de inspiración que no solamente se desvinculó de los modelos artísticos convencionales, sino que también cuestionó y visibilizó la acción humana devastadora sobre el territorio.

En junio de 1966 Robert Smithson publicó en la revista *Artforum* su escrito "La entropía y los nuevos monumentos" donde reflexionó sobre el concepto de entropía y su relación con el arte y la cultura contemporánea. Según Smithson, las obras de arte no deberían estar destinadas a la permanencia o a la inmovilidad, sino que deberían reflejar el flujo continuo de transformación y descomposición que caracteriza a la vida y el universo.

> Los errores y los callejones sin salida significan a menudo más para los artistas que cualquier problema demostrado. Las cuestiones de forma

> parecen tan totalmente inapropiadas como las cuestiones de contenido. [...] La reacción sigue a la acción, hasta que finalmente el artista "se cansa" y opta por una inacción monumental. (Smithson, 1993, p.65-66)

En esta época de ruptura con las normas preestablecidas, se iba cuestionando la idea de que el progreso siguiera un camino lógico y racional, lo que llevó a un replanteamiento y transformación completa de las formas de creación y expresión artística. En palabras de Smithson:

> Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; se encuentra en los periódicos de ayer, en los áridos anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. (1993, p.77)

Si por un lado Smithson presentó un nuevo concepto de monumento, considerando como tal los elementos que componían un paisaje distópico y periférico del abandono, por otro lado, se encuentra al artista Gordon Matta-Clark, conocido por su planteamiento radical hacia la arquitectura. Con la introducción de la idea de *Non-uments* (Fusi y Pierini, 2008), Matta-Clark define el carácter anti-monumental que él quería designar a sus obras. Para evidenciar su crítica contra los fundamentos tradicionales y permanentes de la arquitectura, en lugar de construir monumentos sólidos y duraderos, el artista propuso intervenciones efímeras, fragmentadas o deconstruidas, enfatizando, al igual que Smithson, los conceptos de temporalidad, ausencia y desmaterialización. Al comparar a ambos artistas, resulta evidente que compartían una inquietud similar: la búsqueda de inspiración en la composición paisajística de entornos abandonados y periféricos. Interesados en el concepto de entropía y la transformación constante de la materia y el espacio, también coincidieron en su crítica a las concepciones tradicionales del arte y la arquitectura.

A través de la ruptura física de los muros entendidos como límites, Matta-Clark introdujo el concepto de *Anarchitecture* como un proceso constante y abierto de transformación del espacio que trasciende la simple intervención en el espacio arquitectónico, configurándose principalmente como una crítica a la arquitectura establecida y a las estructuras de poder que configuran la ciudad, junto con sus implicaciones sociales. Con este enfoque, Gordon Matta-Clark cuestionó las dinámicas urbanas dominantes para subvertir las nociones tradicionales de espacio, función y propiedad (Fusi y Pierini, 2008).

Entre sus acciones artísticas más emblemáticas destaca *Splitting* (1974), un proyecto en el que el artista cortó literalmente por la mitad una casa abandonada situada en un barrio de Nueva Jersey en pleno proceso de gentrificación. Esta intervención permitió revelar el interior de la casa desde el exterior, alterando tanto su función como vivienda como la percepción convencional del espacio arquitectónico. Con este tipo de acciones, el artista profana la esfera "sagrada" de la intimidad y privacidad de un hogar y evidencia la condición alienante al que está sometido el modelo de vida suburbano (Fusi y Pierini, 2008). Al dividir físicamente la estructura, Matta-Clark expuso de manera poética y contundente las tensiones y contradicciones inherentes a los procesos urbanos de despojo y revalorización inmobiliaria. La obra puede interpretarse como una crítica a las dinámicas de propiedad inmobiliaria y a los efectos excluyentes de la gentrificación, que suelen marginar a las comunidades más vulnerables. Sin embargo, más allá de su evidente carga social y política, la intervención posee una dimensión estética fundamental. A través de la transformación de la casa en una escultura habitable y efímera, Matta-Clark reafirmó su concepto de *Anarchitecture*, proponiendo un lenguaje artístico que descompone la arquitectura tradicional para explorar nuevas posibilidades espaciales, simbólicas y culturales.



Fig. 29 *Splitting*, Gordon Matta-Clark, Englewood, New Jersey 1974.

Además de la componente escultórica y arquitectónica con la que deconstruía edificios abandonados, visibilizando su estado de deterioro, la obra de Matta-Clark establecía un vínculo especial con el ámbito social y mostraba un interés por la creación de comunidad. El artista desarrolló su necesidad de generar nuevos espacios de encuentro, a través de su restaurante *Food* (1971-1972), concebido como un lugar donde la comunidad creativa, proveniente de diversas disciplinas, se reunía para dialogar, crear e intercambiar ideas (Moure, 2006). Con la apertura de este espacio colectivo, Matta-Clark, junto con otros artistas, combinó de manera experimental los conceptos de arte, espacio, comunidad y gastronomía.



Fig. 30 Gordon Matta-Clark grabando en su restaurante *Food*. Soho, New York, 1971-1974.

Food estaba ubicado en un local del barrio del SoHo de Nueva York, una zona que en aquel momento emergía como un centro alternativo y artístico. Este proyecto trascendió la idea de una simple instalación o un evento artístico, convirtiéndose en un auténtico laboratorio de creación. Su objetivo era transformar la comida en una experiencia social y artística, funcionando como una especie de performance colectiva que desafiaba las nociones tradicionales de un restaurante. A través de *Food*, se cuestionaron las fronteras entre el arte, la cultura y la vida cotidiana, reimaginando el acto de compartir una comida como un espacio de interacción creativa, colaboración y experimentación.

> Una de las primeras veces que recuerdo haber utilizado el corte para redefinir un espacio fue en Food Restaurant. [...] Montábamos espectáculos y creábamos teatro gastronómico. El primer diseño del local no era tan práctico como necesitábamos una vez que el restaurante se convirtió en un negocio. En consecuencia, pasé el segundo verano rediseñando el espacio. Lo hice cortando lo que ya habíamos construido

> y reorganizándolo. La fase de corte empezó con algunos mostradores y espacios de trabajo empotrados. Luego se extendió a las paredes y a otros separadores de espacios. Esta fue quizás la última vez que utilicé el proceso de corte de forma pragmática[54]. (Matta-Clark, 1977, p.8)

Según Matta-Clark (1977), su interés por la deconstrucción de los espacios nació de la necesidad de adaptación que generaba el hecho de vivir en Nueva York, donde era necesario transformar constantemente espacios inhabitables en estudios o lugares de exposición.

> Vivir en Nueva York crea tal necesidad de adaptación que los espacios en bruto e inhabitables tenían que transformarse constantemente en estudios o zonas de exposición. Imagino que esta es una de las formas en las que me acostumbré a abordar el espacio a un nivel agresivo[55]. (p. 8)

La obra de Matta-Clark no solo subvirtió la arquitectura tradicional y criticó las dinámicas de poder urbano, sino que también anticipó lo que Nicolas Bourriaud (2006) más tarde denominaría *arte relacional*. Esta corriente artística surgió a finales de la década de 1980 y principios de los 90, y transformó la manera en que se entiende el arte al priorizar las relaciones humanas y las interacciones

---

[54] Traducción propia. Cita original: *One of the earliest times I can remember using cutting as a way of redefining a space was at Food Restaurant. [...] We would put on shows and create food theater. The first design of the place was not as practical as we needed once the restaurant became a business. Consequently, I spent the second summer redesigning the space. I did this by cutting up what we had already built and rearranging it. This cutting up started with a number of counters and built-in work spaces. It then progressed to the walls and various other space dividers. This was perhaps, the last time I ever used cutting, the cutting process, in a pragmatic way.*

[55] Traducción propia. Cita original: *Living in New York creates such a need for adaptation that raw, uninhabitable spaces constantly had to be transformed into studios or exhibition areas. I imagine this is one of the ways that I became used to approaching space on an aggressive level.*

sociales sobre los objetos físicos o las representaciones visuales. En lugar de crear una obra cerrada, el arte relacional buscó generar situaciones en las que las personas se convirtieran en participantes activos, promoviendo un cambio de perspectiva sobre el arte, que dejó de ser algo meramente observado y consumido. Este concepto describe aquellas prácticas artísticas que se centran en la interacción humana y en la creación de relaciones sociales como parte esencial de la obra.

En el caso de Matta-Clark, sus intervenciones no solo transformaron el espacio físico, sino que también generaron diálogos críticos y conexiones comunitarias, cuestionando los sistemas sociales y proponiendo nuevas formas de habitar y percibir el entorno urbano, reafirmando así la relevancia de lo colectivo y lo experiencial en el arte contemporáneo.

Con el mismo enfoque crítico hacia el espacio urbano y las estructuras de poder que lo caracterizaban, en los mismos años, la artista Martha Rosler (1974) abordó esta problemática desde una perspectiva documental y conceptual, utilizando la fotografía, el texto y el video para explorar las narrativas invisibles y las realidades marginadas en los entornos urbanos de Nueva York. La obra de Martha Rosler, y en particular *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), se relacionó directamente con el fenómeno de abandono de edificios y la transformación urbana. A través de su enfoque documental crítico, Rosler capturó los escaparates vacíos, las fachadas deterioradas y las calles desoladas del barrio Bowery de Nueva York, elementos que reflejaban el impacto visible del declive económico y la negligencia institucional en los entornos urbanos de la época. Estos espacios vacíos, que funcionaban como metáforas del abandono físico y social, revelaban las dinámicas más amplias de desigualdad, marginalización y exclusión que definieron los procesos de desindustrialización y reconfiguración económica de las ciudades.



Fig. 31 Fotografía perteneciente a la serie *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Martha Rosler, New York, 1974-75.

De manera similar a como Matta-Clark exploró el vacío y la descomposición en su intervención arquitectónica en edificios abandonados, Rosler utilizó la fotografía y el texto para señalar las huellas que dejaba el abandono en el tejido social y urbano. La ausencia de rostros y retratos en la obra fotográfica de Rosler le permitió desafiar las convenciones del formato clásico de reportaje, que a menudo asociaba a los sujetos representados con el problema social subyacente. Ambos artistas, aunque desde enfoques distintos, evidenciaron cómo el abandono de edificios no solo transformaba el paisaje físico, sino también reflejaba y perpetuaba las desigualdades sociales, mostrando que tanto la intervención física como la crítica conceptual podían cuestionar y resignificar nuestro entendimiento del entorno urbano y de sus problemáticas sociales.

4.2.2 Un hervidero para la creación en Brooklyn

La acción, la estética y el compromiso social de la comunidad artística neoyorquina descritos hasta ahora adquieren una relevancia especial en esta investigación. Esto se debe a que una parte importante de la inspiración que da forma a este estudio, proviene de la experiencia directa de la autora, quien vivió durante seis meses en un contexto artístico e postindustrial en la ciudad de Nueva York[56]. Durante este período, la autora tuvo la oportunidad de analizar de manera integral los valores, espacios y proyectos descritos en el párrafo anterior. Bajo la guía del artista y artesano Kellam Clark, llevó a cabo una inmersión profunda en un entorno creativo caracterizado por su autogestión, autoconstrucción y enfoque multidisciplinar. En los años 2000, jóvenes artistas como Kellam Clark, Nicolas López, Gandalf Gavan e Ishmael Randall Weeks, entre muchas otras mentes creativas, transformaron las antiguas naves de una fábrica de acero en desuso en Brooklyn. Estos espacios fueron readaptados para convertirse simultáneamente en sus hogares y talleres, dando lugar a un laboratorio permanente de experimentación artística. "Sin dinero, pero con el afán de crear nuestro propio mundo dentro del mundo que es Nueva York, trabajamos día y noche, con trabajos esporádicos aquí y allá, y construyendo toda la noche" [57] (Randall Weeks, 2014). Bajo el lema "Nada es imposible",

---

[56] Esta oportunidad surgió en el marco del evento expositivo *Upcycle Your Business*, celebrado durante la *Design Week* 2011 en el espacio de *coworking* The Hub en Milán, donde se estableció una relación de colaboración y amistad entre la autora y el artista participante Kellam Clark. Durante dicho evento, la autora presentó su proyecto de fin de grado, lo que propició un intercambio de ideas que culminó en la invitación por parte de Clark para realizar una estancia de tres meses en su atelier, ubicado en Brooklyn, Nueva York, durante el verano de 2011. Esta experiencia resultó tan enriquecedora que se repitió al año siguiente, consolidando un vínculo profesional y creativo entre ambos. El contenido fotográfico del evento está disponible en el siguiente enlace: https://www.flickr.com/photos/filippopodesta/5631539382/in/photostream/

[57] Traducción propia. Cita original: *Without any money, but with the drive to create our own world within the world that is New York, we worked day and night—odd jobs here and there, and building all night.*

durante la estancia de la autora, en estas naves se produjeron obras artísticas, encuentros, eventos e instalaciones, siempre caracterizadas por la interacción y colaboración de diversas disciplinas.

> El espacio industrial que el Sr. Clark llama ahora su hogar se convirtió en una obra de arte en sí misma, que sirve de inspiración a las docenas de músicos, escritores y creativos que deambulan a diario por sus amplios y variados espacios. [...] Para quienes viven y transitan por el complejo, Dean Street se ha convertido más en un estado de ánimo que en un espacio real[58]. (Peter Moskowitz, 2013)

El patio principal, en constante transformación, tenía diversas funciones como la de almacén de materiales, de lugar de encuentro para hogueras nocturnas, de albergue para artistas alojados en tres caravanas distintas y de local de ensayo al aire libre de la orquestra de *steel drummers Despers Usa* compuesta por una comunidad caribeña de un centenar de personas, que se preparaban para la *Brooklyn's Panorama Competition*.

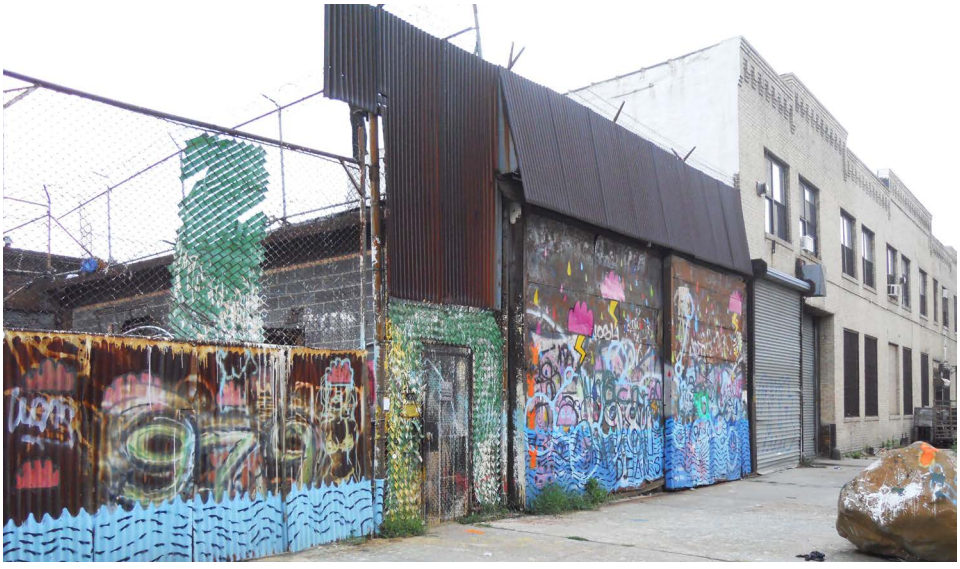
Desde el patio central, se accedía a los distintos estudios donde, durante la estancia, fue posible observar, participar y colaborar en una amplia variedad de procesos creativos. Entre las actividades destacadas se incluyen la instalación *Landscape X* (2011) de Nicola López, comisionada por el Guggenheim de Nueva York; la fusión de acero utilizada en la creación de las esculturas de Gandalf Gavan; el rodaje de la película Cymbeline (2014); así como el diseño del proyecto *Caballo de Troya*, como obra interactiva pensada para ser construida y habitada en ocasión el festival *Burning Man*.

---

[58] Traducción propia. Cita original: *The industrial space Mr. Clark now calls home became a piece of art in itself, providing inspiration to the dozens of transient musicians, writers and creative types who drift through its vast and varied spaces every day. [...] To those who live in and pass through the complex, Dean Street has become more a state of mind than an actual space.*

La nave principal de la antigua fábrica se convirtió en el epicentro de las actividades desarrolladas por la autora durante su periodo de prácticas. Este espacio albergaba el taller de madera y metal, donde se llevaba a cabo la transformación de materias primas para la creación de muebles y artefactos personalizados, destinados tanto a clientes particulares como a espacios públicos y galerías de arte. Atravesando el primer taller, se accedía a un salón lleno de instrumentos antiguos y vintage, un espacio vibrante que servía como escenario para encuentros de lectura y sesiones improvisadas de música [*jam sessions*].

A continuación, se encontraba la cocina, un lugar multifuncional utilizado no solo como centro gastronómico, sino también como semillero de plantas, ideas, cenas compartidas y eventos culturales. Desde este espacio, una pequeña puerta conducía a un cuarto oscuro destinado al revelado de fotografías analógicas, mientras que una escalera de caracol conectaba con la planta superior, donde se encontraban las habitaciones privadas. En el tejado, un amplio espacio ofrecía vistas espectaculares del *skyline* de Nueva York y acceso a más talleres de artistas, consolidando este entorno como un núcleo creativo en constante efervescencia.



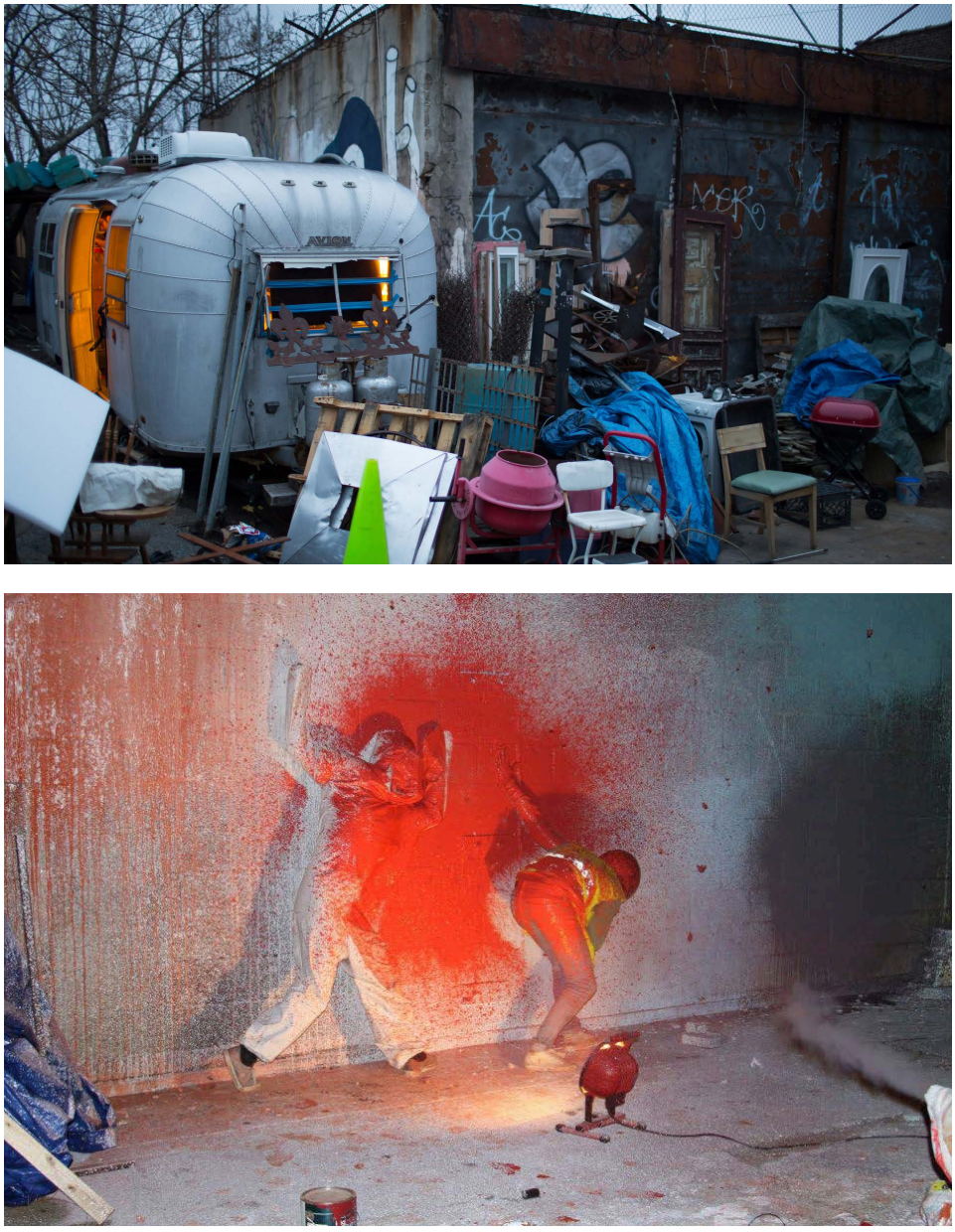


Fig. 32 Momentos y lugares en Dean Street, New York. 2011-2012.

En definitiva, esta experiencia representa una valiosa fuente de inspiración para el desarrollo de esta investigación, al tratarse de un caso paradigmático de cómo la reutilización de espacios industriales puede trascender su función inicial para convertirse en epicentros de innovación y creación artística. Al transformar un entorno obsoleto en un laboratorio multidisciplinar de convivencia y producción, la comunidad artística involucrada no solo generó un modelo sostenible y autogestionado, sino que también redefinió las posibilidades del espacio como catalizador de interacción humana y creatividad. La constante interacción con artistas de diversas disciplinas y enfoques, propició un entendimiento profundo de la colaboración como una herramienta esencial para el desarrollo creativo. Este entorno, caracterizado por su naturaleza no jerárquica y cooperativa, promovió una reflexión crítica sobre las dinámicas tradicionales de la producción artística y profesional, destacando el potencial transformador del arte como punto de encuentro entre comunidad, espacio y creatividad compartida.

Las experiencias vividas en este centro neurálgico de mentes creativas pusieron en evidencia cómo la voluntad de crear un mundo alternativo a las lógicas de consumo permite generar espacios extremadamente inspiradores para la creación de obras y de comunidades artísticas (Arboleda, 2019; Edensor, 2005). Esta vivencia sirvió, además, para entender como la autoconstrucción y la autogestión de un entorno creativo, surgido de los escombros de una nave industrial en desuso, ofrecen un nivel de libertad que roza la utopía a los ojos de la ciudad convencional, excesivamente reglada, diseñada y estructurada (Careri et al., 2021; Granata, 2021; Lambertini, 2013).

4.3 Movimientos de regeneración urbana

4.3.1 Ruinas industriales y naturaleza resiliente

Los grandes complejos industriales en desuso se consideran como lugares idóneos para la creación y la convivencia de las disciplinas artísticas, además de representar una rica fuente de materiales desechados que dan pie a nuevas creaciones. Para mencionar las indicaciones de Gordon Matta-Clark, en palabras de Fusi y Pierini (2008)

> [...] Es hacia la conquista de otros espacios hacia donde debemos movernos, espacios verdaderamente comunes y por tanto inalienables, espacios hacia los que la atención rapaz del sistema aún no se ha dirigido[59]. (p. 177)

La estrategia de los colectivos de artistas que localizan y buscan proteger sus refugios en los márgenes y los intersticios de las ciudades, guarda una notable analogía con el comportamiento de la naturaleza silvestre en entornos urbanos. Ambos encuentran oportunidades en espacios residuales o desatendidos, adaptándose de manera creativa y resiliente a contextos aparentemente hostiles, y contribuyendo así a revitalizar y resignificar dichos entornos. En su tratado *The ecology of urban habitats* (1989), el ecologista y liquenólogo Oliver Gilbert expone el comportamiento de la flora y la fauna espontáneas que, no respetando los patrones normativos de la ordenación urbana, se mueven a las áreas menos reglamentadas de la ciudad que se convierten en refugios para aquellas especies desplazadas de lo rural por el exceso de pesticidas, y apartada de lo urbano por abuso de poder.

---

[59] Traducción propia. Cita original: [...] *É verso la conquista di altri spazi che bisognerà muoversi, spazi che siano davvero comuni e pertanto inalienabili, spazi verso i quali non sia ancora stata rivolta la rapace attenzione del sistema.*

> Siempre será caro mantener el campo en la ciudad, ya que está fuera de contexto, pero las colaboraciones del ser humano con la naturaleza urbana pueden ser casi automantenidas. Con demasiada frecuencia, las zonas naturales de las ciudades se crean destruyendo comunidades de plantas autóctonas y exóticas en perfecto estado[60]. (Gilbert, 1989, p.5)

Las especies no domesticadas crean así corredores naturales que cruzan las ciudades por vías del tren y alcantarillas, y ocupan espacios abandonados y ruinas urbanas, poniendo en acto mecanismos de defensa contra el avance humano. En relación con este estudio, se destacan los escritos de Tim Edensor, experto en geografía humana, estudios urbanos y cultura visual.
A través del enfoque y análisis que presenta en su obra *Industrial Ruin: Spaces, Aesthetics and Materiality* (2005), Edensor explora la compleja relación entre las personas y los espacios que habitan. Recuperando sus palabras: "Las ortigas y los cardos pican, [...] las zarzas enganchan y tiran de los pantalones y las raíces y zarcillos hacen tropezar a los cuerpos si se mueven demasiado deprisa"[61] (Edensor, 2005, p. 46). Las ruinas industriales descritas por el autor, son espacios curiosos que, al estar fuera del ámbito de las funciones urbanas establecidas, permiten una liberación de las normas y expectativas cotidianas que dictan cómo deben usarse los espacios urbanos, dejando un amplio margen a la interpretación imaginativa y a posibilidades transgresoras y trascendentes.

Precisamente, son estos elementos distintivos de los territorios en desuso los que posibilitan la aplicación de fórmulas orientadas a la innovación. Su

---

[60] Traducción propia. Cita original: *It will always be expensive to maintain the countryside in the town as it is out of context, but partnerships of man and urban nature can be almost self-maintaining. Too often naturalistic wildlife areas in towns are created by destroying perfectly good existing communities of self-sown native and alien plants.*

[61] Traducción propia. Cita original: *Nettles and thistles sting, [...] brambles snag and pull at trouser bottoms and roots and tendrils trip up bodies if they move too fast.*

carácter flexible, su capacidad para adaptarse a nuevos usos y su falta de estructuras rígidas, fomentan un entorno propicio para la experimentación, el desarrollo de ideas disruptivas y la creación de soluciones que trascienden las convenciones.

A pesar de que muchas corrientes ideológicas coinciden en considerar las ruinas como vertederos, lugares peligrosos, oscuros e insalubres y, en definitiva, como unos *Locus Horribilis* (Grunenberg, 1997) en los que ocurren actos anómalos, actividades indeseables, desorden y delincuencia, por lo contrario, hay autores, artistas y poetas que divergen considerablemente en cuanto al potencial y belleza intrínsecas en las ruinas. En estos entornos la flora rampante y la fauna silvestre, reconquistan poco a poco la tierra de la que antes habían sido despojadas y retoman el control sobre un espacio del que habían sido privadas.

La extensión típica de los complejos productivos industriales, transforman en algunos casos las ruinas en amplios bosques en medio de la ciudad. La deambulación por la inmensidad de estos espacios indecisos permite, en algunos casos, alejarse de la vida cotidiana, de las perturbaciones de la ciudad, de las aceras de cemento y de la contaminación acústica, para sumergirse en la amplitud de lugares silenciosos donde el tiempo parece haberse detenido. En estos espacios, la naturaleza trabaja pacientemente para restablecer un equilibrio de biodiversidad, reparando el daño ambiental que las fábricas habían causado al entorno.

El *Parco La Goccia* en Milán es un ejemplo significativo que demuestra la capacidad de la vegetación espontánea de un complejo industrial en desuso, de reequilibrar el ecosistema y de absorber los elementos contaminantes liberados en el subsuelo durante la centenaria producción de energía a partir

de la transformación del carbón. El colectivo *Terrapreta*[62] puso en marcha el proyecto *Osservatorio La Goccia* para demostrar, mediante procesos participativos e interdisciplinarios, cómo la naturaleza, tras un largo periodo de abandono, comenzó a recuperar su territorio. La aparición de especies pioneras, que crecieron rápidamente, generó abundante follaje y materia orgánica, la cual se transformó en humus. Este nuevo suelo, junto con la llegada de animales e insectos, facilitó el retorno de especies raras y características de los bosques de tierras bajas, propiciando la formación de nuevos equilibrios ecológicos (Terrapreta, s.f.).



Fig. 33 Nave principal ubicada en el *Parco La Goccia*. Milán, 22 de noviembre de 2022.

[62] La expresión *terra preta* [“tierra negra” en portugués] se emplea para describir un suelo oscuro y altamente fértil característico de la región de la cuenca del río Amazonas. Este tipo de suelo, conocido por su fertilidad natural, su notable resistencia a la descomposición de la materia orgánica y su capacidad para retener tanto nutrientes como agua, se ha convertido desde los años 2000 en el foco de diversos programas de investigación relacionados con la fertilidad del suelo y la agricultura sostenible.

La valiosa labor del colectivo *Terrapreta* está contribuyendo a la preservación del ecosistema en un terreno amenazado por proyectos urbanísticos. La biodiversidad regenerada en este espacio corría el riesgo de ser completamente arrasada y reemplazada por tierra nueva, césped artificial y superficies de hormigón. Como señala Clément (2018), un sistema basado en modelos de consumo masivo, percibe los terrenos baldíos como portadores de proyectos rentables de los cuales se puede esperar un posible crecimiento: "[...] la captación del Tercer paisaje por parte de la institución lleva a [...] fijar los límites precisos; definir los usos; establecer el estatuto jurídico, las reglas de derecho, de seguridad y de seguros" (p. 46). Sin embargo, *Terrapreta* consiguió establecer una interlocución con el Ayuntamiento de Milán, que desembocó en la firma de un pacto de colaboración. De este modo el colectivo podrá proseguir en la investigación y "sostener un proceso de recuperación natural con el fin de identificar las mejores estrategias de intervención y esbozar vías graduales de uso público" [63] (Terrapreta, s.f.)



Fig. 34 Naturaleza resiliente en el *Parco La Goccia*. Milán, 22 de noviembre de 2022.

[63] Traducción propia. Cita original: *To sustain a natural reclamation process in order to identify the best intervention strategies and outline gradual ways of public use*. Terrapreta (s.f.). *Osservatorio La Goccia.* Contenido disponible en la página web oficial del proyecto: https://terrapreta.it/en/projects/osservatorio-la-goccia

4.3.2 Espacios híbridos y nuevos centros culturales

Ya en la década de 1990, tanto en el ámbito rural como en el contexto urbano, los espacios que alguna vez se usaron para la producción de materiales, se reconfiguran como lugares para la innovación y la producción cultural (Fontana y Nigris, 2020). Hoy en día son cada vez más los fenómenos de regeneración urbana cuyo objetivo es la revalorización de espacios en desuso para la creación de laboratorios experimentales capaces de generar lugares híbridos, porosos, inclusivos, inéditos[64] (Careri et al., 2021). Esta nueva tendencia social se refleja en los incontables ejemplos de conversión de espacios construidos originalmente para el desarrollo del sector primario y secundario, en contenedores de actividades relacionadas con la esfera del terciario, de la cultura, de las artes y los servicios.

Así, grandes naves, antiguos cortijos y remotas estaciones ferroviarias, han sido transformadas en espacios híbridos y adaptados a centros culturales, sociales y multidisciplinares. Definidos como "nuevos centros culturales" (Niessen, 2019), estos se distinguen por la diversidad de entornos que integran una amplia gama de funciones, tales como bibliotecas, librerías, cafeterías, restaurantes, áreas de encuentro, espacios para talleres, laboratorios de diverso

[64] En el libro *Circo, imaginario de una città ospitale* (Careri et al., 2021), se reflexiona sobre la urgencia de mapear los espacios residuales y sobre una metodología innovadora para convertir dichos entornos de problemas en recursos. La publicación invita de hecho a reconfigurar el papel del proyecto arquitectónico, transformando la simple creación de espacios en la generación de lugares significativos. A lo largo del libro, se enfatiza la necesidad de repensar el proceso clásico de reconstrucción urbana, tradicionalmente enfocado en la edificación de elementos duraderos y definitivos, para sustituirlo por un enfoque basado en planteamientos temporales que incorporen flexibilidad a los procesos de transformación. Esta estrategia, desarrollada por la comunidad de arquitectas y arquitectos que contribuyó a esta publicación, sugiere la activación de lugares de forma progresiva, adaptándose a las necesidades específicas de cada fase del desarrollo. Para ello, resulta imprescindible abandonar el proyecto determinista en favor de un proyecto indeterminado, capaz de adaptarse al devenir urbano sin un resultado predefinido desde el inicio. La implementación de este enfoque requiere aprovechar la eventualidad y navegar las circunstancias cambiantes, aplicando la teoría de la deriva situacionista como método para explorar y activar nuevas dinámicas urbanas.

tipo, como artesanía, gráfica, impresión digital, salas de conciertos, proyección, exposición, ensayo, así como espacios dedicados a actividades teatrales.

Resumiendo, la historia de los centros para la cultura desde el siglo XX en Italia, Niessen (2019) describe como los primeros actores clave en la transformación urbana con enfoque sociocultural fueron los grupos vinculados al movimiento de los centros sociales de los años noventa. Herederos de los movimientos políticos de los años sesenta y setenta, estos colectivos generaron propuestas subculturales durante la década de 1980. A lo largo de más de diez años, ocuparon edificios vacíos por todo el país, formando una red paralela de producción, disfrute y distribución de bienes y servicios culturales. En palabras de Niessen (2019):

> Y fue a partir de la década de 2010 cuando las experiencias de innovación social y cultural comenzaron a extenderse por toda Italia debido a la acción combinada de prácticas desde abajo[65], impulsadas por las administraciones públicas [...]. El resultado de todas estas líneas de transformación fue la aparición de una gran variedad de nuevos espacios culturales, definidos [...] "nuevos centros culturales". Con este término nos referimos a espacios híbridos nacidos en años relativamente recientes que producen y distribuyen cultura de formas peculiares que los distancian de las instituciones culturales tradicionales[66] (p.5).

---

[65] Se suelen definir prácticas *bottom-up* [desde abajo], aquellas iniciativas impulsadas desde las comunidades locales en lugar de las autoridades centrales. Estas prácticas priorizan la participación ciudadana, la creatividad colectiva y las soluciones adaptadas a necesidades específicas del territorio.

[66] Traducción propia. Cita original: *Ed è con gli anni '10 che hanno iniziato a diffondersi in tutta Italia esperienze di innovazione sociale e culturale per l'azione combinata di pratiche dal basso, spinta delle pubbliche amministrazioni [...]. Il risultato di tutte queste linee di trasformazione è stato l'emergere di una grande varietà di nuovi spazi culturali, definiti [...] "nuovi centri culturali". Con questo termine intendiamo spazi ibridi nati in anni relativamente*

Los nuevos centros culturales descritos por Niessen, en constante expansión a nivel internacional, comparten una serie de características comunes dentro de su propia singularidad. Según Niessen (2019), se trata de espacios de tamaño medio o pequeño, con ambientes diversos y funciones heterogéneas. Estos centros exploran el mundo contemporáneo a través de prácticas innovadoras, fomentan la interacción entre públicos diversos e implementan modelos económicos sostenibles que fortalecen la cohesión social (Johnson, 2001) y favorecen la internacionalización. En permanente diálogo, y a veces en conflicto, con sus territorios, desafían las estructuras tradicionales de gobernanza local, exigiendo nuevas soluciones políticas y administrativas para la gestión cultural, y redefinen las relaciones entre cultura, comunidad y sostenibilidad.

A modo de ejemplo, y refiriéndose de momento exclusivamente a la categoría de espacios estrictamente industriales, se mencionan proyectos como *Matadero* y *La Fabrika de Toda La Vida* en España, *Spirit de Milan* y *Dumbo* en Italia, *Fábrica Braço de Prata* y *LX Factory* en Portugal, *NDSM* en Holanda, *RAW-Gelände* y *Kater Blau* en Alemanía, *Godsbanen* en Dinamarca y *Faber* en Rumanía, entre muchos otros[67].

---

recenti che producono e distribuiscono cultura in forme peculiari che li distanziano dalle istituzioni culturali tradizionali.

[67] Consciente de la existencia de numerosos proyectos de naturaleza similar, los aquí mencionados corresponden a algunas de las iniciativas visitadas personalmente por la autora de esta investigación.



Fig. 35 *Dumbo*, Bologna, Italia, 16 de octubre de 2022.

Dada la extensa bibliografía que analiza la magnitud del fenómeno (Franceschinelli, 2021; Patti y Polyák, 2017; Vicari Haddock y Moulaert, 2011), así como la investigación previa de la autora sobre esta temática[68] (Degradi, 2013), este párrafo se limita a presentar un resumen de su análisis personal sobre el movimiento de regeneración urbana, iniciado en Milán y expandido progresivamente a nivel internacional.

[68] El panorama contemporáneo e internacional de regeneración urbana fue presentado por la autora de esta investigación en la asignatura *Retos y tendencias en la educación estética* del Máster AMUDI de la Universidad de Jaén (2021) y en la asignatura de *Proyectos Arquitectónicos* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada (2023).

Este análisis, que constituye la base de la presente investigación, incluyó un mapeo exhaustivo, así como la recopilación de fotografías e historias relacionadas con una serie de casos de estudio. Estos se presentan en una página *web* dedicada[69], acompañados de textos e imágenes, así como de un mapa interactivo que facilita su exploración. Este espacio digital fue concebido como una plataforma virtual en constante crecimiento, diseñada para albergar parte de las exploraciones urbanas llevadas a cabo a lo largo del tiempo y para visibilizar diversas estrategias de reactivación de espacios abandonados y en desuso.

El creciente fenómeno de regeneración urbana investigado fue identificado como un movimiento emergente denominado *La corriente del Postdegrado*, término que refleja el renacimiento de lugares previamente abandonados, explotados y olvidados (Degradi, 2021). Esta denominación engloba todo tipo de revalorización de espacios, independientemente de su ubicación, ya sean abiertos o cerrados, legales o informales, con o sin ánimo de lucro. La característica principal de los espacios analizados es la reactivación de su ciclo de vida tras un periodo de abandono, siendo el cambio de uso o destino hacia fines socioculturales el criterio fundamental para que se les considere parte de este movimiento. Aunque la investigación se ha expandido con el tiempo a un ámbito internacional, como refleja el mapa correspondiente, la plataforma web se centra en los proyectos llevados a cabo en el territorio de Milán.

[69] Página web oficial del proyecto: https://ilariadegradi.wixsite.com/postdegrado

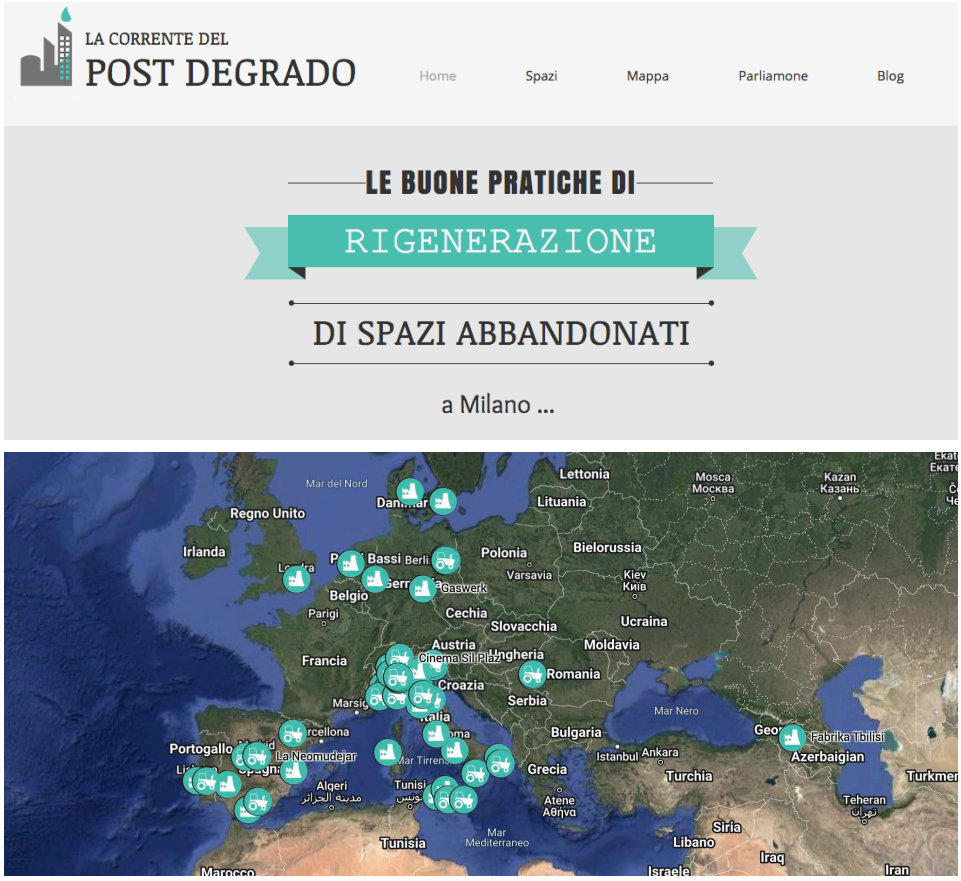


Fig. 36 Portada de la plataforma web y mapa del proyecto *La Corriente del Postdegrado.*

El objetivo principal de este proyecto fue promover y visibilizar la reutilización de espacios con encanto arquitectónico, transformados en lugares que reviven la memoria de lo que fueron y adquieren un nuevo uso, alineado con algunas de las necesidades culturales de la sociedad contemporánea. Entre otros objetivos, destaca la intención de crear una red de conexiones entre agentes regeneradores, facilitando el intercambio de información, materiales y contactos. Además, se busca visibilizar buenas prácticas de reutilización creativa y compartir ejemplos prácticos y herramientas clave para aquellos individuos o colectivos interesados en replicar los diferentes modelos de reactivación de espacios en desuso.

Como se constata en esta investigación, el fenómeno de la regeneración urbana e innovación social, además de desarrollarse en entornos industriales, también se aplica a lugares patrimoniales, ferroviarios, productivos, rurales, naturales y arqueológicos, entre otros muchos. En el siguiente párrafo, el análisis se centra en la revitalización de espacios públicos, impulsada por comunidades creativas y locales en intersticios urbanos, espacios marginales y terrenos baldíos.

4.3.3 Del terrain vague a los territorios fértiles

La organización y la perfección de los elementos naturales que caracterizaban los jardines burgueses de los siglos pasados y que siguen determinando la artificialidad de los parques urbanos en la actualidad, reflejan los hábitos, los usos y los comportamientos estandarizados y rígidos de una sociedad sometida a las constricciones del sistema. En 1996, Ignasi Solà-Morales, al definir el concepto de *Terrain Vague* [terreno baldío], centró su atención en estos espacios indefinidos, como una crítica al desarrollo de los parques urbanos propuestos en el siglo XIX, concebidos como antídoto frente a la emergente ciudad industrial. De este modo, el autor reclamaba espacios de libertad, de indefinición y de improductividad para la nueva cultura postindustrial.

Como apunta Clément (2018), "el abandono del Tercer Paisaje por parte de la institución coincide con un punto de vista desvalorizador: suelo baldío, espacio residual, escombros, vertedero, *terrain vague*" (p.47), lo que subraya el rechazo hacia estos terrenos como parte de una visión oficial que no entiende su potencial transformador. Estos espacios, considerados "marginales" o "vacíos", se revelan como áreas de resistencia, donde lo olvidado y lo desechado encuentran un nuevo propósito en la creatividad y la acción colectiva.

Al comparar la sociedad contemporánea con la naturaleza espontánea, híbrida y caótica descrita por Clément (2018) en el *Tercer paisaje*, se perfila una sociedad alternativa y creativa que busca liberarse de las normativas impuestas, con el fin de encontrar espacios no estructurados que ofrezcan flexibilidad y libertad

de expresión: "Por naturaleza el Tercer paisaje constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentran un lugar en otras partes" (p.19).

Símbolos de la contracultura y refugios para una sociedad que busca un cambio de rumbo, los espacios residuales representan más que simples vacíos urbanos. En estos lugares no tienen cabida las normas del capitalismo, pues son territorios en los que, como señala Careri (2016), el arte emerge como el medio para acceder a sus valores y mensajes. Los solares que yacen abandonados entre las calles de las ciudades, a la espera de un nuevo proyecto de construcción, se consideran así como papeles en blanco, libres de imposiciones y restricciones previas, donde diseñar desde cero un nuevo modelo a nivel tanto arquitectónico como social[70]. Estas *amnesias urbanas* (Careri, 2016) se prestan así a transformarse en jardines comunitarios autogestionados y autoconstruidos según las lógicas del intercambio, del diálogo, y de la responsabilidad civil y se tornan bienes comunes y laboratorios de botánica urbana, donde estudiar la resiliencia de las plantas silvestres, introducir nuevas especies para reforestar el espacio público y, en definitiva, dar forma a un nuevo imaginario urbano. En palabras de la artista Pilar Soto (2017), estos terrenos baldíos son auténticos *territorios fértiles*[71], idóneos para la creatividad y la biodiversidad.

---

[70] El concepto francés de *Chrono Urbanisme* se refiere a una fase de ensayo y experimentación urbana que tiene lugar en el intervalo entre el abandono de un territorio y su futura construcción. Durante este período, la metodología experimental francesa conocida como *Urbanisme Transitoire* se centra en identificar nuevos posibles usos para espacios urbanos indecisos, con el objetivo de gestionar estratégicamente la revalorización del patrimonio territorial y social. Es importante destacar que esta metodología se aplica tanto en el ámbito público como en el privado, involucrando a actores gubernamentales y empresas constructoras interesadas en desarrollar servicios duraderos y sostenibles, mientras buscan mitigar los riesgos asociados a posibles fracasos inmobiliarios.

[71] Se menciona aquí el proyecto eco-artístico *Lugares Fértiles* de la artista Pilar Soto, quienes transformó un espacio urbano de la ciudad de Málaga a través de la intervención multidisciplinar de los participantes que asistieron al laboratorio de creación. El proyecto se desarrolló a lo largo del mes de julio de 2018 en una residencia artística en el Museo Carmen Thyssen Málaga. Contenido disponible en el siguiente enlace: www.carmenthyssenmalaga.org/en/reportaje/lugares-fertiles-solar-caffarena

> Este concepto contiene dos lecturas que se interrelacionan: por un lado se refiere a los espacios que, dadas sus características físicas permiten el desarrollo de la vida y de la biodiversidad y por otro lado, tras generarse en ellos iniciativas ciudadanas ecoculturales, abren modos conscientes, participativos y colectivos, suponiendo este engranaje un lugar fértil para el crecimiento de un arte permeable a la sociedad. Espacios donde pueden germinar tanto especies vegetales como movimientos suburbanos de resiliencia ecosocial, así como prácticas artísticas. (p.263)

En estos espacios de oportunidad emergen comunidades creativas que configuran contenidos socioculturales a través de procesos participativos. Estas iniciativas responden a la creciente necesidad humana de reconectar con valores comunitarios e identitarios, marcando un alejamiento consciente de los modelos tradicionales de consumo masivo. Las agrupaciones vecinales se organizan para transformar estos territorios en laboratorios sociales y arenas para la democracia, donde tienen la libertad de planificar el territorio y autoconstruir un entorno basado en sus propias necesidades (Sennett, 2012 y Whyte, 1980). En respuesta a las dinámicas de consumo asociadas a los momentos de ocio, en los espacios indecisos de las ciudades, el mobiliario urbano, las actividades, las pautas y las energías, se diseñan a medida con una lógica modular y transformadora, adaptable a la multitud de actividades con las que es posible habitar un entorno libre (Jacobs, 2011). Huertos urbanos, cine de verano, deporte, cursos, charlas, asambleas, comidas populares y eventos musicales son solamente algunas de las actividades que se realizan en estos entornos libres, permitiendo a la vecindad establecer una identidad colectiva y creativa, sustituyendo la lógica de la competencia por la colaboración.

Ejemplos como *Cascinet* e *Isola Pepe Verde* en Milán, *Esta Es una Plaza* y *El Campo de la Cebada*[72] en Madrid, *Cafe de Ceuvel* en Amsterdam y *Prinzessinnengarten*, *Tempelhof* y *Floating University* en Berlín, son solamente algunas de las buenas prácticas de autoorganización y colectividad, que demuestran la necesidad de fomentar la cultura desde abajo y de experimentar nuevas formas de convivencia y de gestión horizontal, transformando lugares olvidados en pulmones urbanos donde florece la creatividad y el contacto con la Tierra.



Fig. 37 Taller instalado en un barco. *Cafe de Ceuvel*, Amsterdam, 2024.

[72] El carácter temporal de estos proyectos, resulta en un mapa muy cambiante y efímero. De hecho, el solar que albergaba este proyecto se destinó a la construcción de un pabellón deportivo municipal. Por un lado, se ha privado a la comunidad de un espacio de encuentro que demostraba su importancia a través de las constantes actividades que allí se desarrollaban. Por otro lado, se ha restringido el acceso libre al deporte para una parte de los habitantes, al sustituir una pista de juego pública y gratuita (donde se llevaban a cabo torneos multiétnicos de fútbol y baloncesto, acompañados de comidas populares) por un polideportivo de acceso restringido y enfocado en deportes mecanizados e individualistas, como el gimnasio y la natación.

Los territorios fértiles donde germinan las comunidades creativas, son en su mayoría concesiones de terrenos públicos que se suelen renovar cada 5 o 10 años. Para obviar las normativas impuestas por contratos temporales e inciertos, que prohíben enraizar y cimentar valores y proyectos, el diseño de los espacios se soluciona de forma modular y transportable. De la misma forma que la comunidad creativa de *Institut For X* se distribuye en contenedores marítimos, así en *Café de Ceuvel* los estudios creativos se asientan en barcos de madera, en *PrinzessinnenGarten* las huertas crecen en cajas de plástico y en *Esta Es Una Plaza* las reuniones se desarrollan en estructuras de pallet. Si por un lado el carácter inestable de las cesiones de estos espacios representa un límite, por el otro define una identidad muy marcada de cada comunidad y de su contexto geográfico, histórico y político.

En junio de 2024 la autora de esta investigación tuvo la oportunidad de participar en el taller participativo de cuatro días *Becoming a Forest*, un proyecto específico desarrollado dentro del marco más amplio de *Rebuilding to Last*[73]. Esta iniciativa se desarrolló en los espacios residuales de la antigua estación de ferrocarril de 10.000 metros cuadrados de Aarhus en Dinamarca, habitada por la comunidad de *Institut For X* que se compone de un centenar de contenedores marítimos repartidos por el territorio y reacondicionados a estudios de música, arquitectura, diseño e ingeniería, así como a talleres de arte, fotografía y artesanía.

El objetivo de este encuentro fue la expansión y reforestación de los espacios verdes públicos compartidos entre la comunidad creativa establecida en este territorio y la ciudadanía limítrofe. Una estación de trabajo móvil fue el dispositivo principal que transportó herramientas, materiales, plantas, café y equipo de sonido por las tres zonas de intervención, donde se crearon *bio*

[73] La autora de esta investigación participó en dicho taller gracias a una beca de investigación financiada con fondos europeos y gestionada por la red internacional *Trans Europe Halles*.

hills [bio colinas], se restauraron hábitats naturales, se añadió suelo fértil, se plantaron árboles y se dio forma a pequeños estanques como sistemas de recogida de agua[74].



Fig. 38 Taller *Becoming a forest*. Institut for X, Aarhus (DK), 12-15 de junio de 2024.

[74] Los resultados alcanzados a lo largo del proyecto europeo *Rebuilding to Last* están recopilados en el apartado *Community place making and co-design* de la publicación *TEH: Building a cultural regeneration project for Europe.* Contenido disponible en la página web oficial del proyecto: https://www.teh.net/inititatives/rebuilding-to-last/

Proyectos como estos, internacionales y profundamente implicados con la sostenibilidad medioambiental, subrayan la relevancia de la colaboración entre comunidades creativas de diversos países, que unen sus fuerzas para abordar desafíos globales a través de la creatividad colectiva. Estas iniciativas no solo promueven la cooperación internacional, sino que también destacan la importancia de la reforestación de zonas urbanas, reconociendo la naturaleza como una estrategia esencial para revitalizar el entorno urbano. La reforestación, en este contexto, se convierte en un acto simbólico y práctico de revalorización de la ciudad, que genera espacios más saludables, resilientes y conectados con el ecosistema local.

En este sentido, y en contraposición a un modelo urbanístico que considera el cemento como el material idóneo para el desarrollo urbano debido a su fácil mantenimiento y durabilidad a largo plazo, desde el 2008 se han venido implementando acciones contestatarias de *despavimentación*. Estas iniciativas buscan liberar la tierra de capas de material, permitiendo así que el subsuelo respire y brindando espacio para la biodiversidad. *Depave*[75] es un movimiento nacido en Estados Unidos que, desde el 2008, trabaja con las comunidades locales para superar las injusticias sociales y medioambientales y adaptarse al cambio climático mediante el reverdecimiento urbano. A raíz de esta iniciativa, este fenómeno se está expandiendo cada vez en más ciudades que consideran el levantamiento del cemento como una solución real para evitar inundaciones, implementar las zonas de sombra, repoblar la biodiversidad autóctona y espontánea y, en definitiva, para ampliar las zonas verdes de las ciudades y mejorar la calidad de vida y la salud mental de la ciudadanía.

Como demuestran estas iniciativas, los espacios residuales de las ciudades son frágiles refugios para la identidad local, la biodiversidad y la cultura. Su protección y salvaguarda se vuelven cada vez más cruciales frente a la

[75] Contenido disponible en el la página web oficial del proyecto: https://www.depave.org/

masiva *turistificación* y expansión urbana. Mediante la organización de este tipo de proyectos, es posible impulsar un equilibrio entre lo natural y lo urbano, fomentando un sentido de pertenencia y conciencia ecológica entre los habitantes. Además, estos proyectos evidencian cómo las prácticas artísticas y ecológicas pueden converger para ofrecer soluciones innovadoras y sostenibles a problemas ambientales cada vez más urgentes.

La creciente tendencia en el desarrollo de este tipo de proyectos subraya la importancia de seguir fomentando una transición cultural que convierta a la ciudadanía en habitantes proactivos, capaces de asumir un papel activo y protagonista en su propio desarrollo económico y social (Quinn, 2006). El aumento y la ampliación de redes de conexión entre proyectos nacionales e internacionales evidencia, por un lado, la expansión de esta tendencia y, por otro, potencia el intercambio de conocimientos, recursos y contactos. Las iniciativas que conforman estas redes, localizadas en diversas coordenadas geográficas, trazan un mapa dinámico que entrelaza un amplio patrimonio histórico reinterpretado desde diversas perspectivas artísticas y contemporáneas.

El referente a nivel europeo en el mundo de la regeneración urbana es la red *Trans Europe Halles,* que desde 1983 ha estado a la vanguardia en la revalorización de edificios abandonados a través del arte, la cultura y el activismo. Fundada en 1983, esta red internacional reúne a 162 centros culturales y artísticos en progresivo aumento, que dan vida a espacios abandonados para transformarlos en vibrantes centros de arte y cultura, cuyos valores se fundamentan en la creación de comunidades creativas, en la autoconstrucción, y en la promoción de justicia social, medioambiental y territorial.

Siempre en ámbito internacional, destaca la *New European Bauhaus*[76]*,* una iniciativa promovida por la Unión Europea que reúne buenas prácticas

[76] Página web oficial del proyecto: https://neweuropeanbauhaus.es/

provenientes de diferentes países y que busca combinar la sostenibilidad, la inclusión social y la estética en el diseño de espacios y productos. Inspirado en los valores de la escuela Bauhaus, este proyecto promueve una nueva visión de la arquitectura y el diseño, centrada en la creación de entornos más sostenibles, accesibles y habitables. Este proyecto busca fomentar una transformación ecológica mediante la colaboración entre artistas, diseñadores, científicos y ciudadanos, con el objetivo de integrar la sostenibilidad en los procesos creativos y promover un futuro más y respetuoso con el medio ambiente.

Volviendo la mirada hacia las redes nacionales, y focalizando el análisis al territorio italiano, se mencionan a continuación las redes e iniciativas que reúne los proyectos desarrollados en este ámbito. *Lo Stato dei Luoghi*[77] es una organización que nació en 2021 de la necesidad de aglutinar a través de encuentros virtuales y presenciales, aquellas iniciativas implicadas en procesos de reactivación de espacios abandonados en centros culturales híbridos, tanto urbanos como rurales. La evolución de este fenómeno en territorio italiano, ha sido ampliamente analizada en diferentes estudios estadísticos como *La mappatura dal basso dei nuovi centri culturali italiani*, realizados por la agencia *Che Fare* (Niessen, 2019), la investigación *Who RU? Quale profilo per quale rigenerazione* (Biccheri et al., 2022) desarrollada por la comunidad del máster *U-Rise - Rigenerazione Urbana e Innovazione Sociale* de la Universidad Iuav de Venecia, y la elaboración del *Mappa dei Desideri*[78] promovido por la *Fondazione Riusiamo l'Italia*, a raíz de un curso virtual que reunió participantes de toda Italia.

[77] Página web oficial del proyecto: https://www.lostatodeiluoghi.com/rete/

[78] Página web oficial del proyecto: https://www.mappa.riusiamolitalia.it/

Al comparar el desarrollo de este movimiento entre Italia y España, resulta interesante destacar el marcado componente rural que caracteriza los proyectos en España, en contraste con el enfoque predominantemente urbano (aunque no exclusivo) de la red italiana. La diferencia geográfica, con una Italia más densamente poblada y una España con vastos espacios rurales, podría explicar por qué en Italia el término "regeneración urbana" predomina, mientras que en España emergen con mayor protagonismo proyectos en entornos rurales, enfocados en la revitalización y preservación de estos territorios.

En el territorio español es posible medir la extensión del fenómeno de revalorización de entornos patrimoniales a través de la proliferación de residencias artísticas que han surgido en los últimos años. Un referente destacado de este movimiento es el *Cubo Verde* (2025), una red informal que agrupa residencias de artistas, exposiciones y proyectos vinculados a entornos rurales, con el objetivo de fomentar el encuentro y el intercambio de conocimientos entre diversos espacios de creación, así como promover formas alternativas de relación con el hábitat a través de prácticas artísticas. Este proyecto, nacido en 2015, tiene como propósito difundir y replicar iniciativas artísticas relacionadas con entornos rurales mediante encuentros anuales y la creación de la Red de Espacios de Arte en el Campo, que actualmente reúne 141 proyectos mapeados en todo el territorio español.

La *Cartografía Cultura y Ruralidades* es una iniciativa del programa *Cultura y Ciudadanía* (s.f.) del Ministerio de Cultura y Deporte de España. Su objetivo es mapear los agentes y proyectos culturales, tanto a nivel nacional como europeo, que desarrollan actividades en el ámbito rural o están estrechamente vinculados a este entorno. Esta cartografía tiene un enfoque social y ciudadano, centrado en iniciativas que fomenten la participación activa y la transformación social en las comunidades rurales. Los proyectos incluidos en esta cartografía se distinguen por su profunda conexión con el territorio rural, impulsando la participación activa de las comunidades locales en actividades culturales. Además, contribuyen a la preservación y renovación de tradiciones

culturales en un contexto contemporáneo, a la vez que abordan desafíos sociales y ecológicos, como la sostenibilidad y el equilibrio territorial (Cultura y Ciudadanía, s.f.).

Las redes de proyectos culturales, tanto a nivel nacional como internacional, juegan un papel fundamental en la dinamización de la cultura y la creación de espacios de intercambio. Estas redes permiten la colaboración entre artistas, instituciones y comunidades, generando un flujo constante de ideas, conocimientos y recursos que enriquecen los proyectos y las comunidades culturales. En definitiva, la conexión entre diferentes contextos, tanto locales como globales, fomenta la diversidad de enfoques y la creatividad, así como la posibilidad de abordar problemas comunes desde diversas perspectivas.

4.4 Éxodo urbano y residencias artísticas en entornos rurales

Las problemáticas derivadas de la expansión urbanística, analizadas al inicio de este capítulo, conllevan consecuencias como el aumento en el costo de vida, la gentrificación, la escasez de viviendas y la contaminación ambiental y acústica. Estos son solo algunos de los factores que impulsan a muchas personas y familias a replantearse su estilo de vida en busca de un modelo más armonioso y conectado con la naturaleza (Sánchez León, 2018).

Por otro lado, los avances tecnológicos, la digitalización de los procesos, la sustitución progresiva de productos físicos por servicios inmateriales y la expansión del *nomad working* [teletrabajo], impulsada por la crisis sanitaria del COVID-19, han dado lugar a una profunda y constante transformación socioeconómica. Esta evolución ha redefinido el mundo laboral, otorgándole mayor libertad y flexibilidad tanto en el tiempo como en el espacio.

Mientras que la Revolución Industrial y la centralización de la producción en el Siglo XIX provocaron un masivo éxodo rural y el abandono de los pequeños pueblos, dos siglos después la comunidad urbanita está presenciando un retorno

a la ruralidad (Matarasso, 2004). Si por un lado el proceso de abandono de las zonas rurales se ve agravado por el envejecimiento de la población, la emigración juvenil, la baja natalidad, el aumento de la mortalidad, las redes de transporte limitadas y la escasez de servicios sanitarios y educativos (Taibo Arias, 2021), por otro lado, muchas comunidades están comenzando a repoblar la llamada *España Vaciada,* que sufrió un intenso proceso de despoblación. En este contexto, cada vez más personas creativas se replantean su estilo de vida y buscan un nuevo equilibrio en la ruralidad que, si por un lado implica renunciar a ciertas comodidades urbanas, a servicios y a una amplia oferta cultural, también ofrece un valioso espacio físico y mental propicio para la producción artística y un modo de vida más pausado y conectado con el entorno.

Neoruralismo, *Nomadismo Digital* y *City Quitting* son algunos de los términos que describen el creciente éxodo urbano emprendido por numerosas figuras creativas que, gracias a los avances tecnológicos, ya no necesitan "elegir entre una carrera profesional y un entorno que apoye su estilo de vida ideal: tener ambas cosas es totalmente posible" (Rosenkranz, 2018, p.5). Disciplinas como la artesanía, la arquitectura, el diseño, el arte, la música y la gastronomía son solo algunas de las actividades que han encontrado un nuevo espacio de desarrollo en el ámbito rural, impulsadas por el movimiento de los *City Quitters*, analizado por Rosenkranz (2018). En su libro, recopila testimonios de todo el mundo que revelan las razones detrás de este cambio: el deseo de una vida más inspiradora, humana, silenciosa, independiente, autosuficiente, espaciosa, interconectada, alternativa, saludable, meditativa, comunitaria, consciente, nómada, ancestral, gratificante, libre y sencilla (Moreno, 2015; Rosenkranz, 2018).

En busca de nuevas inspiraciones, materiales y escenarios, las comunidades creativas se alejan de las ciudades no solo para encontrar el tiempo y el espacio necesarios para producir cultura, sino también para reconectar con verdades esenciales, autenticidad, raíces y saberes en riesgo de desaparecer. En el entorno rural hallan refugio, bienestar mental y un contexto propicio para la

creación de un arte más comprometido, además de fomentar comunidades más involucradas y resilientes. Asimismo, redescubren un vasto patrimonio material e inmaterial, muchas veces olvidado, que se convierte en una fuente invaluable de inspiración y aprendizaje, dotada de una identidad profundamente arraigada. Este movimiento representa, además, un acercamiento genuino a la naturaleza, dejando atrás la percepción de lo rural como algo ajeno o separado de la vida urbana. A través de esta reconexión, las comunidades creativas aprenden sobre autosuficiencia y reencuentran las raíces de su propio legado.

La creciente demanda de proyectos artísticos vinculados a los territorios y sus comunidades, impulsada por organismos institucionales, académicos y por iniciativas independientes, evidencia la necesidad de fomentar formatos de proyectos accesibles a un público más amplio y de modelos de desarrollo inclusivos y participativos.

Antes de centrar la atención del siguiente capítulo en la escena musical de los festivales celebrados en enclaves patrimoniales, resulta pertinente destacar algunas iniciativas relevantes en España e Italia. Aunque no estén necesariamente ligadas al ámbito sonoro, sí comparten el objetivo de revalorizar el patrimonio a través de la práctica artística multidisciplinar. En este sentido, a continuación, se presenta un breve recorrido por proyectos que abordan la rehabilitación arquitectónica de ruinas mediante técnicas de construcción tradicionales, la reconstrucción de comunidades desde una perspectiva intergeneracional e internacional y el desarrollo de iniciativas participativas estrechamente ligadas a los territorios, sus tradiciones y memorias.

En el ámbito de la conservación del patrimonio arquitectónico, basada en la preservación de las técnicas constructivas autóctonas, destaca el proyecto impulsado desde 2001 por la asociación Canova en la pequeña localidad de *Ghesc*, en el norte de Italia. Gracias a la iniciativa de los esposos Ken y Kali Marquardt, este pueblo se ha transformado en un laboratorio a cielo abierto de experimentación permanente. El proyecto se centra en la restauración

respetuosa de la arquitectura en piedra, típica de la zona, con el objetivo de revitalizar tanto el tejido cultural como la demografía local. Además de albergar talleres y encuentros de arquitectura que reúnen a estudiantes y universidades de todo el mundo, *Ghesc* se ha convertido en un escenario dinámico para eventos musicales y performances artísticas, consolidándose como un espacio de intercambio y creación multidisciplinar[79].

La reconstrucción de un patrimonio material está estrictamente ligada a su dimensión inmaterial en cuanto el acondicionamiento de muros derrumbados, asienta las bases físicas y conceptuales para afianzar ideas y personas, proyectos y comunidades. El espacio podría compararse al lugar, del mismo modo en que las letras se transforman en palabra al ser pronunciadas (De Certeau, 2001).



Fig. 39 Reconstrucción de la pequeña localidad de *Ghesc*, Montecrestese VB, Italia.

[79] Como se analizará en el quinto capítulo, esta localidad alberga diferentes actividades artísticas vinculadas al proyecto *Tones Teatro Natura*, cuyo propósito es rehabilitar una cantera situada en los Alpes italianos y transformarla en un espacio cultural y multidisciplinar, en armonía con su entorno natural. Página web oficial del proyecto: https://www.tonesteatronatura.com/

La reinterpretación de entornos rurales a través del arte contemporáneo puede ser en muchos casos una estrategia para frenar el fenómeno de despoblación que les afecta. En este sentido se menciona el *Pueblo Museo de Genalguacil*, emplazado en la Sierra de Málaga en el Sur de España donde, a través de residencias artísticas y eventos que fusionan la tradición con el arte y la cultura con la naturaleza, la organización se plantea el asentamiento de más habitantes con interés en el arte, la cultura y la naturaleza, así como el aumento del flujo de visitantes y su consecuente impacto económico. El carácter internacional de estos proyectos amplía su potencial innovador al entrelazar no solo diversas disciplinas artísticas, sino también culturas y generaciones.

Esta misma dinámica se observa en el pequeño pueblo de Belmonte Calabro, en el sur de Italia, donde el colectivo *La Rivoluzione delle Seppie* lleva a cabo una valiosa labor arquitectónica y social. Definido como una tribu híbrida de nómadas y habitantes locales, este colectivo impulsa iniciativas en el espacio público con una fuerte dimensión social y artística. En Belmonte Calabro, tanto los interiores como los exteriores se convierten en un laboratorio vivo de creación e innovación social, donde la tradición se entrelaza con la experimentación contemporánea. El proyecto fomenta un diálogo entre la dimensión internacional y las raíces locales, fusionando disciplinas y generaciones en un ecosistema de aprendizaje y colaboración.





Fig. 40 Intervención de arte público en el municipio durante el evento *Crossing*. Rivoluzione Delle Seppie y CHEAP. Belmonte Calabro, Italia, agosto 2022.

Un aspecto interesante de estas prácticas es el proceso participativo que acompaña las acciones artísticas, cuyo objetivo no se limita a extraer inspiración ni a captar la belleza de una cultura para crear un producto artístico. En cambio, busca integrarse profundamente en las tradiciones, costumbres y sabiduría de un lugar y de sus habitantes, con el propósito de vivir un proceso de aprendizaje mutuo y restituir al territorio una nueva visión de sí mismo, empleando nuevos lenguajes contemporáneos y accesibles.

Esta sinergia también cobra vida en el trabajo del colectivo *Landworks*, que ha impulsado el proyecto participativo *Miniera Argentiera* en una cala de la isla de Cerdeña. El desafío principal de esta iniciativa es revalorizar el antiguo poblado minero, convirtiéndolo en un centro de experimentación y producción artística multidisciplinar. En este contexto se está generando un "museo líquido" que establece un diálogo entre los espacios, transformándolos

en lugares de cultura, aprendizaje y relaciones (Lucas y Wright, 2013). El colectivo organiza anualmente el evento *Luci in miniera,* un viaje evocador a través de luces, proyecciones e instalaciones lumínicas que ofrece una forma inédita e interactiva de descubrir el antiguo pueblo minero, envolviendo al público en una experiencia inmersiva. Mediante un lenguaje audiovisual innovador, accesible a un público intergeneracional, el evento juega con diferentes niveles de conciencia, despertando emociones y sensaciones como la sorpresa, la memoria, la curiosidad y la identidad. Al integrar herramientas digitales y contemporáneas en un contexto histórico y patrimonial, se genera un contraste inesperado que atrae el interés y captura la atención del público de manera única. Como señala Russolo (2020) "Haz vibrar los sentidos a través de lo inesperado [...] y tendrás la verdadera, intensa y profunda conmoción del alma" (p.91).



Fig. 41 *Fronte mare.* Arte público y mobiliario urbano realizados por Landworks y Tellas y 2bleene. Argentiera, Sassari, Italia.



Fig. 42 *Luci In Miniera.* Landworks, Pueblo Minero, Argentiera, Sassari, Italia.

Luci in Miniera proyecta una realidad del pasado en la que la comunidad local se reconoce, ya sea de manera directa, a través de las horas trabajadas en la mina, o de forma indirecta, por medio de las tradiciones orales transmitidas a lo largo de generaciones. La reinterpretación contemporánea de estas memorias, iluminadas por tecnologías innovadoras, abre la puerta a nuevas lecturas y reflexiones sobre usos y costumbres profundamente enraizadas en la tradición, pero adaptados a las realidades de la sociedad actual. Este enfoque permite redefinir el uso de un espacio que ha perdido su función original, transformándolo para dar cabida a las necesidades contemporáneas de la producción cultural y la innovación social.

La geografía, la historia y la identidad local de cada lugar poseen el potencial de generar nuevas perspectivas y fomentar un diálogo enriquecedor entre el arte y los diversos espacios habitados. Estos conceptos fueron elementos de reflexión en las antiguas Salinas del Curro, en el sur de España, donde se

celebró en 2024 el encuentro *Sharing places*[80]. En este contexto, *The Festival Academy,* AADK Spain y el Ayuntamiento de Blanca, invitaron a varios artistas internacionales a crear piezas *site-specific* en un entorno ruinoso único y singular, con el propósito de explorar cómo los entornos naturales y rurales pueden desempeñar un papel activo en los procesos creativos. Así, estos espacios dejaron de ser meros escenarios para convertirse en elementos vivos, dinámicos y esenciales dentro de la creación artística.



Fig. 43 Intervención corporal *site-specific* de Laila Tafur en el entorno de las antiguas Salinas del Curro realizada con motivo del encuentro *Sharing places* en 2024.

La colaboración entre diferentes disciplinas permite alcanzar un mayor estado de conciencia sobre la identidad de un territorio específico, promoviendo un diálogo más profundo con el entorno y ampliando la perspectiva para lograr una interpretación y producción artística más enriquecida, comprometida y

[80] Página *web* oficial del proyecto: https://aadk.es/sharing-places

permeable. Cuantos más puntos de vista se integren en el proceso creativo, más sentidos podrán captar el significado intrínseco del proyecto en el momento de su presentación.

Un claro ejemplo de este enfoque es *Tuscany Art Industry,* un laboratorio que, con el objetivo de contribuir a la visibilización y revalorización del rico patrimonio de arqueología industrial de la localidad de Prato, en la Toscana, organiza manifestaciones, residencias, formaciones, exposiciones e itinerarios que conectan a la comunidad artística con las ruinas industriales, el paisaje natural, las huertas, las asociaciones locales y, en última instancia, con la identidad profunda del territorio. De este modo, los lenguajes plurales y experimentales del arte contemporáneo, se convierten en un puente que une los elementos del pasado con las dinámicas contemporáneas, dando lugar a una interpretación más rica y compleja del lugar.

La presente investigación se ha inspirado directamente en esta iniciativa a través de la participación a distancia de la autora en 2022 en la Master Class *How to / Narrazioni dal contemporaneo*[81]. En este curso, figuras expertas en arte, fotografía, arquitectura, urbanismo y biología presentaron una serie de relatos experienciales sobre investigación y planificación, que ofrecieron una visión interdisciplinaria sobre cómo trabajar, diseñar e intervenir en un territorio, teniendo en cuenta sus especificidades y expresando su potencial para conectarse con lo contemporáneo.

[81] El material analizado a lo largo de los encuentros, está disponible en el siguiente enlace: www.tuscanartindustry.com/tai-2022/



Fig. 44 Presentación de los resultados de las actividades artísticas de *TAI Tuscany Art Industry*, Prato, Italia, 2018.

A través de los casos de estudio analizados en este capítulo, se puede comprender la magnitud del fenómeno artístico, cultural y social emergente, en el que edificios abandonados, terrenos baldíos y territorios devastados se convierten en espacios de oportunidad (Soto, 2016). La apropiación artística en estos lugares no solo permite resignificarlos, otorgándoles nuevas narrativas y funciones, sino que también fortalece el sentido de comunidad y pertenencia (Sánchez León, 2018). El arte en estos territorios marginados desafía la noción tradicional de los museos y galerías, democratizando el acceso a la cultura y generando nuevas formas de interacción con el entorno.

Tanto en el contexto urbano como rural, se hace cada vez más evidente la necesidad de un reencuentro con la naturaleza espontánea y salvaje, concebida como una fuente vital de inspiración de unas comunidades resilientes que buscan independizarse de las lógicas urbanísticas y consumistas, retomando los valores preindustriales de armonía con la tierra, la simplicidad y el bienestar colectivo.

Es interesante observar el carácter cíclico del proceso evolutivo de la sociedad, que ha transitado del éxodo rural al éxodo urbano. Dos siglos después de una migración forzada hacia las ciudades, impulsada por una evolución rápida y constante que transformó radicalmente la vida de comunidades enteras y agotó una enorme cantidad de recursos naturales, en la actualidad se percibe un renovado interés por mirar al pasado. Surge un deseo generalizado de redescubrir la esencia de una vida menos acelerada y más conectada con el entorno, en un intento por recuperar valores perdidos y encontrar un equilibrio entre el progreso y la naturaleza.

A pesar de que algunas teorías sostienen que las ciudades no dejarán de crecer (Berizzi y Rocchelli, 2019), el fenómeno de éxodo urbano continúa en expansión evidenciando lo contrario y planteando un posible cambio en el uso de los entornos urbanos. Se plantea, entonces, un imaginario en el que las ciudades continúan evolucionando como parques de atracción, polos de producción y escenarios de encuentros efímeros, mientras experimentan un progresivo vaciamiento de habitantes y una paulatina pérdida de identidad.

Tras evidenciar la creciente necesidad de un segmento de la población de evadir de las rígidas estructuras del sistema para dar lugar a comunidades creativas, el siguiente capítulo analiza cómo la música y el arte sonoro se convierten en herramientas para trascender los esquemas establecidos y la vida urbana. Fenómenos como las *raves* y los festivales permiten explorar formas distintas de habitar el entorno, nacidas del "deseo colectivo de una vida alternativa a la sociedad dominante y sus supuestos fracasos" [82] (Haq, 2016, p. 12-13).

---

[82] Traducción propia. Cita original: *Yet the key motivation for participating in rave culture was born of a collective desire for an alternative life to mainstream society and its perceived failures.*



LX Factory, Lisboa, Portugal, 2018.





CAPÍTULO 5

REFUGIOS SONOROS PARA LA UTOPÍA

Waking Life Festival, Crato, Portugal, 2018.



El deseo de una vida o cultura alternativa era el motor, construido en torno a la energía latente de la música electrónica (Haq, 2016, p. 13).



Landestelle, Basel, Suiza, 2024.

5. Refugios sonoros para la utopía

La exploración de atmósferas inusuales para la producción sonora, revisada en este apartado, busca evidenciar las raíces y la evolución de la tendencia actual de generar encuentros multidisciplinares en escenarios sorprendentes y al aire libre. En un análisis sobre el origen del movimiento *ravero*, se destaca cómo este surgió como una cultura alternativa en un contexto de recesión económica, estallando luego como un movimiento espontáneo y autónomo que promovía un espíritu colectivo en oposición a la atomización del individualismo neoliberal (Haq, 2016). A partir de este análisis, se profundiza en la escena contemporánea de los eventos al aire libre, centrándose en los festivales celebrados en contextos patrimoniales, históricos y naturales. En este marco, se exploran las respuestas de las comunidades creativas a la creciente necesidad de salir de los espacios convencionales para habitar lugares inusuales. Esta búsqueda responde a la exigencia humana de alejarse de entornos y circunstancias estandarizadas en favor de experiencias sorprendentes que estimulen los sentidos, a menudo debilitados por la rutina urbana, consumista y costumbrista (Bakas et al., 2019; Matarasso, 2007).

5.1 Las deambulaciones raveras

La convergencia entre la música electrónica y los espacios residuales evoca de manera natural la dinámica sociocultural de las *raves*. Este tipo de "fiesta multitudinaria, generalmente de carácter clandestino, [...] donde gente joven baila música electrónica y, a veces, toma drogas ilegales*"* (Fundéu RAE, 2021), habita históricamente lugares abandonados o marginales como fábricas desocupadas, almacenes o terrenos baldíos, reconfigurándolos temporalmente en escenarios de interacción colectiva y expresión artística.



Fig. 45 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.

Como describe el profesor Brian Wilson (2006) en su libro *Fight, Flight, or Chill: Subcultures, Youth, and Rave into the Twenty-First Century,* la escena *rave* tiene sus raíces en cuatro movimientos interconectados: la cultura de baile de Nueva York en los años setenta, marcada por su carácter predominantemente

gay, afroamericano y puertorriqueño; el desarrollo de la música *house* en Chicago entre finales de los setenta y principios de los ochenta; la evolución del *techno* en Detroit a comienzos de los ochenta; y la escena británica del *acid house* que emergió a mediados y finales de los ochenta, influida por los *clubs* de baile de Ibiza.

Analizando la evolución del *house* en Chicago, que surgió en el *Warehouse*, un *club underground* con ventanas pintadas de negro y una atmósfera oscura y casi clandestina (Blánquez y León, 2021), se evidencia la importancia de las características físicas de los entornos para el florecimiento de nuevos estilos de vida y formas de expresión. Al igual que las ruinas industriales descritas por Edensor (2005), los *clubs*

> "[...] pueden convertirse en espacios de ocio, aventura, cultivo, adquisición, refugio y creatividad. [...] También proporcionan espacios donde pueden darse formas de vida pública alternativa, actividades caracterizadas por una creatividad activa e improvisada, un desprendimiento de la autoconciencia condicionada por la mirada indiscreta de las cámaras de CCTV *(cámaras de seguridad*) y de los conciudadanos, y por la búsqueda de prácticas ilícitas y mal vistas" [83] (p. 21).

El *Warehouse*, como *club* no reglado y distante de las imposiciones del sistema, ofreció un refugio que transmitía a quienes lo habitaban tanto la libertad para expresar su identidad, así como un profundo sentido de pertenencia a una comunidad. Dicho *club*, libre de constricciones sociales y aislado del resto

[83] Traducción propia. Cita original: *(Ruins) may become spaces for leisure, adventure, cultivation, acquisition, shelter and creativity. [...] (Ruins) also provide spaces where forms of alternative public life may occur, activities characterised by an active and improvisational creativity, a casting off of self-consciousness conditioned by the prying gaze of CCTV cameras and fellow citizens, and by the pursuit of illicit and frowned-upon practices.*

de la humanidad, representó una burbuja espacio-temporal donde se reunía predominantemente un público con diversidad sexual y racial y donde "un ritmo palpitante y turbador servía de cauce a textos que hablaban de sudor, cuerpos en acción, frenesí, baile y deseo" (Blánquez y León, 2021, p. 238).

La evasión de una sociedad basada en normas estrictas y reglamentadas, alimentada por el consumo de drogas sintéticas, encontró en la música una referencia intrínsecamente conectada con el contexto político, las tendencias sociales y la evolución tecnológica. Tanto los *clubs* de Chicago, Detroit e Ibiza, así como los terrenos baldíos de las *raves*, se transformaron en laboratorios sociales impulsados por la música, en los que reforzar la resiliencia de las comunidades espontáneas, infringir los límites y experimentar.

Si a principios del Siglo XX, fue la ingeniería la que se fusionó con la música para impulsar avances tecnológicos, hacia finales del mismo siglo la química también desempeñó un papel en la evolución de la escena musical. La introducción de sustancias estupefacientes en las fiestas dio lugar a nuevos imaginarios sociales, definidos por la "[...] relación entre danza, música, estilo, actitud y emoción" (Wilson, 2006, p.43).

Este concepto se evidencia, por ejemplo, en la evolución del *house,* especialmente influenciada por dos artistas, cuyo carácter sonoro y rítmico determinó la formación de distintas comunidades, subculturas y sustancias. Por un lado, Frankie Knuckles, con su estilo más pulido y con toques de *soul*, atraía a un público generalmente mayor y "sofisticado", que prefería consumir drogas más caras, experimentales y con efectos sensuales, como el ácido y el MDA. En cambio, Ron Hardy, al ofrecer un sonido más crudo, enérgico y "menos sofisticado", convocaba a un público más joven que optaba por sustancias más económicas, diseñadas para inducir hiperactividad, lo que les permitía seguir el frenético ritmo de sus sesiones (Wilson, 2006).

Según el crítico musical Simon Reynolds (2009), existía una sinergia entre droga y música en la que una específica sustancia química parecía estar impulsando la dirección de un estilo de música y dando forma al ambiente de la pista de baile. En su libro *Edit,* la autora Sonia Fernández Pan (2022) afirma que, si es verdad que ciertas drogas son tecnologías avanzadas de recepción musical, entonces la pista de baile se convierte en la activación de una posible utopía *cyborg* donde el cuerpo es multiconectado y vivo al incorporar la tecnología a su actividad. La forma característica de bailar un cierto tipo de música expresa la pertenencia a una comunidad, sin necesariamente hacer referencia a un lugar específico (Fernández Pan, 2022), quedando la historia de una cultura escrita en los cuerpos que son parte de ella.

> Es una memoria somática que aparece y desaparece en el cuerpo colectivo de la pista. Para recordarla, es necesario bailar. Es una somateca de documentos vivos que resisten al archivo. Es una historia que contradice el entendimiento lineal de los acontecimientos. (p. 17)

La importancia del contexto histórico y, en específico de las consecuencias generadas por la mecanización de la industria, se reflejan en el origen del *techno* a principios de los años ochenta. Sus inicios están ligados con la dura realidad postindustrial que vio Detroit transformarse en un páramo industrial así como en la capital mundial del crimen, después de un siglo de esplendor industrial iniciado por Ford en 1892 con su primer prototipo de coche, que fundó los cimientos para el desarrollo y la expansión económica, social y cultural de la ciudad durante los siguientes setenta y cinco años.

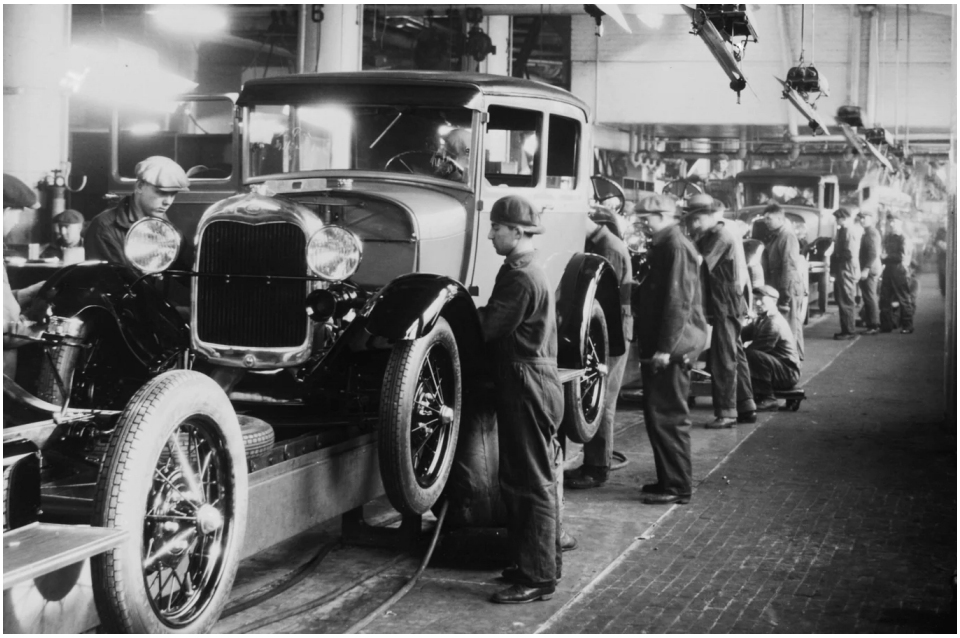


Fig. 46 Trabajadores de la cadena de montaje de la fábrica de *Ford Motor Company*, Detroit.

La dureza del entorno que quedaba en la Detroit posindustrial, fue la que propició la aparición de nuevos estilos de música. Como explica Wilson (2006), el *techno* de Detroit se convirtió así en una manifestación artística de la decadencia urbana y en una reacción a las condiciones sociales existentes. Por efecto del rápido avance mecanizado de una sociedad industrializada y no obstante su repentino colapso, el panorama musical no dejó de mirar hacia el futuro y de gravitar alrededor de la evolución tecnológica y en los sonidos electrónicos y futuristas, como clave para la innovación. De esta manera, el *techno* no solo representa el derrumbe de las formas tradicionales de trabajo e industria, sino también la adaptación cultural y creativa a un nuevo paradigma tecnologizado.

Contrariamente a la afirmación de Moog (Englander, 1978) quien sostenía a principios del Siglo XX que era necesario ser músico para tocar un instrumento electrónico, resulta interesante destacar como el *techno* de Detroit fue clave para la democratización de esta forma artística. Este género demostró a

aspirantes a *deejays* que la creación musical podía volverse accesible gracias al uso de la tecnología (Wilson, 2006).

> La creación musical se democratizó mucho más gracias a la disponibilidad de nuevos equipos de empresas como AKAI y Roland, no sólo porque la producción musical pudo trasladarse del estudio al dormitorio o al sótano, sino también porque era mucho más asequible. Y lo que es más importante, estas nuevas tecnologías también significaban que ya no era necesario tener una educación musical tradicional para poder hacer música. [84] (Haq, 2016, p.14)

Hacia finales de los años ochenta, los refugios de una sociedad rebelde y disidente, se fueron trasladando de los *clubs* a lugares al aire libre, recónditos, escondidos y secretos. La llegada del estimulante psicoactivo del éxtasis a Inglaterra, unida a la necesidad de la masa juvenil de nuevas sensaciones de hedonismo y escape de las miserias del día a día, fueron algunos de los elementos que dieron vida a las *raves,* fiestas clandestinas que atrajeron a multitudes en lugares remotos y amplios como almacenes abandonados, naves industriales, bosques y desiertos lejanos, para bailar hasta el amanecer.

[84] Traducción propia. Cita original: *The making of music became much more democratised through the availability of new equipment by companies such as AKAI and Roland, not only because the production of music was able to move from the studio to the bedroom or basement, but also because it was much more affordable. Crucially these new technologies also meant that it was no longer necessary to have had a traditional musical education to be able to make the music.*



Fig. 47 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.

Este movimiento representa la convergencia de las dos temáticas principales abordadas en esta investigación: los espacios abandonados y la música electrónica. Por un lado, la Revolución Industrial impulsó la construcción de grandes establecimientos productivos a costa de la explotación de territorios naturales. Por otro lado, la posterior Revolución Electrónica y el rápido avance tecnológico no solo dieron origen a la música electrónica, sino que también aceleraron procesos que llevaron al declive industrial. Como resultado, a finales del siglo XX, la sociedad se encontró alienada y transformada ante un paisaje devastado, pero, al mismo tiempo, empoderada por una escena musical de gran impacto.



Fig. 48 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.

La imposición de normas, reglas, estructuras y la disolución de la promesa dictada por el crecimiento industrial, generaron la evolución de un malcontento y una necesidad de evasión que encontraron su válvula de desfogue en los espacios residuales, liberados de constricciones y de funciones ligadas a las lógicas de hiperproductividad. Los acontecimientos revolucionarios del Siglo XX produjeron una *sociedad caliente*[85], definida por el antropólogo y filósofo Claude Lévi-Strauss (1961) como un engranaje complejo comparable a un motor de explosión que, según el autor, producía cantidades enormes de entropía. Si bien es cierto que, a medida que la estructura se vuelve más compleja, se genera una mayor cantidad de entropía, entonces es posible

[85] Lévi-Strauss compara la sociedad con los sistemas mecánicos. Él define como "fría" una cara social más sencilla y ordenada y sin mucha trascendencia histórica, que relaciona con un reloj. En cambio, la sociedad "caliente" se caracteriza por un comportamiento más caótico, laborioso y cargado de eventos significativos, asimilado por el autor a un motor de explosión.

asimilar la magnitud y potencia del movimiento social y musical de las *raves,* como fuerza igual y contraria a la devastación de la clase obrera y del territorio, ocasionada por la humanidad a partir de la Revolución Industrial.

La amplitud de este fenómeno se reflejó en su expansión por toda Europa a partir de los años ochenta y noventa, cuando fueron surgiendo comunidades nómadas *raveras* que dieron forma no solamente a un movimiento musical, si no a una verdadera forma de vivir marcada por determinadas ideologías políticas opuestas a las estructuras sociales tradicionales. Asimilable al paisaje entrópico de Robert Smithson (2006), el entorno habitado por estas comunidades es un lugar inédito, surgido del rechazo y de la alteración, donde se disipa la energía de una sociedad y de un territorio devastado, alterado o abandonado. Los principios de los colectivos *raveros* se asientan en las *amnesias urbanas,* descritas por Careri (2016) como lugares olvidados, donde no parece existir ningún tipo de control visible y en los que predomina una informalidad que, con frecuencia, roza una ilegalidad ambigua, regida por normas propias.

Sonia Fernández Pan (2022), compara las *raves* con el Tercer paisaje de Gilles Clément, describiéndolos como lugares a la espera de ser transformado en refugio de especies asilvestradas que no encuentran su lugar en entornos normativos. Así, este estudio entiende que las subculturas generadas a lo largo de la evolución de la escena musical, se reflejan en el Tercer paisaje como aquellas especies espontáneas que crecen en las reservas naturales que emergen por sustracción de una sociedad reglada y patriarcal. En un panorama homogeneizado por las prácticas antrópicas impuestas por el capitalismo, las *raves* generan comunidades marginales, que adquieren una dimensión política derivada de la intrínseca necesidad de salvaguardar su diversidad ya que "El mantenimiento de su existencia no depende de unos sabios, sino de una conciencia colectiva" (Clément, 2018, p.24). La diversidad social, al igual que la biodiversidad descrita por Clement, depende de su libertad de acción y de su capacidad de adaptación. De la misma forma que la naturaleza reabsorbe

las heridas infligidas por el consumo masivo de territorio, transformando su sentido y aceptando su nueva estética (Careri, 2013), las *raves* resignifican temporalmente los terrenos baldíos a través de la música, convirtiéndolos en escenarios efímeros de libertad y expresión colectiva y dotándolos de una nueva identidad.

> La música entonces refleja, por su condición de vibraciones que fluye en el tiempo y el espacio, una forma de pensamiento rizomática, nómada, que viaja constantemente sin detenerse. Su función, no obstante, ha convertido este flujo de intensidades en un cuerpo organizado, un territorio de poder controlado por un lenguaje de estructura arborescente. (Gorostizu, 2024, p.44-45)

Analizando el significado de la palabra *rave* desde una perspectiva etimológica[86], que reconduce tanto a una conducta irracional, así como a la acción de deambular, es posible identificar en las *raves* una cierta resonancia con el movimiento surrealista. A diferencia de los dadaístas, los surrealistas se alejaron de las ciudades para adentrarse en los bosques, los campos y otros territorios vacíos y salvajes, en un gesto que recuerda al movimiento *ravero* con la ocupación de espacios baldíos y abandonados. Al incorporar la noción surrealista de deambular, descrita por Careri (2013) como "[...] la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente" (p. 68), esta actitud resuena profundamente en las dinámicas de la juventud contemporánea. La necesidad de explorar lo desconocido y romper con las estructuras preestablecidas se manifiesta en la figura de la masa juvenil que, como "*voyeur* o *flâneuse* del sonido" (Gorostizu, 2024, p. 15), se adentra en territorios inexplorados. Este tránsito simbólico y literal no solo representa una forma de distanciarse de las

[86] La etimología del término *rave*, se reconduce al francés antiguo que emplea el término *reuerye* para referirse a una "conducta salvaje, diversión". *Reverie* significaba "jolgorio, regocijo, libertinaje, delirio". Mientras que el verbo *desver*, significaba "deambular, alucinar, delirar" (Online Etymology Dictionary, 2023).

ataduras sociales y las constricciones urbanas, sino que también actúa como un vehículo para la autoexploración, la expresión colectiva y la búsqueda de una identidad desligada de las normas convencionales. Como explica Wilson (2006), la comunidad *ravera* busca espacios idílicos concebidos para experiencias comunitarias, donde las emociones se intensifican a través de la música, las sustancias psicoactivas y la danza.

Haciendo referencia a las fotografías y testimonios de los *raveros* y fotógrafos Chiara Fossati y Mattia Zoppellaro, presentadas en ocasión del encuentro *Rave, festival e usi temporanei*, organizado en noviembre de 2022 en el espacio cultural *Stecca 3* de Milán, es posible entender las dinámicas de una comunidad nómada autogestionada y autoconstruida a los márgenes de la sociedad capitalista. A través de su investigación fotográfica *Whatever*, Fossati (2021) cuenta los viajes con su furgón por fábricas abandonadas y bosques aislados, a los que accedía siguiendo las indicaciones de una voz que contestaba a un número de teléfono difícil de conseguir. Como cuenta Fossati, su historia coincide con la de su familia adoptiva compuesta por miles de jóvenes que compartían el sueño de vivir sin reglas ni restricciones. En sus casas temporales, compuestas por inmensas paredes de *sound systems* [equipos de sonido], por miles de furgones, camiones y por música irrefrenable, se evidenciaba la posibilidad de vivir en una sociedad diferente.

A través de la fotografía, Fossati (2021) muestra como aquellos espacios residuales se convierten en entornos ideales para las comunidades *raveras*, que encuentran en ellos la oportunidad de desarrollar una estructura social basada en la colectividad y la horizontalidad y movida por las pulsaciones de diferentes géneros de música como el *techno, trance, jungle, drum & bass, psy trance, breakbeat*, entre muchos otros. De este modo se evidencia que los territorios devastados, los espacios abandonados y los esqueletos industriales representan los lugares ideales para alojar a macro encuentros de carácter efímero, donde construir un modelo anticapitalista e imaginar una sociedad más abierta e inclusiva. Sin embargo, el fotógrafo Mattia Zoppellaro, al relatar

su extensa experiencia en la escena *ravera* europea de los años 90, también describe el lado más oscuro de este movimiento. Recuerda el olor acre en el ambiente y la actitud hostil de quienes le dieron una fría bienvenida a las puertas de su primera *rave*. No obstante, una vez dentro, el impacto de aquella experiencia fue tan profundo que este estilo de vida quedó indeleblemente grabado en su memoria.

El carácter antisistema de este fenómeno provoca una incomodidad evidente entre los actores de poder en una sociedad capitalista, normativa y con reglas estrictas (Bey, 2014). Estas, por un lado, consideran las *raves* como eventos peligrosos y perturbadores, asociados con conductas fuera del control institucional, como el consumo de sustancias ilegales y el desafío al orden establecido. Por otro lado, perciben este movimiento como una amenaza más profunda y simbólica: un espacio de resistencia cultural que cuestiona las normas sociales, políticas y económicas predominantes, y que fomenta formas alternativas de convivencia, expresión y libertad. Así, la tensión generada por las *raves* a las políticas internacionales interesadas en educar a una sociedad con una estructura social piramidal orientada al consumo y al cumplimiento de normas impuestas, llevó a algunos gobiernos a diseñar leyes *ad hoc* para contrarrestar este movimiento contracultural (Haq, 2016).

Como mencionado por los musicólogos Pedro Alcalde y Marina Hervás en sus libro *Terremotos Musicales* (2020), en 1994 el Parlamento Británico aprobó la ley que prohibió las reuniones de más de 20 personas en espacios al aire libre para bailar al ritmo de música con patrones rítmicos repetitivos. Alrededor de 2002 y 2003, otros países tomaron medidas parecidas para contrarrestar el fenómeno de las *raves*. En Francia, se aprobó la Ley Mariani, que asociaba las raves con el terrorismo, mientras que en Estados Unidos se implementó la Ley contra la Proliferación de Drogas Ilícitas (Haq, 2016). En la misma línea, en Italia, en diciembre de 2022, el gobierno de Meloni presentó la Ley nº199 que prohíbe la "[...] invasión arbitraria de terrenos o edificios ajenos, públicos o privados, con el fin de organizar una reunión musical o de cualquier otro

tipo de espectáculo, [...] cuando de ello pueda derivarse un peligro para la seguridad o el orden público" [87] (Repubblica Italiana, 2022, Artículo 1).

> Por supuesto, los estupefacientes eran una parte importante del fenómeno rave en términos de cuerpo y mente. [...] Pero la rave en sí fue también un cisne negro sociocultural. Aunque los estupefacientes desempeñaron un papel importante en el pánico moral, parece evidente, en retrospectiva, que la cultura rave se inhibió principalmente debido a su ambiguo lugar fuera de la ideología neoliberal, existiendo de forma autónoma tanto del mercado como de las ideologías estatales [...]. [88] (Haq, 2016, p. 16)

En respuesta a las estrictas normas impuestas para impedir la extensión de este fenómeno, se considera oportuno mencionar la visión positiva que perduró en el imaginario colectivo de una pequeña localidad de la provincia de Granada, a raíz de una *rave* celebrada en sus alrededores. Organizado en la localidad de la Peza, un pueblo del desierto de Guadix en el invierno 2023, este evento temporal ejemplifica una notable apertura tanto política como social: por un lado, el alcalde del pueblo expresó su asombro ante la eficacia y rapidez con las que se instaló una auténtica *ciudad sonora* en pleno desierto, llegando a compararla con las complicaciones que suelen acompañar al montaje de las fiestas locales. Por otro lado, numerosos videos compartidos en redes sociales

---

[87] Traducción propia. Cita original: *[...] invasione arbitraria di terreni o edifici altrui, pubblici o privati, al fine di realizzare un raduno musicale o avente altro scopo di intrattenimento [...] quando dall'invasione deriva un concreto pericolo per la salute pubblica o per l'incolumita' pubblica.* Contenido disponible en el siguiente enlace: www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/12/30/22G00209/sg

[88] Traducción propia. Cita original: *Of course, narcotics were a huge part of the rave phenomenon in terms of body and mind. [...] But rave itself was also a socio-cultural Black Swan. Although the narcotics played a large role in the moral panic, it seems apparent with the benefit of hindsight that rave culture was mainly inhibited due to its ambiguous place outside of neoliberal ideology, existing autonomously of both the market and state ideologies [...].*

reflejan el interés y la curiosidad de la pequeña comunidad local, que acogió con entusiasmo la llegada de una joven colectividad internacional en fiesta. Este entusiasmo quedó reflejado en las entrevistas realizadas a los habitantes de la aldea de Guadix, quienes expresaron su deseo de volver a acoger la *rave* al año siguiente. Además, destacaron la cálida interacción con la comunidad *ravera* durante el evento, al punto de invitar, en algunos casos, a los asistentes a prolongar su estancia.

Esta respuesta por parte de La Peza se debió también al respeto mostrado por la comunidad *ravera* hacia el entorno que le acogió ya que el evento se desarrolló a varios kilómetros de distancia del pueblo para evitar molestias y se gestionó de manera responsable en términos de recogida de basura al finalizar la celebración. Además, según el alcalde de la pequeña localidad, el encuentro representó un impacto positivo dada la promoción turística inesperada que este supuso para la localidad (Cantalejo, 2023; Ruiz, 2023).



Fig. 49 Asistentes a la *rave* en La Peza, Granada, España, 2023.

Casos como la *rave* de La Peza, no solo cuestionan las leyes que restringen este tipo de iniciativas, sino que también resaltan el papel esencial de la música como motor para revitalizar y visibilizar el estado de abandono de territorios

olvidados. En este caso particular, un evento musical de tal magnitud, capaz de reunir a un número de asistentes cuatro veces mayor que la población local, se transforma en una fuente de energía, innovación y dinamización para una zona rural en riesgo de despoblación (Gibson y Davidson, 2004). Además, lejos de ser una amenaza para el orden y la salud pública, se perfila como un atractivo para posibles nuevos habitantes y un impulso para la regeneración comunitaria (Ruiz, 2023).

A raíz de esta nueva tendencia, se podría afirmar que en los últimos años una vertiente del movimiento *ravero* ha experimentado una evolución significativa, dejando atrás una actitud más cerrada para adoptar una postura más inclusiva y respetuosa. Tras la *rave* de La Peza, celebrada en las noches entre 2022 y 2023, se han organizado, hasta la fecha, otras dos macrofiestas. La segunda edición del evento de 2024, que adoptó el nombre de *Big Fucking Party*, se llevó a cabo al año siguiente en el circuito municipal de velocidad abandonado de Fuente Álamo, Murcia. En cambio, la tercera edición de 2025, tuvo lugar en unos terrenos contiguos al aeropuerto de Ciudad Real. Si por un lado las noticias difundidas por los medios sobre estos eventos remarcan la presencia de sustancias estupefacientes, por el otro también hacen hincapié sobre la acogida de las comunidades locales, así como del eficaz funcionamiento de la organización que recoge los restos de la fiesta, dejando el entorno como encontrado. Es importante destacar el énfasis que los medios de comunicación suelen poner en el consumo de drogas en las fiestas ilegales, a menudo con una visión sensacionalista y estigmatizante. Sin embargo, fenómenos similares ocurren, en igual o incluso mayor medida, en festivales, discotecas o clubs reglados, donde el consumo de sustancias no es ajeno a la dinámica del evento (Sarrión, 2023). La diferencia radica en que, en el caso de los espacios legalmente establecidos, estas prácticas suelen ser minimizadas o incluso invisibilizadas, mientras que en los eventos clandestinos se les da un enfoque negativo desmesurado. Esta disparidad en la cobertura mediática refleja una criminalización de lo alternativo y una falta de objetividad al abordar una realidad que se manifiesta en distintos tipos de espacios de ocio,

independientemente de su carácter legal o ilegal. Las normativas impuestas por los gobiernos llevaron a una reconfiguración de las reuniones espontáneas de masas, dando lugar a festivales con recintos delimitados, publicidad anticipada y cumplimiento de obligaciones fiscales (Blánquez, 2020).

Al analizar la evolución de la cultura musical al aire libre desde finales del siglo XX hasta la actualidad, es posible identificar una transformación en la manera de resistir y evadir las imposiciones del sistema capitalista. En este sentido, a continuación, esta investigación propone un análisis comparativo entre las prácticas de deambulación propias de las vanguardias artísticas y las dinámicas sociales y culturales de las comunidades *raveras* y festivaleras en el contexto contemporáneo.

Si bien la escena *rave* rechaza el sistema y se aparta de él de manera secreta e introvertida, ocupando de forma no autorizada entornos residuales alejados la sociedad donde construir una comunidad temporal regida por sus propias normas y valores, por otro lado, la comunidad festivalera contemporánea continúa habitando lugares remotos que permiten desconectar el cuerpo y la mente de la sociedad consumista y urbanita, pero lo hace de forma visible, legítima y mediática (Lucas y Wright, 2013).

En este sentido la evolución del concepto de *raves* a *festivales,* es de alguna forma asimilable a la transición del surrealismo al movimiento letrista que pasa de una revolucionaria evasión de la realidad, hacia la voluntad de materializar los sueños madurados por el surrealismo. Tanto para los surrealistas, como para la comunidad *ravera,* "Parece como si la intención de superar lo real mediante lo onírico estuviese acompañada por una voluntad de retorno a unos espacios vastos y deshabitados, en los límites del espacio real" (Careri, 2013, p. 68). Sin embargo, el movimiento letrista, así como la comunidad *festivalera,* no buscan escapar de la realidad sino construir una nueva existencia a través de un control específico de los mecanismos del sistema. De esta manera la comunidad *festivalera*, podría compararse con la filosofía de los letristas,

quienes buscan transformar la realidad en algo inspirador y extraordinario, rechazando "[...] la idea de una separación entre la vida real, alienante y aburrida, y una vida imaginaria maravillosa: era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso" (Careri, 2013, p. 74).

Una vez establecido el nuevo paradigma de una comunidad en búsqueda de experiencias creativas y colectivas, en contraposición a la imposición de un sistema que promueve una vida individualista y orientada a la productividad (Bey, 2014; Haq, 2016), y tras analizar las *raves* como un movimiento precursor en la ocupación de territorios baldíos y espacios abandonados a través de la música electrónica, se introduce a continuación el fenómeno contemporáneo de los festivales. Estos eventos, en constante expansión, buscan escenarios inusuales y extraordinarios para la realización de festivales al aire libre, favoreciendo la ruptura con las rutinas cotidianas, desafiando las estructuras sociales establecidas y cuestionando las lógicas consumistas predominantes (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018). En este contexto, los festivales seleccionados para este análisis, se convierten en plataformas para la reconfiguración de la experiencia colectiva, proporcionando un espacio de liberación donde se fomenta una conexión más profunda con la creatividad, la naturaleza y la comunidad (Pisano, 2020).

5.2 Festivales de música electrónica en entornos insólitos

A escala internacional, los lugares insólitos para las artes y la cultura se están extendiendo rápidamente en respuesta a las demandas de desestandarización de la producción y el consumo culturales (Niessen, 2019) y esto se puede demostrar con la emergente escena de festivales al aire libre, de proyectos de conversión territorial y de residencias artísticas, capaces de ofrecer experiencias únicas y sinestésicas en *entornos patrimoniales*[89]. Este concepto, en su sentido más amplio, abarca una variedad de espacios, tradiciones y elementos materiales e inmateriales, que poseen un valor cultural, histórico, natural o artístico, y que definen la relación de una comunidad con su entorno a lo largo del tiempo (Gibson y Connell, 2011).

Estos entornos se consideran esenciales para la comprensión del pasado, la preservación de la identidad cultural y la construcción de un legado para las generaciones futuras. Además, la memoria histórica y la biodiversidad de estos lugares, representa una rica fuente de inspiración para crear nuevas atmósferas donde el arte puede actuar como mediadora entre los individuos y los ambientes únicos y auténticos que permiten crear escenarios espectaculares reinterpretando los espacios, las formas y los vacíos de cada rincón (Lucas y Wright, 2013). Este proceso instaura una conversación entre el entorno, su reinterpretación en clave contemporánea y la interacción de un público que experimenta una nueva experiencia multisensorial capaz de transmitir la potencia, la fragilidad, adaptabilidad y valor del lugar y de la naturaleza que cohabitan el espacio (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018).

---

[89] Dada la importancia que ocupa en esta investigación la profunda conexión entre un evento cultural y el contexto que lo enmarca, resulta preciso aclarar que el enfoque de este párrafo no va dirigido a la escena de los macrofestivales que se celebra en grandes explanadas asimilables a los *no lugares* (Augé, 2017), como estadios de fútbol y descampados. Por ello no se analizan aquellos *macrofestivales* que "desbordan cultural y demográficamente el territorio donde se emplazan" (Nando Cruz, 2023, p.21).

A través del análisis de algunos casos de estudio, que abarca desde festivales de mayor envergadura hasta los eventos musicales más pequeños, se reflexiona a continuación sobre algunas temáticas relacionadas con la producción de eventos culturales desarrollados en entornos cargados de identidad cultural y riqueza paisajística, así como frágiles en términos medioambientales.

A lo largo de este análisis, se destacan principalmente -pero no exclusivamente- producciones culturales de mediana o pequeña escala que, alejándose del consumo tanto territorial como cultural, se centran en el diseño de experiencias auténticas y respetuosas, buscando una integración beneficiosa entre patrimonio, naturaleza, comunidades locales y visitantes. En el transcurso de este recorrido, el estudio se centrará en aquellos eventos que tienen lugar en escenarios insólitos, que mantienen un fuerte vínculo con el territorio, tanto a nivel conceptual como artístico, que facilitan el intercambio, la comunicación y la formación de una comunidad creativa efímera, que generan innovación y que resignifican los espacios en los que se desarrollan (Larsen, 2011).

En este sentido, el análisis pretende reflexionar sobre aquellos encuentros sonoros estrictamente relacionados con el entorno y aquellas producciones innovadoras capaces de revalorizar y poner el foco sobre paisajes ocultos y olvidados, transformándolos en escenarios insólitos y asombrosos donde la naturaleza, el ser humano y el patrimonio conforman un engranaje para la creación de situaciones únicas e inmersivas, capaces de abrir debates y desarrollar narrativas inexploradas de posibles futuros.

De este modo, se pretende demostrar cómo el emplazamiento de contenidos musicales en contextos patrimoniales, favorece el acercamiento del público a la historia y a la identidad de determinados entornos y comunidades, gracias a la producción de eventos culturales que enfatizan y descubren el valor patrimonial de dichos lugares. La música, las luces y las intervenciones artísticas que habitan el patrimonio relacionado con la arqueología industrial, la explotación minera, la naturaleza y los bienes culturales, transportan al público en un viaje a través del espacio y el tiempo, y provocando una visión ampliada y alterada de la realidad, y estimulando la curiosidad y la imaginación.



Fig. 50 *Waking Life Festival,* Crato*,* Portugal, 2018.

5.2.1 Paisajes resonantes e iluminados

Burning Man Festival (EEUU)

Las experiencias vividas por la autora en la edición *Fertility 2.0* del *Burning Man* en 2012 representan una referencia fundamental y decisiva para el desarrollo de esta investigación, y constituyen una fuente de inspiración para las reflexiones que se exponen a continuación. Si, por un lado, este caso de estudio permite percibir el desierto como un entorno propicio tanto para la intervención artística como para la transgresión de las normas sociales impuestas, por otro, también invita a una reflexión crítica sobre el impacto territorial que conlleva la realización de eventos de tal envergadura en un espacio natural.

Ubicado en el medio del desierto[90] de Nevada en Estados Unidos, el *Burning Man Festival* se celebra cada año a finales de agosto, reuniendo en *Black Rock City* a más de 60.000 personas para construir una ciudad temporal de forma semicircular. Las calles se disponen en forma de agujas de reloj, cruzándose con ramblas perpendiculares cuyos nombres se definen según el "plan urbanístico" de cada edición. De este modo, cada campamento tiene unas coordenadas determinadas donde materializar sus ideas y construir de forma colectiva un hábitat temporal, diseñado para brindar experiencias únicas al resto de la comunidad. Además, siendo café y hielo los únicos productos adquiribles en el recinto, la comunidad de *Burners*, autoabastecida con víveres propios, implementa una economía basada en el intercambio, que promueve la aportación de objetos y experiencias como ofrendas.

[90] Entre los festivales de música electrónica organizados en entornos desérticos, destacan el *Nowhere*, el evento regional de *Burning Man* en España; el *Monegros Desert Festival* (ES); y el íntimo encuentro *Under The Desert Stars*, celebrado en Marrakech exclusivamente en 2019 y documentado en la obra audiovisual *Rave Trilogy* de la artista Rebecca Salvadori.



Fig. 51 Vistas aereas del *Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU., 2012.

Aunque el *Burning Man* podría clasificarse como un macro-festival debido a su tamaño y popularidad, también es cierto que éste se compone por una multitud de micro-mundos únicos y distintivos. Las coaliciones de cada barrio construyen y comparten diversos espacios y experiencias íntimas que definen al festival, destacándose por su marcado sentido de comunidad y su espíritu de colaboración. Asimilable al diseño de la *Nueva Babilonia* de Constant (2009) la vida lúdica de los habitantes del *Burning Man* requiere transformaciones constantes dentro de los micro-sectores. Para facilitar este proceso, es necesario contar con una estructura externa lo más neutra posible, así como una estructura interna, variable y completamente independiente de la anterior.

Según Constant (2009), "en tanto que soporte, dicha macroestructura debe dejar la máxima libertad a la construcción permanente (la microestructura) del espacio interior" (p. 27).

La utopía de una *Nueva Babilonia* de Constant se materializa en el *Burning Man* al reunir y consolidar una vez al año "una sociedad lúdica en la que el ser humano, liberado por la automatización del trabajo productivo, se encuentra por fin en condiciones de desarrollar su creatividad [...] que es la libertad hecha realidad" (Constant, 1997: p. 7-10). Los disfraces y el maquillaje que caracterizan este festival, se adoptan como estratégia para quitarse la máscara de la cotidianidad y abrazar una nueva identidad efímera que libera la comunidad del rol impuesto por la sociedad y del peso de la cotidianidad. Al igual que los habitantes de la *Nueva Babilonia*, durante el festival, la comunidad de *Burners* deambula por los sectores en busca de nuevas experiencias y ambientes desconocidos, pero no con la pasividad de turistas, sino consciente de su capacidad para transformar el mundo a través de actos creativos sociales y directos, que generan respuestas inmediatas en su interacción con los demás.

The Coalition of Blinky Lights era el nombre de la pequeña comunidad con la que la autora cada noche llevaba a cabo una performance lumínica en el desierto como ofrenda para la colectividad. La actividad consistía en deambular por el entorno, llevando puestos unos monos oscuros a los que se adherían cientos de luces LED. Estas luces, al activarse mecánicamente con un gesto rotatorio, comenzaban a parpadear en azul y rojo. Cuando la decena de integrantes de la coalición derivaba por la inmensidad y absoluta oscuridad del desierto, quienes observaban la escena percibían una visión mágica compuesta por una pared de estrellas parpadeantes y en movimiento. La curiosidad, el asombro y la sorpresa de las personas al acercarse y descubrir el origen de esas "estrellas deambulantes", culminaban en abrazos emocionados y en un sentimiento compartido de ilusión y maravilla.



Fig. 52 *The Coalition of Blinky Lights, Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU., 2012.

Además de los disfraces personales, los vehículos de dos, cuatro o más ruedas que circulan por el festival, también son transformados y tuneados, convirtiéndose en mundos oníricos que navegan sin rumbo a través del espacio-tiempo. Éstos, explorando el horizonte infinito del desierto y transitando entre instalaciones artísticas *site-specific*, transportan a las mentes a estados fluctuantes entre la ficción y la utopía. Entre la multitud de intervenciones y acciones artísticas que caracterizan el *Burning Man*, la madera es el material más empleado para el montaje de las obras escultóricas, ya que la mayoría de ellas se terminan quemando a lo largo del festival a modo de ritual. De aquí el nombre del evento, cuyo *clímax* es la quema [*Burning*] de la escultura más grande del recinto, con forma de humano [*Man*] y ubicada en el corazón del semicírculo.



Fig. 53 *Ocutopus*, *Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU.

De este consumo masivo de materiales y recursos, surge una reflexión que cuestiona la sostenibilidad medioambiental del festival y, en general, de todos los eventos culturales producidos en plena naturaleza. Por más que la comunidad se esfuerce en respetar los diez principios[91] establecidos por la organización, resulta evidente que la construcción anual de una ciudad temporal, contradice, en cierta medida, el concepto de *Leaving No Trace [No dejar huella]*, incluido entre los principios. La huella humana puede manifestarse de forma directa o indirecta. Que un lugar quede en las mismas o mejores condiciones en comparación con su estado original no implica necesariamente que no se hayan utilizado recursos naturales ni que el territorio no haya sido impactado durante los procesos de acceso, ocupación, disfrute

[91] Los 10 principios del *Burning Man* marcan la filosofía del festival e impulsan a aplicar las normas básicas del sentido cívico y de la convivencia en comunidad. Contenido disponible en el la página *web* oficial del proyecto: https://burningman.org/about/10-principles/

y desmontaje del espacio. La magnitud de este festival y la peculiaridad de construir y destruir anualmente toneladas de madera manipulada, transportada e instalada generan, sin duda, un gasto de recursos que, aunque pueda parecer invisible, es significativo.

Waking Life Festival (PT)

En respuesta a la problemática aquí expuesta, se menciona el *Waking Life Festival*, visitado por la autora en el año 2018. Este evento de música electrónica e instalaciones artísticas se desarrolla en un entorno natural alrededor de un gran lago en el interior de Portugal[92]. *Waking Life* sumerge al público en un mundo onírico, ofreciendo una experiencia multisensorial que combina una cuidada programación tanto de productores y *deejay* de música electrónica, así como de instalaciones artísticas, perfectamente armonizadas e integradas con los elementos naturales del entorno. La interacción humana con los elementos sonoros y visuales se manifiesta en una diversidad de escenarios sorprendentes. Entre estos destacan pequeñas casas y plataformas de madera suspendidas alrededor de árboles centenarios, así como balsas flotantes, cuidadosamente decoradas y adaptadas como escenarios móviles para intervenciones sonoras y corporales. Estas balsas permiten atravesar el lago, conectando un escenario con otro y creando una experiencia única, inmersiva y flotante. Por la noche, la iluminación transforma el entorno, fusionándose con las superficies orgánicas que van desde las copas de los árboles hasta el agua del lago. Este elemento, ya sea utilizado como espejo reflectante o como pantalla para proyecciones visuales a través de su pulverización, aporta una dimensión mágica al paisaje.

---

[92] Siempre en Portugal, junto a un lago, se celebra también el emblemático *Boom Festival*, un evento internacionalmente reconocido que reúne a miles de asistentes cada dos años. Este festival, que combina música electrónica, arte y prácticas espirituales, tiene lugar en un entorno natural de gran belleza, lo que subraya su conexión con la sostenibilidad y la creación de una experiencia colectiva en armonía con la naturaleza. Página *web* oficial del proyecto: www.boomfestival.org/



Fig. 54 Instalación flotante, *Waking Life Festival,* Crato*,* Portugal, 2018.

Retomando la problemática medioambiental previamente mencionada, *Waking Life* se distingue por la energía y el compromiso con los que promueve el respeto y la conciencia hacia el medio ambiente. A través del proyecto *Landcare*[93], la organización no solo lleva a cabo durante todo el año un proceso de protección y regeneración de las 35 hectáreas que albergan el evento, sino que también busca demostrar cómo es posible minimizar el impacto medioambiental negativo de los festivales a gran escala. En su manifiesto, el colectivo comunica que su objetivo es alcanzar la producción de un festival libre de carbono, y documentar el proceso para difundir las prácticas de reducción de la huella ecológica entre los festivales pequeños y medianos.

[93] Página *web* oficial del proyecto: https://wakinglife.pt/page/landcare

> El proyecto *Landcare* es un laboratorio para descubrir nuevas formas de cultivar y conocer, consumir y celebrar, transformar y terraformar. Se trata de un jardín experimental para hacer brotar nuevos modelos de interacción entre producciones culturales, profesionales de la regeneración y comunidades locales. [94] (Waking Life, s.f.)

El panorama contemporáneo de los festivales refleja que los parques naturales se están consolidando como escenarios cada vez más frecuentes para la realización de eventos culturales al aire libre. Montañas, desiertos, lagos y ríos se transforman en escenarios naturales para el arte y la música, donde comunidades creativas se congregan temporalmente para vivir experiencias inmersivas y multisensoriales. En estos entornos, se fomenta un vínculo directo con la naturaleza y entre los habitantes de las comunidades efímeras, unidas por el interés compartido en la escucha y el disfrute de un cierto tipo de música en un contexto inspirador y estimulante.

Geopark Lights Festival (ES)

Un ejemplo destacado de este concepto es el festival *Geopark Lights,* celebrado en el *Geoparque de Granada*[95], reconocido como sitio de interés mundial por la UNESCO[96]. Con un enfoque innovador y experimental, las organizaciones productoras Miga Cultura e Item Media, en colaboración con artistas internacionales, desarrollan una experiencia de música electrónica en la naturaleza que emplea el arte audiovisual como principal estrategia para revalorizar un entorno rural, histórico y patrimonial, enclavado en el desierto de Gorafe. La peculiaridad de este lugar es la de albergar bajo tierra una red

---

[94] Traducción propia. Cita original: *The landcare project is a laboratory for figuring out new ways of growing & knowing, consuming & celebrating, transforming & terraforming – it is an experimental garden for cultivating new models of interaction between cultural productions, regenerative practitioners and local communities.*

[95] Página *web* oficial del proyecto: www.geoparquedegranada.com/

[96] Esta iniciativa forma parte del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, fomentado por la Unión Europea dentro del programa *Next Generation EU.*

de aguas termales que dio vida hace milenios a un asentamiento de pobladores prehistóricos y, más recientemente al Balneario de aguas termales de Alicún, sede del evento. Esto otorga al evento una variada gama de escenarios peculiares, entre ellos la Acequia del Toril, un acueducto de caliza que rodea el recinto y donde, debido a la precipitación de minerales disueltos en el agua termal, las plantas se fosilizan y se transforman en piedra[97]. Así, formaciones geológicas singulares y ancestrales, se visten por dos noches al año de una capa de tecnología e innovación, traduciendo lo sublime de estas conformaciones con propuestas de música electrónica experimental, láseres y visuales de artistas internacionales. La interacción entre naturaleza y tecnología invita a la audiencia a contemplar el mundo natural desde una perspectiva artística, capaz de expandir la conciencia y generar reflexiones sobre la fuerza, la fragilidad y la interdependencia que une a la naturaleza con el ser humano (Herrero, 2013).



Fig. 55 Instalaciones lumínicas en la Acequia del Toril, *Geopark Lights,* Granada, España, 2021.

[97] Como se explicará más detalladamente en el siguiente capítulo, este caso de estudio es de particular relevancia en esta investigación ya que, además de haber sido una referencia inspiradora para el desarrollo de esta tesis, el festival *Geopark Lights* se ha convertido para la autora en un espacio de investigación y acción práctica sonora en la edición del 2023. Contenido disponible en el la página *web* oficial del proyecto:
www.geoparklights.com/2023/musica-sesiones-y-directos/

Nextones Festival (IT)

Al igual que *Waking Life*, con su dedicación a la defensa y preservación del ecosistema de un parque natural en el corazón de Portugal, y *Geopark Lights*, que trabaja en la valorización y concienciación sobre un patrimonio natural olvidado, el proyecto *Tones Teatro Natura* se compromete a la regeneración medioambiental, centrándose en restablecer el frágil equilibrio de la comunidad biótica devastada por la explotación minera de la cantera Roncino, en los Alpes italianos.

Cabe remarcar que el corte geométrico y dramático generado por la explotación minera se está convirtiendo en un elemento cada vez más relevante de análisis en disciplinas como la arquitectura, el sonido, la innovación social y la producción cultural[98].

En este contexto, el proyecto *Tones Teatro Natura*[99]*,* focalizado en la producción artística y cultural en un escenario natural resultante de la explotación humana, se inició en 2020, con el objetivo de transformar la antigua cantera y su emplazamiento industrial, en un espacio multidisciplinar mediante una profunda remodelación medioambiental. El proyecto arquitectónico, liderado por el *Atelier Fuzz*, está concebido para integrarse con la morfología del paisaje, transformándolo mediante una estrategia compositiva modular y flexible, que permita adaptar el espacio a diferentes modalidades de uso. La organización describe su proyecto como un espacio dedicado a la cultura, al territorio y a su joven ciudadanía a la que se propone una visión audaz para construir un futuro mejor y más sostenible (Tones Teatro Natura, s.f.).

---

[98] Resulta interesante mencionar en este punto algunos de los diferentes ejemplos de revalorización de canteras para uso cultural, habitativo, turístico. A modo de ejemplo se nombran proyectos como la *Casa Cava* en Matera (IT); el *Hotel Cave Bianche* en Trapani (IT); el *Teatro dell'Efebo* en Agrigento (IT); la *Cava del Sole* en Matera (IT) y el *Museo Ruinas de Huanchaca* en Antofagasta, Chile (CL).

[99] Página *web* oficial del proyecto: www.tonesteatronatura.com/

En el marco de este proyecto en el que se desarrollan diferentes eventos socioculturales[100], en verano se celebra el festival de música electrónica experimental *Nextones*, producido por el colectivo *Threes Productions*[101]. El festival reúne artistas internacionales del panorama contemporáneo para desarrollar e integrar sus propuestas sonoras entre las grietas de la tierra. Resulta interesante evidenciar que, a diferencia de otros eventos de carácter nómada y efímero[102], el festival temporáneo *Next Tones* se enmarca, al igual que *Waking Life*, en el contexto de un proyecto estable que trabaja de forma continuada y con diferentes propuestas artísticas, educativas e interdisciplinarias, a la revalorización de un territorio explotado y de su entorno.

---

100 Entre otras muchas actividades organizadas, se destaca *Campo Base Festival,* ahora *Sphera,* un encuentro ampliado a todo el valle (*Val d'Ossola*) que busca fomentar un pensamiento efectivo en el presente y visionario hacia el futuro. El evento multidisciplinar reúne a deportistas, pensadores y científicos para compartir experiencias, abrir nuevos horizontes y estimular la reflexión, mientras que las artes actúan como catalizadores de energía y herramientas para nuevas percepciones. Contenido disponible en el las páginas web oficiales del proyecto: www.tonesteatronatura.com/en/campo-base/ y www.tonesteatronatura.com/en/sphera/

101 Cabe remarcar que la artista Suzanne Ciani, citada anteriormente como una de las pioneras de la música electrónica, fue invitada por la misma productora a realizar en 2017 una performance en directo en el festival *Terraforma,* que *Threes Productions* organizó durante varios años en el vasto parque de la antigua Villa Arconati, en la provincia de Milán. Página *web* oficial del proyecto: www.terraformafestival.com/archive/

102 Las ediciones únicas del festival *Into the Valley,* tuvieron lugar en una antigua cantera sueca en Dalhalla, Rättvik en 2016, y en una cantera de piedra caliza junto a una prisión sumergida en Rummu, Estonia, en 2017.



Fig. 56 Uno de los escenarios del festival *Nextones.*

Resulta relevante señalar que, al igual que en muchos otros festivales, en este evento la programación musical se complementa con una variedad de iniciativas dedicadas a explorar el paisaje natural del valle de los Alpes italianos en el que tiene lugar. Actividades como caminatas, charlas, proyecciones, talleres de escucha profunda, meditaciones sonoras y residencias artísticas fomentan la interacción entre artistas, público y territorio[103].

La tendencia a explorar nuevas formas de expresión artística y sonora para establecer un diálogo entre pasado y presente se materializa, en la escena cultural contemporánea, en la revalorización de impresionantes escenarios

[103] A lo largo del festival, diversas actividades se desarrollan en la localidad cercana de *Ghesc,* descrita en el cuarto capítulo como proyecto de conservación del patrimonio arquitectónico basado en la preservación de las técnicas constructivas autóctonas.

olvidados. Estos paisajes, resultado de la explotación humana de los recursos naturales, no solo evidencian daños irreparables, sino que también revelan una belleza extraordinaria.

Centrando ahora el análisis en el patrimonio industrial, previamente abordado en el contexto de la regeneración urbana y su creciente revalorización con fines sociales, culturales y artísticos, este apartado se enfoca en la escena de festivales de música electrónica experimental. En particular, examina aquellas iniciativas que eligen entornos industriales como escenarios para proyectos sonoros y audiovisuales, resignificando su valor histórico y estético.

Inota Festival (HU)

El festival *Inota* se celebra en la homónima central térmica de Hungría que, en su momento de máximo esplendor llegó a abastecer electricidad a toda Budapest, y cuya novedosa tecnología de refrigeración por agua, tan revolucionaria en su momento, hizo ganar a los ingenieros László Heller y László Forgó el Gran Premio en la Exposición Universal de Bruselas de 1958.

La calidad de la propuesta musical y visual planteada anualmente, se une a la potencia de un escenario sensacional, que ofrece al público una inmersión multisensorial de un tamaño directamente proporcional a la magnitud del complejo industrial. *Inota* ilustra cómo la intervención sonora y visual de un entorno patrimonial, puede dar visibilidad a la memoria histórica de un país, rendir homenaje a los logros conseguidos por la ciencia en términos de innovación y fomentar el sentimiento de orgullo y cohesión de la comunidad local (Carlsen et al., 2007; De Bres y Davis, 2001; Moscardo, 2007; Small, 2008). En este sentido, *Inota* no solo celebra la herencia científica y tecnológica, sino que también reinterpreta el espacio como un puente entre las generaciones, evocando el poder transformador del conocimiento humano.

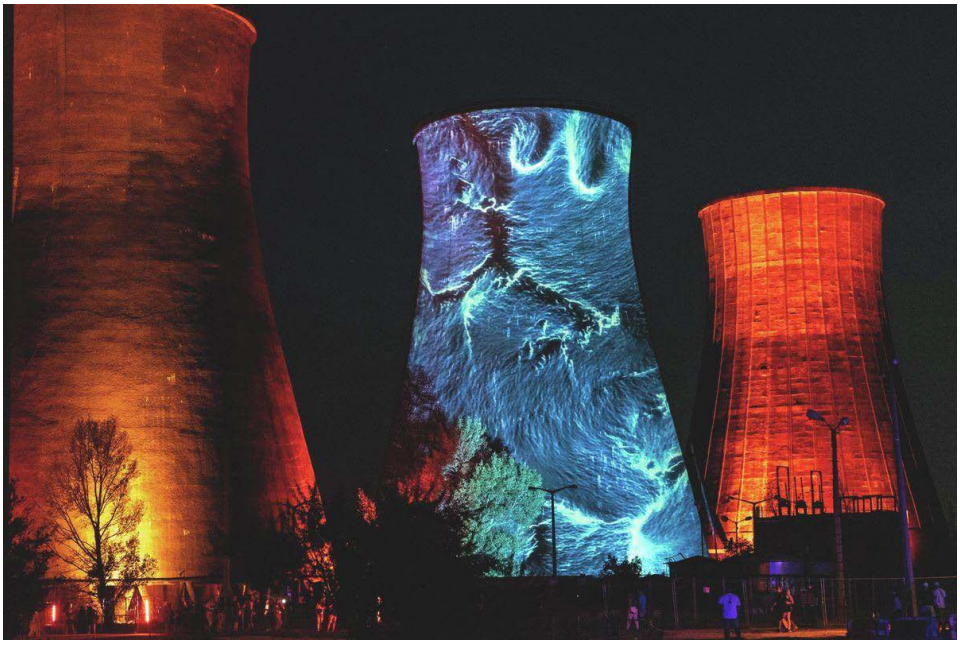


Fig. 57 Torres de enfriamiento iluminadas, *Inota Festival,* Várpalota, Hungría.

La selección de los entornos para la producción de un evento cultural, es muy identificativa tanto del significado que el proyecto quiere transmitir, así como del tipo de experiencia y comunidad que éste pretende reunir y generar. Cada lugar aporta una dimensión simbólica y sensorial única, convirtiéndose en un componente narrativo esencial. Además, el espacio físico condiciona tanto la propagación del sonido, determinando aspectos como la resonancia, la reverberación y la claridad sonora, así como las dinámicas del evento, desde la manera en que el público interactúa con el entorno hasta cómo experimenta las propuestas artísticas (Lucas y Wright, 2013).

Ombra. Unusual Sound Gathering (ES)

En la Antigua Fábrica *Enmasa* de *Mercedes-Benz* en Barcelona se celebra el *Ombra festival*, referencia en la escena de música electrónica oscura y experimental. La organización de este encuentro se propone ofrecer una experiencia inusual en términos tanto de sonido como de territorio. El carácter insólito del proyecto, reflejado incluso en su nombre *Unusual Sound Gathering* [Encuentro de sonidos inusuales], se ve aún más reforzado por la singularidad del espacio en el que se celebra. En el espacio de una antigua fábrica industrial construida según los principios estéticos del movimiento moderno y racionalista, y con el objetivo de convertirse en un punto de encuentro para un público apasionado por la música de vanguardia, centrada en géneros como el *EBM*[104], el *post-punk*, el *minimal synth* y otros estilos electrónicos alternativos, este festival logra reunir "el modo de vida alternativo de una comunidad que busca redescubrirse a sí misma a través del arte, la danza y la experiencia" (Ombra Festival, 2021).



Fig. 58 Antiga Fàbrica ENMASA Mercedes-Benz, escenario de Ombra Festival, Barcelona, España, 2023.

[104] Abreviación de *Electronic Body Music,* este género de música, proveniente de la fusión de la música industrial*, electro minimal, electro punk* y *post-punk,* surgió a principios de la década de 1980 y se caracterizó por secuencias repetitivas con ritmos de baile predominantes en torno a los 100 BPM, acompañado de distintivos gritos procesados con efectos.

5.2.2 Entornos de experimentación e investigación

Espacios Resonante Festival (CHL)

Uniendo el patrimonio industrial con el análisis presentado en el segundo capítulo sobre la convergencia entre el arte sonoro y las propiedades físico-acústicas del espacio arquitectónico, se presenta a continuación el proyecto *Espacios Resonantes*, concebido y dirigido por el colectivo artístico formado por Sofía Balbontín y Mathias Klenner. En su investigación teórico-práctica, los autores, artistas y arquitectos, analizan la relación entre sonido, espacio y memoria, utilizando instalaciones, performances y composiciones sonoras y aplicando técnicas como grabaciones de campo, reverberaciones y sonidos espacializados.

Con un interés específico en las peculiares características acústicas de los entornos industriales abandonados, el colectivo explora y documenta la peculiaridad sonora de espacios industriales e inusuales.

> Los casos de estudio para la experimentación son infraestructuras abandonadas en los márgenes de la memoria y de lo urbano, arquitecturas sublimes de tiempos de guerra, lugares inhabitables con acústicas únicas y exacerbadas: un gasómetro y una torre de enfriamiento de una central termoeléctrica abandonada en Bélgica; una cisterna de inundación, una piscina de agua residual de una fábrica textil y un refugio antiaéreo en Cataluña, y dos tanques de petróleo de la Segunda Guerra Mundial en Escocia, con reverberaciones (T60) desde cinco hasta ochenta segundos. (Balbontín y Klenner, 2021, p.57)

Además de su investigación interdisciplinaria, el colectivo organizó en 2022, el festival de arquitectura y escucha *Espacios Resonantes*[105] en el Estanque de Agua de Justicia Social 555, un espacio emblemático ubicado en Recoleta, Chile. El objetivo del festival fue explorar y reinterpretar un entorno arquitectónico abandonado, a través de la experimentación sonora. Construido en 1970 y de propiedad de una inmobiliaria local, el estanque de agua abrió por primera vez sus puertas al público y a la comunidad durante trece días, en ocasión de esta iniciativa. Instalaciones artísticas, conciertos, performances sonoras, proyecciones audiovisuales, charlas, asambleas, talleres y laboratorios fueron solo algunas de las actividades que conformaron este festival dedicado a la arquitectura y la escucha[106].

Resulta interesante remarcar las notables similitudes arquitectónicas y acústicas que comparte el estanque de agua de Justicia Social que acogió dicho festival en 2022, con la cisterna subterránea Dan Harpole de Fort Worden explorada y escuchada por Pauline Oliveros en 1989.

---

[105] La autora de esta investigación participó en este festival con la pieza sonora *Paisaje Minero*. Las obras que integraron el concierto fueron una selección de seis composiciones multicanal en el marco de una convocatoria internacional. El concierto fue realizado el día 19 de noviembre de 2022 dentro del Estanque de Agua de Justicia Social 555, Recoleta, Chile, con un sistema de sonido espacializado 8.1, como parte de la jornada de la Escuela de Arquitectura Aural y en el marco del Festival Espacios Resonantes. Página *web* oficial del proyecto: https://espaciosresonantes.com/

[106] El programa de actividades de la primera edición está disponible en el artículo "Espacios Resonantes: Festival de Arquitectura y Escucha" (ArchDaily en Español, 2022), disponible en el siguiente enlace: https://www.archdaily.cl/cl/990377/espacios-resonantes-festival-de-arquitectura-y-escucha. La segunda edición de Espacios Resonantes se celebra entre marzo y abril de 2025. Página *web* oficial del proyecto: https://festival.espaciosresonantes.com/



Fig. 59 *Estanque de agua.* Escenario del festival de arquitectura y escucha *Espacios Resonantes,* Recolecta, Chile, 2022.

La propuesta del colectivo Espacios Resonantes resulta especialmente interesante para esta investigación ya que, aunque desde perspectivas diferentes, en ambas partes se explora el potencial acústico de espacios abandonados para resignificarlos y construir nuevas narrativas sociales y políticas, estimulando las respuestas sonoras de los edificios para generar un diálogo profundo con ellos.

Rumur Isola (IT)

En la misma línea y con objetivos afines que integran la teoría con la práctica artística, abordando tanto las peculiaridades acústicas como la memoria histórica de un entorno patrimonial, el proyecto *Rumur Isola* se presenta como una propuesta innovadora que conecta pasado, presente y futuro, naturaleza y sociedad, sonido y ruido, arte y ciencia. Este proyecto busca no solo documentar y reinterpretar las características acústicas del entorno, sino también dialogar con las capas de memoria que definen su significado y relevancia en el presente.

La segunda edición[107] del evento *Rumur Isola* tuvo lugar en 2021 en el singular entorno de la antigua central hidroeléctrica de Isola (Cevo), un notable ejemplo de arqueología industrial ubicada en la aldea de Isola, en los Alpes italianos. Este espacio único sirvió como escenario para explorar la historia de la energía y su impacto en nuestras vidas, a través de una extensa programación de charlas científicas, experiencias musicales y propuestas sonoras inmersivas.



Fig. 60 Cartel *Rumur Isola,* Cevo, Brescia, Italia, 2021.

Basado en un profundo conocimiento del territorio, este proyecto destacado de revitalización urbana y cultural promovió la concienciación e interacción de la audiencia con la ecología local (Colli, 2021). El cambio climático, la aplicación de la tecnología en instalaciones artísticas, la investigación y el

[107] La primera edición del evento *Rumur* tuvo lugar en la antigua central hidroeléctrica de Cedegolo (IT). Más información disponible en el siguiente enlace: https://zero.eu/en/eventi/177407-rumur-vol-1,cedegolo/

diálogo intergeneracional, fueron algunos de los ejes y recursos mediante los cuales el evento *Rumur Isola* impulsó una reflexión colectiva y consciente orientada a concebir nuevas maneras de diseñar y habitar la aldea de Isola y su antigua central eléctrica.

En este contexto, el profesor Gianni Pavan, del Centro Interdisciplinario de Bioacústica del Departamento de Ciencias de la Tierra y del Medio Ambiente de la Universidad de Pavía, comenzó con una introducción sobre los sonidos de la naturaleza que conforman la biofonía y el ruido generado por las máquinas, que da lugar a la tecnofonía. A continuación, introdujo el concepto de geofonía, al presentar el proyecto *Sonido en extinción*, una investigación centrada en la detección y análisis de los sonidos y ruidos emitidos por los glaciares, que desaparecen de forma lenta pero implacable como consecuencia del calentamiento global (Universidad de Pavia, 2021)[108].

Montaña Sónica (ES)

La intersección entre la música, el territorio, el cambio climático y la investigación, abordada en el evento *Rumur*, constituye el marco ideal para introducir las actividades programadas por el festival *Montaña Sónica* que, organizado en la Sierra de Guadarrama, se define como "un pequeño festival de músicas raras en el entorno natural de Cercedilla [...] que reúne música y sonoridades experimentales que dialogan con el territorio, el paisaje y el medio natural" (Fundación Cultural de Cercedilla, 2023, párrafo 2). Esta iniciativa destaca por su profunda conexión con la naturaleza, tanto por el entorno en el que se desarrolla como por su enfoque conceptual. Su esencia radica en la investigación sonora y la exploración de cómo los sonidos del entorno natural pueden fusionarse con la música contemporánea y experimental, lo que le otorga un carácter de experimentación y reflexión, invitando a artistas y asistentes a escuchar y relacionarse con la naturaleza de una manera diferente.

---

[108] Contenido disponible en la revista *online* de la Universidad de Pavía, al siguiente enlace: https://news.unipv.it/?p=60315

En este contexto, resulta especialmente interesante presentar el proyecto de música experimental *Menhir*, creado por los artistas y organizadores del festival Coco Moya e Iván Cebrián, quienes exploran la relación entre el territorio, el sonido y la música, analizando cómo interactúan la tecnología, la cultura, la naturaleza y los materiales dentro del paisaje[109]. Definiendo el paisaje como una partitura que, en sus obras, se transforma en sonido, e inspirados en el concepto de la *geopuntura*, concebida como una acupuntura aplicada a la Tierra, el colectivo *Menhir* desarrolla su práctica interactuando con el *genius loci* de cada lugar. El proyecto tiene como objetivo generar nuevas conexiones entre lo humano y lo no humano, lo animado y lo inanimado, promoviendo una reflexión profunda para resignificar el significado de habitar el planeta en la Era del Antropoceno. De este modo, la propuesta artística del colectivo se presenta como una obra en constante evolución, que invita al público a participar en piezas inmersivas, interactivas y *site-specific*, donde la tecnología y el arte vinculado a la naturaleza establecen un diálogo armonioso y enriquecedor.



Fig. 61 Concierto del colectivo Menhir, festival *Montaña Sónica,* Cercedilla, Madrid, España, 2019.

[109] Página *web* oficial del proyecto: https://menhir.xyz/

En el marco del festival *Montaña Sónica,* la artista Coco Moya propone un taller relacionado con su proyecto *Club de Piedras*[110]*,* que contempla actividades de escucha y meditación geo-sónica durante una ruta por la montaña. La experiencia invita a explorar una conexión profunda con las piedras y los líquenes mediante el dibujo y la creación de un *piedrario*, una especie de herbario dedicado a las piedras. En su investigación, la autora describe y defiende que el territorio puede ser entendido como una partitura para la creación sonora y para nuestra comprensión del mismo. En específico, la artista ilustra el concepto de *tecno-geomancia* sonora como una técnica para interpretar y conectarse con el mundo, el territorio, el paisaje. En palabras de Coco Moya (2022):

> Un paisaje que, convertido entonces en una partitura -orgánica, compleja, cambiante, flexible, impredecible-, nos percibe tan bien -también- como la percibimos a ella, y se expresa con sus propios *medios*. Es este paisaje el *código fuente*, el valor de intercambio. [...] La tecno-geomancia no será solo una operación de reproducción, sino un sistema de composición generativo, iterativo, especulativo. (p. 349-350)

En definitiva, el enfoque de *Montaña Sónica* crea un puente entre la conservación del entorno y la innovación artística, presentándose no solo como un evento musical, sino como una plataforma de diálogo entre arte, ciencia y ecología. De este modo, el festival se convierte en una estrategia para fomentar la conciencia medioambiental, sensibilizando a quienes participan, sobre la importancia de preservar los ecosistemas, al mismo tiempo que exploran las posibilidades artísticas que surgen de este contacto directo con el entorno natural.

[110] Página web oficial del proyecto: https://clubdepiedras.com/

Chicharra Festival (ES)

En la misma línea de sensibilización medioambiental a través de la investigación sonora, se destaca el *Chicharra Festival* como un evento donde la exploración de los sonidos del entorno natural y la interacción con la biodiversidad local juegan un papel fundamental. Celebrado en el entorno biológico del Parque Natural de Doñana, el festival propuso como temática de la edición 2023, la desaparición del paisaje sonoro del agua para reflexionar sobre el cambio climático y la manipulación del ser humano sobre el territorio[111].

> La constatación consciente de un mundo herido se manifiesta a través del agua con problemas de sequías cada vez más drásticas. La escasez de agua se debe, en parte, a su habilitación en la bolsa de comercio, a su contaminación (arsénico, fertilizantes químicos… etc.), y al extractivismo. (Chicharra Festival, 2023)

A través de la integración de música, arte y tecnología, el festival invita al público a explorar cómo los sonidos autóctonos y la naturaleza se fusionan con expresiones sonoras contemporáneas, fomentando una cultura de cuidado interespecies más fuerte y sostenible, mediante la colaboración entre la ecología, la biología y el sonido del lugar.

[111] La autora de esta investigación participó en esta edición de Chicharra Festival con la producción de la pieza sonora *site-specific* "*Lluvia"* que se presentará en el siguiente capítulo. La pieza se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/lluvia



Fig. 62 Instalación sonora, *Chicharra Festival,* Almonte*,* Huelva, España, 2023.

Apostando por una metodología híbrida y multidisciplinar como forma innovadora de producir y consumir arte, y mediante el ensamblaje de diferentes campos, procesos y enfoques, el festival plantea un sistema en el que cada parte adquiere competencias ajenas, permitiendo alcanzar niveles de conocimiento solo posibles mediante lo híbrido. Así, a través de conciertos, performance, instalaciones, charlas, talleres, documentales y diálogos, *Chicharra Festival* no solo celebra la riqueza cultural, sino que también promueve un enfoque consciente hacia la conservación ambiental y la conexión profunda con el paisaje sonoro del lugar.

Eufònic Fest (ES)

Siguiendo la misma línea de valorización del entorno natural y patrimonial de un territorio, se presenta a continuación *Eufònic Fest*, una iniciativa que tiene lugar en Terres de l'Ebre. Este evento se centra en diversas disciplinas artísticas y ofrece una amplia programación que incluye conciertos, actuaciones audiovisuales, instalaciones artísticas, acciones sonoras, talleres y actividades participativas.

La peculiaridad de este evento es el fuerte lazo que las experiencias sonoras y visuales tienen con el territorio, ya que, en ocasión del festival, se habilitan temporalmente espacios singulares de su paisaje, tanto naturales como arquitectónicos, como, por ejemplo, una antigua estación de tren, un antiguo molino de aceite, una ermita, bosques, embarcaderos, murallas, observatorios y castillos.



Fig. 63 Actuación en *Eufonic Fest,* Terres de l'Ebre, Tarragona, España, 2023.

Con un enfoque basado con el aprendizaje a través de la experiencia, *Eufònic Fest* organiza y promueve, en el marco del festival, la iniciativa *Campus*:

> Eufònic no quiere ser solo un espacio de exhibición de nuevas propuestas artísticas, sino un lugar de encuentro entre creadoras experimentadas, creadoras ya formadas y creadoras principiantes: un programa formativo con una conexión intrínseca con el paisaje del Delta del Ebro y sus particularidades, presentando una serie de propuestas dirigidas, por un lado, a artistas y creadoras que buscan adquirir nuevos conocimientos o perfeccionamiento en sus campos de interés y, por la otra, a jóvenes y personas adultas no iniciadas. Un lugar de encuentro con la creatividad y el contexto como elementos vehiculadores. (Eufónic, 2025, párrafo 1)

Basándose en esta declaración y tras analizar las iniciativas presentadas hasta ahora, se puede observar una tendencia creciente en los festivales a incorporar un enfoque experimental y educativo, que va más allá de la mera celebración artística. Si por un lado estos eventos brindan al público la oportunidad de romper con la rutina frenética de la vida cotidiana y reconectarse con la naturaleza mediante el arte y su exploración sensorial, por el otro ofrecen también la posibilidad de habitar entornos con un profundo valor histórico y natural, lugares cargados de memoria y simbolismo que enriquecen la vivencia del festival.

Estas propuestas no solo fomentan experiencias artísticas únicas, sino que también crean un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión en torno a temas cruciales como la sostenibilidad, la preservación ambiental y el cuidado de las tradiciones culturales. Quienes asisten tienen así la oportunidad de involucrarse en un proceso de aprendizaje colectivo que va más allá del arte mismo, y de considerar cómo nuestras acciones impactan el entorno, replanteando nuestra relación con la naturaleza y la historia. De este modo, este tipo de festivales se convierten en auténticas plataformas de transformación

social, donde se genera una conciencia crítica y una conexión más profunda con el mundo que nos rodea.

La presentación y reflexión sobre este tipo de prácticas permiten construir los fundamentos que sustentan la argumentación de esta tesis, demostrando que el arte sonoro, en su sentido más amplio, se presenta como una estrategia efectiva para concienciar sobre la fragilidad y lo sublime de un territorio. Además, ofrece una vía para restituir el patrimonio a la comunidad local, poniendo en valor la memoria histórica de lugares cuya herida había sido olvidada. A través de la producción artística, es posible poner en relieve un patrimonio inmaterial que define la identidad de un territorio y refleja la autenticidad de una comunidad.

Al mismo tiempo, el arte sonoro actúa como una herramienta para contrastar las dinámicas del capitalismo, cuyo impulso homogeneizador tiende a neutralizar la diversidad cultural, borrar hábitos y tradiciones, y transformar territorios en *no lugares*, despojados de carácter y personalidad. En este sentido, el arte sonoro no solo recupera el valor de lo olvidado, sino que también resiste y cuestiona las fuerzas que buscan diluir las particularidades de las distintas comunidades y de sus entornos.

El número de festivales de música organizados en contextos ricos en patrimonio cultural y tradiciones sigue creciendo de forma constante. Estos eventos, al desarrollarse en entornos patrimoniales, destacan los elementos distintivos de sus raíces y culturas, ofreciendo una perspectiva renovada e innovadora de las costumbres y el folclore, reinterpretados en clave contemporánea. Cada vez es más común la incorporación de residencias artísticas en estas iniciativas, donde las comunidades creativas son invitadas a desarrollar obras *site-specific* mediante procesos participativos realizados junto con las

comunidades locales[112]. Esta práctica, que nace de una conexión estrecha con las comunidades autóctonas, enriquece la creación artística al proporcionar una valiosa fuente de inspiración y promover una interacción significativa con las culturas locales. Al mismo tiempo, permite visibilizar y proteger el patrimonio material e inmaterial, así como la tradición oral en riesgo de desaparecer.



Fig. 64 Actuación en *Eufonic Fest,* Terres de l'Ebre, Tarragona, España, 2023.

[112] Se destacan iniciativas como Lo Mon Contemporáneo, Genalguacil, AADK y Eufònic en España, junto con OpenSound, Providenza, Isola di Stavoli y FestivAlContrario en Italia, entre muchas otras.

Interiors (ES)

Para poner en valor el patrimonio de la comunidad local y recuperar la memoria histórica de lugares olvidados, se menciona la iniciativa *Interiors*[113], que aborda el sentido de comunidad en entornos rurales amenazados por la despoblación en la provincia de Castellón. Con el objetivo de revitalizar estos espacios y resaltar su relevancia en términos de conservación, valor y memoria, el proyecto se enfoca en los núcleos despoblados de Los Mores, El Molinar y Jinquer. En concreto, *Interiors* vincula acciones artísticas de música experimental y artes escénicas a cada una de las tres localidades seleccionadas, documentando tanto las intervenciones como los testimonios de comunidades locales.



Fig. 65 Acción sonora de Alberto Lucendo, *Interiors.* Jinquer, Alcudia de Veo, Castellón, España.

De esta manera, se crea un registro que no solo captura las intervenciones artísticas, sino también las voces y experiencias de habitantes autóctonos, fortaleciendo el vínculo entre la comunidad y su patrimonio material e

[113] Página *web* oficial del proyecto: https://visitinteriors.com/

inmaterial. Los elementos audiovisuales recopilados durante estas acciones se organizan en una ruta señalizada, complementada con códigos QR, que ofrece visitas guiadas, inmersivas y multisensoriales de la memoria histórica del entorno. Estos archivos muestran relatos personales y fragmentos de historias orales que narran la vida de su comunidad, ayudando a generar un diálogo que sumerge a quien visita estos pueblos abandonados en la memoria colectiva del territorio.

Por otro lado, *Interiors* se presenta como evento cultural en el centro de cada municipio durante un fin de semana de noviembre, integrando elementos naturales, material audiovisual, teatro, danza performática e intervenciones de varios tipos. De este modo, el proyecto se transforma en un encuentro multidisciplinario que invita al público a conectarse con estos lugares especiales y a valorar su rica herencia cultural y patrimonio. Esta propuesta no solo rescata la historia y la identidad de esos lugares, sino que también promueve la reflexión sobre cómo fortalecer los lazos sociales y culturales en comunidades en riesgo de desaparecer.



Fig. 66 Vista aérea de Los Mores, Ludiente, Castellón, España.

5.2.3 Lugares históricos y tradiciones orales

Sulayr Festival (ES)

En la misma línea de revalorización de las tradiciones, valores y sabiduría de los entornos rurales, se presenta el festival *Sulayr*[114], que celebra en 2025 su décimo aniversario en las pintorescas calles de Pampaneira, un encantador pueblo enclavado en la Alpujarra granadina, una región conocida por su belleza natural y su rica tradición cultural.

En *Sulayr*, los senderos, tinaos, eras, lavaderos y la plaza central se transforman en escenarios únicos para las actuaciones de los grupos musicales que componen su cartel[115]. La propuesta sonora del festival explora los matices del *neofolk*, combinando lo tradicional y lo contemporáneo, lo acústico y lo electrónico, en un diálogo que conecta lo local con lo internacional.



Fig. 67 Performance de mujeres locales en el antiguo lavadero, Sulayr Festival, Pampaneira, Granada, España, 2024.

[114] Página *web* oficial del proyecto: https://festivalsulayr.es/

[115] Como se explorará con mayor detalle en el sexto capítulo, dedicado a la estrategia artística personal, la autora de esta investigación participó en la 8.ª y 9.ª edición del Festival Sulayr como artista en residencia. Durante su participación, realizó piezas sonoras *site-specific* inspiradas en los cantes tradicionales y en el característico sonido del agua de las fuentes y los ríos de la zona. Una de las piezas realizadas para la ocasión se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/cantarillo



Fig. 68 Actuacción de Las Cantareira del Calabacino en un tinao, Sulayr Festival, Pampaneira, Granada, España, 2024.

A parte de fomentar el turismo rural, este evento promueve la salvaguardia de la música tradicional y su reinterpretación en clave contemporánea, genera debates sobre la importancia de la sostenibilidad ambiental en el marco de la producción cultural, y favorece conexiones intergeneracionales y colaboraciones entre artistas de diferentes disciplinas y parecidas inquietudes. Además, *Sulayr* evidencia su impacto positivo en el territorio y en su repoblación, reflejado en la decisión de algunos miembros de la organización de establecerse en Pampaneira. Este pueblo, junto con otras localidades cercanas, está atrayendo cada vez más a jóvenes y artistas, contribuyendo así a su revitalización cultural y demográfica.

Ortigia Sound (IT)

Otro proyecto focalizado en la preservación y revalorización de un patrimonio olvidado es *Ortigia Sound,* un festival de música electrónica que tiene lugar en el sur de la península italiana. Este evento fusiona los ritmos de la tradición mediterránea con las últimas tendencias de la música contemporánea, creando una extraordinaria convergencia entre tradición e innovación. Su manifiesto destaca que el objetivo del evento no es solo mostrar la vitalidad de la música electrónica, sino también poner en valor la encantadora ciudad que acoge el festival.

> A través de un programa cuidadosamente seleccionado de música y actuaciones artísticas, creamos un tapiz de imágenes y sonidos que resuenan por las calles históricas y los paisajes de esta preciosa isla. El festival transforma la pintoresca isla siciliana en un paraíso tanto para los entusiastas de la música como para la comunidad festivalera. Cuando el sol se oculta en el horizonte, nuestros escenarios cobran vida con los ritmos de artistas de renombre de todo el mundo, creando una atmósfera de pura felicidad sonora, que trasciende el tiempo y cautiva el alma[116]. (Ortigia Sound, 2024, párrafos 1 y 2)

---

[116] Traducción propia. Cita original: *Through a carefully curated program of music and artistic performances, we create a tapestry of sights and sounds that reverberate throughout the historic streets and landscapes of this precious island. The festival transforms the picturesque Sicilian island into a haven for music enthusiasts and festival-goers alike. As the sun dips below the horizon, our stages come alive with the beats of renowned artists from around the world, creating an atmosphere of pure sonic bliss, transcending time and captivating the soul.* Contenido disponible en la página *web* oficial del proyecto: www.ortigiasound.com/manifesto



Fig. 69 *Ortigia Sound Festival,* Ortigia, Sicilia, Italia.

La productora del festival *Ortigia Sound System APS* es una empresa independiente y multidisciplinar que busca generar y preservar el valor cultural y la relevancia de la región siciliana y su comunidad. Para ello, organiza eventos musicales y artísticos, exposiciones itinerantes y colabora con organizaciones culturales de toda Italia en la gestión de diversos proyectos.

La música se convierte así en una herramienta de gran alcance capaz de trascender barreras culturales, generacionales y geográficas, creando conexiones profundas y significativas entre públicos diversos, paisajes y épocas. Al resonar en escenarios cargados de simbolismo, como parajes naturales o espacios patrimoniales, la música revitaliza y reactiva la memoria colectiva, invitando a las personas a reconectar con el patrimonio cultural y natural de una región desde una perspectiva renovada.

En definitiva, en este párrafo se resalta el poder único y transformador de la música como catalizador de experiencias y valores, capaz de reunir a diversos públicos en escenarios inusuales, entornos naturales o espacios de alto valor

patrimonial. A través de su lenguaje tan inmersivo y emocional, la música no solo permite el encuentro de estas comunidades para compartir experiencias, sino que también sirve como un vehículo para narrar, recuperar y resignificar la historia olvidada o silenciada de territorios y de sus habitantes (Storr, 2012).

Además, estos encuentros musicales no solo rememoran el pasado, sino que también proponen nuevas narrativas para el futuro, fomentando un sentido de pertenencia y responsabilidad hacia los territorios que habitamos. A través de la iluminación y sonorización de contextos históricos y enclaves patrimoniales, los eventos culturales ofrecen una nueva interpretación y puesta en valor de las tradiciones locales. De este modo, la música no solo celebra la riqueza cultural y natural de un lugar, sino que también estimula su conservación, promoviendo un diálogo vivo y dinámico entre las historias de antaño y las generaciones contemporáneas que encuentran en ella inspiración para reimaginar el presente y construir un porvenir más inclusivo y consciente.

La capacidad de estos eventos de dar voz a la diversidad cultural y al legado de cada comunidad, contribuye a contrarrestar el fenómeno de la despoblación y fomenta el retorno de personas a las áreas rurales. A través de la música, se crea un puente entre el pasado y el presente, promoviendo la repoblación rural y el renacimiento de las localidades, impulsadas por una nueva generación de artistas y públicos que buscan reconectar con la esencia de sus orígenes.

Resulta así evidente que la vasta y creciente escena de *raves* y festivales que caracteriza la contemporaneidad refleja una necesidad profunda y urgente de escape de las rígidas estructuras de la cultura dominante, en búsqueda de experiencias sorprendentes, diferentes, así como de tierras y culturas inexploradas y olvidadas. En un mundo cada vez más homogeneizado y marcado por la rutina, estos eventos emergen como oasis de creatividad y libertad donde las personas buscan experiencias transformadoras, inesperadas y profundamente conectadas con territorios, culturas y tradiciones que han sido ignoradas o relegadas al olvido.

Estas dinámicas no solo constituyen un escape temporal, sino que se convierten en plataformas para aquellas comunidades creativas que exploran nuevos horizontes sonoros, estéticos y emocionales. En este contexto, las *raves* y los festivales se presentan como espacios de liberación, donde la música, el arte y la experimentación colaborativa abren puertas a la posibilidad de reimaginar la vida lejos de las estructuras sociales y urbanísticas que condicionan el día a día. La voluntad de ciertos colectivos de escapar de la rutina y explorar territorios desconocidos, se manifiesta en la creación de nuevas formas de comunidad, diseñadas para redefinir las normas tradicionales de interacción, colaboración y coexistencia. Estas comunidades emergentes se fundamentan en principios de intercambio cultural, expresión artística y un compromiso profundo con la sostenibilidad, proponiendo un modelo de convivencia más inclusivo, dinámico y alineado con los desafíos del mundo contemporáneo. En lugar de estructuras estáticas, surgen espacios fluidos, orgánicos, donde lo colectivo se convierte en lo esencial y el intercambio mutuo es la base de la experiencia.

Hoy, más que nunca, la idea de una Nueva Babilonia (Constant, 2009) se vuelve urgente. No como una utopía inalcanzable, sino como un esfuerzo colectivo y tangible hacia la creación de otros mundos posibles. Los festivales y *raves* contemporáneos se convierten así en laboratorios sociales donde se ponen a prueba nuevas formas de organización y convivencia, generando comunidades efímeras que inspiran cambios más profundos y duraderos en el tejido social. Lejos de ser simples eventos de entretenimiento, estas experiencias se han transformado en catalizadores de un movimiento que cuestiona las normas establecidas y reivindica el poder de lo colectivo para rediseñar las formas en que se habita el mundo.



Geopark Lights, Granada, España, 2023.



CAPÍTULO 6

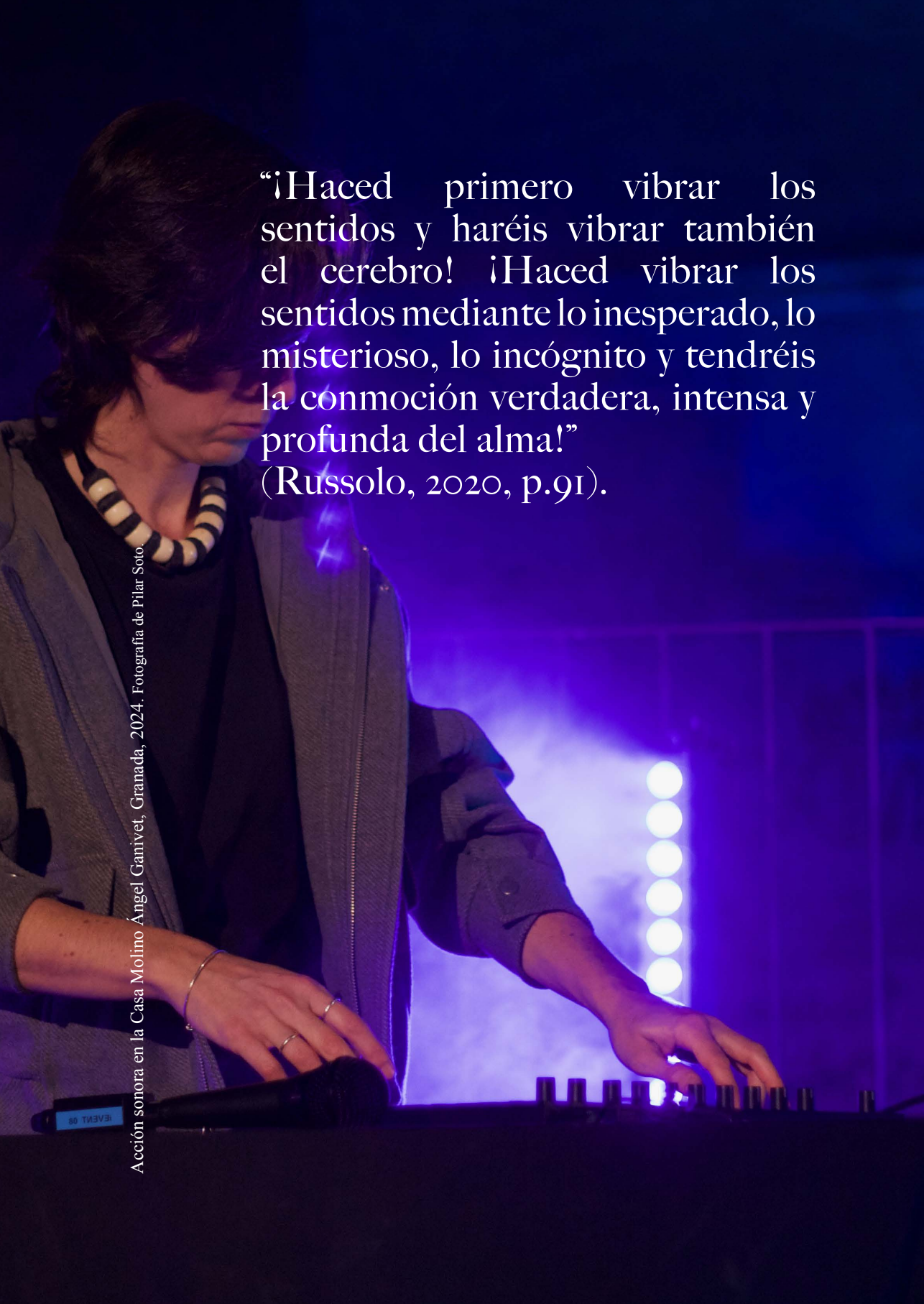


ESTRATEGIA PERSONAL. PRODUCCIÓN Y ACCIONES SONORAS SITE-SPECIFIC

Fotografía de Pilar Soto.

Acción sonora en la Casa Molino Ángel Ganivet, Granada, 8 de noviembre de 2024. Fotografía de Pilar Soto.





"¡Haced primero vibrar los sentidos y haréis vibrar también el cerebro! ¡Haced vibrar los sentidos mediante lo inesperado, lo misterioso, lo incógnito y tendréis la conmoción verdadera, intensa y profunda del alma!"
(Russolo, 2020, p.91).

Acción sonora en la Casa Molino Ángel Ganivet, Granada, 2024. Fotografía de Pilar Soto

6. Estrategia personal. Producción y acciones sonoras site-specific

Como resultado de la investigación llevada a cabo en esta tesis, este párrafo tiene como objetivo presentar la estrategia artística realizada durante este estudio, mediante la cual la autora busca otorgar voz y significado a los espacios abandonados, a los territorios explotados y al patrimonio olvidado, a través de la creación de paisajes sonoros inéditos en escenarios inusuales. Los espacios en desuso, naturales y patrimoniales, representan para la investigadora terrenos fértiles para la captación de nuevas vibraciones y la producción de piezas sonoras *site-specific,* inéditas e inusuales. La metodología aplicada comienza con las prácticas del *soundwalk* [paseos sonoros] y *field-recording* [grabaciones de campo], pasando por la interpretación del material grabado con herramientas y sintetizadores digitales, para llegar finalmente a la intervención

sonora *on-site*[117] [en el sitio] como estrategia de puesta en valor de territorios ocultos y silenciados.

Retomando el concepto de *vox loci* [del lat. *voz del lugar*] analizado en el tercer capítulo, que alude a la esencia sonora que define y distingue un lugar, y entendiendo el sonido como un componente fundamental de la identidad de un entorno, se reafirma que el propósito de esta investigación es dar voz y explorar aquello oculto y olvidado en los lugares silenciados, en los entornos patrimoniales en desuso y en los territorios abandonados que han quedado al margen de la memoria colectiva.

Habitando y habilitando estos espacios mediante la creación de experiencias multisensoriales, la propuesta sonora aquí presentada busca despertar el *genius loci* de determinados entornos y transmitir sus valores. Esto se logra mediante una interacción dinámica entre la audiencia y el entorno, estableciendo una conversación en la que el paisaje sonoro actúa como lenguaje principal. Esta comunicación, mediada por la intérprete, no solo traduce los sonidos del lugar en una experiencia significativa, sino que también permite a los participantes conectar emocionalmente con el espacio, despertando una conciencia más profunda de su identidad, historia y esencia. Así, el paisaje sonoro se convierte en un puente entre lo audible y lo intangible, facilitando un diálogo inmersivo que trasciende las barreras del lenguaje convencional.

[117] En el arte, el concepto de *on-site* hace referencia a obras o prácticas artísticas que se realizan o exhiben en un lugar específico, estableciendo una conexión directa con el entorno, el contexto o las características únicas del espacio donde se desarrollan. Este término está estrechamente relacionado con las obras *site-specific*, que están diseñadas para integrarse y dialogar con un espacio concreto, ya sea un entorno natural, urbano, arquitectónico o patrimonial. El concepto de arte *site-specific* o *on-site* se asocia con artistas de la vanguardia del siglo XX y especialmente con las prácticas realizadas a partir de los años sesenta. Aunque varios artistas contribuyeron a esta corriente, unos de los más influyentes fueron Robert Smithson, conocido por su obra monumental *Spiral Jetty* (1970) y Richard Serra con sus esculturas masivas de acero, como *Tilted Arc* (1981).

De ahí la importancia de realizar producciones *site-specific*, inspiradas en los principios compositivos planteados por Schaeffer (2003) en la música concreta. Este enfoque implica organizar, dentro de un contexto compositivo, los objetos musicales formados por sonidos y testimonios locales y autóctonos, tratados como unidades sonoras concretas. Estos sonidos capturados, manipulados y organizados en bloques sonoros, dan forma a una composición narrativa que, posteriormente, se devuelve al lugar de origen mediante acciones sonoras *on-site* que no solo reflejan la esencia del lugar, sino que también dialogan con su historia e identidad.

El interés por este formato de propuesta artística radica, además, en la intención de esta investigación de fomentar la creación de experiencias únicas e inusuales, como contraste a la homogeneización cultural y a la progresiva disminución de espacios dedicados a la cultura. Frente al abandono y olvido de entornos patrimoniales, se promueve la resignificación y revalorización de aquellos lugares desaprovechados como espacios de experimentación sonora, artística, cultural y social.

Desde esta perspectiva, a continuación, se presenta la respuesta sonora desarrollada por la autora en los espacios residuales dejados por la Revolución Industrial, en los intersticios que resisten al avance del desarrollo urbano y en los entornos naturales y rurales, concebidos aquí como valiosas fuentes de inspiración sonora, portadoras de sabiduría y guardianas de la memoria histórica.



Golpeando el cuerpo urbano. *Walkscapes: a zonzo per Forlì*, Italia, 2022. Fotografía de René.



6.1

LA DERIVA SONORA

6.1 La deriva sonora

La metodología aplicada en el proceso creativo empieza por transitar el lugar de interés a investigar a través de una serie de deambulaciones y derivas sonoras. Estas se relacionan con el entorno en el que se desarrolla los eventos, exposiciones o iniciativas sobre las que se proyecta, siguiendo siempre un criterio de creación *site-specific*. A la deriva vanguardista, descrita en el primer capítulo como metodología de exploración de territorios, se le añade en esta investigación el aspecto acústico, introduciendo el concepto de deriva sonora como la exploración embrional del territorio a través de la acción de pasear, percibir, escuchar e interactuar musicalmente con el entorno. Las prácticas de deambulación y las derivas sonoras conforman la primera fase del proceso de creación del proyecto *Music For Territories,* que conforma la creación artística sonora de la autora como resultado práctico de esta investigación y que se presenta en los siguientes puntos.

En este proceso, se aplican las teorías de *Deep Listening* [Escucha Profunda] de Pauline Oliveros, un enfoque que fomenta una escucha atenta y expandida para alcanzar un estado de concentración plena. A través de esta práctica, se desarrolla una toma de conciencia acústica del territorio analizado, lo que no solo permite percibir sus matices sonoros con mayor profundidad, sino que también abre la posibilidad de establecer un diálogo e interactuar de manera activa y sensible con el entorno, reconociéndolo como una fuente viva de resonancias, historias y significados. Por ello, la atención no se centra solo en el paisaje sonoro preexistente en un determinado lugar, sino también en la estimulación de respuestas sonoras a partir de la composición matérica o espacial de un territorio.

Es importante destacar la metodología puesta en práctica durante las derivas realizadas en 2022 por Italia junto a Francesco Careri[118], este estableció una serie de pautas previas al inicio de cada experiencia. Entre ellas, destacó la importancia de guardar silencio, permitiendo a las personas participantes sumergirse plenamente en el territorio que habitaban. Este ejercicio no solo favorecía una mayor conexión con el entorno, sino que también potenciaba la huella que dejaban como cuerpos únicos en movimiento, caminando y "escribiendo poesías con los pies en el suelo" (Careri, 2022). Al igual que en una *performance* de masa crítica, Careri invitó al grupo a golpear el cuerpo urbano y estimular el entorno, buscando generar retroalimentación, respuesta, reacción, sorpresa, debate, contrastes y relaciones. De este modo, se daría voz a aquellos muros ciegos, patios abandonados, intersticios y terrenos residuales que se atravesaban, resignificándolos poéticamente. Estas experiencias reafirman y fortalecen el concepto y la metodología de deriva sonora en el proceso de creación.

Al examinar los entornos y los objetos desde una perspectiva sonora, y al centrar la atención en superficies resonantes atractivas, el foco de la autora durante las derivas es la imaginación de nuevos sonidos y la búsqueda de paletas sonoras que puedan ofrecer una variedad de tonalidades y armonías que den pie a una acción sonora improvisada. Para ello, es deseable alcanzar una zona cómoda y segura, alejada de la amenaza de los coches y la contaminación acústica, para poder implicarse plenamente en la interacción sonora con el entorno. Unas mazas de fieltro se pueden convertir en las herramientas clave para intervenir y dialogar con aquellos cuerpos urbanos cuya estructura sugiera una secuencia

---

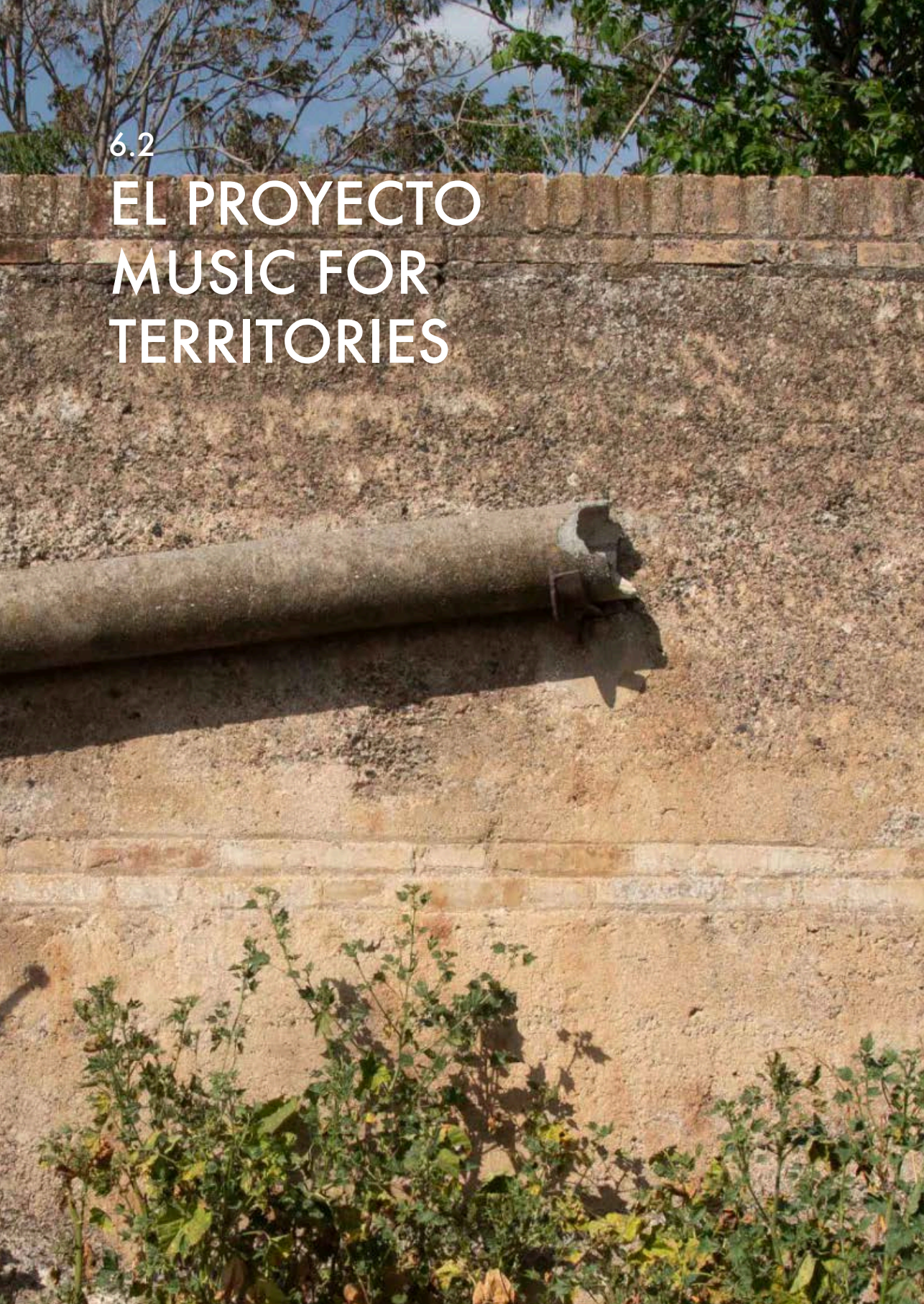
[118] La autora participó en septiembre de 2022 en la *Water Walk #3 Camminata a Roma Ovest*, organizada por el colectivo Stalker, y en octubre del mismo año en la iniciativa *Walkscapes: a zonzo per Forlì*, promovida por la asociación *Spazi Indecisi*. Esta última tiene sede en la rehabilitada cochera de autobuses *Exatr*, transformada en un centro de producción artística y cultural en la región de Emilia Romagna. A través de su proyecto *In Loco*, la asociación trabaja en la creación de un museo al aire libre centrado en la revalorización de espacios abandonados y la visibilización de su memoria histórica.
Páginas *web* oficiales del proyecto: https://www.spaziindecisi.it/ y https://inloco.eu/

rítmica y melódica, estableciendo así una conversación acústica con el territorio. Este tipo de intervención busca resignificar materiales, espacios y residuos olvidados, otorgándoles una nueva presencia y relevancia dentro del paisaje urbano. El objetivo principal es hacerlos visibles temporalmente, no solo como elementos acústicos, sino también como testigos de un proceso de abandono y sobreproducción generado por el sistema. Al activar estos fragmentos urbanos mediante el sonido, la acción pone en cuestión las dinámicas de desecho y obsolescencia, evidenciando cómo el modelo de consumo masivo actual ignora las políticas de reutilización y reciclaje de espacios y materiales, perpetuando su invisibilización y deterioro.



Fig. 70 Exploración sonora. Azucarera San Isidro, Granada, 2024

Field-recording, Azucarera San Isidro, Granada, 2024. Fotografía de Pilar Soto.



6.2

EL PROYECTO MUSIC FOR TERRITORIES

6.2.1

FIELD RECORDING Y SOUND FISHING



Acequia. Vega de Granada, España, 2022. Fotografía de la autora.

6.2.1 Field recording y sound fishing

Una fase fundamental en la creación artística de la autora es la captura de sonidos, utilizados en una siguiente fase para la producción de piezas sonoras *site-specific*. Una grabadora digital y los auriculares conectados a ella, son las herramientas que habilitan la amplificación de la escucha, así como las grabaciones de campo *[field recordings]*, permitiendo captar las texturas de los espacios, los ambientes, sus materiales y el diálogo entre ellos. Tal como demuestra Kubisch a través de sus *Electric Walks*, al orientar los micrófonos hacia puntos específicos, es posible acceder a sonoridades y reverberaciones que de otro modo resultarían inaccesibles. En definitiva, la exploración sonora de los territorios y la escucha profunda de esos entornos enriquece la experiencia de caminar y de deambular, involucrando el tacto y el oído tanto cuanto, o aún más que la vista. Esta acción de escucha profunda amplificada y de recopilación de material sonoro, se podría asimilar a la estrategia del *Sound Fishing,* descrita por Oliveros (2019) al parangonar la captación de sonido con la actividad de pescar.

> Escuchar lo que aún no ha sonado - así hace el que pesca que espera que un pez muerda el anzuelo. Saca un sonido al aire como hace el pescador que ha atrapado un pez, tanteando su tamaño y fuerza. Cuando oigas el sonido, sácalo fuera. (p. 93)

Los diversos elementos sonoros explorados en este proceso, y que conforman las producciones *site-specific*, pueden clasificarse en distintas tipologías. Un primer componente se caracteriza por el ambiente sonoro preexistente, la textura del lugar y los sonidos que emergen de manera puntual en la interacción entre elementos.

A modo de ejemplo se mencionan la armonía que genera un tubo oxidado atravesado por el viento, o el ruido producido por el choque de láminas

metálicas movidas por el aire, así como la textura creada por las hojas secas barridas por la corriente, el chirrido de un puente de madera oscilado por las olas del mar, el agua de una fuente o de un molino y los cencerros de las ovejas.

En algunos casos, la interacción continuada entre ciertos cuerpos que conforman un determinado lugar, marca unos compases que reflejan la riqueza rítmica que brinda lo cotidiano, así como su carácter efímero y único, que depende de las condiciones específicas del entorno. Al igual que Murray Schafer (1977) considera y describe el resultado sonoro que surge cuando "la madera se une a la piedra en una nota clave combinada al rodar los barriles sobre los adoquines" (p.59), se muestra a modo de ejemplo el interés por capturar el sonido producido por una garrafa de plástico casi vacía, flotando en un río caudaloso y golpeando un puente de madera que obstruía su curso debido a la abundancia de agua en un momento específico. La combinación de estos factores generó un *kick* [bombo] reverberante con una sorprendente variación de *pitch* [tono] dependiendo de la flexibilidad del ángulo de impacto de la garrafa contra la madera. Además de las calidades sonoras generadas, el fascino de estas interacciones entre elementos es determinada por su unicidad, establecida por una confluencia irrepetible de elementos y factores como, entre otros, la composición química del plástico, la cantidad de líquido contenido en la garrafa y la fuerza específica del agua y del viento de un determinado momento.

Retomando la afirmación de Russolo (2020) según el cual cada calle posee una identidad tonal distintiva, determinada por las actividades que se llevan a cabo en su entorno, es posible sostener que cada lugar guarda sus sonidos y silencios distintivos dependiendo del enclave en el que se sitúa, del momento en el que se coloca y de los elementos que lo componen.

En el proyecto *Music For Territories*, además de grabar el paisaje sonoro que se da en un lugar según determinadas condiciones, también se interactúa de forma activa con el entorno, extrayendo información sonora de aquellos espacios

donde el sonido parece ausente. Para ello, se estimula la materia en busca de tonos y ritmos ocultos bajo la tierra, entre las ramas, en tubos metálicos o en tanques vacíos. Así, se logran generar texturas, ritmos y melodías mediante la acción de golpear, lanzar o frotar materiales, percutir superficies con las manos o mazas de fieltro, o establecer una interacción directa entre el cuerpo y el ambiente.



Fig. 71 Exploración sonora y grabación de sonidos. Azucarera San Isidro, Granada, 2024

Un elemento fundamental que completa la paleta de materiales acústicos que componen los paisajes sonoros aquí analizados, es el testigo de las personas que habitan, o que han habitado, un determinado territorio. Por ello, al derivar entre distintos entornos, no solo se exploran los paisajes sonoros, sino que también se lleva a cabo un análisis etnográfico profundo. Para ello es preciso establecer un contacto directo con las comunidades locales, recopilando testimonios y realizando entrevistas que permitan comprender las tradiciones, prácticas y percepciones culturales asociadas al territorio en análisis. Este enfoque participativo enriquece el trabajo al integrar las voces y vivencias de

las personas y otorgando un contexto humano y cultural a las producciones sonoras recreadas. Además, esta práctica facilita una comprensión más profunda y amplia del contexto analizado, permitiendo no solo identificar y reflexionar sobre las problemáticas inherentes al territorio, sino también generar debate directo en torno a ellas con las comunidades involucradas (Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018). Al mismo tiempo, este diálogo contribuye a dar visibilidad a espacios abandonados o marginados, concienciando la misma vecindad sobre su valor cultural, social y ambiental. Asimismo, este proceso participativo actúa como un catalizador para reavivar la memoria colectiva en torno a un patrimonio olvidado, conectando a las comunidades con su historia y promoviendo su revalorización desde nuevas perspectivas. Este enfoque no solo documenta, sino que también impulsa una sensibilización activa hacia el cuidado y la preservación de dichos espacios.

Es importante destacar que, a diferencia de una producción televisiva o cinematográfica, que suele estar cuidadosamente organizada con antelación y contar con equipos profesionales y recursos amplios, esta práctica artística se lleva a cabo, en la mayoría de los casos, de manera espontánea, efímera e individual. Con el objetivo de capturar la pureza de los testimonios y la autenticidad de las historias, se busca generar un espacio de diálogo abierto, sincero y paritario, en el que la interacción no esté mediada por estructuras rígidas ni por la intervención de equipos técnicos. Esta práctica artística pone énfasis en la interacción directa, promoviendo una relación más genuina entre la creadora y la comunidad, y cultivando un enfoque de intercambio constante que fomente la colaboración y la reflexión compartida (Careri, 2023). En este sentido, el acto artístico se convierte en un proceso dinámico y colectivo, donde la voz de cada participante es valorada como una contribución fundamental a la creación final.

Por todo ello se podría catalogar esta fase de la investigación como una de las más complejas de conseguir, ya que esta comprende el acercamiento a la comunidad local, la instauración de un diálogo y la generación de un entorno

de confianza y de escucha activa. La dificultad a la que se enfrenta el proyecto no se encuentra en entablar un diálogo ni en la conducción de la conversación hacia argumentos de especial interés para la investigación, sino más bien en la dificultad técnica de grabar un sonido de calidad mientras se intenta mantener un diálogo lo más espontáneo posible. En este contexto, en algunos casos, el equipo de grabación puede generar una barrera y afectar la fluidez de la conversación, ya que su presencia puede despertar inseguridades o temores en la persona entrevistada, relacionados con la preocupación de ser observada o criticada a posteriori por la vecindad. Estos factores, aunque a menudo sutiles, pueden alterar la dinámica natural de la entrevista y afectar la calidad de la información obtenida. A esta complejidad se suman una serie de desafíos adicionales, derivados del hecho de que gran parte del trabajo de campo se realiza en entornos exteriores. Entre ellos, los ruidos de fondo, como el tráfico, el sonido de maquinaria o el murmullo constante de la gente, se convierten en factores que pueden interferir con la calidad de la grabación.

El acceso a las viviendas privadas para la grabación de los testimonios, representa un paso crucial tanto desde el punto de vista proyectual como acústico. Sin embargo, este acercamiento no garantiza automáticamente una grabación de calidad, ya que la falta de aislamiento acústico, la disposición del espacio o la presencia de ruidos internos, como el sonido de la televisión, pueden comprometer seriamente la claridad del audio. Además, el intento de eliminar estos ruidos de fondo a lo largo de la entrevista, puede convertirse en un desafío, ya que requiere tiempo y tacto. Desactivar la televisión o pedir cambios en el entorno sin afectar la confianza de la persona entrevistada, es una tarea delicada, especialmente después de haber sido acogida en una vivienda privada. Mantener el equilibrio entre el respeto al espacio de las personas entrevistadas y la necesidad de obtener una grabación de calidad, es una parte fundamental del proceso. Algunas soluciones para mitigar este problema y mejorar la calidad del sonido incluyen el uso de efectos y *plugins* [programas complementarios] especializados en la reparación y optimización del audio, así como la utilización de un micrófono omnidireccional de solapa.

Este último ofrece una captura de sonido más limpia y clara, pero su aplicación inicial puede generar un acercamiento abrupto al entrevistado, afectando la fluidez de la conversación.

En definitiva, se considera que, para llevar a cabo un proyecto participativo y lograr una integración efectiva en una comunidad, el tiempo y la constancia son factores clave para obtener entrevistas con la calidad sonora adecuada. La confianza mutua crece de manera proporcional al tiempo que se dedica a interactuar y a estar presente en la comunidad. Cuanto más tiempo se pase en ese entorno, más oportunidades surgen para establecer conversaciones naturales y fluidas, lo que facilita la obtención de grabaciones nítidas y auténticas. La emoción y el entusiasmo que se perciben en las personas entrevistadas al compartir sus historias y sentirse realmente escuchadas no solo enriquecen la conversación, sino que también impulsan y fortalecen esta práctica, generando un espacio de conexión y memoria colectiva.



Fig. 72 *Trashumancia.* Exploración sonora y grabación de sonidos. Granada, 2023.

6.2.2

PRÁCTICA COMPOSITIVA EXPERIMENTAL



Prueba de sonido. Lateral, Granada, España, 2024. Fotografía de Pilar Soto.

6.2.2 Práctica compositiva experimental

Una vez recopilado el material sonoro que proporciona a la producción un carácter *site-specific*, se realiza una selección cuidadosa de los archivos más relevantes, que se procesan utilizando herramientas digitales avanzadas, como el *sampling* [muestreo]. Estos sonidos, cargados de identidad contextual, se combinan con sintetizadores y baterías digitales para expandir la paleta sonora de la composición. La integración de estos elementos no solo enriquece la textura sonora, sino que también permite crear nuevas capas de significado y experimentación, fusionando lo orgánico con lo digital. A través de la manipulación y la recontextualización de estos sonidos, se da forma a una propuesta auditiva única que se aleja de las convenciones musicales tradicionales, creando una experiencia sonora innovadora y profundamente arraigada en su entorno original[119].



Fig. 73 Proceso de producción en estudio, Granada, 2024

[119] Es relevante destacar la práctica parecida del productor musical, *deejay* y artista multimedia Gourski, quien encuentra inspiración en los sonidos urbanos e industriales y los transforma en composiciones musicales sorprendentes y envolventes. Canal oficial de *YouTube* del proyecto Gourski: https://www.youtube.com/@Gourski

Cabe señalar que en esta fase del proceso se encuentra una de las partes más destacadas del enfoque experimental, que define esta propuesta sonora y permite explorar nuevas formas de expresión auditiva. Si bien el empleo de nuevas sonoridades ya se considera experimental, también lo es el enfoque compositivo, que trasciende las convenciones tradicionales de la música y juega con lo inesperado para expandir los límites de lo que se entiende como música. Mientras que al tocar un instrumento y seguir una canción convencional, las notas y el ritmo son previsibles, en el proceso de producción experimental aquí analizado, el resultado final es incierto.

Aunque se mantiene cierto control sobre la selección de herramientas y filtros, el proceso compositivo se ve guiado por las infinitas posibilidades de manipulación de las ondas sonoras. El resultado no es algo predecible, sino que emerge a lo largo de un proceso experimental que desafía las normas establecidas. No existe un manual que enseñe cómo responderá el sonido del movimiento de un molino de agua al aplicarle un *LFO [Low Frequency Oscillation]* junto con un *delay* [retraso]; solo mediante la experimentación y prueba de diferentes configuraciones es posible alcanzar resultados innovadores y sorprendentes.

Paralelamente a la experimentación sonora, la composición incluye una meticulosa fase de procesamiento de las ondas de sonido, en la que cada elemento sonoro adquiere una lógica rítmica y melódica precisa. Este proceso da lugar a una compleja interacción de matices, donde cada pista se integra de forma orgánica, emulando la cohesión y riqueza tímbrica de una orquesta, en la que cada sonido desempeña un papel esencial dentro del conjunto. La producción musical de este tipo de creaciones comprende un trabajo minucioso que exige una atención extrema y una sensibilidad acústica profunda, ya que la complejidad de las capas sonoras y la diversidad de texturas, timbres y sonoridades por lo general presentan, en crudo, una escasez de ritmo y armonía. Traducir musicalmente sonidos que en origen no pertenecen al mundo de la música, sino más bien al territorio y al universo sonoro cotidiano,

en una estructura musical coherente requiere de una precisión y limpieza compositiva rigurosa. El proceso requerido para dar forma y sentido musical a este material acústico implica un estudio detallado compuesto por la edición, manipulación y procesamiento del sonido mediante programas de producción y diseño sonoro.

6.2.3
PIEZAS SONORAS



Acción sonora en la Casa Molino Ángel Ganivet , Granada, 8 de noviembre de 2024. Fotografía de Pilar Soto.

6.2.3 Piezas sonoras

El proyecto *Music for Territories* es un proyecto vivo y en continua expansión y, por ahora está conformado por once paisajes sonoros producidos entre 2022 y 2025 y detallados a continuación. *Corriente* (2024), *Suburban Soundscape* (2024), *Vega* (2024), *Óxido* (2024), *Sugar Beat* (2023), *Herida* (2023), *Oasis* (2023), *Lluvia* (2023), *Cantarillo* (2023), *Occitane Resilience* (2023) y *Mina Celestina* (2022) componen el cuerpo práctico de esta investigación.

Las piezas sonoras realizadas hasta el momento se organizan según distintas categorías de entornos y temáticas exploradas. El recorrido comienza con las producciones vinculadas al patrimonio industrial, explorando su impacto y evolución a lo largo del tiempo, seguido por las que abordan la explotación de los recursos naturales en entornos mineros, evidenciando su influencia en el paisaje sonoro y las comunidades locales. En primer lugar, se presentan composiciones relacionadas con el fenómeno de la gentrificación, reflejando los cambios urbanos y socioculturales a través del sonido, en segundo lugar, se introducen las piezas creadas en entornos naturales, destacando la relación entre el paisaje y la producción sonora. Y finalmente el recorrido concluye con las obras basadas en sonidos de la tradición oral e instrumental de territorios explorados, que rescatan e interpretan prácticas culturales en peligro de desaparición.

El texto presentado en la descripción de cada obra, es un texto manifiesto que la autora lee en directo mientras suena el inicio de cada pieza. De esta manera se contextualiza cada obra y se enfatiza la acción sonora, para que el público pueda sumergirse en la escucha profunda a través de la conciencia de la procedencia de los sonidos y del paisaje sonoro generado.

Sugar Beat



Azucarera San Isidro, Granada, 2023. Fotografía de la autora.

Un tiempo en la Azucarera de San Isidro, situada en la Vega de Granada, se transformaba la remolacha en azúcar y alcohol.

Al cesar su actividad en 1983, el complejo industrial quedó en estado de abandono durante un largo periodo. A partir de 2015, cuando la Azucarera se cataloga como Bien de Interés Cultural, su larga historia logra por fin la oportunidad de convertirse en futuro.

La deriva sonora realizada entre sus naves, tanques y chimeneas, así como por el barrio que la rodea, ha generado los elementos que componen la pieza *Sugar Beat*, una oda a los espacios abandonados y a su revalorización a través del arte y la cultura.

Esta producción es el resultado de una primera fase de investigación sobre dicha Azucarera, que se ha seguido ampliando gracias a la invitación a participar en la exposición colectiva *Vega*, analizada a continuación.

QR y enlace a la pieza sonora *Sugar Beat*:
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/sugar-beat



Vega

Percusión de óxido y escombros, Azucarera San Isidro, Granada, 2023. Fotografía de Pilar Soto.

El gran número de fábricas azucareras instaladas durante el esplendor de esta revolución agrícola e industrial vio el principio de su imparable declive unos 30 años después, como consecuencia del agotamiento de una tierra explotada.

Vega es un paisaje sonoro que forma parte de la obra *Óxido y azúcar*, realizada en colaboración con la artista Pilar Soto. Un baile entre imagen y sonido.

El estado en desuso en el que se encuentra la Azucarera de San Isidro, hace que el lugar quede "protegido" temporalmente de la acción humana. Esto nos permite ver y escuchar la poesía que se escribe entre escombros, grietas, ruinas, plantas y óxidos, fundiéndose entre las líneas de un pentagrama y congelándose entre las burbujas del cristal de azúcar, conservando así la memoria y lo sublime del estado actual de la Azucarera, que se prepara para germinar posibles escenarios futuros.

QR y enlace a la pieza sonora *Vega*:
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/vega

Óxido



Detalles de la fábrica abandonada de óxido de hierro. Jaén, 2017. Fotografía de la autora.

metálicas, maquinaria olvidada y cientos de tarros oxidados. Aparentemente silenciosos, estos hierros suenan a tierra explotada y a abuso de recursos naturales.

Un complejo industrial de explotación mineral refleja nuestra huella sobre el medioambiente.

Con la llegada de los óxidos de hierro sintéticos en los años ochenta, se dejó de producir el famoso pigmento *rojo inglés*, llevando esta fábrica a un estado de abandono, lo que significó un descanso para la tierra que, poco a poco va reabsorbiendo aquellas piezas oxidadas y recuperando los minerales que le pertenecían.

QR y enlace a la pieza sonora *Óxido*:
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/xido

Corriente



Grabaciones de campo entre acequias. Granada, 2024. Fotografía de Pilar Soto.

Corriente es un movimiento de traslación continua de una masa de materia fluida en una dirección determinada.

Corriente es un flujo de cargas eléctricas a través de un conductor.

Corriente es una fase histórica por la que pasa la humanidad en su avance hacia el progreso.

Agua, electricidad y memoria son los ejes principales de esta pieza sonora que pretende visibilizar el vínculo que existe entre la fuerza hídrica y la potencia electromagnética. Al convertirse los cursos fluviales en recursos, el agua se transformó en luz y las cascadas generaron un salto evolutivo que introdujo cambios radicales en la vida de las personas y en la conformación de una nueva sociedad tecnológica.

Las grabaciones de campo realizadas derivando entre acequias, presas y saltos de agua, junto con los testimonios de la vecindad local entrevistada, componen las frecuencias de este paisaje, producido a través de la manipulación y modulación digital de las ondas del sonido.

QR y enlace a la pieza sonora *Corriente*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/corriente

Mina Celestina



Deriva y grabaciones de campo en la mina de estroncio y celestina. Jaén, 2022. Fotografía de Pilar Soto.

Mina Celestina es una pieza sonora generada a partir de la grabación de las rocas de una cantera abandonada en Jaén.

Una empresa privada se ha beneficiado de una montaña salvaje y rica en minerales a través de la extracción abusiva e ilegal de estroncio y celestina, minerales utilizados para la producción de dispositivos tecnológicos.

Lo que queda de este paraje natural es un enorme agujero de rocas y piedras rojizas y sangrientas, usadas en esta última pieza como instrumentos golpeados, rozados y lanzados.

A través del *sampling* y de la manipulación del sonido, se ha generado un viaje sonoro que pretende contar y poner en valor el patrimonio de una comunidad y la riqueza de un territorio.

QR y enlace a la pieza sonora *Mina Celestina*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/mina-celestina

Herida



Mina a cielo abierto. Minas de Riotinto, Huelva, 2022. Fotografía de la autora.

En la zona de Riotinto se encuentran las minas en explotación más antiguas del mundo, dedicadas a la extracción de cobre y a la venta de piritas para las fábricas de ácido sulfúrico.

A causa de los efectos de la contaminación por humo provocada por el sistema de calcinación, se organizó en 1888 la que fue, quizás, la primera manifestación ecologista de la historia.

Todavía en acción, la extracción de minerales está generando paisajes marcianos y desastres medioambientales. La pieza sonora *Herida* pretende contar tanto la fragilidad como lo sublime de un territorio devastado por el ser humano que sigue convencido de su superioridad frente a la Naturaleza.

QR y enlace a la pieza sonora *Herida*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/herida

Suburban Soundscape



Sala de la Capilla, UGR. Fotografía de la autora.

Un barrio suburbano paradójicamente emplazado en el centro de la capital malagueña.

En *Suburban Soundscape*, un proyecto realizado en colaboración con el artista Eugenio Rivas y Artefacto Social, la maceta es un objeto significante y representa el cuidado del barrio Lagunillas que está sufriendo aquel proceso de gentrificación que está afectando a muchas de nuestras ciudades en los últimos años.

Los sonidos y los testimonios grabados en el territorio de la Cruz Verde, se acompañan con ritmos de macetas, tocadas del revés, como campanas y *darbukas*.

QR y enlace a la pieza sonora *Suburban Soundscape*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/suburban-soundscape

Oasis



Grabando la esencia de un dolmen. Fotografía de Pilar Soto.

Agua, aire y tierra son los elementos que componen esta pieza.

Oasis es una obra *site-specific* realizada en ocasión del festival *Geopark Lights* 2023, celebrado en el recinto del Balneario de Alicún de las Torres.

La Acequia del Toril es un acueducto de caliza, donde las plantas se fosilizan y transforman en piedras, gracias a la precipitación de minerales disueltos en el agua termal. En medio del seco desierto de Gorafe, confluye la energía de una red de aguas subterráneas que dio vida a un asentamiento de pobladores prehistóricos. Esta pieza sonora representa un viaje sonoro en el espacio-tiempo; un paisaje generado con sonidos orgánicos grabados en el mismo territorio, a través de la interacción con el agua, los dólmenes y las plantas que conforman este entorno.

QR y enlace a la pieza sonora *Oasis*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/oasis



Tierra seca y agrietada. Fotografía de Pilar Soto.

La constatación consciente de un mundo herido se manifiesta a través del agua con problemas de sequía cada vez más drásticos.

Con esta temática el *Chicharra Festival*, organizado en el Parque Natural de Doñana en 2023, nos invitó a crear una pieza que tratase la desaparición del paisaje sonoro del agua en un contexto de cambio climático.

Lluvia es una composición realizada a través de la manipulación de sonidos grabados en el mismo territorio, junto con la aplicación de sintetizadores digitales y la interpretación de la *mandola* tocada por el artista Ramón Rodríguez. Este tema relata la colaboración de las chicharras autóctonas de Almonte que, a raíz de un extenso incendio y en vista del peligro de la sequía que está afectando a su territorio, unen sus fuerzas y combinan sus ritmos hasta fusionarse en una danza de la lluvia.

El agua es vida y su llegada es clave para la repoblación de la biodiversidad.



QR y enlace a la pieza sonora *Lluvia*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/lluvia

Cantarillo



Chimeneas alpujarreñas. Fotografía de la autora.

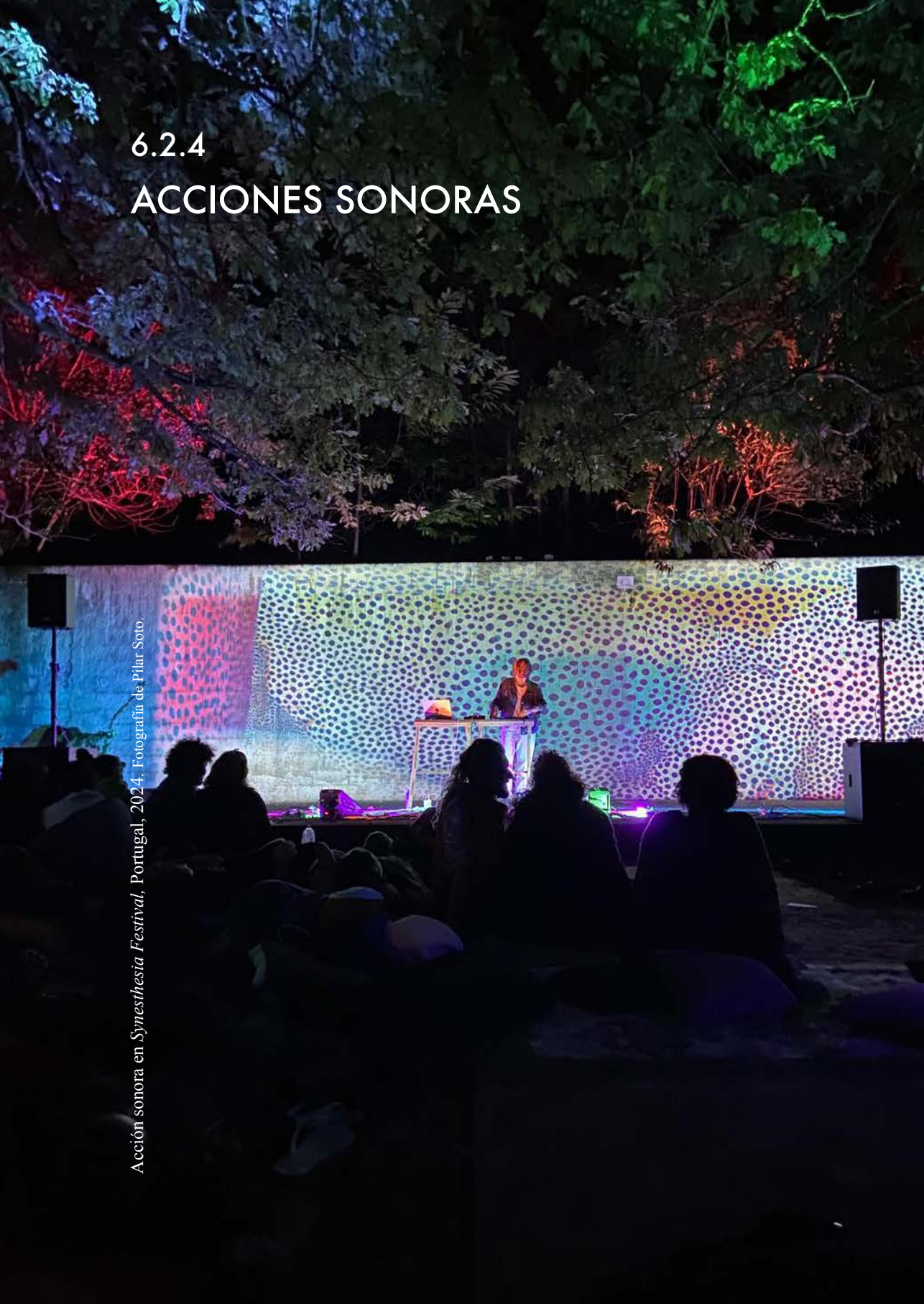
Si las fuentes pudieran hablar, cuantas historias nos contarían.

Testigos del esfuerzo de muchas mujeres, los lavaderos de Pampaneira han sido lugares de trabajo diario, así como cruciales puntos de encuentro y de juegos, de cortejos y amores, de cante y de folklor.

Cantarillo es un paisaje sonoro producido para la edición de Sulayr 2023, en colaboración con Ramón Rodriguez, vecino, amigo y sabio trovador. Con instrumentos tradicionales y digitales, se propone una reinterpretación contemporánea de la música popular autóctona, con la que se pretende llevar al público de viaje a un momento de cotidianidad en la Pampaneira del siglo pasado.

QR y enlace a la pieza sonora *Cantarillo*
https://ilariadegradi.bandcamp.com/track/cantarillo

6.2.4
ACCIONES SONORAS



Acción sonora en *Synesthesia Festival*, Portugal, 2024. Fotografía de Pilar Soto.

6.2.4 Acciones sonoras

Las acciones sonoras realizadas para el proyecto *Music for Territories,* son intervenciones artísticas en vivo que combinan elementos de la música, la experimentación acústica y la *performance* para construir paisajes sonoros únicos e irrepetibles. Estas presentaciones suelen incluir una variedad de piezas, destacando, en la mayoría de los casos, una producción *site-specific*, creada específicamente para la ocasión.

El formato en directo es un aspecto esencial de estas acciones, ya que otorga una dimensión efímera e irrepetible a la experiencia. Cada ejecución es única, pues las escenas sonoras se ensamblan, lanzan y manipulan en tiempo real, permitiendo una interacción dinámica entre la artista, el entorno y el público. Esta naturaleza dinámica y flexible posibilita la adaptación de las composiciones a los matices de cada presentación, enriqueciendo la experiencia sensorial y conceptual. Además, cada paisaje sonoro se introduce con la lectura de un manifiesto por parte de la autora. Este texto no solo contextualiza la obra, sino que también expone la problemática abordada y detalla la metodología utilizada en su creación. A través de esta declaración inicial, se establecen los fundamentos conceptuales y emocionales que guían la pieza, proporcionando al espectador las claves para su interpretación y apreciación.

El ciclo ideal de este proyecto sonoro se completa cuando la información recogida de un territorio, transformada y reimaginada en forma de paisaje sonoro, regresa a su entorno original y a su comunidad, enriqueciendo su identidad y percepción del espacio. Este proceso de devolución no solo completa el ciclo creativo, sino que también busca generar una conexión profunda entre el sonido y el lugar, promoviendo una reflexión colectiva.

El empleo de espacios abandonados, territorios devastados y entornos naturales como escenario para una actuación sonora responde directamente al objetivo del proyecto de revalorizar aquellos lugares olvidados, convirtiéndolos en

puntos de atención y reflexión. A través de la intervención sonora, se pretende no solo resaltar la historia, la belleza, la fragilidad y las memorias del lugar, sino también generar un debate que impulse la imaginación de nuevos posibles futuros. Así, el proyecto se convierte en una plataforma para reimaginar estos espacios, explorando su potencial de transformación y las nuevas narrativas que pueden surgir a partir de su reconstrucción simbólica.



Fig. 71 Acción sonora, *Synesthesia Festival,* Portugal, 2 de septiembre de 2024.

Con un enfoque paralelo, pero a la vez diferente al de las propuestas audiovisuales que establecen un diálogo entre sonido e imágenes digitales, este proyecto se enfoca en la interacción entre sonido y espacio. Basado en las teorías de la Escucha Profunda [*Deep Listening*] de Pauline Oliveros (2019) y en los enfoques de los Estudios Sonoros [*Sound Studies*] presentados en el tercer capítulo, su objetivo no solo es fomentar el desarrollo del sentido del oído y educar en la escucha, sino también mitigar el sobreestímulo visual que caracteriza a la sociedad contemporánea, saturada por una constante exposición a imágenes en movimiento. En este sentido la artista pretende dar

voz a estos espacios, actuando como una intérprete que desvela el valor y la memoria intrínsecos en estos lugares. A través de estas acciones sonoras, se pretende crear una nueva dimensión de comprensión y apreciación, invitando a los oyentes a conectar y dialogar con los espacios de una manera más profunda y reflexiva.

Es importante aclarar que esta propuesta no busca omitir por completo el sentido visual, sino que prioriza la sonorización de los espacios y, en algunos casos, la iluminación de los entornos, dejando de lado inicialmente la proyección de imágenes digitales en movimiento. Al igual que en la lectura de un libro, en contraposición a la experiencia de ver una película, se opta por ofrecer a la audiencia la libertad de imaginar e interpretar el mensaje que recibe del territorio, ahora sonorizado e iluminado. Este enfoque fomenta un diálogo sensorial entre la comunidad y el espacio, donde la fantasía y la subjetividad juegan un papel central en la percepción del entorno. Sin embargo, la incorporación de información visual en formato bidimensional o tridimensional, ya sea en movimiento o estática, queda por explorar y se considera apropiada al trasladar la obra a un espacio interior y contextualizar el proyecto en una sala de conciertos, en un entorno expositivo o en una publicación científica, donde la función del componente visual complementa y amplía la experiencia y la comprensión de la obra.

Corriente
Molino Ángel Ganivet



Acción sonora en la Casa Molino Ángel Ganivet, Granada, 8 de noviembre de 2024. Fotografía de Sara Navarro.

El proyecto *Corriente* es un paisaje sonoro *site-specific*, producido por encargo de la Diputación de Granada, en el marco del programa de actividades *El legado del agua*, vinculado a la exposición *La energía hidroeléctrica en la provincia de Granada*. Esta muestra estuvo abierta al público entre octubre de 2024 y marzo de 2025 en el Centro Cultural Casa Molino Ángel Ganivet.

Única en su carácter sonoro, la pieza *Corriente* formó parte de los noventa objetos y maquinarias patrimoniales que componen la exposición y que ilustran las distintas etapas de la producción de energía hidroeléctrica en la provincia de Granada. Es crucial destacar el valor que esta exposición tiene para la artista, ya que en esta ocasión se estableció un diálogo entre una reinterpretación sonora de la historia y una valiosa colección tecnológica y patrimonial cedida, entre otros, por el ingeniero Miguel Giménez Yanguas, guardián del patrimonio industrial de la provincia de Granada y Doctor Honoris Causa de la Universidad de Granada.

Otro elemento fundamental de este proyecto, fue la restitución de la pieza sonora en el contexto de la Casa Molino ya que, como mencionado previamente, esta acción permitió cerrar el ciclo del proyecto, devolviendo a la comunidad local y al territorio una reinterpretación acústica del material extraído de los mismos. Aunque la acción sonora se realizó en la Casa Molino Ángel Ganivet, el escenario de la acción fue el colindante Molino del Marqués de Rivas, de propiedad del Ayuntamiento, que actualmente se encuentra en estado de abandono. Iluminar y sonorizar este espacio ofreció la oportunidad de validar la hipótesis central de esta tesis: que el arte sonoro puede ser una estrategia efectiva para revalorizar espacios en desuso y patrimonios olvidados, abriendo un debate y fomentando el diálogo sobre posibles futuros para estos lugares.

Vega

Palacio de La Madraza



Acción sonora en el Palacio de La Madraza, Granada, 21 de mayo de 2024. Fotografía de Pilar Soto.

El proyecto *Vega* fue comisionado por el Centro de Cultura Contemporánea La Madraza de la Universidad de Granada con motivo de la exposición *Vega*, presentada en el Palacio de la Madraza entre mayo y junio de 2024 como parte del ciclo *Agro. Paisaje cultural y saberes del campo*[120].

La colaboración con la artista plástica e investigadora Pilar Soto, dio origen al proyecto *Óxido y azúcar*, ampliamente desarrollado en la publicación *Estratos entre Óxido y azúcar* (Degradi y Soto, 2024), incluida en el catálogo de la exposición *Vega*. La pieza sonora creada para esta ocasión, además de estar expuesta en la sala en conjunto con la pieza escultórica de Pilar Soto, fue estrenada en el mismo Palacio de la Madraza durante la inauguración de la muestra.

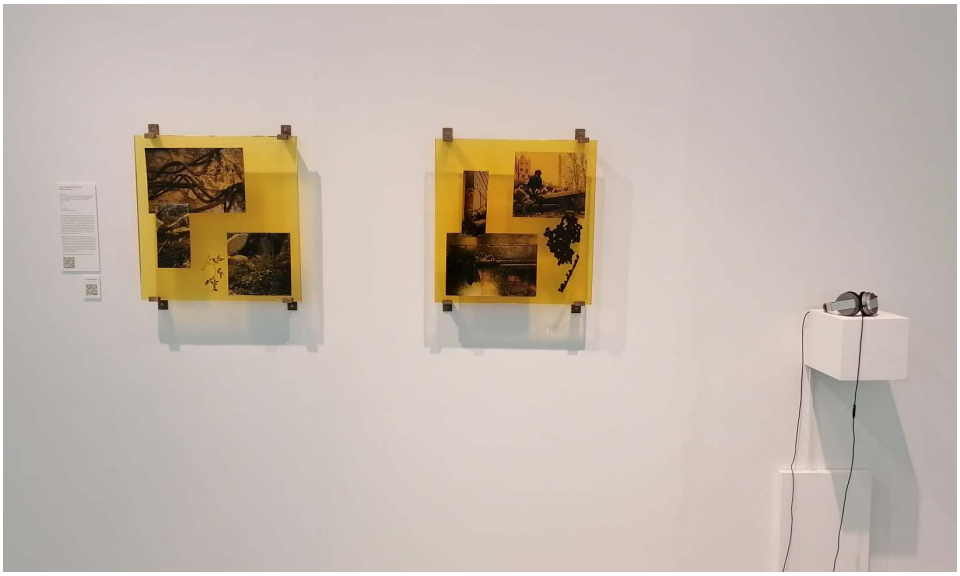


Fig. 74 Obra colectiva *Óxido y azúcar* expuesta en el Palacio de La Madraza en ocasión de la exposición *Vega.*

[120] Parte del contenido generado está disponible en la página *web* oficial de La Madraza: lamadraza.ugr.es/evento/vega/

Suburban Soundscape

Ermita Escuela de Arquitectura UGR



Fotografía de la autora.

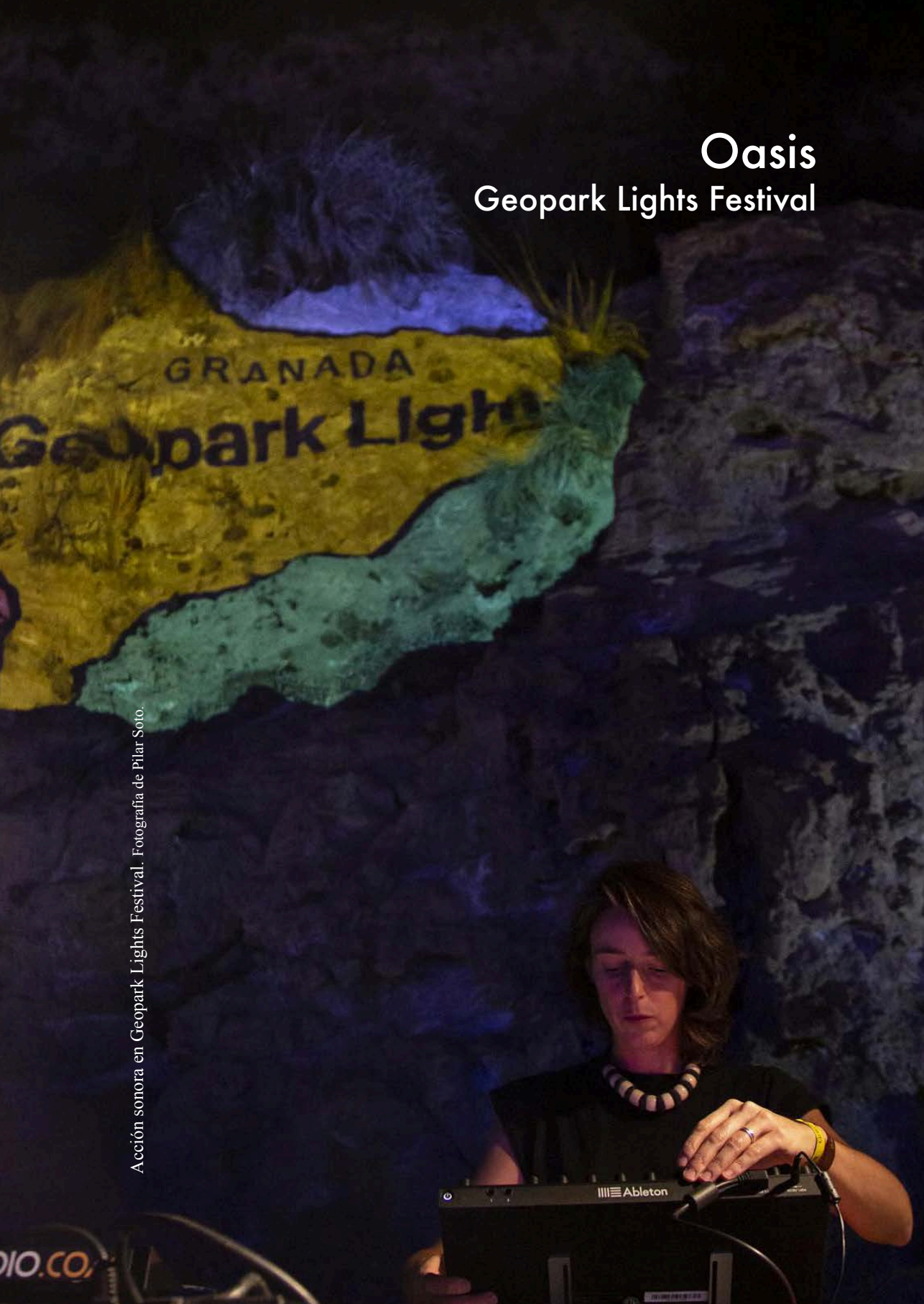
Escenario Suburban Soundscape. Sala de la Capilla, UGR.

El paisaje sonoro *Suburban Soundscape*, junto con el video realizado por el artista Eugenio Rivas, se estrenaron en la Sala de la Capilla de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada, en el marco de la 10º Muestra Internacional de Videonarración *A/r/tográfica Natural Method*. Este entorno tan peculiar influyó profundamente en el proceso creativo, ya que la necesidad de la artista de vincular la propuesta sonora con el singular escenario de una iglesia desacralizada, llevó a una reinterpretación de las macetas. Estas no solo fueron vistas como un elemento representativo del cuidado del barrio en análisis, sino que también se transformaron en símbolos de las campanas de una iglesia, otorgándoles un nuevo significado.



Fig. 75 Acción sonora en directo en el Escenario de la Sala de la Capilla, intervenido con macetas del barrio en análisis. Granada, 13 de abril de 2024.

Oasis
Geopark Lights Festival



Acción sonora en Geopark Lights Festival. Fotografía de Pilar Soto.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la pieza sonora *Oasis*, fue creada en el marco de la participación en el festival *Geopark Lights*, posibilitando una vez más la realización de un proceso cíclico. Dicho proceso comenzó con derivas sonoras y grabaciones de campo en el parque natural donde tuvo lugar el evento. Posteriormente, tras una cuidadosa selección, manipulación y composición de los sonidos, culminó en una acción sonora *onsite*.

La reinterpretación contemporánea del entorno a través de una pieza sonora *site-specific* permitió establecer un diálogo sensorial entre la misma autora, el patrimonio histórico y natural del Geoparque y la audiencia, estableciendo conexiones que trascienden lo visual para adentrarse en la dimensión acústica del paisaje. Esta experiencia significó, además, una inmersión en la formación geológica singular y en la cultura ancestral que definen este paisaje, considerado cuna de asentamientos neolíticos.



Fig. 76 Acción sonora en el escenario de la Acequia del Toril en ocasión del *Geopark Lights Festival*. Desierto de Gorafe, Granada, 13 de octubre de 2024.

Cantarillo
Sulayr Festival



Acción sonora en Sulayr Festival. 4 de julio de 2024. Fotografía de Pilar Soto.

La rama del proyecto relacionada con la memoria oral en peligro de extinción, surgió gracias a la influencia y colaboración con el grupo granadino de música folclórica *Fandila*, cuya labor de investigación y recuperación de canciones tradicionales de la región constituye una valiosa fuente de material sonoro para la preservación de la tradición oral autóctona. A través de voces, *mandola* y violín, el grupo reinterpreta estos cantos, aportando una nueva dimensión sonora al patrimonio cultural. En este contexto, *Cantarillo* se llevó a cabo en ocasión de *Sulayr Festival,* donde se presentó una reinterpretación digital de una canción típica de la zona de Las Alpujarras, territorio en el que tuvo lugar el festival, permitiendo, una vez más, completar un ciclo de creación y reinterpretación.

El principal desafío de esta producción radica en el uso de las voces originales de las mujeres que interpretan un canto en peligro de extinción. Por un lado, esta decisión plantea dificultades técnicas, ya que la falta de una afinación precisa y el progresivo desajuste rítmico a lo largo de la grabación pueden generar problemas al integrarse con los instrumentos tradicionales y digitales, cuya métrica y melodía están más definidas. Por otro lado, el empleo de estas voces se considera fundamental, ya que aportan un valor único en términos de identidad sonora del entorno, definido como *vox-loci* y ampliamente descrito en el tercer capítulo de esta investigación.

Además, la incorporación del canto original permite amplificar y poner en valor a un grupo de personas, en su mayoría mujeres, cuyas voces evocan un legado de vida en un contexto específico, generalmente rural, reforzando, de este modo, la autenticidad del patrimonio inmaterial que se busca preservar y poner en valor.



Field-recording colectivo. *Synesthesia Festival*. Portugal, 2 de septiembre de 2024. Fotografía de Pilar Soto.

6.3

EL LABORATORIO DE DEEP LISTENING Y NATURE LOOPS



Taller Deep Listening, *Synesthesia Festival*, Portugal, 2 de septiembre de 2024. Fotografía de Pilar Solo.

6.3 El Laboratorio de Deep Listening y Nature Loops

Atendiendo a las teorías de Pauline Oliveros (2019), la autora de esta investigación diseña paralelamente a la creación del proyecto *Music for territories*, el taller de *Deep Listening y Nature Loops*, un formato de laboratorio de creación. Este se genera para difundir los principios y prácticas exploradas durante esta investigación, en gran parte relacionadas con la *Deep Listening* [Escucha Profunda] de Oliveros, concepto ampliamente analizado en el tercer capítulo de esta tesis. Esta rama didáctica y de transferencia del conocimiento del proyecto de investigación aquí presentado se considera una puerta abierta a otros formatos de creación colectiva, además de una estrategia artística y educativa para tomar conciencia sobre el entorno desde la atención, la escucha y la creación sonora.

La metodología aplicada en estas experiencias auditivas comienza con una introducción a los fundamentos teóricos de Oliveros, seguida de una sesión meditativa de escucha y concienciación sónica. Esta práctica invita al grupo participante a reconocer y medir simbólicamente los sonidos y ruidos del entorno que se comparten en una siguiente fase para diseñar un paisaje sonoro común. Tras activar la percepción y concienciación acústica del grupo, se procede a profundizar en el paisaje sonoro mediante la amplificación y exploración auditiva con grabadoras y auriculares. En esta fase, se invita a quien participa a explorar y capturar texturas sonoras que les resulten interesantes, con el fin de recolectar los elementos necesarios para la creación de un prototipo de pieza sonora colaborativa y *site-specific*.

Una vez reunida una paleta de sonidos, ritmos y atmósferas, el material grabado se vuelca en el DAW utilizado para la producción. Allí se realiza una primera selección, manipulación, organización y composición de los elementos. Tras una breve introducción sobre algunas herramientas básicas para la edición y transformación de ondas sonoras, se guía a cada persona, paso a paso, en la

experimentación e intervención del material recolectado por ella en la fase anterior. A medida que se selecciona y manipula el material sonoro, la autora y guía del taller, genera y ajusta los *loops* [bucles], delineando progresivamente la estructura y el estilo de la producción. En esta fase, además, se incorporan sintetizadores digitales para dotar a la creación colectiva de una identidad melódica y rítmica propia.



Fig. 77 Producción participativa. *Synesthesia Festival,* Portugal, 2 de septiembre de 2024.

En septiembre de 2024, la autora llevó a cabo el laboratorio de *Deep Listening* y *Nature Loops* en el marco del *Synesthesia Festival*, celebrado en un bosque en el norte de Portugal. El interés demostrado por las personas participantes confirmó la importancia de generar espacios de escucha activa y meditación sónica. En una sociedad ruidosa y acelerada, resulta esencial y beneficioso ofrecer al cuerpo y la mente momentos meditativos que amplíen la conciencia sobre el entorno habitado y su impacto en la vida cotidiana. Este taller evidenció como el interés del grupo no solo radicó en la posibilidad de amplificar elementos sonoros aparentemente imperceptibles mediante herramientas tecnológicas, sino también en la oportunidad de organizarlos en una composición musical colectiva.

La experiencia del laboratorio realizado en el *Synesthesia Festival* reafirma que la combinación de técnicas de escucha profunda con herramientas tecnológicas si por un lado amplifica la percepción de los sonidos, también abre caminos para la expresión artística. Además, la introducción de la tecnología en el mundo natural, si bien puede percibirse como una intrusión, también tiene el potencial de convertirse en una herramienta para profundizar nuestra conexión con él.

Como demuestran los paseos eléctricos de Christina Kubisch, analizados en el tercer capítulo, el uso consciente y respetuoso de dispositivos tecnológicos no genera una barrera con el entorno, sino que, por el contrario, permite amplificar, registrar y reinterpretar los paisajes sonoros, revelando matices y detalles que, de otro modo, pasarían desapercibidos. Esta interacción entre lo natural y lo digital no solo enriquece la experiencia sensorial, sino que también abre nuevas posibilidades para la exploración creativa y la sensibilización ambiental. Al facilitar una escucha más atenta y una apreciación más profunda de los sonidos del entorno, la tecnología puede actuar como un puente que nos invita a redescubrir la riqueza acústica de la naturaleza y a fortalecer nuestra relación con ella.

En definitiva, el laboratorio *Deep Listening* y *Nature Loops* se revela como una práctica poderosa para fomentar la conciencia sonora colectiva, la introspección y la conexión con el entorno y con el resto de seres vivos. A través de la exploración auditiva, la recolección de sonidos y la composición colaborativa, se generan espacios de escucha activa que permiten cuestionar la relación entre el ser humano y su paisaje sonoro cotidiano. Esta práctica va más allá de ser un simple método de exploración sensorial, al tratarse de una experiencia transformadora que potencia la percepción, la creatividad y el vínculo profundo entre el individuo, la comunidad y su entorno sonoro. A través del *Deep Listening*, las personas participantes al taller no solo se sumergen en un proceso de autoconocimiento y reflexión, sino que también se abren a nuevas formas de expresión artística colectiva, en las que la comunidad juega un papel esencial en la creación y la interpretación del paisaje sonoro compartido. Esta práctica fortalece el entendimiento de cómo el sonido y la escucha influyen en nuestras experiencias cotidianas, promoviendo un entorno más consciente y colaborativo en el que las fronteras entre lo individual y lo colectivo se difuminan, facilitando una mayor armonía con nuestro entorno.

Taller Deep Listening. *Synesthesia Festival*. Portugal, 2 de septiembre de 2024. Fotografía de Pilar Soto

Acción sonora en la Casa Molino Ángel Ganivet, Granada, 8 de noviembre de 2024. Fotografía de Pilar Soto.



Acción sonora en Institute For X, Aarhus, Dinamarca, 14 de junio de 2024. Fotografía de Pilar Soto.



CONCLUSIONES

Conclusiones

El extenso recorrido histórico trazado en esta tesis doctoral se distingue por un análisis profundo y un diálogo constante entre sonido, territorio y sociedad, lo que permite evidenciar el estrecho y complejo vínculo que une estos tres elementos. A lo largo de esta investigación, se ha demostrado cómo las transformaciones territoriales no solo impactan el paisaje físico y social (Fontana y Nigris, 2020; Sobrino Simal, 1996), sino que también reconfiguran el entorno sonoro, influyendo en la percepción, la memoria colectiva y las dinámicas culturales de las comunidades (Lefebvre, 1978; Murray Schafer, 1977). A lo largo de un trayecto que atraviesa desde las sociedades preindustriales hasta la era contemporánea, se ha observado que los cambios en la organización espacial y en las estructuras económicas han ido acompañados de una evolución paralela en el paisaje sonoro, reflejando y amplificando las tensiones, innovaciones y rupturas de cada época. A raíz de este análisis, este

estudio confirma que el sonido no es un mero componente ambiental, sino un factor clave en la construcción de identidades, en la configuración de espacios de convivencia y en la definición de los ritmos de vida de las sociedades.
En el primer capítulo, se ha llevado a cabo un análisis detallado sobre la profunda mutación del paisaje desencadenada por la Revolución Industrial. Se ha evidenciado cómo este fenómeno no solo alteró drásticamente el paisaje físico, sino que también afectó de manera irreversible a comunidades rurales enteras (Olmedo Granados, 2003). Estas, en su afán por adaptarse a un nuevo modelo económico y productivo, se vieron forzadas a desprenderse de sus raíces y abandonar formas de vida ancestrales para incorporarse a la vertiginosa carrera hacia la modernización y la innovación tecnológica (Berman, 1991). Como consecuencia de esta metamorfosis social y territorial, a lo largo de este estudio se ha constatado cómo ésta no solo modificó las estructuras económicas y laborales, sino que también erosionó profundamente las costumbres, los cultivos y las labores tradicionales, así como las dinámicas sociales que durante siglos habían definido la identidad de las poblaciones rurales (Gaviria, 1968). La aceleración exponencial de los ritmos de vida y de los procesos productivos generó, además, una nueva relación con el tiempo y el espacio, marcando una ruptura con el pasado y estableciendo un paradigma de constante evolución y adaptabilidad.

Paralelamente, y en sintonía con las teorías de Murray Schafer (1977), se ha identificado una transformación irreversible en el paisaje sonoro de este mundo mecanizado (Bermúdez et al., 2022). La irrupción de la maquinaria, el auge de las fábricas y la expansión de las ciudades dieron lugar a un entorno acústico radicalmente distinto, en el que los sonidos naturales y rurales fueron progresivamente desplazados por el estruendo industrial. Basándose en este análisis, se ha demostrado cómo este fenómeno desencadenó una intensa toxicidad en el nuevo entorno urbano y laboral, así como una progresiva reducción de la percepción sonora y visual en el paisaje urbano emergente.

A la misma vez, a lo largo del primer capítulo, se ha podido comprobar como una serie de innovaciones trascendentales que han caracterizado el Siglo XX, han transformado múltiples aspectos de la vida cotidiana, además de redefinir la manera en que las sociedades se expresan, interactúan y acceden al conocimiento. Avances como la implantación de la luz eléctrica y la popularización de la radio, marcaron hitos fundamentales que modificaron profundamente la rutina diaria y la experiencia sensorial de las personas. Estas aportaciones han permitido mejorar ciertas condiciones de vida, han dado origen a nuevas formas de expresión artística y han facilitado el desarrollo de herramientas avanzadas para la comunicación y la difusión de la información, ampliando significativamente el alcance y el impacto de la cultura (Bourriaud, 2006). La electricidad no solo transformó los hogares y los espacios urbanos, prolongando artificialmente el tiempo de actividad social y laboral, sino que también posibilitó el auge de nuevas prácticas culturales y de entretenimiento (Berman, 1991). Por su parte, la radio emergió como un poderoso medio de comunicación de masas, eliminando barreras geográficas y estableciendo una nueva dinámica en la difusión del conocimiento, la música y las narrativas sonoras. Se llega de este modo a la conclusión de que estos cambios no solo impulsaron una nueva fase en el mundo de la cultura, del teatro y del arte en general, sino que también configuraron un nuevo imaginario colectivo y sonoro en torno a la modernidad, en el que la inmediatez, la accesibilidad y la constante innovación tecnológica pasaron a ser rasgos distintivos de la sociedad contemporánea.

Con el objetivo de demostrar el profundo vínculo que existe entre el contexto histórico, la percepción sonora y la transformación del territorio, y cómo estos elementos han generado respuestas creativas en diversas disciplinas, el primer capítulo de la investigación ha asentado las bases históricas que aclaran y fundamentan el panorama actual. Analizando las manifestaciones artísticas surgidas a partir de los cambios que marcaron el final del Siglo XIX y el inicio del XX, ha sido posible evidenciar cómo el arte funciona como una estrategia para visibilizar y cuestionar las normas impuestas desde arriba y

como las problemáticas urbanísticas, sociales, laborales y medioambientales, se convierten en materia prima para la creación artística. Para ello, el estudio analiza cómo el vertiginoso crecimiento de las ciudades y la introducción de estrictas normas laborales y sociales, junto con otros factores económicos, políticos y culturales, sirvieron como caldo de cultivo para una revolución artística que se gestó a principios del siglo XX (Kahn, 2007). En un análisis que aborda desde el Movimiento Futurista de Filippo Tommaso Marinetti (1913 y 1933), que celebraba la modernidad, la velocidad y la ruptura con el pasado, hasta el *Arte dei Rumori* [Arte de los Ruidos] de Luigi Russolo (1916), que incorporó el ruido y el sonido como elementos fundamentales del arte, se evidencia cómo surgieron nuevas formas de expresión que desafiaban las convenciones establecidas por la sociedad moderna. Paralelamente, se examina cómo las deambulaciones de los movimientos dadaísta, surrealista y situacionista llevaron más allá los límites del arte al adentrarse en lo marginal y lo residual, habitando poéticamente y de manera subversiva el espacio urbano (Careri, 2013). Esto manifiesta como las vanguardias rompieron con las normas artísticas, encontrando en territorios olvidados y periféricos, un terreno fértil para la reflexión estética y crítica.

Para destacar las innovaciones tecnológicas introducidas por la Revolución Industrial y evidenciar la ruptura con los esquemas del arte clásico, así como la interacción entre diversas disciplinas científicas y artísticas que definió este periodo histórico, el segundo capítulo expone la evolución de la música electrónica desde sus albores. Con la intención de ofrecer una perspectiva renovada respecto a la mayoría de la bibliografía consultada, este análisis pone el foco no solo, pero especialmente, en las mujeres que han realizado grandes contribuciones en la configuración de nuevas formas de expresión musical e innovación tecnológica, brindando a la contemporaneidad una amplia referencia y un abanico de herramientas para seguir creando e innovando (Blake, 2009; Gaston-Bird, 2019; Rodgers, 2010; Rovner, 2020). Evidenciando tanto los logros musicales como las dificultades de género que enfrentaron en su carrera profesional mujeres como Daphne Oram, Delia Derbyshire y Wendy Carlos,

este estudio pretende ofrecer un enfoque actualizado de la historia de la música electrónica y contribuir a fomentar futuras investigaciones, ya que aún quedan numerosos acontecimientos por aclarar y visibilizar.

Estos hallazgos permiten acercarse en este segundo capítulo a la demostración de la hipótesis de esta tesis, que sostiene que el arte sonoro constituye una valiosa estrategia para revalorizar espacios abandonados, territorios devastados y patrimonio olvidado. Este concepto se refuerza al analizar las referencias históricas de la comunidad artística que, a lo largo de un proceso de experimentación sonora, comenzó a alejarse de las tradicionales salas de conciertos y exposiciones y empezó, en su lugar, a establecer un diálogo con el territorio y el espacio, generando nuevos escenarios tanto naturales como inusuales (Ariza, 2003). Para evidenciar cómo este proceso llevó consigo una desmaterialización del arte (Dewey, 2008), promoviendo una aproximación hacia experiencias sensoriales más inmersivas y transformadoras, a lo largo de este análisis se ha profundizado en la irrupción del arte sonoro en el siglo XX como una disciplina independiente, liderada por figuras como John Cage (2002), quien transformó la noción de silencio y sonido en un acto radical de escucha y contemplación. A su vez, se han presentado los *happenings* de Allan Kaprow, Jackson Pollok, Wolf Vostell y Carolee Schneemann que marcaron una transición hacia un arte performático que integraba al público en la obra misma, diluyendo las fronteras entre el arte y la vida cotidiana y transformando la manera en que percibimos la realidad misma, incorporando el sonido, el cuerpo, y la acción en la experiencia estética (Aznar Almazán, 2000; Fricke, 2005).

Retomando la relación entre las ondas sonoras y el entorno, se introducen los conceptos de acústica arquitectónica (Clement Sabine, 1922) y psicoacústica (Rovner, 2020), así como las experimentaciones sonoras de figuras como Edgar Várese y Le Corbusier, Maryanne Amacher, Bill Fontana y Rebecca Collins para ilustrar cómo la percepción sonora influye en la experiencia sensorial de las personas (Abbado, 2017; Ariza, 2003; Gómez, 2023; Rodríguez, 2013).

Estas evidencias permiten avanzar desde un análisis de los ruidos utilizados como elementos para la creación artística hasta una conciencia sobre su impacto como fuente de grave contaminación acústica, que genera disturbios significativos en la salud humana.

El tercer capítulo aborda el análisis del comportamiento social que impone su presencia sonora en los espacios públicos y privados, junto con la evidencia de la falta de empatía y educación acústica. Estos elementos permiten visibilizar la creciente pérdida de tradición oral y la expansión del fenómeno descrito aquí como homogeneización sonora, así como el sufrimiento derivado de una alienación sonora que provoca graves daños físicos y mentales a la salud de la sociedad consumista. En este sentido, la introducción de las disciplinas de los *Sound Studies* y *Auditory Culture*, pone de manifiesto el potencial del sentido del oído en la comprensión y mejora de la relación del ser humano con su entorno y con la sociedad (Arnheim, 2003; Bull y Back, 2020; Connor, 1997; LaBelle, 2010; Midolo, 2007; O'Callaghan, 2007; Ong, 1988; Schafer, 1977; Voegelin, 2010). Estas disciplinas, al visibilizar el dominio del mundo visual sobre lo sonoro, destacan la importancia de la escucha activa como herramienta para fomentar una conexión más profunda con el mundo (Oliveros, 2019), a la vez que subrayan la urgente necesidad de ampliar este análisis frente al creciente exceso de estímulos visuales al que se enfrenta la sociedad contemporánea.

En respuesta a la creciente contaminación acústica iniciada a principios del Siglo XX a raíz de la Revolución Industrial, a finales del siglo XX surgió la nueva disciplina de la Ecología Acústica, cuyo objetivo es ampliar la conciencia sobre el impacto sonoro en el entorno y mejorar las condiciones acústicas del planeta. Proyectos pioneros como *The World Soundscape Project,* fundado por R. Murray Schafer (1977), así como los paseos sonoros de Hildegrad Westerkamp (1974) y Christina Kubisch (2009) y los talleres de *Deep Listening* de Pauline Oliveros (2019), concluyen que es necesario y urgente generar propuestas participativas y didácticas. A través del análisis de estas prácticas, se llega a constatar que es posible expandir la conciencia

sónica colectiva, fomentando una escucha más atenta y reflexiva del entorno. Esto no solo permite una mayor apreciación de los sonidos que nos rodean, sino que también resalta la responsabilidad de la humanidad en el diseño y la transformación del paisaje sonoro. Al ser el principal agente de cambio en este ámbito, la sociedad puede tomar decisiones más conscientes para armonizar su relación con el sonido, promoviendo entornos acústicos más equilibrados y sostenibles.

Dado el enfoque dual de esta investigación, que conecta el ámbito acústico con el territorio, y tras un profundo análisis de las propiedades sonoras del paisaje, el cuarto capítulo se examina desde una perspectiva urbanística. El estudio del declive industrial provocado por los avances tecnológicos y por los renovados procesos productivos y las consecuentes heridas que deja en el paisaje, conduce a la introducción de los conceptos de Ruina Industrial (Edensor, 2005), *Terrain Vague* (Ignasi Solà-Morales, 1996), Tercer paisaje (Gilles Clément, 2018) y Amnesias Urbanas (Careri, 2016). La resignificación de los espacios residuales surgidos del proceso de desindustrialización, impulsada en los años sesenta por artistas como Robert Smithson (2006), Matta-Clark (1977) y Martha Rosler (1974), ha permitido demostrar que estos entornos representan territorios fértiles (Soto, 2017) para la experimentación y la intervención artística.

La comparación de sus intervenciones en entornos abandonados y devastados, ha sentado las bases para introducir la contestación artística y social contemporánea frente a las estrictas imposiciones urbanísticas, el avance de la gentrificación y la expansión de los no-lugares, fenómenos que diluyen la identidad de los lugares y dificultan la consolidación de comunidades (Jacobs, 2011). La expansión del fenómeno de regeneración urbana, evidenciada a través de casos de estudio internacionales como *Parco La Goccia* (IT), *La Fabrika de Toda La Vida* (ES), *Institut For X* (DK), *Cafe de Ceuvel* (NL), *Floating University* (DE), *Faber* (RO), entre muchos otros, demuestra el potencial de convertir ruinas industriales y territorios baldíos en espacios de

oportunidad. El carácter híbrido de estos espacios, definidos como por Niessen (2019) como nuevos centros culturales, no solo fomentan el encuentro, el diálogo, la experimentación y la creación, sino que también ofrecen un respiro frente a las estrictas normativas y las lógicas de consumo impuestas por la sociedad.

Ampliando el análisis desde un enfoque urbanístico hacia el mundo rural, se llega a la conclusión de que la sociedad contemporánea está poniendo en marcha un lento pero creciente éxodo urbano, demostrado en las amplias redes de espacios de creación y residencias artísticas vinculadas a entornos rurales. La comparación del comportamiento social a lo largo de los siglos, ha permitido identificar una tendencia cíclica en la humanidad, cuyo análisis comienza con el éxodo rural y culmina con el éxodo urbano (Rosenkranz, 2018). Estos movimientos migratorios reflejan la decisión de muchas personas en la contemporaneidad, de huir de las constricciones urbanas y dar la espalda al crecimiento implacable de las ciudades y de sus estructuras capitalistas, para moverse hacia la ruralidad y reencontrar un ritmo de vida y un paisaje sonoro más saludable y consecuente con la grave crisis medioambiental a la que se enfrenta la humanidad. La expansión de este fenómeno demuestra que las comunidades creativas encuentran en la ruralidad un entorno armonioso e inspirador para la producción artística. Además, se manifiesta la creciente necesidad de desarrollar nuevas dialécticas que faciliten la reconexión con las raíces perdidas, los saberes en peligro de extinción y los territorios olvidados (Sánchez León, 2018).

Examinando desde una perspectiva sonora y musical la resignificación de las heridas dejadas en el territorio como consecuencia del declive industrial y la explotación de recursos naturales, el quinto capítulo demuestra cómo estos entornos se convierten en espacios ideales para las *raves* y en refugios para aquellas comunidades que, al igual que las plantas silvestres que desafían las normativas urbanas, se trasladan a las áreas menos reglamentadas de las ciudades. A través del análisis de este fenómeno, se reafirma el poder de la

música para generar una identidad colectiva, movilizar a grandes multitudes hacia un mismo lugar con un objetivo común y, en definitiva, redefinir el diseño de una sociedad fundamentada en los valores de evasión, colectividad y colaboración (Bey, 2014; Blánquez y León, 2021; Gorostizu, 2024; Haq, 2016; Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018; Wilson, 2006).

Al comparar las corrientes artísticas de principios y finales del siglo XX y establecer un vínculo entre la escena *ravera* y las deambulaciones surrealistas, se introduce la escena contemporánea de los festivales, asociándola con el movimiento letrista. La observación de la rápida expansión de este fenómeno, ha permitido comprender la creciente necesidad de evasión y de construcción de nuevos paradigmas sociales, más alineados con la sostenibilidad ambiental, con la libertad de expresión y la reducción del consumo masivo de materia y territorio. Basando el análisis en diversos casos de estudio internacionales de eventos culturales celebrados en escenarios patrimoniales, inusuales, y ricos de belleza natural, tradicional o histórica, como *Waking Life* (PT), *Geopark Lights* (ES), *Next Tones* (IT), *Inota* (HU), *Espacios Resonantes* (CL), entre muchos otros, este estudio ha evidenciado el potencial de la música y del arte sonoro para resignificar entornos abandonados, explotados y olvidados. Esto demuestra que, mediante la estimulación sonora y musical, es posible establecer un diálogo con los territorios insólitos analizados en este estudio, lo que no solo permite la creación de nuevos mundos utópicos, comparables a la Nueva Babilonia de Constant (2009), sino también la generación de plataformas de experimentación interdisciplinar, el resalte de la identidad de comunidades, la valorización de sabidurías y tradiciones en peligro de extinción, la restauración de ecosistemas y la difusión de estrategias para alcanzar un equilibrio medioambiental.

En el sexto capítulo se demuestra como el amplio trayecto recorrido a lo largo de esta investigación por el tiempo y el espacio, ha permitido fundamentar las bases de la práctica artística con la que la autora pretende responder a la creciente demanda de propuestas artísticas desestandarizadas (Niessen,

2019), y manifestar el potencial de la música para abrir las puertas de espacios inéditos, simbólicos y sorprendentes, transformándolos en escenarios aptos para el diálogo entre sonido, territorio y sociedad tramite nuevos lenguajes multisensoriales. A través de las prácticas artísticas presentadas en este capítulo, se define la estrategia de la autora que, al traducir en un lenguaje potencialmente accesible la teoría hasta aquí expuesta, pretende llegar a generar cambios tangibles y beneficiosos para la sociedad.

Como se ha comprobado en el desarrollo de esta tesis, muchas innovaciones a lo largo de la historia y en el ámbito analizado, han surgido de la fusión de diversas disciplinas. La energía hidroeléctrica, el arte de los ruidos, la música concreta y la acústica arquitectónica, entre muchos otros conceptos, han surgido de la relación entre ciencia, arte y entorno. Si bien la colaboración de la música con la tecnología dio lugar a la música electrónica, y la convergencia de los estudios urbanos y sus paisajes sonoros derivó en la Ecología Acústica, el objetivo de esta investigación es integrar el abandono de territorios explotados con el arte sonoro. De este modo, se considera posible amplificar las problemáticas identificadas y ampliamente expuestas a lo largo de esta investigación y proponer soluciones tangibles mediante un nuevo lenguaje que sea lo más cercano y comprensible para la audiencia.

Otro resultado que brinda el desarrollo de esta práctica artística es la oportunidad de promover y fomentar la desestandarización de las propuestas culturales, así como de los eventos, festivales y encuentros artísticos. Mediante su enfoque experimental y su formato no convencional, este proyecto sonoro desafía las estructuras tradicionales de presentación y recepción del arte. Al explorar modalidades alternativas de producción y exhibición, busca romper con esquemas predefinidos y adoptar formatos más flexibles, experimentales e inclusivos, fomentando experiencias inmersivas, participativas y adaptadas a cada contexto de intervención.

Además, este formato de proyecto se convierte en una herramienta formativa eficaz, al integrarse e interactuar con comunidades autóctonas, culturas y territorios que resguardan saberes ocultos y que desarrollan sus propios ecosistemas de conocimiento y resiliencia. El acercamiento a estos entornos a lo largo del proceso creativo, no solo pretende enriquecer el proyecto con nuevas narrativas y experiencias, sino que también busca abrir un diálogo intercultural en el que el arte sonoro se convierte en una estrategia para valorizar estos saberes ocultos u olvidados, intercambiar conocimientos y promover la transformación social. A través del contacto con habitantes autóctonos y tradiciones locales, el proyecto fomenta un tejido colaborativo que genera espacios de aprendizaje mutuo y procesos creativos donde convergen diversas perspectivas y sensibilidades. En este contexto, tradición y experimentación se entrelazan para fomentar un conocimiento nacido de vivencias y saberes resilientes, aportando matices que difícilmente se encuentran en los textos académicos.

La promoción y difusión de estos valores constituye un objetivo fundamental de esta investigación. Además de documentar y reinterpretar paisajes sonoros, el proyecto busca transferir información y memoria, así como fomentar nuevas formas de transmisión cultural y resiliencia colectiva. En este sentido, la integración de la investigación teórica con la práctica artística posibilita la introducción de lenguajes educativos inéditos y el desarrollo de una estrategia artística para divulgar contenidos científicos, generando momentos de reflexión y elementos de concienciación tanto en entornos regulados como informales.

Conclusioni

Il lungo percorso storico tracciato in questa tesi di dottorato si distingue per un'analisi approfondita e un dialogo costante tra suono, territorio e società, che permette di evidenziare il legame stretto e complesso che unisce questi tre elementi. Nel corso di questa ricerca, è stato dimostrato come le trasformazioni territoriali non solo impattano sul paesaggio fisico e sociale (Fontana e Nigris, 2020; Sobrino Simal, 1996), ma riorganizzano anche l'ambiente sonoro influenzando la percezione, la memoria collettiva e le dinamiche culturali delle comunità (Lefebvre, 1978; Murray Schafer, 1977). Lungo un percorso che attraversa dalle società preindustriali all'era contemporanea, è stato osservato come i cambiamenti nell'organizzazione spaziale e nelle strutture economiche siano stati accompagnati da un'evoluzione parallela nel paesaggio sonoro, riflettendo e amplificando le tensioni, le innovazioni e le rotture di ogni epoca. A seguito di questa analisi, questo studio conferma che il suono non è un semplice componente ambientale, ma un fattore chiave nella costruzione delle identità, nella configurazione degli spazi di convivenza e nella definizione dei ritmi di vita delle società.

Nel primo capitolo è stata effettuata un'analisi dettagliata sulla profonda mutazione del paesaggio scatenata dalla Rivoluzione Industriale. È stato evidenziato come questo fenomeno non solo abbia alterato drasticamente l'ambiente fisico, ma abbia anche influito in modo irreversibile su intere comunità rurali (Olmedo Granados, 2003). Queste, nel loro desiderio di adattarsi a un nuovo modello economico e produttivo, sono state costrette a staccarsi dalle proprie radici e abbandonare forme di vita ancestrali per unirsi alla frenetica corsa verso la modernizzazione e l'innovazione tecnologica (Berman, 1991). Come conseguenza di questa metamorfosi sociale e territoriale, lungo questo studio si è constatato come essa non solo abbia modificato le strutture economiche e lavorative, ma abbia anche eroso profondamente le tradizioni, le coltivazioni e le attività tradizionali, così come le dinamiche sociali che

per secoli avevano definito l'identità delle popolazioni rurali (Gaviria, 1968). L'accelerazione esponenziale dei ritmi di vita e dei processi produttivi ha generato, inoltre, una nuova relazione con il tempo e lo spazio, segnando una rottura con il passato e stabilendo un paradigma di costante evoluzione e adattabilità.

Parallelamente, e in sintonia con le teorie di Murray Schafer (1977), è stata identificata una trasformazione irreversibile nel paesaggio sonoro di questo mondo meccanizzato (Bermúdez et al., 2022). L'irruzione della macchina, l'ascesa delle fabbriche e l'espansione delle città hanno dato origine a un ambiente acustico radicalmente diverso, in cui i suoni naturali e rurali sono stati progressivamente sostituiti dal frastuono industriale. Basandosi su questa analisi, è stato dimostrato come questo fenomeno abbia scatenato una forte tossicità nel nuovo ambiente urbano e lavorativo, così come una progressiva riduzione della percezione sonora e visiva nel paesaggio urbano emergente.

Allo stesso tempo, nel primo capitolo, è stato possibile verificare come una serie di innovazioni fondamentali che hanno caratterizzato il XX secolo abbiano trasformato molteplici aspetti della vita quotidiana, oltre a ridefinire il modo in cui le società si esprimono, interagiscono e accedono alla conoscenza. Progressi come l'introduzione della luce elettrica e la diffusione della radio, hanno segnato tappe fondamentali che hanno modificato profondamente la *routine* quotidiana e l'esperienza sensoriale delle persone. Questi contributi hanno permesso di migliorare alcune condizioni di vita, hanno dato origine a nuove forme di espressione artistica e hanno facilitato lo sviluppo di strumenti avanzati per la comunicazione e la diffusione delle informazioni, ampliando significativamente la portata e l'impatto della cultura (Bourriaud, 2006). L'elettricità non solo ha trasformato gli spazi abitativi e urbani prolungando artificialmente il tempo di attività sociale e lavorativa, ma ha anche reso possibile l'ascesa di nuove pratiche culturali e di intrattenimento (Berman, 1991). Da parte sua la radio è emersa come un potente mezzo di comunicazione di massa, abbattendo le barriere geografiche e stabilendo una nuova dinamica nella

diffusione della conoscenza, della musica e delle narrazioni sonore. Si arriva così alla conclusione che questi cambiamenti non solo hanno dato impulso a una nuova fase nel mondo della cultura, del teatro e dell'arte in generale, ma hanno anche configurato una nuova immagine collettiva e sonora attorno alla modernità in cui l'immediatezza, l'accessibilità e la continua innovazione tecnologica sono diventati tratti distintivi della società contemporanea.

Con l'obiettivo di dimostrare il profondo legame che esiste tra il contesto storico, la percezione sonora e la trasformazione del territorio, e come questi elementi abbiano generato risposte creative in diverse discipline, il primo capitolo della ricerca ha posto le basi storiche che chiariscono e costituiscono il panorama attuale. Analizzando le manifestazioni artistiche emerse a partire dai cambiamenti che segnarono la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, è stato possibile evidenziare come l'arte funzioni come una strategia per rendere visibili e mettere in discussione le norme imposte dall'alto e come le problematiche urbanistiche, sociali, lavorative e ambientali diventino materia prima per la creazione artistica. A tal fine, lo studio analizza come la crescita vertiginosa delle città e l'introduzione di rigide normative lavorative e sociali, insieme ad altri fattori economici, politici e culturali, abbiano creato il terreno fertile per una rivoluzione artistica che si è sviluppata all'inizio del XX secolo (Kahn, 2007). In un'analisi affrontata dal Movimento Futurista di Filippo Tommaso Marinetti (1913 e 1933), che celebrava la modernità, la velocità e la rottura con il passato, fino all'Arte dei Rumori di Luigi Russolo (1916), che ha incorporato il rumore e il suono come elementi fondamentali dell'arte, si evidenzia come siano nate nuove forme di espressione che sfidavano le convenzioni stabilite dalla societá moderna. Parallelamente, si esamina come le deambulazioni dei movimenti dadaista, surrealista e situazionista abbiano superato i confini dell'arte, addentrandosi negli interstizi marginali e nei territori residuali, abitando lo spazio urbano in modo poetico e sovversivo (Careri, 2013). Questo manifesta come le avanguardie abbiano rotto con le norme artistiche, trovando in territori dimenticati e periferici, un terreno fertile per la riflessione estetica e critica.

Per evidenziare le innovazioni tecnologiche introdotte dalla Rivoluzione Industriale e mettere in luce la rottura con gli schemi dell'arte classica, nonché l'interazione tra le diverse discipline scientifiche e artistiche che hanno definito questo periodo storico, il secondo capitolo espone l'evoluzione della musica elettronica dai suoi albori. Con l'intento di offrire una prospettiva rinnovata rispetto alla maggior parte della bibliografia consultata, questa analisi si concentra non solo, ma soprattutto, sulle donne che hanno dato un grande contributo alla configurazione di nuove forme di espressione musicale e innovazione tecnologica, fornendo alla contemporaneità un punto di riferimento e una gamma di strumenti per continuare a creare e innovare (Blake, 2009; Gaston-Bird, 2019; Rodgers, 2010; Rovner, 2020). Mettendo in evidenza sia i traguardi musicali che le difficoltà di genere affrontate nella loro carriera professionale da pioniere come Daphne Oram, Delia Derbyshire e Wendy Carlos, questo studio si propone di offrire un approccio aggiornato alla storia della musica elettronica e di contribuire a promuovere future ricerche, poiché ci sono ancora numerosi eventi da chiarire e rendere visibili.

Questi risultati permettono di avvicinarsi, in questo secondo capitolo, alla dimostrazione dell'ipotesi di questa tesi, che sostiene che la *sound art* costituisce una strategia preziosa per rivalorizzare spazi abbandonati, territori devastati e dintorni dimenticati del patrimonio. Questo concetto si rafforza analizzando i riferimenti storici della comunità artistica che, attraverso un processo di sperimentazione sonora, ha iniziato a distaccarsi dalle tradizionali sale da concerto e dalle gallerie d'arte, per cominciare a stabilire un dialogo con il territorio e lo spazio, generando nuovi scenari sia naturali che insoliti (Ariza, 2003). Per evidenziare come questo processo abbia comportato una dematerializzazione dell'arte (Dewey, 2008), promuovendo un avvicinamento a esperienze sensoriali più immersive e trasformative, in questa analisi si è approfondita l'irruzione della *sound art* nel XX secolo come disciplina indipendente, guidata da figure come John Cage (2002), che ha trasformato la nozione di silenzio e suono in un atto radicale di ascolto e contemplazione. Allo stesso tempo, sono stati presentati gli *happening* di Allan Kaprow, Jackson

Pollok, Wolf Vostell e Carolee Schneemann, che hanno segnato una transizione verso un'arte performativa che integrava il pubblico nell'opera stessa, diluendo le frontiere tra arte e vita quotidiana e trasformando il modo in cui percepiamo la realtà stessa, incorporando suono, corpo e azione nell'esperienza estetica (Aznar Almazán, 2000; Fricke, 2005).

Riprendendo la relazione tra le onde sonore e l'ambiente, vengono introdotti i concetti di acustica architettonica (Clement Sabine, 1922) e psicoacustica (Rovner, 2020), così come le sperimentazioni sonore di figure come Edgar Várese e Le Corbusier, Maryanne Amacher, Bill Fontana e Rebecca Collins, per illustrare come la percezione sonora influenzi l'esperienza sensoriale delle persone (Abbado, 2017; Ariza, 2003; Gómez, 2023; Rodríguez, 2013). Queste evidenze permettono di passare da un'analisi dei rumori utilizzati come elementi per la creazione artistica alla consapevolezza del loro impatto come fonte di grave inquinamento acustico, che genera disturbi significativi sulla salute umana.

Il terzo capitolo affronta l'analisi del comportamento sociale che impone la sua presenza sonora negli spazi pubblici e privati, insieme all'evidenza della mancanza di empatia e di educazione acustica. Questi elementi permettono di rilevare la crescente perdita della tradizione orale e l'espansione del fenomeno descritto qui come omogeneizzazione sonora, così come la sofferenza derivante da un'alienazione sonora che provoca gravi danni fisici e mentali alla salute della società consumista. In questo senso, l'introduzione delle discipline degli *Sound Studies* e della *Auditory Culture,* mette in risalto il potenziale del senso dell'udito nella comprensione e nel miglioramento della relazione dell'essere umano con il suo ambiente e con la società (Arnheim, 2003; Bull e Back, 2020; Connor, 1997; LaBelle, 2010; Midolo, 2007; O'Callaghan, 2007; Ong, 1988; Schafer, 1977; Voegelin, 2010).

Queste discipline, evidenziando il dominio del mondo visivo su quello sonoro, sottolineano l'importanza dell'ascolto attivo come strumento per promuovere

una connessione più profonda con il mondo (Oliveros, 2019). Inoltre rilevano l'urgenza di ampliare questa analisi di fronte al crescente eccesso di stimoli visivi a cui è soggetta la società contemporanea.

In risposta al crescente inquinamento acustico cominciato all'inizio del XX secolo a causa della Rivoluzione Industriale, alla fine del secolo XX è emersa la nuova disciplina dell'Ecologia Acustica, il cui obiettivo è ampliare la consapevolezza dell'impatto sonoro sull'ambiente e migliorare le condizioni acustiche del pianeta. Progetti pionieristici come *The World Soundscape Project*, fondato da R. Murray Schafer (1977), così come le passeggiate sonore di Hildegard Westerkamp (1974) e Christina Kubisch (2009), e i workshop di *Deep Listening* di Pauline Oliveros (2019), concludono che è necessario e urgente generare proposte partecipative e didattiche. Attraverso l'analisi di queste pratiche, si arriva a constatare che è possibile espandere la consapevolezza sonora collettiva, promuovendo un ascolto più attento e riflessivo dell'ambiente. Ciò non solo consente un maggiore apprezzamento dei suoni che ci circondano, ma sottolinea anche la responsabilità dell'umanità nel progettare e trasformare il paesaggio sonoro. Essendo l'agente principale del cambiamento in questo ambito, la società può prendere decisioni più consapevoli per armonizzare il suo rapporto con il suono, promuovendo ambienti acustici più equilibrati e sostenibili.

Come conseguenza dell'approccio duale di questa ricerca, che collega l'ambito acustico con il territorio, e dopo un'analisi approfondita sulle proprietà sonore del paesaggio, il quarto capitolo viene esaminato da una prospettiva urbanistica. Lo studio del declino industriale provocato dai progressi tecnologici e dai rinnovati processi produttivi e le conseguenti ferite lasciate nel paesaggio, porta all'introduzione dei concetti di Rovina Industriale (Edensor, 2005), *Terrain Vague* (Ignasi Solà-Morales, 1996), Terzo paesaggio (Gilles Clément, 2018) e Amnesie Urbane (Careri, 2016). La risignificazione degli spazi residuali derivati dal processo di deindustrializzazione, promosso negli anni Sessanta da artisti come Robert Smithson (2006), Matta-Clark (1977) e Martha Rosler

(1974), ha permesso di dimostrare che questi ambienti rappresentano territori fertili (Soto, 2017) per la sperimentazione e l'intervento artistico.

Il confronto dei loro interventi in ambienti abbandonati e devastati, ha posto le basi per introdurre la contestazione artistica e sociale contemporanea di fronte alle rigide imposizioni urbanistiche, all'avanzamento della gentrificazione e all'espansione dei *nonluoghi*, fenomeni che diluiscono l'identità dei territori e ostacolano la consolidazione delle comunità (Jacobs, 2011). L'espansione del fenomeno di rigenerazione urbana, evidenziato attraverso casi di studio internazionali come *Parco La Goccia* (IT), *La Fabrika de Toda La Vida* (ES), *Institut For X* (DK), *Cafe de Ceuvel* (NL), *Floating University* (DE), *Faber* (RO), tra molti altri, dimostra il potenziale di trasformazione delle rovine industriali e territori incolti in spazi di opportunità. Il carattere ibrido di questi spazi, definiti da Niessen (2019) come nuovi centri culturali, non solo favoriscono l'incontro, il dialogo, la sperimentazione e la creazione, ma offrono anche un respiro di fronte alle rigide normative e alle logiche di consumo imposte dalla società.

Ampliando l'analisi da una prospettiva urbanistica verso il mondo rurale, si giunge alla conclusione che la società contemporanea sta avviando un lento ma crescente esodo urbano, come dimostrato dalle ampie reti di spazi di creazione e residenze artistiche legate a contesti rurali. Il confronto del comportamento sociale nel corso dei secoli ha permesso a questa analisi di identificare una tendenza ciclica nell'umanità che ha inizio con l'esodo rurale e culmina con l'esodo urbano (Rosenkranz, 2018). Questi movimenti migratori riflettono la decisione di molte persone nella contemporaneità di fuggire dalle costrizioni urbane e voltare le spalle alla crescita implacabile delle città e della loro struttura capitalista, per spostarsi verso la ruralità e ritrovare un ritmo di vita e un paesaggio sonoro più sano e coerente con la grave crisi ambientale che l'umanità è costretta ad affrontare. L'espansione di questo fenomeno dimostra che le comunità creative trovano nella ruralità un ambiente armonioso e ispiratore per la produzione artistica. Inoltre, si manifesta la crescente necessità

di sviluppare nuove dialettiche che favoriscano la riconnessione con le radici perdute, i saperi a rischio di estinzione e i territori dimenticati (Sánchez León, 2018).

Esaminando dalla prospettiva sonora e musicale la risignificazione delle ferite lasciate nel territorio come conseguenza del declino industriale e dallo sfruttamento delle risorse naturali, il quinto capitolo dimostra come questi ambienti diventino spazi ideali per i *rave party* e rifugi per quelle comunità che, come le piante selvatiche che sfidano le normative urbane, si spostano nelle aree meno regolamentate delle città. Attraverso l'analisi di questo fenomeno, si riafferma il potere della musica nel generare un'identità collettiva, nel mobilitare grandi folle verso un luogo comune con un obiettivo condiviso e, infine, nel ridefinire il concetto di una società fondata sui valori di evasione, collettività e collaborazione (Bey, 2014; Blánquez e León, 2021; Gorostizu, 2024; Haq, 2016; Morales Pérez y Pacheco Bernal, 2018; Wilson, 2006).

Confrontando le correnti artistiche all'inizio e alla fine del XX secolo e stabilendo un legame tra il panorama dei *rave* e le peregrinazioni surrealiste, si introduce la scena contemporanea dei festival, associandola al movimento Lettrista. L'osservazione della rapida espansione di questo fenomeno, ha permesso di comprendere la crescente necessità di evasione e di costruzione di nuovi paradigmi sociali, più allineati alla sostenibilità ambientale, la libertà di espressione e la riduzione del consumo massivo di materia e territorio. Basando l'analisi su vari casi studio internazionali di eventi culturali celebrati in scenari del patrimonio rurale e industriale, caratterizzati da un'atmosfera insolita e arricchiti da una straordinaria bellezza naturale, tradizionale o storica, come *Waking Life* (PT), *Geopark Lights* (ES), *Next Tones* (IT), *Inota* (HU), *Espacios Resonantes* (CL), insieme a molti altri, questo studio ha evidenziato il potenziale della musica e della *sound art* per risignificare ambienti abbandonati, sfruttati e dimenticati. Ciò dimostra che, mediante la stimolazione sonora e musicale, è possibile stabilire un dialogo con i territori insoliti analizzati in questo studio, il che non solo permette la creazione di

nuovi mondi utopici, comparabili alla Nuova Babilonia di Constant (2009), ma anche la generazione di piattaforme di sperimentazione interdisciplinare, il potenziamento di identità comunitarie, la valorizzazione di saperi e tradizioni in pericolo di estinzione, il restauro di ecosistemi e la diffusione di strategie per raggiungere un equilibrio ambientale.

Nel sesto capitolo si dimostra come il lungo percorso intrapreso nel corso di questa ricerca, attraverso il tempo e lo spazio, abbia permesso di fondare le basi della pratica artistica con la quale l'autrice intende rispondere alla crescente richiesta di proposte artistiche non convenzionali (Niessen, 2019) e manifestare il potenziale della musica per aprire le porte di spazi inediti, simbolici e sorprendenti, trasformandoli in scenari adatti al dialogo tra suono, territorio e società tramite nuovi linguaggi multisensoriali. Attraverso le pratiche artistiche presentate in questo capitolo, si definisce la strategia dell'autrice che, traducendo in un linguaggio potenzialmente accessibile la teoria fin qui esposta, intende generare cambiamenti tangibili e vantaggiosi per la società.

Come è stato verificato nello sviluppo di questa tesi, molte innovazioni nel corso della storia e nel contesto analizzato, sono emerse dalla fusione di diverse discipline. L'energia idroelettrica, l'arte dei rumori, la musica concreta e l'acustica architettonica, assieme a molti altri concetti, sono nati dalla relazione tra scienza, arte e ambiente. Sebbene la collaborazione del suono con la tecnologia abbia portato alla musica elettronica, e la convergenza degli studi urbani e dei loro paesaggi sonori abbia dato origine all'Ecologia Acustica, l'obiettivo di questa ricerca è integrare l'abbandono dei territori e del patrimonio con la *sound art*. In questo modo, si ritiene possibile amplificare le problematiche identificate e diffusamente esposte nel corso di questa ricerca e proporre soluzioni tangibili attraverso un nuovo linguaggio che sia il più vicino e comprensibile possibile al pubblico.

Un altro risultato che offre lo sviluppo di questa pratica artistica, è l'opportunità di promuovere e incentivare la de-standardizzazione delle proposte culturali, nonché degli eventi, dei festival e degli incontri artistici. Grazie al suo approccio sperimentale e al suo formato non convenzionale, questo progetto sonoro sfida le strutture tradizionali di presentazione e fruizione dell'arte. Esplorando modalità alternative di produzione ed esposizione, mira a rompere con schemi predefiniti e a adottare formati più flessibili, sperimentali e inclusivi, promuovendo esperienze immersive, partecipative e adattate a ciascun contesto di intervento.

Inoltre, questo formato di progetto diventa uno strumento formativo efficace, integrandosi e interagendo con comunità autoctone, culture e territori che custodiscono sapere nascosti e sviluppano i propri ecosistemi di conoscenza e resilienza. L'avvicinamento a questi ambienti durante il processo creativo, non solo mira ad arricchire il progetto con nuove narrazioni ed esperienze, ma cerca anche di aprire un dialogo interculturale in cui la *sound art* diventa una strategia per valorizzare questi saperi nascosti o dimenticati, scambiare conoscenze e promuovere la trasformazione sociale. Attraverso il contatto con abitanti autoctoni e tradizioni locali, il progetto favorisce una rete collaborativa che genera spazi di apprendimento reciproco e processi creativi dove convergono diverse prospettive e sensibilità. In questo contesto, tradizione e sperimentazione si intrecciano per promuovere una conoscenza nata da esperienze e saperi resilienti, apportando sfumature che difficilmente si trovano nei testi accademici. La promozione e la diffusione di questi valori costituiscono un obiettivo fondamentale di questa ricerca. Oltre a documentare e reinterpretare i paesaggi sonori, il progetto mira a trasferire informazioni e memoria, nonché a promuovere nuove forme di trasmissione culturale e resilienza collettiva. In questo senso, l'integrazione della ricerca teorica con la pratica artistica permette l'introduzione di linguaggi educativi inediti e lo sviluppo di una strategia per diffondere contenuti scientifici, generando momenti di riflessione ed elementi di sensibilizzazione sia in ambienti regolamentati che informali.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Con el propósito de promover la igualdad de género y en consonancia con los objetivos de este trabajo, se ha optado por incluir el nombre completo de cada autora y autor en la bibliografía.

Abbado, Adriano (2017). *I maestri della Visual Music. Esplorazioni astratte: storia e ricerca contemporanea.* Milano: Skira.

Alcalde, Pedro y Hervás, Marina (2020). *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI.* Barcelona: Antoni Bosch.

Alterazioni Visive (2006). *Incompiuto siciliano.* www.alterazionivideo.com/

APLEC. Associació per la Promoció dels Llenguatges d'Expressió i Comunicació. (s.f). *Sobre São*. https://www.aplecsao.cat/sobre-sao/

Arboleda, Pablo (2019). Reimagining unfinished architectures: ruin perspectives between art and heritage. *Cultural geographies,* 26(2), 227–244. https://doi.org/10.1177/1474474018815912

ArchDaily en Español (11 de octubre de 2022). *Espacios Resonantes: Festival de Arquitectura y Escucha. ArchDaily*. www.archdaily.cl/cl/990377/espacios-resonantes-festival-de-arquitectura-y-escucha

Ariza, Javier (2003). *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX.* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Arnheim, Rudolf (2003). *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi.* Roma: Editori Riuniti. (Trabajo original publicado en 1979)

Augé, Marc (2017). *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. (Trad. Margarita Mizraji) Barcelona: Editorial Gedisa, S.A. (Trabajo original publicado en 1992)

Augé, Marc (2003). *El Tiempo en ruinas.* (Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar). Barcelona: Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 2003)

Aznar Almazán, Sagrario (2000). *El arte de acción.* San Sebastián: Nerea.

Bakas, Fiona Eva; Duxbury, Nancy; Remoaldo, Paula Cristina; Matos, Olga (2019). The social utility of small-scale art festivals with creative tourism in Portugal. *International Journal of Event and Festival Management*, 10(3), 248-266. https://doi.org/10.1108/IJEFM-02-2019-0009

Balbontín, Sofía y Klenner, Mathías (2021). Espacios Resonantes. Escuchar el espacio y habitar el sonido. *Revista Nodo,* 31(15), 51–66. https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/727

Baró Tomás, E. (2023). ¿Desindustrialización o metamorfosis de la industria? La nueva relación entre las actividades manufacturera y terciaria. *Revista Economía Industrial, 387*, 1-15. Ministerio de Industria, Turismo y Comercio. https://www.mintur.gob.es

BBC Archive (11 de enero de 2022). *1965: How Delia Derbyshire made the Doctor Who theme* [Archivo BBC]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=qsRuhCflRyg

Berizzi, Carlo y Rocchelli, Lucia (2019). *Borghi rinati. Paesaggi abbandonati e interventi di rigenerazione*. Padova: Il Poligrafo.

Berman, Marshall (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Madrid: Siglo XXI, (4ª ed.).

Bermúdez, Javier; Hervás, Marina; Collados Alcaide, Antonio; Ordóñez Eslava, Pedro (2022). *Jondo. Sonidos máquinos.* Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.

Bey, Hakim (2014) *T.A.Z. Zona temporalmente autónoma* (Trad. Valentina Maio). Madrid: Enclave de Libros Ediciones.

Biccheri, Gaia; Canfora, Elisa; Cottu, Ilaria; Crotti, Giulia; Debidda, Caterina; Di Cintio, Giorgia; Ferlante, Federica; Ndjo Fernandes, Sarah; Garbarini, Giulia; Moscatelli, Marika; Purita, Alessandra y Sinagra Brisca, Laura (2022). Who RU? Quale profilo per quale rigenerazione. Venezia: Master U-Rise, Universitá IUAV.

Blake, Kara. (Directora). (2009). The Delian Mode [documental]. Philtre Films. https://www.youtube.com/watch?v=n2dvGQ32q8g

Blánquez, Javier y León, Omar (2021). *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Barcelona: Reservoir Books.

Blánquez, Javier (2020). Baila y protesta: nuevas dimensiones políticas de la música de baile en el Siglo XXI en Alcalde y Hervás (Eds.) *Terremotos Musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI* (pp. 25-35). Barcelona: Antoni Bosch.

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional.* (Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bull, Michael y Back, Les (Eds.). (2020). *The auditory culture reader* (2.ª ed.). Abingdon-New York: Routledge.

Busechian, R. (2020). Listen, record, stream, diffuse, listen. The technological approach to soundscapes by Bill Fontana. *Musica/Tecnologia*, 14, 73–90. https://doi.org/10.13128/music_tec-12348

Cage, John (2002). *Silencio.* Madrid: Ardora Ediciones.

Cantalejo, Patricia (8 de enero de 2023) ¿Habrá rave en La Peza el año que viene? Los vecinos del pueblo, encantados. *El Confidencial.* www.elconfidencial.com/espana/andalucia/2023-01-08/rave-la-peza-granada-fiesta-ilegal-musica-electronica_3553799/

Careri, Francesco (2013). *Walkscape. El andar como práctica estética.* (Trad. Maurici Pla). Barcelona: Gustavo Gili.

Careri, Francesco (2016). *Pasear, detenerse.* Barcelona: Gustavo Gili.

Careri, Francesco; Finucci, Fabrizio; Luchetti, Chiara; Marzo, Alberto; Monaco, Sara; Olcuire, Serena; Perini, Enrico y Rocco, Maria (2021). *CIRCO. Un immaginario di città ospitale.* Roma: Bordeaux.

Careri, Francesco (2023). *Hospedar/se.* (Trad. Moisés Puente Rodríguez). Barcelona: Puente editores.

Carlsen, Jack.; Ali-Knight, Jane y Robertson, Martin (2007). Access - A research Agenda for Edinburgh Festivals. *Event Management*, *11*(1-2), 1-2. https://doi.org/10.3727/152599508783943237

Chambers, Ian (2008). *Wee Have Also Sound-Houses* [documental]. BBC Radio 3. https://www.youtube.com/watch?v=NNaqvAH7R34

Chicharra Festival (2023). *Festival de Investigación Sonora.* https://chicharra.sonomica.net/

Clément, G. (2018). *Manifiesto del Tercer paisaje.* Barcelona: Gustavo Gili.

Colli, Chiara (15 de septiembre de 2021). *RUMUR | ISOLA riaccende l'energia (e unisce i puntini)*. Zero Milano. https://zero.eu/en/eventi/227153-rumur-isola,cevo/

Collins, Rebecca (29 de diciembre de 2022). *Arte y ciencia: investigación artística y arte sonoro* [Conferencia]. Ciclo de charlas 'Los enigmas de la física fundamental' del Instituto de Física Teórica IFT, Madrid. https://www.youtube.com/watch?v=Jj2FCf3A3N0

Collins, Rebecca y Cerdeño, David (2023). *Listening to Dark Matter* [Exposición] https://projects.ift.uam-csic.es/p4uu/exhibition-listen-to-dark-matter/

Connor, Steven (1997). The Modern Auditory I. En Porter, Roy (Ed.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present* (pp. 203-223). London y New York: Routledge.

Constant, Nieuwenhuys (2009). *La Nueva Babilonia.* (Maurici Pla). Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1974)

Cruz, Nando (2023). *Macrofestivales. El agujero negro de la música.* Barcelona: Península.

Cultura y ciudadanía (s.f.). *Cartografía Cultura y Ruralidades.* https://culturayruralidades.es/

De Bres, Karen y Davis, James (2001). Celebrating group and place identity: A case study of a new regional festival. *Tourism Geographies, 3*(3), 326-337. https://doi.org/10.1080/14616680110055439

De Certeau, Michel (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.

De Vaan, Michiel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden: Brill.

Degradi, Ilaria (2013). Vuoto a rendere. Reactivate buildings. *Reconstruct communities* [Trabajo fin de Master]. Milán: Politecnico di Milano. https://hdl.handle.net/10589/85704

Degradi, Ilaria y Soto Sánchez, Pilar (2024). Estratos entre óxido y azúcar. En Mancilla Abril, Marisa y Campillo, Domingo (Ed.), *Vega* (p. 96-106). Granada: Universidad de Granada.

Del Castillo, Enrique (2022), *'Umbráfono', de Enrique del Castillo,* Márgenes 2022, La Casa Encendida. https://www.lacasaencendida.es/conciertos/umbrafono-enrique-castillo

Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Diputación de Granada. (2024). *La energía hidroeléctrica en la provincia de Granada* [Folleto].

Duchamp, Marcel (1989). *Notas*. (Trad. M.ª Dolores Díaz Viallagous). Madrid: Tecnos S.A. (Trabajo original publicado en 1980)

El Cubo Verde (2025). *Red de espacios de arte en el campo.* https://www.elcuboverde.org/

Englander, Roger (28 de mayo de 1978). *"The Art of the Theremin" Episode - Camera Three, Clara Rockmore*. Camera Three Productions; WCBS-TV. https://www.youtube.com/watch?v=8l7a-lUO1jg

Edensor, Tim (2005). *Industrial Ruins.* Oxford: Berg.

Espacios Resonantes (s.f.). *Escuchar el espacio, construir el sonido.* Página *web* oficial del proyecto: https://espaciosresonantes.com/ Página *web* oficial del festival: https://festival.espaciosresonantes.com/

Eufònic Fest (2025). *Festival de artes sonoras, visuales y digital-performativas que se celebra en Terres de l'Ebre.* Página *web* oficial del proyecto: https://eufonic.net/es Eufònic Campus: https://eufonic.net/es/campus/

EUREKA (2025). *Training Urban Innovators*. https://www.eure-ka.eu/

Fassi, Davide; Galluzzo, Laura y Rogel, Liat (2016): *Hidden public spaces, when a university campus becomes a place for communities* en Design Research Society 50th Anniversary Conference. Brighton, UK.

Fernández Pan, Sonia (2022). *Edit.* Bilbao: Caniche.

Fontana, Bill (s.f). *Bill Fontana Artists Statement.* https://www.resoundings.org/

Fontana, Gaetano y Nigris, Enrico (2020). *Prove di strategia urbana e territoriale di fine secolo* en *De Rossi, A., Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste.* Roma: Donzelli.

Foro Mundial de Ecología Acústica (2009). *Megalópolis sonora, identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*.

Fossati, Chiara (2021). *Whatever.* Piacenza: Cesura.

Franceschinelli, Roberta (2021). *Spazi del possibile. I nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione.* Milano: Franco Angeli.

Fricke, Christiane (2005). El reto de la televisión. En Ingo F. Walther, Alling (Ed.), *ARTE del siglo XX. Volumen II.* Colonia: Taschen.

Fundación Cultural de Cercedilla (2023). *Montaña Sónica 2023: Programa.* https://fundacionculturaldecercedilla.org/category/montana-sonica/

Fundéu RAE (12 de enero de 2021). *«Rave», en cursiva*. Fundación del Español Urgente. https://www.fundeu.es/recomendacion/rave-en-cursiva/

Fusi, Lorenzo y Pierini, Marco (2008). *Gordon Matta-Clark*. Milano: Silvana Editoriale Spa.

Gaston-Bird, Leslie (2019). *Women in Audio.* New York: Focal Press.

Gaviria, Mario (1968). Prólogo. En H. Lefebvre, *El derecho a la ciudad* (pp. 5-14). Barcelona: Ediciones Península.

Geopark Lights Festival (2023). *Arte lumínico, música y naturaleza en el Geoparque de Granada.* https://www.geoparklights.com

Geoparque de Granada (s.f). *Geoparque de Granada*. https://www.geoparquedegranada.com/

Gibson, Chris y Connell, John (2011). *Festival Places: Revitalising Rural Australia*. Bristol: Channel View. https://doi.org/10.21832/9781845411688

Gibson, Chris y Davidson, Deborah (2004). Tamworth, Australia's "country music capital": Place marketing, rurality, and resident reactions. *Journal of Rural Studies*, *20*(4), 387-404. https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2004.03.001

Gilbert, Oliver L. (1989). *The ecology of urban habitats.* Dordrecht: Springer.

Gómez, Jorge (2023). *Arte Sonoro. Ser y sonido en el proceso creativo.* Bogotá: Ars Sonorus.

González Gómez, Elena (16 de diciembre de 2024). *Pioneras en la música electrónica* [Emisión de Radio]. RTVE. https://www.youtube.com/live/juA6_-R7r0M

Gorostizu, Ana (2024). *El arte sin órganos.* Valencia: La Caja Books.

Granata, Elena (2021). *Placemaker. Gli inventori dei luoghi che abiteremo.* Torino: Einaudi.

Grunenberg, Christoph (1997). *Gothic: transmutations of horror in late twentieth century art.* Boston: Institute of Contemporary Art.

Haq, Nav (Ed.) (2016). *RAVE: Rave and its Influence on Art and Culture.* London: Black Dog.

Herrero, Yayo (2013). Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible. En *REC, Revista de Economía Crítica,* 16, 278-307.

Holmes, Thom (2012). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture.* London: Routledge.

Huizinga, Johan (2007). *Homo Ludens* (Eugenio lmaz). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1938).

Iges, José (2016). ¿Qué es el arte sonoro?. En Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire (Eds.). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (p. 26-29). Fundación Juan March. https://digital.march.es/fedora/objects/cat:288/datastreams/PDF/content

Instituto Geográfico Nacional (2024). Minería, energía, industria y construcción. En *Atlas Nacional de España*. https://atlasnacional.ign.es/wane/Minería,_energía,_industria_y_construcción

Jacobs, Jane (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades.* Madrid: Capitán Swing. (Trabajo original publicado en 1938).

Jimenez Carmona, Susana (2020). Componerse con la ciudad: los paseos sonoros de Hildegard Westerkamp, Christina Kubisch y Janet Cardiff. *Revista Artemis*, 30(1), p. 56–72. https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2020v30n1.55696

Johnson, Steven (2001). *Emergence. The connected lives of ants, brains, cities, and software.* New York: Scribner.

Kahn, Douglas (2007). Los ruidos de la vanguardia (Trad. Mela Dávila Freire). En Sardo, Delfim (Ed.). *La exposición invisible* (p.12-33). Granada: Diputación de Granada.

Kubisch, Christina (2007), *5 Electrical Walks.* https://christinakubisch.de/releases/5-electrical-walks

Kubisch, Christina (2009), *Electrical Walks Milano 2009* [mapa]. https://christinakubisch.de/maps/2009/23_Milano/Kubisch_Map_36x36.pdf

Kubisch, Christina (s.f.). *Electromagnetic Sounds Archive.* Electrical Walks. https://electricalwalks.org/electromagnetic-sounds-archive/

Kubisch, Christina (3 de junio de 2009). *Walking In The City With Christina Kubisch / Entrevistada por Matteo Milani.* Digimag. https://digicult.it/digimag/issue-045/walking-in-the-city-with-christina-kubisch/

Krause, Bernie (2015). *Voices of the wild: animal songs, human din, and the call to save natural soundscapes.* New Haven: Yale University Press.

La Phil. (s. f.). *Poème électronique*. https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2898/poeme-electronique

LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.

LaBelle, Brandon (2 de julio de 2010). *Brandon Labelle. Where Do Sounds Come From And Where Do They Go? / Entrevistada por Elena Biserna.* Digimag. https://digicult.it/digimag/issue-056/brandon-labelle-where-do-sounds-come-from-and-where-do-they-go/

LaBelle, Brandon (2021). *Agencia Sónica: el sonido y las formas incipientes de resistencia* (Trad. Rubén Verdú). Jaén: Universidad de Jaén. (Trabajo original publicado en 2020)

Lambertini, Anna (2013) *Urban beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*. Bologna: Compositori. https://flore.unifi.it/handle/2158/1056464?mode=complete

Larsen, Jonas (2011). Performance, space and tourism. En: Wilson, Julie (Ed.). *The Routledge Handbook of Tourism Geographies* (p. 67-73). Oxon: Routledge.

Lefebvre, Henri (1978). *El derecho a la ciudad.* Barcelona: Ediciones Península. (Trabajo original publicado en 1968).

Lévi-Strauss, Claude (1961). *Antropología estructural* (Trad. Eliseo Verón). Buenos Aires: Eudeba (Trabajo original publicado en 1958).

López Castilla, Teresa (2022). Cortocircuitos... Mujeres y disidencias buscando colectivizar y producir espacios seguros en la música (electrónica). *SOBRE* 8, 84-95. https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.25112

López Castilla, Teresa (2022). Wendy «enciende» al Bach disidente. *Revista de Musicología*, 45 (1-2), 221-248. https://doi.org/10.2307/27204759

Lucas, Mike y Wright, Alex (5-7 de julio de 2013). Liminal performativity: Modern-day festivals and embodied practice. *European Group for Organization Studies Colloquium* (EGOS 2013), Montreal, Canadá.

MAR. Miniera Argentiera. (s. f.) *Chi Siamo.* www.mar-argentiera.org/about

Marinetti, Filippo (1933). *La Radia. Manifesto futurista dell'ottobre 1933.* Milano: La Gazzetta del Popolo.

Marinetti, Filippo (1913). *Il Teatro di Varietá. Manifesto futurista.* Milano: Direzione del Movimento Futurista. https://archive.org/details/f.t.-marinetti-il-teatro-di-varieta.-manifesto-futurista-1913/page/n3/mode/2up

Martín Rodríguez, Manuel (2015). El azúcar de remolacha en Granada, 1882-1904. En *Azucarera San Isidro. Una historia con futuro* [catálogo] (p.50-63). Granada: Universidad de Granada.

Martínez de Pisón, Eduardo (2009) *Miradas sobre el paisaje.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Marx, Karl (2013). *Manuscritos de economía y filosofía* (Trad. Francisco Rubio Llorente). Madrid: Alianza. (Trabajo original escrito en 1844 y publicado en 1932).

Matarasso, François (2004). *Only Connect: Arts touring and rural communities.* UK: Comedia. https://arestlessart.com/wp-content/uploads/2017/06/2004-only-connect.pdf

Matarasso, François (2007). Common ground: cultural action as a route to community development. *Community Development Journal,* 42(4), 449-458. https://www.jstor.org/stable/44259074

Matta-Clark, Gordon (1977). *Gordon Matta-Clark* [Catálogo de exposición]. Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum. https://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/the_vault_original/000/006/304/original/20120131132855084-EN.pdf?1328013593

McLuhan, Marshall (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Trad. Ducher Patrick). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1964).

Midolo, Elena Dominique (2007). *Sound Matters. Orizzonti sonori della cultura contemporanea*. Milano: Vita e Pensiero.

Molina Alarcón, Miguel (2008). El Arte Sonoro. *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte.* 1, 213-234.

Morales Pérez, Soledad y Pacheco Bernal, Carmen (2018) Cuando la música cesa: el papel de los festivales culturales en la creación de espacio urbano. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, *64*(2), 271-289. https://doi.org/10.5565/rev/dag.427

Moreno, Shonquis (2015). *The New Nomads. Temporary Spaces and a Life on the Move.* Berlin: Gestalten.

Moscardo, Gianna (2007). Analyzing the role of festivals and events in regional development. *Event Management, 11* (1-2), 23-32. https://doi.org/10.3727/152599508783943255

Moskowitz Peter (2013). An Artist's Most Dynamic Creation Is a Place. *City Room. Blogging From the Five Boroughs*. *People & Neighborhoods*. New York Times. https://archive.nytimes.com/cityroom.blogs.nytimes.com/2013/05/23/an-artists-most-dynamic-creation-is-a-place/

Moure, G. (Dir.). (2006). *Gordon Matta-Clark* [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Moya Álvarez-Buylla, Coco (2023). *Geomancia sonora. El paisaje como partitura.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://hdl.handle.net/20.500.14352/4172

Neuhaus, Max (1988). *Listen text 1988, 1990, 2004.* www.max-neuhaus.estate/en/bibliography/publications/

Niessen, Bertram (2019) Cosa sono i nuovi centri culturali, l'avanguardia della trasformazione culturale. *Che Fare.* che-fare.com/almanacco/politiche/comunita/cosa-sono-nuovi-centri-culturali/

Norberg-Schulz, Christian (1979). *Genius-loci. Towards a Phenomenology of architecture.* Milán: Electra / Rizzoli.

O'Callaghan, Casey (2007). *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Oliveros, Pauline (1971). *Sonic Meditations*. Baltimore: Smith Publications. https://www.soundportraits.info/wp-content/uploads/2019/06/Oliveros_Pauline_Sonic_Meditations_1974.pdf

Oliveros, Pauline (2019). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora.* (Trad. Francisco Campillo García). Valencia: Edictoralia (Trabajo original publicado en 2005).

Olmedo Granados, Fernando (2003). *Cortijos, hacienda y lagares. La arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía. Provincia de Granada.* Junta de Andalucía. www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/publicacion/12/05/cortijos_hacienda_lagares_granada.pdf

Ombra Festival (2021). *About/Qui Som.* https://ombrafestival.com/about-2/

Ong, Walter J. (1988). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.

Online Etymology Dictionary (23 de October de 2023). Etymology of *Rave*. www.etymonline.com/word/rave

ONU-Hábitat (s.f.). *National Urban Policy Programme*. https://unhabitat.org/programme/national-urban-policy

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (29 septiembre a 17 octubre de 2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n#art2

Ortigia Sound 2024 (s.f.). *Manifiesto*. www.ortigiasound.com/manifesto

Ostanel, Elena (2023). *Spazi fuori dal Comune. Rigenerare, includere, innovare.* Milán: FrancoAngeli.

Palmese, Cristina (2023, May the 18th) *El Paisaje Sonoro: Escucha, Identidad y Representación.* Técnicas de paseo sonoro aumentado y tecnologías de escucha 360º en sistemas ambisonics, binaural y surround. Granada: MediaLab.

Parra Expósito, Ana Isabel (1 de junio de 2021). Maryanne Amacher: tecnología, psicoacústica y composición. *Sul Ponticello, Revista online de música y arte sonoro, III época.* Sección Zoom/Prisma, nº 82. ISSN 1697-6886 https://sulponticello.com/seccion/zoom/maryanne-amacher-tecnologia-psicoacustica-y-composicion/

Patti, Daniela y Polyák, Levente (2017). *Funding the Cooperative City. Community Finance and the Economy of Civic Spaces.* Viena: Cooperative City Books. https://cooperativecity.org/funding-the-cooperative-city/

Pérez De Perceval Verde, Miguel Ángel; López-Morell, Miguel Ángel; Manteca Martínez, José Ignacio. (2005). La minería española en los siglos XIX Y XX. *Bocamina: El Patrimonio Minero en la Región de Murcia*, 108-117. www.patrimur.es/web/patrimonio-cultural/-/patrimonio-minero-de-la-region-de-murcia-bocamina

Piñuel, Natalia (2021). Una historia de la música electrónica [desde la perspectiva de género]. En Munárriz Ortiz, Jaime (Ed.), *Encuentros Sonoros. Música experimental y arte sonoro en la Facultad de Bellas Artes - UCM* (p. 65-72).

Pisano, Leandro (2017). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. *Panambi (1)*, 129-145. https://doi.org/10.22370/panambi.2015.1.524

Pisano, Leandro (2020). Otros territorios (políticos) de la escucha: de la música al arte sonoro en Alcalde y Hervás (Eds.) *Terremotos Musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI* (pp. 99-107). Barcelona: Antoni Bosch.

Project For Public Spaces (1975-2024). *Home.* www.pps.org

Quinn, Bernadette (2006). Problematising "festival tourism": Arts festivals and sustainable development in Ireland. *Journal of Sustainable Tourism, 14*(3), 288-306. https://doi.org/10.1080/09669580608669060

Randall Weeks, Ishmael (Mayo de 2014). Remembering Gandalf Gavan (1975 – 2014). *The Brooklyn Rail. Critical perspective on arts, politics and culture.* https://brooklynrail.org/2014/05/art/remembering-gandalf-gavan-1975nbspnbsp2014/

Real Academia Española (2023). *Diccionario de la lengua española.* https://www.rae.es/

Reynolds, Simon (5 de Marzo de 2009). Feeling wonKy: is it ketamine's turn to drive club culture? *The Guardian. Music blog Electronic music.* www.theguardian.com/music/musicblog/2009/mar/05/wonky-ketamine-dubstep-zomby

Repubblica Italiana (31 de octubre de 2022). Ley 199, Art. 1. *Norme in materia di occupazioni abusive e organizzazione di raduni illegali*. Publicado en Gazzetta Ufficiale n. 255. https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/12/30/22G00209/sg

Rifkin, Jeremy (2010). *La civilización empática* (Trad. Genís Sánchez Barberán y Vanesa Casanova). Barcelona: Paidós.

Rockmore, Clara (2002). *In Clara's Words'. An interview with Clara Rockmore by Robert Moog*. Theremin Vox. https://thereminvox.com/stories/history/in-claras-words/

Rodeiro, Manuel y Teruggi, Daniel (1995). *Poética electrónica. Panorama das músicas electroacústicas 1950/1995*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.

Rodgers, Tara (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound.* Durham and London: Duke University Press.

Rodríguez, Fausto E. (2013). *Espacio, sonido y arquitectura. Una reflexión teórica acerca del carácter acústico del espacio arquitectónico.* México: Limusa.

Roiz, Julia (17 de julio de 2024). El artista que inventó el umbráfono, un instrumento construido con piezas de cine analógico y que suena con el reflejo de la luz. *El País*. https://elpais.com/eps/personajes/2024-07-17/enrique-del-castillo-el-artista-que-invento-el-umbrafono-un-instrumento-construido-con-piezas-de-coches-antiguos.html

Rosenkranz, Karen (2018). *City Quitters. Creative Pioneers Pursuing Post-Urban Life.* Amsterdam: Frame.

Rosler, Martha (1974). *The Bowery in two inadequate descriptive systems.* https://www.martharosler.net/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems

Ross, Alex (2009). *El Ruido Eterno. Escuchar al Siglo XX a través de su música.* (Trad. Luis Gago). Madrid: Dédalo Offset.

Rovner, Lisa (2020). *Sisters with Transistors* [Documental]. Anna Lena Films.

RTVE (25 de abril de 2024). *Venecia se convierte en la primera ciudad del mundo que cobra una tasa turística solo por visitarla.* www.rtve.es/noticias/20240425/venecia-primera-ciudad-mundo-cobrar-entrada-turismo/16076979.shtml

RTVE (9 de octubre de 2024). *Suzanne Ciani* [Audio podcast]. En *Resonancias*. Corporación de Radio y Televisión Española. www.rtve.es/play/audios/resonancias/resonancias-suzanne-ciani-09-10-2024/16279099/

Ruiz, María (14 de enero de 2023). La rave en La Peza, un evento sorprendente que el pueblo quiere aprovechar. *Granada Hoy.* https://www.granadahoy.com/granada/rave-La-Peza-Granada_0_1756924470.html

Russolo, Luigi (1916). *L'arte dei Rumori. Manifesto futurista. [El arte de los ruidos. Manifiesto futurista]* Milano: Edizioni futuriste di poesia. https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf

Russolo, Luigi (2020). *El arte de los ruidos. La música futurista.* (Trad. Olga y Leopoldo Alas) Madrid: Casimiro Libros. (Trabajo original publicado en 1916)

Sabine, Wallace Clement (1922). *Collected Papers on Acoustic.* Cambridge: Harvard University Press https://archive.org/details/collectedpaperso00sabi/page/n7/mode/2up

Sadler, Michael (1832) *Report of the Sadler Factory Investigating Committee*. London.

Sánchez León, Nuria (2018). *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles* [Tesis de doctorado*,* Universitat Politècnica de València]. https://riunet.upv.es/handle/10251/113603

Sarmiento, José Antonio (2012) *Música y acción* [Catálogo]. Granada: Centro José Guerrero.

Sarrión, Susana (4 de enero de 2023). Desalojan la rave de La Peza, una apuesta por el ocio rebelde. *El Salto Andalucía.* https://www.elsaltodiario.com/control-social/desaloja-rave-peza-apuesta-ocio-rebelde

Schaeffer, Pierre (2003). *Tratado de los objetos musicales* (Trad. Araceli Cabezón de Diego). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1966)

Schafer, Murray Raymond (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.

Sedeño Valdellós, Ana María (2006). Wolf Vostell: la vida como ruido. *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical,* Vol.1. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php

Semi, Giovanni (2015): *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*. Bologna: Il Mulino.

Sennett, Richard (2012): *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación* (Trad. Marco Aurelio Galmarini). Barcelona: Anagrama.

Small, Katie (2008). Social dimensions of community festivals: an application of factor analysis in the development of the social impact perception (sip) scale. *Event Management, 11* (1-2), 45-55. https://doi.org/10.3727/152599508783943219

Smithson, Robert (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973.* València: Institut Valencià d'art Modern.

Smithson, Robert (2006): *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey.* Barcelona: Gustavo Gili.

Sobrino Simal, Julián (1996): *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra, S.A.

Solà-Morales Rubió, Ignasi (1996). Presente y futuros: La arquitectura en las ciudades. En AA. VV., *Presente y futuros: Arquitectura en las grandes ciudades* (pp. 10-23). Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània.

Soto Sánchez, Pilar (2016). Las semillas del cambio. El arte como estrategia para crear conciencia ecológica. *Antropología Experimental, 16.* https://doi.org/10.17561/rae.v0i16.3135

Soto Sánchez, Pilar (2017). *Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. http://hdl.handle.net/10481/47837

Spencer, Catherine (2020). *Beyond the Happening: Performance Art and the Politics of Communication*. Manchester: Manchester University Press.

Spiegel, Laurie (1980). *The Expanding Universe* [Album]. Philo Records. (Sección Context and Tech Overview, párrafo 14)

Staid, Andrea (2017). *La Casa Vivente*. *Riparare gli spazi, imparare a costruire.* Torino: ADD Editore.

Stein, Edith (2004). *Sobre el problema de la empatía* (Trad. Jose Luis Caballero Bono). Madrid: Trotta.(Trabajo original presentado en 1916)

Storr, Anthony (2012). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Trad. Verónica Canales Medina). Barcelona: Booket. (Trabajo original publicado en 1992)

Taibo Arias, C. (2021). *Iberia vaciada: despoblación, decrecimiento, colapso*. Madrid: Catarata.

Terrapreta (s.f.). *Osservatorio La Goccia.* https://terrapreta.it/en/projects/osservatorio-la-goccia

Tones Teatro Natura (s.f.). *Teatro.* www.tonesteatronatura.com/teatro

Tones Teatro Natura (2023). *Campo Base.* www.tonesteatronatura.com/en/campo-base/

Tones Teatro Natura (2023). *Sphera.* www.tonesteatronatura.com/en/sphera/

Trachana, Angelique (2008). *La evolución de la forma del espacio público.* Buenos Aires: Nobuko.

Trans Europe Halles (2024). *TEH: Building a Cultural Regeneration Project for Europe.* https://www.teh.net/inititatives/rebuilding-to-last/

Universidad de Pavia (2021). *Dal 17 al 19 settembre – Rumor Isola: per collegare passato, presente e futuro, natura e società, suono e rumore, arte e scienza.* https://news.unipv.it/?p=60315

Vicari Haddock, Serena y Moulaert, Frank (2011). *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione sociale nelle città europee.* Bologna: Il Mulino.

Voegelin, Salomé (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York-London: Continuum.

Waking Life Festival. (s.f.) *Landcare Project.* wakinglife.pt/landcare-project

Westerkamp, Hildegard (1974). Soundwalking. *Sound Heritage,* 3(4), 18-27.

Whyte, William Hollingsworth (1980). *The social life of small urban spaces.* New York: Project for Public Spaces.

Wilson, Brian (2006). *Fight, Flight, or Chill: Subcultures, Youth, and Rave into the Twenty-First Century.* Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press

ÍNDICE DE FIGURAS

Índice de figuras

Fig. 1 Nave Alfa Romeo en estado de abandono. Arese, Milán, 2015.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 2 Lugar de encuentro temporáneo en los depósitos ferroviarios de Farini, Milán, 2015.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 3 *I Sette Mari.* Instalación *site-specific* del sistema Junto en el marco del *Burning Mountain Festival*. Realizada en colaboración con la artista Pilar Soto. Zernez (Suiza), 2016.
Fuente: Fotografías de la autora.
Fig. 4 Azucarera San Isidro de Granada, España, 1910 ca.
Fuente: http://www.100patrimonioindustrial.com/Ficha.aspx?id=14#
Fig. 5 Poblado minero, mujeres realizando labores de lavandería y hombres trabajando en la fábrica. Minas de Riotinto, Huelva, España, 1875 c.a.
Fuente: https://www.facebook.com/groups/1277647206457442/
Fig. 6 *Fuente del Tomate.* Bosque de la Alhambra iluminado con bombillas eléctricas, 1907-1909.
Fuente: https://www.ideal.es/culturas/ciudad-duerme-granada-1900-20201002182619-nt.html
Fig. 7 Orquesta de Entonarruidos de Luigi Russolo.
Fuente: https://publicdomainreview.org/essay/luigi-russolos-cacophonous-futures/
Fig. 8 La llegada de la radio en el espacio doméstico.
Fuente: https://images.app.goo.gl/kxzb9XF4CKT8o9vY6
Fig. 9 Frances Densmore grabando canciones nativas americanas cantadas por Mountain Chief (Sioux), Estados Unidos, 1907, c.a.
Fuente: https://www.loc.gov/resource/hec.06467/
Fig. 10 Clara Rockmore interpretando el *theremin*, New York, 1939, c.a.
Fuente: https://mujeresbacanas.com/clara-rockmore-1911-1998

Fig. 11 Éliane Radigue en proceso de experimentación sonora con el sintetizador ARP 2500, París, 1957, c.a.
Fuente: https://www.nytimes.com/2015/08/21/arts/music/eliane-radigue-mining-wisdom-from-11th-century-buddhism.html
Fig. 12 Daphne Oram trabajando en la máquina *Oramics* en su estudio *Oramics Studios for Electronic Composition,* Kent, Reino Unido, 1959, c.a.
Fuente: https://120years.net/oramicsdaphne-oramuk1959-2/
Fig. 13 Delia Derbyshire experimentando con cintas magnéticas en el *BBC Radiophonic Workshop,* Londres, 1965, c.a.
Fuente: https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/pioneering-women/women-of-the-workshop/delia-derbyshire
Fig. 14 El estudio de grabación y producción de Bebe y Louis Barron, un pilar de la vanguardia neoyorquina, New York, 1952, c.a.
Fuente: https://themoviescores.com/inicio/analisis-y-resenas-de-bandas-sonoras/forbidden-planet-1956-louis-y-bebe-barron-sonidos-fuera-de-este-mundo/
Fig. 15 Suzanne Ciani esculpiendo ondas sonoras con el sintetizador *Buchla,* New York, 1975, c.a.
Fuente: https://www.dazeddigital.com/music/article/36904/1/suzanne-ciani-a-life-in-waves
Fig. 16 Wendy Carlos modelando el sonido con el sintetizador *Moog,* New York, 1979, c.a.
Fuente: https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a35337108/wendy-carlos-compositora-trans-sintetizador-kubrick
Fig. 17 El taller experimental de Laurie Spiegel en la frontera de la música digital, New York, 1977, c.a.
Fuente: https://thelistenersclub.com/tag/laurie-spiegel/
Fig. 18 *A Bruit Secret,* Marcel Duchamp, 1916.
Fuente: https://sophielapalu.blogspot.com/2018/01/a-bruit-secret.html
Fig. 19 *Yard*. Instalación montada para el célebre *happening* de Allan Kaprow, presentado en la Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1961.
Fuente: https://atpdiary.com/allan-kaprow-yard-macro-roma/

Fig. 20 *Eye Body: 36 Transformative Actions for the Camera.* Carolee Schneemann, 1963.
Fuente: https://www.lemiaunoir.com/carolee-schneemann-pionera-y-referente/
Fig. 21 Pabellón Philips diseñado por Le Corbusier para la Exposición Universal de Bruselas, Bélgica, 1958.
Fuente: https://preparedguitar.blogspot.com/2016/05/poeme-electronique-by-edgar-varese.html
Fig. 22 Representación de la acción *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* realizada por Wolf Vostell. Ulm, Alemania, 1964.
Fuente: https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-teatro-esta-en-la-calle-los-happenings-de-wolf-vostell-41584
Fig. 23 El paisaje sonoro del puerto: Maryanne Amacher en acción.
Fuente: https://daily.redbullmusicacademy.com/2019/09/maryanne-amacher-feature
Fig. 24 Hildegard Westerkamp capturando el sonido de un camello.
Fuente: https://www.hildegardwesterkamp.ca/bio/
Fig. 25 Pauline Oliveros sumergida en una sesión de Escucha Profunda.
Fuente: https://www.blackmountaincollege.org/film_screening/pauline_oliveros/
Fig. 26 Christina Kubisch y Mapa de la *Electric Walk* realizada en Milán en 2009.
Fuente: https://electricalwalks.org/
Fig. 27 Tranvía en proceso de oxidación en un depósito abandonado en las afueras de Milán, 2015.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 28 *The Monument of Passaic.* Robert Smithson, 1967, Passaic, NJ, USA.
Fuente: https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic
Fig. 29 *Splitting*, Gordon Matta-Clark, Englewood, New Jersey 1974.
Fuente: https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/
Fig. 30 Gordon Matta-Clark grabando en su restaurante *Food*. Soho, New York, 1971-1974.
Fuente: https://madoken.jp/en/article/4896/

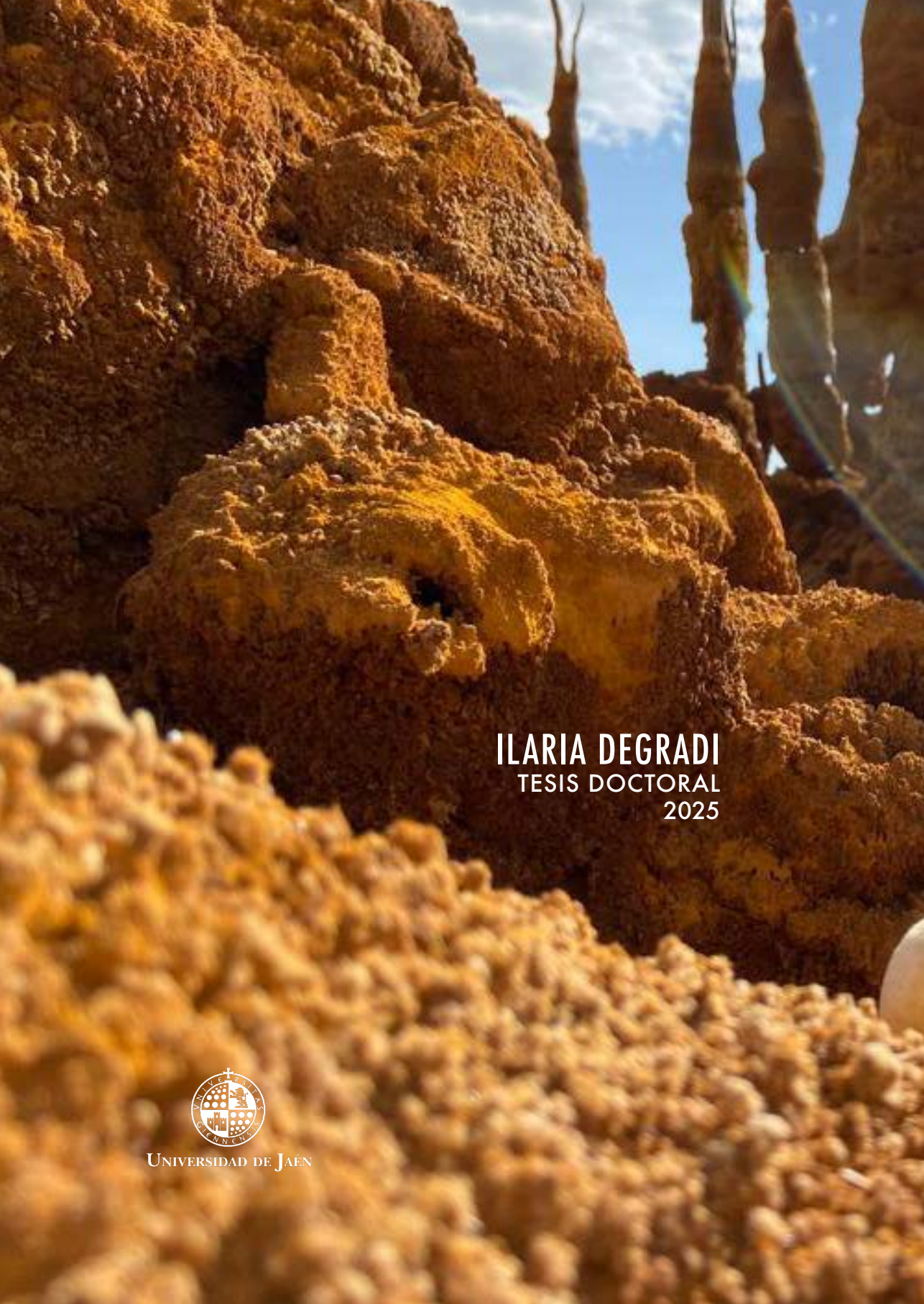
Fig. 31 Fotografía perteneciente a la serie *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Martha Rosler, New York, 1974-75.
Fuente: https://foundation.generali.at/en/collection/artworks/gf0002055000-1999-die-bowery-in-zwei-unzulaenglichen-beschreibungssystemen
Fig. 32 Momentos y lugares en Dean Street, New York, 2011-2012
Fuentes: Fotografías de la autora y https://archive.nytimes.com/cityroom.blogs.nytimes.com/2013/05/23/an-artists-most-dynamic-creation-is-a-place/
Fig. 33 Nave principal ubicada en el *Parco La Goccia*. Milán, 22 de noviembre de 2022. *Fuente*: Fotografía de la autora.
Fig. 34 Naturaleza resiliente en el *Parco La Goccia*. Milán, 22 de noviembre de 2022. *Fuente*: Fotografía de la autora.
Fig. 35 *Dumbo*, Bologna, Italia, 16 de octubre de 2022.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 36 Portada de la plataforma web y mapa del proyecto *La Corriente del Postdegrado.*
Fuente: https://ilariadegradi.wixsite.com/postdegrado
Fig. 37 Taller instalado en un barco. *Cafe de Ceuvel*, Amsterdam, 2024.
Fuente: https://landezine.com/de-ceuvel-by-delva/
Fig. 38 Taller *Becoming a forest*. Institut for X, Aarhus (DK), 12-15 de junio de 2024.
Fuente: https://www.teh.net/inititatives/rebuilding-to-last/
Fig. 39 Reconstrucción de la pequeña localidad de *Ghesc*, Montecrestese VB, Italia.
Fuente: https://www.facebook.com/AssociazioneCanova/?locale=it_IT
Fig. 40 Intervención de arte público en el municipio durante el evento *Crossing*. Rivoluzione Delle Seppie y CHEAP. Belmonte Calabro, Italia, Agosto 2022.
Fuente:https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/07/27/cosi-la-rivoluzione-delle-seppie-riporta-la-vita-a-belmonte-calabro/
Fig. 41 *Fronte mare.* Arte público y mobiliario urbano realizados por Landworks y Tellas y 2bleene. Argentiera, Sassari, Italia.
Fuente: https://www.landworks.site/frontemare

Fig. 42 *Luci In Miniera.* Landworks, Pueblo Minero, Argentiera, Sassari, Italia.
Fuente: https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2024/01/progetto-luci-in-miniera-ex-borgo-minerario-argentiera-sassari/
Fig. 43 Intervención corporal *site-specific* de Laila Tafur en el entorno de las antiguas Salinas del Curro realizada con motivo del encuentro *Sharing places* en 2024.
Fuente: https://www.laopiniondemurcia.es/municipios/2023/01/19/salinas-charcos-ricote-81385749.html
Fuente: Cortesía de la artista Laila Tafur.
Fig. 44 Presentación de los resultados de las actividades artísticas de *TAI Tuscany Art Industry*, Prato, Italia, 2018.
Fuente: https://www.tuscanartindustry.com/
Fig. 45 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.
Fuente: https://www.cesura.it/shop/whatever/
Fig. 46 Trabajadores de la cadena de montaje de la fábrica de *Ford Motor Company*.
Fuente: https://www.rte.ie/brainstorm/2018/0312/946759-what-can-the-assembly-line-teach-us-about-innovation/
Fig. 47 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.
Fuente: https://www.cesura.it/shop/whatever/
Fig. 48 Fotografía de la serie *Whatever,* Chiara Fossati, 2021.
Fuente: https://www.cesura.it/shop/whatever/
Fig. 49 Asistentes a la rave en La Peza, Granada (2023).
Fuente: Tinta https://latinta.com.ar/2023/01/24/joda-sierra-granadina/
Fig. 50 *Waking Life Festival,* Crato*,* Portugal, 2018.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 51 Vistas aereas del *Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU., 2012.
Fuente: https://www.elledecor.com/es/arte/a21980835/burning-man-festival-arte-instalaciones-impresionantes/

Fig. 52 *The Coalition of Blinky Lights, Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU., 2012.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 53 *Ocutopus*, *Burning Man,* Black Rock City, Nevada, EE.UU.
Fuente: https://tedxmalaga.com/evento/tedxmalagasalon-septiembre-2019/
Fig. 54 Instalación flotante, *Waking Life Festival,* Crato, Portugal, 2018.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 55 Instalaciones lumínicas en la Acequia del Toril, parte del evento *Geopark Lights* 2021.
Fuente: https://www.geoparklights.com/2023/
Fig. 56 Uno de los escenarios del festival *Nextones.*
Fuente: https://trippin.world/feature/nextones
Fig. 57 Torres de enfriamiento iluminadas, *Inota Festival,* Várpalota, Hungría.
Fuente: https://www.veol.hu/helyi-kozelet/2024/11/inota-az-idokapu
Fig. 58 Antiga Fàbrica ENMASA Mercedes-Benz, escenario de Ombra Festival, Barcelona, España, 2023.
Fuente: https://ombrafestival.com/about-2/
Fig. 59 *Estanque de agua.* Escenario del festival de arquitectura y escucha *Espacios Resonantes,* Recolecta, Chile, 2022.
Fuente: https://www.instagram.com/espaciosresonantes/
Fig. 60 Cartel *Rumur Isola,* Cevo, Brescia, Italia, 2021.
Fuente: https://www.facebook.com/rumurvolume/photos?locale=es_ES
Fig. 61 Concierto del colectivo Menhir, festival *Montaña Sónica,* Cercedilla, Madrid, España, 2019.
Fuente: https://fundacionculturaldecercedilla.org/category/montana-sonica/
Fig. 62 Instalación sonora, *Chicharra Festival,* Almonte, Huelva, España, 2023.
Fuente: https://www.verkami.com/projects/36140-chicharra-festival-de-investigacion-sonora-fis-edicion-2023-los-estados-del-agua

Fig. 63 Actuación en *Eufonic Fest,* Terres de l'Ebre, Tarragona, España, 2023.
Fuente: https://www.instagram.com/eufonic_fest/
Fig. 64 Actuación en *Eufonic Fest,* Terres de l'Ebre, Tarragona, España, 2023.
Fuente: https://www.instagram.com/eufonic_fest/
Fig. 65 Acción sonora de Alberto Lucendo, *Interiors.* Jinquer, Alcudia de Veo, Castellón, España.
Fuente: https://www.instagram.com/visitinteriors/
Fig. 66 Vista aérea de Los Mores, Ludiente, Castellón, España.
Fuente: https://www.instagram.com/visitinteriors/
Fig. 67 Performance de mujeres locales en el antiguo lavadero, Sulayr Festival, Pampaneira, Granada, España, 2024.
Fuente: https://www.instagram.com/sulayrfestival/
Fig. 68 Actuacción de Las Cantareira del Calabacino en un tinao, Sulayr Festival, Pampaneira, Granada, España, 2024.
Fuente: https://www.instagram.com/sulayrfestival/
Fig. 69 *Ortigia Sound Festival,* Ortigia, Sicilia, Italia.
Fuente: https://zero.eu/en/news/ortigia-sound-system-2018/
Fig. 70 Exploración sonora. Azucarera San Isidro, Granada, 2024
Fuente: Fotografía de Pilar Soto.
Fig. 71 Exploración sonora y grabación de sonidos. Azucarera San Isidro, Granada, 2024
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 72 *Trashumancia.* Exploración sonora y grabación de sonidos. Granada, 2023.
Fuente: Fotografía de la autora.
Fig. 73 Proceso de producción en estudio, Granada, 2024
Fuente: Fotografía de Pilar Soto.
Fig. 74 Obra colectiva *Óxido y azúcar* expuesta en el Palacio de La Madraza en ocasión de la exposición *Vega.*
Fuente: Fotografía de la autora.

Fig. 75 Acción sonora en directo en el Escenario de la Sala de la Capilla, intervenido con macetas del barrio en análisis. Granada, 13 de abril de 2024.
Fuente: Fotografía de Veronica Soto.
Fig. 76 Acción sonora en el escenario de la Acequia del Toril en ocasión del *Geopark Lights Festival*. Desierto de Gorafe, Granada, 13 de octubre de 2024.
Fuente: Fotografía de Pilar Soto.
Fig. 77 Producción participativa. *Synesthesia Festival,* Portugal, 2 de septiembre de 2024.
Fuente: Fotografía de Pilar Soto.



ILARIA DEGRADI

TESIS DOCTORAL

2025

UNIVERSIDAD DE JAÉN