

## INTRODUCCIÓN

Miguel Álvarez-Fernández

*Radio Clásica (RTVE)*

Isaac Diego García Fernández

*Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*

Fecha de recepción: 27/02/2023

Fecha de aceptación: 21/03/2023

El ejercicio de análisis propuesto a través de esta monografía puede entenderse como resultado del creciente interés, especialmente desde comienzos de este siglo, en el estudio del sonido (y, particularmente, de su escucha) como elemento de creación y reflexión estética, más allá de los confines tradicionalmente demarcados por ciertas disciplinas (destacadamente, la Musicología). Este fenómeno queda atestiguado por la reciente proliferación, también en el contexto cultural español, de libros, catálogos, artículos académicos y divulgativos, proyectos de investigación, etc. dedicados a estas cuestiones.

Muchos de estos valiosos y estimulantes esfuerzos han tratado de establecer o delimitar el marco conceptual e histórico en el que se desarrollan las muy diferentes prácticas artísticas relacionadas con la escucha —prácticas que la expresión «arte sonoro» ha conseguido, con notable éxito, sintetizar (o, por lo menos, aglutinar)—. En las contadas ocasiones en que esos atrevimientos especulativos han surgido desde el contexto cultural español (tan poco ambicioso en ese tipo de cuestionamientos, por lo general), la elaboración de ese posible marco teórico para el arte sonoro ha tomado como referencias —a menudo de manera notablemente acrítica— antecedentes originados en el ámbito anglosajón o, en menor medida, germanoparlante o francófono.<sup>1</sup>

Al sustentarse en esas metodologías analíticas, con los aparatos bibliográficos y los relatos históricos que las fundamentan, la descripción de cualesquiera otras narrativas (marcadas por unas peculiaridades locales e históricas que, al menos por hipótesis, podrían trascender lo anecdótico y gozar de una relevancia muy sustantiva) parece indefectiblemente abocada a ofrecer, en el mejor de los casos, el retrato tardío y deslucido propio de una mala copia. Así, cualquier relato alternativo a los que proceden de los centros o nodos culturales antes mencionados tiende a cifrar sus máximas expectativas analíticas en la imitación (más o menos imperfecta) de algo que —consciente o inconscientemente— se impone como modelo normativo.

Este último concepto se materializa, en el campo de los estudios sobre arte sonoro, en una serie de publicaciones que se citan una y otra vez —también, desde luego, en el ámbito

---

<sup>1</sup> Nótese, a este respecto, y a modo de ejemplo, la procedencia extranjera de prácticamente todas las referencias bibliográficas en libros como *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI* (Antoni Bosch, 2020) y *Escucha, por favor. Trece textos sobre sonido para el arte reciente* (EXIT, 2019), así como en catálogos como los de las exposiciones *Disonata: arte en sonido hasta 1980* (MNCARS, 2020), *¿Arte sonoro?* (Fundació Joan Miró, 2019), *Música y acción* (Centro José Guerrero, 2012) y *Proceso Sónico* (MACBA, 2002), entre otros.

hispanico—, y que sin duda han contribuido, en el plano histórico perfilado durante las últimas dos décadas en buena parte del mundo, a dotar de peso específico a las reflexiones sobre las materias atendidas en estas páginas. Pero, aplaudidos ya esos méritos, así como los que se derivan de las propias reflexiones contenidas en cada uno de estos volúmenes, inmediatamente después debe resaltarse el evidente sesgo anglocéntrico (y la ausencia casi total de referencias a autores españoles) en trabajos ya «clásicos» como *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, de Douglas Kahn (MIT Press, 1999) —que, a lo largo de sus 455 páginas, sólo hace referencia, en un par de párrafos, a dos españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí, y menciona aún más escuetamente a Wolf Vostell—, o compendios como *The Oxford Handbook of Sound Studies*, editado por Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (Oxford University Press, 2012) —cuyo detallado índice de 32 páginas, las últimas de un volumen de 593 en total, únicamente contempla, en cuanto a la presencia española, los nombres de “Barayon, Ramon Sender” (ordenado alfabéticamente por el segundo apellido, y por supuesto sin tilde alguna) y “Murillo”, en una alusión al pintor que incluso prescinde de su nombre de pila—. Por su parte, *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne (Routledge, 2012), no recoge en sus 566 páginas ni una sola mención de un artista —ni, en realidad, de nada— relacionado con España. Otra gran obra de referencia, *The Auditory Culture Reader*, editado por Michel Bull y Les Black, tampoco alude en las 474 páginas de su segunda edición (Bloomsbury, 2016) a un solo autor de origen español, aunque su índice sí recoge una referencia, prácticamente al comienzo de la introducción, a “Spain”:

El silencio del colapso económico puede oírse en el creciente número de «ciudades fantasma» en España, donde se han dejado barrios enteros a medio construir, o han sido abandonados por ciudadanos que, o bien no podían permitirse vivir allí, o consideraban intolerable vivir en un espacio urbano donde escasea tanto la gente como los servicios. Sesna, cerca de Madrid —que ni siquiera es un destino turístico—, se encuentra en esta situación, y los inversores huyen como «ratas que abandonan un barco que se hunde». Antes de 2008, el sonido de los expertos económicos aconsejando a la gente que invirtiera en el nuevo paraíso urbano para las jóvenes parejas españolas con hijos era ensordecedor. El desempleo entre los que escucharon aquello supera ahora el 25%, más que en la «fracasada» Grecia. (Bull y Black 7)<sup>2</sup>

Todavía más paradójico —por no decir triste— resulta confirmar que un texto aún más reciente, expresamente dedicado a compensar ciertos déficits parecidos a los que aquí se están denunciando, titulado *Remapping Sound Studies*, y editado por Gavin Steingo y Jim Sykes (Duke University Press, 2019), incluye los siguientes capítulos, sin duda muy valiosos, pero que no acusan —como también se confirma en el índice de la publicación— ninguna omisión respecto al Sur de Europa: “Introduction. Remapping Sound Studies in the Global South”; “Another Resonance: Africa and the Sound of Study”; “How the Sea Is Sounded: Remapping Indigenous Soundings in the Marshallese Diaspora”; “Antenatal Aurality in Pacific Afro-Colombia Midwifery”; “The Spoiled and the Salvaged: Modulations of Auditory Value in Bangalore and Bangkok”; “Remapping the Voice through Transgender-Hijra Performance”; “‘Faking It’: Moans and Groans of Loving and Living in Govindpuri Slums”; “Disorienting

---

<sup>2</sup> Traducción propia: «The silence of economic collapse can be heard in the increasing number of “ghost towns” in Spain where whole suburbs have either been left partially built, or deserted by citizens who either cannot afford to live there or find it intolerable to live in an urban space with few people and services. Sesna, near Madrid — not even a tourist destination — is in such a state, with investors fleeing as “rats leaving a sinking ship”. Prior to 2008, the sound of economic pundits advising people to invest in the new urban paradise for young Spanish couples with children was deafening. Unemployment among those who listened is now over 25 per cent, more than in economically “failing” Greece».

Sounds: A Sensory Ethnography of Syrian Dance Music”, etc. Es también llamativo, por lo demás, que las biografías de los autores participantes en ese volumen revelen, más allá de sus respectivos orígenes biográficos, que profesan en los siguientes centros académicos (cuya enumeración exhaustiva puede resultar iluminadora): University of Chicago, Duke University, University of Pennsylvania, Columbia University, Boston University, Centre d’Études de l’Inde et de l’Asie du Sud (París), California State University (Northridge), University of California (Los Ángeles), Northwestern University, Princeton University, Stony Brook University, Southern Methodist University.

Se confirma, en fin, que pese a las sinceras y valiosas intenciones poscoloniales de este tipo de ejercicios intelectuales, en el ámbito de los estudios sonoros aún no se siente ninguna vergüenza al continuar ejerciendo —y, por tanto, reforzando— la hegemonía política propia de determinados centros de poder —académico, editorial, político, económico, etc.—, ni se siente la necesidad de escuchar otras voces procedentes, realmente, de esos lugares a los que se pretende prestar atención. Si, como se apuntaba anteriormente, estos son los modelos —científicos, pero también éticos— que desde un país como España se intentan imitar (a veces irreflexivamente), ello puede explicar algunas de las anomalías y disfunciones que estas páginas introductorias intentan constatar.

Por otra parte, la ya mencionada metamorfosis de un objeto de estudio que va desde «lo musical» hacia «lo sonoro» (como resultado de un giro epistemológico destinado a superar ciertas perspectivas —tan limitadas como limitantes— de la Musicología del pasado) ha provocado un efecto no del todo homologable al salto —análogo, en otros sentidos— que ya a finales del siglo pasado se produjo entre la Historia del Arte y los Estudios Visuales. Los Estudios Sonoros (parece que la expresión «Estudios Aurales», acaso más precisa, no ha cosechado demasiada fortuna en nuestro idioma) están surgiendo, tímidamente, en nuestro contexto cultural, sin que la Musicología pueda alzarse en este proceso como un referente tan sólidamente establecido, en términos intelectuales, como sí lo fue la Historia del Arte en el caso antes mencionado. Resulta comprensible, pues, la fascinación despertada por este novedoso y atractivo campo de estudio que, afortunadamente para todos, no exige a sus practicantes los conocimientos tradicionalmente custodiados y atesorados en exclusiva por la Musicología (pero que, en ciertas situaciones, sí puede beneficiarse mucho de tales conocimientos —junto a los procedentes de muchas otras disciplinas y saberes—). Este curioso fenómeno ha propiciado un indudable enriquecimiento de las perspectivas que confluyen, desde posiciones disciplinares muy diversas, en el campo de los Estudios Sonoros. Pero la ausencia en España de una Musicología suficientemente desarrollada, que proporcionara un tejido discursivo (con su correspondiente materialización bibliográfica) capaz de sustentar herramientas metodológicas adaptadas a las indiscutibles peculiaridades de la creación sonora experimental surgida en nuestro país, ha relegado ciertas dimensiones del análisis estético de esas manifestaciones artísticas respecto de cuestiones sociológicas o históricas de desigual interés. Como resultado de todo ello, algunos autores, obras y temas fundamentales en la evolución de las prácticas artísticas relacionadas con el sonido y la escucha en España aún están huérfanas de estudios serios y profundos.

Las páginas de este monográfico nacen, pues, con espíritu polémico frente a esas formas de colonialismo cultural sutilmente impuestas y aceptadas por tantos colegas —incapaces de citar ni una sola referencia bibliográfica pensada desde nuestro idioma ni siquiera en sus *call for papers*—, y frente a ese complejo (o incompetencia) intelectual que impide afrontar seriamente el análisis de una producción cultural surgida con clara vocación artística. Evidentemente, ni lo primero intenta ser la coartada de un provincianismo académico que ciegamente privilegie «lo propio» o «lo nuestro», sin conocer o valorar lo que ya se ha realizado

en otros lugares (las respectivas biografías de cada participante en estas páginas avalan, con creces, este argumento), ni lo segundo aspira a preservar ningún esencialismo estético (que considerase, por ejemplo, que el hecho artístico pueda llegar a separarse de su realidad histórica o sociológica).

Desde su propio enunciado, este estudio sobre las “Figuras pioneras en el arte sonoro español” cuestiona nociones que conciernen a la elaboración misma de los discursos históricos —mediante la problemática idea del «pionero», tan trabada con las narrativas características de la modernidad y sus vanguardias, tan cargada semánticamente desde el punto de vista de la ideología heteropatriarcal, y tan asociada a los discursos colonialistas—, a la propia configuración metodológica del objeto de estudio abordado —partiendo de que la expresión «arte sonoro» ni siquiera resulta satisfactoria para los propios editores de este volumen, quienes no obstante reconocen su evidente utilidad comunicativa—, e incluso al ámbito geográfico sobre el que se proyecta este análisis —cuyos confines políticos también son objeto de reflexión y cuestionamiento en buena parte de las páginas siguientes—. En otras palabras, el título mismo del trabajo aspira, por vía de la provocación, a agitar ciertos avisperos políticos y conceptuales que quizá hayan permanecido demasiado tranquilos durante demasiado tiempo en el seno de los campos de estudio aquí abordados.

Entre las publicaciones que han tratado de establecer un marco histórico para el arte sonoro en España —y que, ciertamente, sirven como punto de partida para este proyecto— cabe destacar *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, de Llorenç Barber y Montserrat Palacios (Fundación Autor, 2009), que sin duda constituye el primer gran intento por articular una cronología de estas manifestaciones artísticas en nuestro contexto cultural, pese a sus deficiencias metodológicas y su carácter deliberadamente antiacadémico —en tantos sentidos—. Desde una perspectiva más internacional, es lícito mencionar también, siquiera por lo temprano de su publicación, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, de Javier Ariza (Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2003). Esa búsqueda de antecedentes más bien remotos podría conducirnos, incluso, hasta el precoz *Una música para los 80*, de Javier Maderuelo (Editorial Garsi, 1981).

En un sentido parecido, pero más bien como un reflejo de la situación del arte sonoro en un momento histórico muy determinado, resultan especialmente significativas las publicaciones surgidas a partir de (o en torno a) los Encuentros de Pamplona de 1972, organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco con el patrocinio de la familia Huarte. Se trata del evento más trascendente en la historia del arte sonoro en España, tal y como reflejan varias de las contribuciones que integran esta monografía. Entre esas publicaciones destaca, desde luego, el propio catálogo publicado con motivo de aquel «hecho singular», pero también debe recordarse *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, de Javier Ruiz y Fernando Huici (Editora Nacional, 1974) —los mismos autores editaron un catálogo que complementaba su trabajo como comisarios de la exposición *Los encuentros de Pamplona 25 años después* (MNCARS, 1997)— y, con una mayor perspectiva histórica (si bien algo apocalíptica, como refleja su subtítulo), el catálogo de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS, 2009), comisariada por José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals. Más recientemente Rafael Llano ha editado otro volumen que complementa los anteriores, *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra* (Museo Universidad de Navarra, 2017), aunque debemos lamentar que la conmemoración del cincuentenario de los Encuentros, 2022, no haya propiciado nuevas publicaciones que continúen enriqueciendo los debates y perspectivas sobre tan trascendental evento.

Esta alusión a los Encuentros de Pamplona alumbra a la perfección otra de las características más genuinas del arte sonoro, que a su vez implica otra dificultad metodológica palpante en todas las páginas de esta monografía. Resulta no ya complicado, sino imposible —felizmente imposible, se podría añadir—, separar nítidamente la historia y evolución del arte sonoro respecto de las de otras prácticas creativas (no sólo, desde luego, la música, sino también la performance, la poesía, la instalación, la arquitectura...). Este hecho, que parece inherente a la propia naturaleza híbrida —e incluso bastarda— del arte sonoro, obligaría a citar en cualquier posible repaso del *status quaestionis* relativo al arte sonoro surgido en España ciertas publicaciones en las cuales —como ya sucedía en las mencionadas con motivo de los Encuentros de Pamplona— las aportaciones vinculadas con el sonido y sus escuchas se mezclan y hasta confunden con otras asociadas a las más variadas disciplinas artísticas (frecuentemente complementadas, eso sí, con el adjetivo «experimental»).

No obstante, y en contra de lo que pudiera parecer, no son tantos los textos que, orientados hacia una descripción general del panorama artístico de nuestro país en las últimas décadas, incorporan alguna reflexión (más allá de una huérfana referencia aquí o allá) sobre el arte sonoro. Por ejemplo, en las 912 páginas de *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015), de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, apenas se dedican ciertas alusiones a los autores abordados en estas páginas, y la mayor parte de ellas, de hecho, se acumulan en los apartados que rememoran los citados Encuentros de Pamplona (pero cabe insistir en que nunca, a lo largo de toda la obra, se dedica un epígrafe específico al arte sonoro). Caso parecido es el del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo (Arteleku / Centro José Guerrero / MACBA / UNIA, 2005). El tercer volumen de los ocho que conforman la dimensión editorial de esta ambiciosa empresa intelectual adjunta, incluso, un cedé con una «selección de piezas musicales a cargo de José Iges, José Antonio Sarmiento y Víctor Nubla». Ahora bien, todas las piezas allí antologadas se inscriben en las décadas de los años ochenta (mayoritariamente: trece de diecisiete) y noventa (dos de las piezas); de entre los autores que podrían vincularse con el concepto de «figuras pioneras» se recogen obras relativamente tardías (*Zajrit*, compuesta en 1983 por Juan Hidalgo, y *Per la sete dell'orechio*, originalmente publicada por Walter Marchetti en 1981), quedando como única excepción las *Conversaciones telefónicas* que sostuvo y grabó Isidoro Valcárcel Medina en 1973. Por lo demás, aunque el volumen en cuestión incluye epígrafes dedicados al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, a los Encuentros de Pamplona de 1972 (que ya habían sido ampliamente analizados en el primer volumen de la serie), a las «redes poéticas» (prestando, ciertamente, mucha más atención a la poesía visual que a la sonora) y a Zaj, lo cierto es que —una vez más— el volumen omite una exploración conjunta, sistemática y detallada sobre el arte sonoro.

Pero si constataciones como las anteriores podrían apuntar hacia cierta sordera por parte de algunas figuras consagradas en el ámbito de la Historia del Arte, otro dato puede matizar —para peor— ese diagnóstico: de las 658 páginas del séptimo volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2012), dedicado monográficamente a *La música en España en el siglo XX*, el editor, Alberto González Lapuente —quien es también autor del capítulo “Hacia la heterogénea realidad presente”— tan solo destina un total de unas quince páginas a tratar cuestiones cercanas a las abordadas en esta monografía (y que, de nuevo, en su mayor parte están dedicadas a los Encuentros de Pamplona, así como al teatro musical de Zaj). Por lo demás, el citado capítulo contiene un epígrafe, de tres páginas y media, que se inicia con una definición del arte sonoro que podría entenderse refutada por los textos —y por el propio planteamiento— de esta monografía: «En los últimos años setenta empieza a utilizarse en España el término arte sonoro (del anglosajón *Sound Art*) para

definir el trabajo de determinados artistas visuales que, en sus obras, usan preferentemente sonidos no necesariamente basados en parámetros musicales» (González Lapuente 300).

Como era de prever, en todas esas páginas nunca se proporciona una mínima reflexión acerca de cuáles podrían ser esos «parámetros musicales» en los que no necesariamente se basan los sonidos empleados en el arte sonoro. De nuevo parece apelarse, en esta obra, a esa problemática categoría (por ser, desde hace tiempo, insostenible desde cualquier punto de vista teórico) de lo «extramusical». La ausencia de cualquier posible cotejo para esa noción en las demás disciplinas artísticas (no se suele hablar de lo «extrateatral», lo «extranovelístico», lo «extraescultórico», lo «extracinematográfico»...) quizá debería ponernos en guardia ante la posibilidad de que estemos manejando categorías de análisis estético totalmente anacrónicas. El mismo razonamiento puede aplicarse a la vinculación —que aquí se presenta de manera incuestionada— entre el arte sonoro y los artistas visuales: solamente hace falta repasar el índice de esta publicación para comenzar a pensar si tiene sentido, al contemplar los nombres allí mencionados, adscribirlos a ese epígrafe de «artistas visuales», o si más bien deberíamos plantearnos la posibilidad de ampliar, siquiera mínimamente, nuestras concepciones de lo que, después del último siglo, puede ser un «músico».

Dado que estas anquilosadas categorías analíticas continúan permeando ideológicamente los planteamientos teóricos que sustentan, en España, la mayor parte de las instituciones vinculadas a la música (desde los conservatorios hasta los auditorios, pasando por las correspondientes administraciones que gobiernan sus respectivas políticas, y llegando incluso a numerosos departamentos universitarios relacionados con la Musicología), y dado también que ninguna de esas instituciones se viene caracterizando por el vigor de las investigaciones que dedican a la contemporaneidad, es cierto que para encontrar otras reflexiones que sintonicen con las presentadas en esta monografía debemos, más bien, acudir a centros de investigación vinculados a eso que la categoría «arte contemporáneo» ha servido para aglutinar. Pero, debe insistirse en ello, este fenómeno obedece más a la pereza intelectual de ciertos musicólogos (contrapuesta a cierta audacia —y capacidad para superar prejuicios— por parte de los investigadores relacionados con el arte contemporáneo) que a razones de índole teórica que intrínsecamente puedan alejar el estudio del arte sonoro del ámbito de estudio propio de la Musicología (en este sentido, la trayectoria académica de algunos de los participantes en esta publicación sirve como constatación de este aserto, y como manifestación de que existen algunas felices excepciones a la citada regla).

En este sentido, resultan especialmente relevantes las aportaciones del grupo de investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia* (LCI) dirigido por Miguel Molina Alarcón desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Una muestra muy significativa es su Proyecto I+D «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual», cuyos resultados fueron presentados en *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*, un grueso volumen inicialmente publicado en formato digital (Weekend Proms, 2012) y posteriormente en versión impresa (Weekend Proms, 2017). Esta publicación, que recoge los trabajos de investigación del grupo, aglutina nada menos que cincuenta y cinco contribuciones de diversos autores, que cronológicamente abarcan desde el Siglo de Oro español hasta la actualidad. Centrada más específicamente en el campo del arte de acción, cabe señalar asimismo la publicación *Protoperformance en España (1834-1964)* (Weekend Proms, 2021), que recopila los resultados del Proyecto I+D «Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea». No parece casual que en esa misma facultad de Bellas Artes —donde, por cierto, durante décadas también ha desempeñado su magisterio una figura

tan destacada en el ámbito de la poesía fonética y sonora como Bartolomé Ferrando— haya desempeñado su labor teórica un investigador como David Pérez, cuyo ensayo *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (Universidad Politécnica de Valencia, 2008), así como la serie de audiovisuales titulada *La voz en la mirada*, entroncan perfectamente con los planteamientos sostenidos en el presente trabajo.

De manera similar, pero con un foco mucho más específico, también merece la pena destacar *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio* (Fundación Autor, 2012), una publicación coordinada por José Iges que reflexiona en torno a la valiosísima aportación de este espacio radiofónico en el campo del arte sonoro, y que cuenta con autores como Miguel Álvarez-Fernández, Concha Jerez, Adolfo Núñez y Marta Cureses, entre otros. Tampoco puede obviarse el libro colectivo *MASE: Historia y presencia del arte sonoro en España* (Bandaaparte Editores, 2015), que continúa los esfuerzos teóricos ya planteados en el catálogo de la exposición monográfica *MASE: 1ª Muestra de arte sonoro español* (Lucena-Córdoba, 2007), comisariada por el propio José Iges.

De este último autor también debe citarse su ensayo *Arte Sonoro: una indisciplina* (EXIT, 2023). Situado a medio camino entre lo divulgativo y lo académico, este trabajo trata de clarificar y ordenar las clásicas temáticas desarrolladas en torno al arte sonoro (definiciones, conceptos, categorías, campos, cronologías, autores, etc.). Si bien podría considerarse que algunos aspectos de este texto aún están excesivamente marcados por un pensamiento teórico absolutamente ajeno a los desarrollos propios del arte sonoro en España (por ejemplo, el apartado titulado “Maestros de la escucha” solamente se basa en tres figuras: Pierre Schaeffer, John Cage y Raymond Murray Schafer), también es muy cierto que el ensayo de Iges manifiesta un rasgo que cabe considerar muy sintomático respecto de la fecha (y, por supuesto, lugar) de su publicación. Y es que, quizás como reflejo de una cierta síntesis de corte hegeliano entre, por un lado, aquellos textos que —como se ha descrito anteriormente— ignoran totalmente la realidad artística española (con particular desatención hacia el pensamiento que ha generado) y, por otro lado, esas otras publicaciones que —como también se ha expuesto aquí— están lastradas por un excesivo localismo (y, por tanto, parecen desconocer las aportaciones realizadas desde otros lugares e idiomas), libros como el último que ha firmado Iges intentan, más bien, establecer un diálogo entre lo autóctono y lo foráneo. Así queda demostrado, por ejemplo, en el propio índice del citado volumen, así como en la enjundiosa bibliografía que tanto lo enriquece (y que perfectamente puede complementar la que estas líneas vienen apuntando).

Se podría inferir, quizás con demasiado optimismo, que esa actitud no tanto conciliadora (pues no se intenta poner de acuerdo el pensamiento de autores extranjeros y el de los locales) como —simplemente— intelectualmente abierta, podría caracterizar, en los últimos años, una tendencia destacada en el pensamiento sobre el arte sonoro producido en España. Esta línea trataría de superar, por un lado, los limitantes chovinismos, un tanto provincianos, que solamente parecen conocer y apreciar lo estrictamente vernáculo y, por otro lado, el papanatismo que se embelesa, sin más criterio, por todo aquello que viene avalado por unas editoriales extranjeras que, efectiva y desgraciadamente, desdeñan (desde la más profunda ignorancia) todo lo que se haya producido en España. Esa voluntad integrante (mejor que integradora) ha marcado también la producción reciente de los editores de esta monografía, tal y como revelan, por ejemplo, las *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina* (EdictOràlia Música, 2021), de Isaac Diego García Fernández (que articula un diálogo —en un sentido muy literal— entre cuatro artistas sonoros de origen español e hispanoamericano que actualmente desempeñan su labor creativa en la ciudad de Nueva York), o *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas* (Consonni,

2021), de Miguel Álvarez-Fernández (cuyo índice —y, sobre todo, cuyo cauce argumentativo— reúne nombres como los de Henri Chopin y Walter Ruttmann con los de Esther Ferrer o María de Alvear). La citada actitud integrante puede, de hecho, detectarse en una colaboración previa de ambos autores (que también reunió a Ferrer-Molina, cuyo perfil igualmente combina la faceta investigadora con la práctica artística), el artículo titulado *Panorama de las relaciones entre los Estados Unidos, España e Hispanoamérica en el campo del arte sonoro* (Instituto Cervantes / Harvard University, 2015).

No resulta fácil discernir, ahora, si el conjunto de aportaciones recopiladas en esta publicación presenta una perspectiva equilibrada entre los dos vectores señalados en el párrafo anterior. En cualquier caso, ayudaría considerablemente a ello —y, más en general, a enriquecer cualitativamente el debate que se viene describiendo— la incorporación de voces procedentes de otros contextos culturales que se interesen, en sus investigaciones, por autores y fenómenos como los aquí atendidos. Esto no ha sido posible, por diferentes motivos (entre los cuales destaca, sin duda, la ausencia de traducciones a otros idiomas de la mayor parte de la bibliografía aquí mencionada). Por ello la edición en inglés de esta monografía constituye uno de los próximos y más deseados objetivos para sus responsables.

Si bien esos ejercicios teóricos o ensayísticos que aspiran a sintetizar, equilibrar o integrar las perspectivas locales con las foráneas no han sido demasiado frecuentes en el contexto cultural español, cierto tipo de publicaciones (al que ya se ha aludido aquí anteriormente, pero no de manera sistemática) sí ha conseguido combinar, ya desde hace décadas, esas perspectivas autóctonas y extranjeras en algunas páginas que, precisamente por ello, resultan valiosas en el presente estudio. Determinados proyectos expositivos vinculados al arte sonoro han sido acompañados —en los casos más felices— por catálogos que hoy contribuyen al acervo de publicaciones que pueden nutrir las reflexiones que aquí se plantean.

Más allá de ofrecer atractivas imágenes correspondientes a dichas muestras, a menudo esos catálogos han incluido textos que no solamente representan valiosas aportaciones para nuestro campo de estudio, sino que además reúnen en sus páginas esa diversidad de enfoques teóricos y disciplinares (y, podríamos añadir, generacionales y geográficos) que tan necesaria resulta para el correcto análisis de un fenómeno estético tan complejo como el que aquí se trata. Hallamos un ejemplo ilustrativo de todo ello en la publicación coordinada por José Manuel Costa a partir de su exposición *ARTE SONORO*, celebrada en La Casa Encendida (Madrid, 2010), que contó con textos de Robert Henke, Miguel Álvarez-Fernández, R. Murray Schafer, Francisco López, Barry Blesser junto a Linda-Ruth Salter, María Andueza, José Luis Espejo y el propio Costa, entre otros. Igualmente significativo es el volumen publicado a partir de la muestra *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* organizada por José Iges, Manuel Fontán del Junco y José Luis Maire para la Fundación Juan March de Madrid en 2016, que incluye escritos de los comisarios y de otros autores como Henar Rivière, María Andueza, Miguel Álvarez-Fernández, Antoni Pizà, Miguel Molina, Javier Ariza y Carmen Pardo Salgado, entre otros. A su vez, la exposición *El giro notacional*, coordinada por José Iges y Manuel Oliveira en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en 2019, también se materializó posteriormente en formato de libro (CENDEAC, 2019), aunque en este caso a partir únicamente de los textos de los propios comisarios. Por su parte, las sucesivas ediciones de *In-Sonora*, un proyecto madrileño que desde 2005 viene subtitulándose “muestra de arte sonoro e interactivo”, han propiciado la edición de diversas publicaciones, si bien éstas siempre han privilegiado la dimensión descriptiva y documental —sobre todo mediante imágenes y algunos breves textos— de las obras presentadas, en detrimento de la elaboración de discursos teóricos o curatoriales.

En páginas anteriores ya se mencionaron otros catálogos que abordaban —de manera más o menos tangencial— el arte sonoro, como el relativo a la exposición *Música y acción*, celebrada en el Centro José Guerrero en 2012 y comisariada por José Antonio Sarmiento. Pero este autor, tan significativo para un tema como el que trata la presente monografía, también comisarió —y editó el fastuoso catálogo correspondiente a— la exposición *Escrituras en libertad* (Instituto Cervantes, 2009), fundamental para cualquier investigación en ese ámbito. Son igualmente indispensables, en sus respectivas materias, textos como *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973* (1990), *La música del vinilo* (2010), *Las veladas ultraístas* (2014), *168 dardos dadá* (2016), *Cabaret Voltaire* (2016), *Emmy Hennings: La última alegría* (2018)... todos ellos publicados por la Universidad de Castilla-La Mancha (en cuya facultad de Bellas Artes introdujo Sarmiento, por vez primera en la universidad española, los estudios sobre arte sonoro). También allí este artista y profesor fundó y dirigió el Centro de Creación Experimental (CDCE), desde el cual impulsó varias revistas esenciales para las cuestiones aquí tratadas, como *Sin título*, *Ólolo* o la *RAS (Revista de Arte Sonoro)*. Estas y muchas más actividades han sido analizadas en el encomiable volumen escuetamente titulado *Centro de Creación Experimental* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2022).

En el ámbito de las publicaciones en revistas científicas también es posible valorar interesantes aportaciones en el estudio del arte sonoro, aunque generalmente estas investigaciones han tendido a centrar sus intereses y reflexiones en torno a su acotación epistemológica como disciplina artística. Entre estos artículos cabe destacar “El arte sonoro” (2003) de Miguel Molina, “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas” (2013) de Rubén López Cano y “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical” (2020), de Isaac Diego García. Aparte de contribuciones esporádicas, cabe celebrar la aparición progresiva de números monográficos en lengua española dedicados a este campo de estudio. El primero de ellos apareció en la revista *Artes, Política e Identidad* en 2012 bajo el título “Entre el arte sonoro y el arte de la escucha”. Este proyecto fue coordinado por Miguel Molina y Josep Cerdà, y contó con contribuciones de reconocidos expertos como Carmen Pardo Salgado, María Andueza, Javier Ariza y Edu Comelles, entre otros.

En fechas recientes han hecho aparición otros números monográficos en revistas académicas que, a partir de la modalidad del *call for papers*, han aglutinado diversas propuestas analíticas y reflexivas sobre este tema. Entre ellos cabe mencionar “Arte sonoro” (2019), auspiciado por la revista colombiana *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* que, a pesar del innegable valor de las diversas propuestas publicadas, no presenta ninguna estructuración coherente que permita articular globalmente un relato o tesis común en torno al arte sonoro. Asimismo, el proyecto coordinado por Susana Jiménez Carmona y Carmen Pardo Salgado para *Laoconte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, titulado “Aperturas y derivas del arte sonoro” (2021) muestra un heterogéneo y nutrido mosaico de artículos y reseñas, entre cuyas autorías cabe destacar las de Susana Campos Fonseca, Manuel Rocha Iturbide, Miguel Álvarez-Fernández, Josep Manuel Berenguer y Fernando Castro, entre muchos otros. Otro monográfico, aparecido en la revista científica *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, confirma el creciente interés sobre nuestro objeto de estudio. Se trata de “Sonido Público: ciudad, ideología y mediación” (2022), y en ella sus editores invitados —Marina Hervás y Pedro Ordóñez, ambos vinculados al Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada— invitan a reflexionar sobre las dimensiones ideológicas, políticas y epistemológicas del sonido y de la escucha en relación con el espacio público. Finalmente, tampoco debe olvidarse la labor que se está desarrollando desde medios de carácter más divulgativo en la reflexión sobre el arte sonoro, entre los que cabría destacar la

revista *Sul Ponticello*, la plataforma *El Compositor Habla* (donde destaca especialmente la labor realizada por Ismael G. Cabral) o el programa semanal *Ars Sonora*, en Radio Clásica (RTVE), entre otros variados ejemplos.

Procedente también del ámbito de la crítica musical, la figura de Francisco Ramos — prematuramente desaparecida en 2022— debe ser recordada en este apartado dedicado a las excepciones dentro del panorama musicológico. Su libro *La música del siglo XX. Una guía completa* (Turner, 2013), pese a las resonancias clásicas que el título pudiera sugerir, incluye cuidadas referencias al trabajo de artistas como Peter Ablinger, Laurie Anderson, Robert Ashley, José Manuel Berenguer, Lars-Gunnar Bodin, William Burroughs, John Cage, Henri Chopin, Tony Conrad, Carlos Cruz de Castro, Alvin Curran, Brian Eno, Luc Ferrari, Heiner Goebbels, Brion Gysin, Sten Hanson, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Pierre Henry, Juan Hidalgo, José Iges, Isidore Isou, Mauricio Kagel, Annea Lockwood, Francisco López, Alvin Lucier, José María [sic] Mestres-Quadreny, Meredith Monk, Gordon Mumma, Phil Niblock, Pauline Oliveros, Nam June Paik, Eduardo Polonio, Eliane Radigue, Luigi Russolo, Walter Ruttmann, Raymond Murray Schafer, Dieter Schnebel, Kurt Schwitters, Wolf Vostell, Gil J. Wolman, Iannis Xenakis, La Monte Young, etc.

En conclusión, y como revela este breve estado de la cuestión —cuyas sugerencias bibliográficas deben complementarse, obviamente, con las incluidas al final de cada una de las contribuciones específicas que conforman esta monografía—, ni desde el terreno de la crítica o la divulgación musical, ni en el campo de las revistas científicas se han producido trabajos que aborden monográficamente el estudio de las figuras pioneras del arte sonoro en España. Tampoco existen, en general, publicaciones colectivas que hayan tratado de establecer una suerte de trama argumental coherente e interrelacionada basada en una tesis aglutinadora o común. En este sentido, este trabajo colectivo trata de cubrir un importante vacío bibliográfico en el campo de la literatura científica en este campo, al tiempo que aspira a aportar una obra de referencia útil tanto para futuros investigadores como para cualquier persona interesada en este ámbito de conocimiento.

A partir de una tentativa (e intencionadamente difusa) acotación temporal, este estudio parte de diversas manifestaciones artísticas surgidas en la primera mitad del siglo XX, en el contexto de las tradicionalmente denominadas vanguardias históricas. Así, Carmen Pardo Salgado aborda en su texto una aproximación a las propuestas de José de Val del Omar (1904-1982) en su contexto socio-político y técnico, preguntándose por la vigencia de ideas como la del «oído colectivo» en la creación contemporánea. Para ilustrar esta tesis, la autora analiza la reciente propuesta *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, del artista Niño de Elche (en colaboración con Lluís Alexandre Casanovas y Miguel Álvarez-Fernández), realizada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La figura pionera de Val del Omar será retomada en el trabajo aportado por Pedro Ordóñez, donde reflexiona sobre la notable influencia del «gen VdO» en algunas propuestas de flamenco experimental contemporáneo (como parte de lo que el autor denomina «genética impura de lo flamenco»). Desde una perspectiva similar, José Vicente Gil Noé propone una investigación sobre la figura de Juan García Castillejo (1903-1985), uno de los grandes pioneros de la música electrónica en España, cuyas aportaciones teóricas no solamente resultan comparables, en ciertos aspectos, a las de un pensador como John Cage, sino que incluso se adelantan en el tiempo a las del estadounidense. Como revela este estudio, las revolucionarias ideas y procedimientos de Juan García Castillejo —la incorporación de nuevos timbres, el microtonalismo, el empleo del azar o el maquinismo— acreditan su condición precursora respecto de las modernas prácticas de arte sonoro.

Por su parte, Isaac Diego García y Antoni Pizà nos ofrecen un estudio sobre el papel de la Casa Gomis, también conocida como «La Ricarda» (sita en El Prat del Llobregat, Barcelona), en el desarrollo de propuestas pioneras en el contexto del arte sonoro en Cataluña. En particular se abordan diversas obras realizadas por el compositor catalán Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021), algunas de ellas desarrolladas en colaboración con el poeta experimental Joan Brossa (1919-1998). Estas propuestas preceden ciertas manifestaciones englobadas actualmente en el arte sonoro, como la instalación, el grafismo musical, las acciones musicales, etc. Otro lugar de encuentro esencial en el fomento de propuestas artísticas de carácter híbrido fue el Museo Vostell Malpartida (Cáceres), fundado en 1976 por el artista fluxus de origen alemán Wolf Vostell (1932-1998). Alberto Flores nos aproxima en su texto a su arte multimedia, que otorga al sonido un papel relevante en sus happenings, instalaciones y piezas de videoarte, como también en conciertos-fluxus y óperas-fluxus. Por otro lado, Aitor Merino analiza la incorporación del sonido en el ámbito escultórico a través de LUGÁN (Luis García Núñez, 1929-2021). Su trabajo multisensorial, así como su defensa de la percepción háptica y su importancia en el desarrollo de las artes plásticas y escénicas, muestran a una figura fundamental en el campo de la escultura sonora, manifestación fundamental en el contexto del actual arte sonoro.

Este conjunto de artículos se cierra con dos textos desarrollados en torno a la figura de Esther Ferrer (1937). El primero de ellos, firmado por Carmen Noheda, ofrece una investigación sobre la dimensión sonora de Ferrer a través de una exploración de su trabajo con la voz y el cuerpo. Imbricada inicialmente en el contexto creativo del grupo Zaj, su concepción de la *performance* como arte impuro y su afinidad hacia sus dimensiones plásticas, escénicas y conceptuales nos brindan una excelente oportunidad para redimensionar el impacto de su trayectoria creativa en el campo emergente del arte sonoro. Por su parte, Coral Nieto reflexiona sobre cómo el fenómeno sonoro determina la condición artística de su trabajo, partiendo de la voz como eje común en relación al sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo, la escritura y la escucha.

La presente monografía sobre las figuras del arte sonoro en España se complementa con la presentación de dos reseñas y una propuesta de creación artística. Marina Buj, reconocida experta en el campo del grafismo musical, presenta una valoración crítica sobre *El giro notacional* (CENDEAC, 2019), el ya mencionado libro de José Iges y Manuel Olveira redactado a partir de la exposición homónima que ellos mismos comisariaron para el MUSAC de León en 2019. A su vez, Rubén López Cano escribe otra reseña sobre la reciente reedición (que cuenta, además, con una amplia introducción del artista sonoro valenciano Llorenç Barber) de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (SONM, 2021), publicado originalmente en 1944 por Juan García Castillejo, y por tanto una obra pionera en el ámbito del arte sonoro (no ya en el contexto español, sino también desde una perspectiva internacional). Finalmente, a modo de clausura simbólica, encontramos *Dedicatorias: una entrega de símbolos*, una obra firmada por José Iges. Se compone de veintiuna piezas sonoras agrupadas en cuatro bloques: “Pioneros”, “La generación de los años cuarenta”, “El universo de la radio” y “Referentes internacionales”. El conjunto de las creaciones sonoras —que pueden escucharse mediante los respectivos enlaces en *soundcloud*— viene acompañado de un texto explicativo, firmado por el propio autor, donde se refleja su deseo de homenajear a relevantes pioneros del arte sonoro, tanto nacionales como extranjeros.

Son numerosas, sin duda, las omisiones que presenta un proyecto tan ambicioso —y, según se ha intentado explicar, tan desprovisto de antecedentes cercanos— como éste que aquí se propone, y que no aspira tanto a pronunciar una última palabra acerca de las cuestiones planteadas, sino más bien a abrir (o reabrir) esas discusiones, cuya importancia sólo puede

augmentar —ésa es la perspectiva que arrojan las páginas anteriores— en los próximos años. Muchos podrían haber sido los otros autores (y autoras, aunque es comprensible que, en el periodo aquí estudiado, y en un contexto cultural como el español, las mujeres no abundan) que protagonizaran estudios tan profundos y necesarios como los que aquí se incluyen. En particular, y a modo de ejemplo, la figura inequívocamente pionera de Isidoro Valcárcel Medina, tan trascendente en su práctica y su pensamiento para muchas de las cuestiones apuntadas en esta monografía, continúa escabulléndose de cualquier esfuerzo teórico de raigambre académica. Otra ausencia dolorosa en estas páginas es la de un perfil, en tanto que artista sonoro precursor, de Ramón Gómez de la Serna, si bien algunos trabajos del investigador Miguel Molina anteriormente citados pueden servir para restañar esa herida.

Apelando no sólo a la bondad y comprensión de los lectores, sino también al hecho de que este esfuerzo se plantea como un pequeño hito más en un recorrido que se intentará continuar a través de todas las vías que lo permitan, confiamos en que las ideas aquí reunidas sirvan como estímulo para quienes también deseen proseguir en ese camino, al tiempo que agradecemos enormemente a todas las autoras y autores la enorme generosidad e inteligencia que han desplegado en el proceso que materializan estas páginas. Esa gratitud se extiende y multiplica hacia el equipo responsable de *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, con especial atención a Francisco Javier Escobar-Borrego y a Emilio J. Gallardo, y sobre todo a Carmen Gaitán Salinas, que además de compartir todas las virtudes anteriormente señaladas —elevadas, en su caso, a un grado excepcional— también nos ha regalado a todos, incluyendo ahora a los lectores, la imaginación audaz que ha acompañado cuidadosamente, desde su más remota génesis, esto que por fin podemos disfrutar (y que, con seguridad, no dejará ya de reverberar...).

## Referencias

- Aden, Maike, ed. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Alcalde, Pedro, y Marina Hervás, eds. *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI*. Barcelona: Antoni Bosch, 2020.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.
- Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor, 2009.
- Bull, Michael, y Les Black, eds. *The Auditory Culture Reader*. Londres: Bloomsbury, 2016.
- Carrillo, Jesús, ed. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (volumen tres). San Sebastián/Granada/Barcelona/Sevilla: Arteleku/Centro José Guerrero/MACBA/UNIA, 2005.
- Costa, José Manuel, ed. *ARTE SONoro*. Catálogo de exposición. Madrid: La Casa Encendida, 2010.
- Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.
- Espejo, José Luis. *Escucha, por favor. Trece textos sobre sonido para el arte reciente*. Madrid: EXIT, 2019.
- Díaz Cuyás, José, et al. *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009.

- Fontán del Junco, Manuel, *et al.*, eds. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Murcia: SONM, 2021 (facsimil de la publicación original de 1944).
- García Fernández, Isaac Diego. “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 1, 2020, pp. 97-116, <https://doi.org/10.5209/aris.62464>. Acceso 12 octubre 2022.
- García Fernández, Isaac Diego. *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina*. Valencia: EdictOràlia Música, 2021.
- García, Isaac Diego, *et al.* “Overview of the relationship among the United States, Spain and Hispanic America in the field of Sound Art”. *Instituto Cervantes at FAS-Harvard University*, 2015, pp. 1-37, <https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/en/reports/overview-relationship-among-united-states-spain-and-hispanic-america-field-sound-art>. Acceso 2 noviembre 2023.
- González Lapuente, Alberto, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7: La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- Hervás, Marina, y Pedro Ordoñez, eds. *Sonido Público: ciudad, ideología y mediación. SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, vol. 8, 2022, pp. 5-149.
- Horta, Arnau. *¿Arte sonoro?* Catálogo de exposición. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2019.
- Iges, José, ed. *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Fundación Autor. Colección Exploraciones, 2012.
- Iges, José, ed. *MASE: Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaàparte Editores, 2015.
- Iges, José. *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid: Árdora, 2017.
- Iges, José. *Arte Sonoro: una indisciplina*. Ciudad de México: EXIT La Librería, 2023.
- Iges, José, y Manuel Oliveira. *El giro notacional*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Jiménez Carmona, Susana, y Carmen Pardo Salgado, eds. *Aperturas y derivas del arte sonoro. Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, vol. 8, 2021, pp. 7-292.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999.
- Llano, Rafael, ed. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.
- López Cano, Rubén. “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”. *Música, Ciencias y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 207-225.
- Maderuelo, Javier. *Una música para los 80*. Madrid: Editorial Garsi, 1981.
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Molina Alarcón, Miguel. “El arte sonoro”. *Itamar. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, vol. 1, 2008, pp. 213-234.
- Molina Alarcón, Miguel, ed. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms, 2012.
- Molina Alarcón, Miguel, ed. *Protoperformance en España (1834-1964)*. Lucena: Weekend Proms, 2021.
- Molina Alarcón, Miguel, y Josep Cerdà i Ferre, eds. *Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha. Arte y Políticas de Identidad*, vol. 7, 2012, pp. 1-277.

- Pérez, David. *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Pinch, Trevor, y Karin Bijsterveld, eds. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Ramos, Francisco. *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid: Turner, 2013.
- Reyes, Juan I., ed. *Arte sonoro. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 14, n.º 1, 2019, pp. 8-170.
- Ruiz, Javier, y Fernando Huici. *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Ruiz, Javier, y Fernando Huici. *Los encuentros de Pamplona 25 años después*. Madrid: MNCARS, 1997.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Escrituras en libertad*. Catálogo de exposición. Madrid: Instituto Cervantes, 2009.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Música y acción*. Catálogo de exposición. Granada: Centro José Guerrero, 2012.
- Sarmiento, José Antonio. *Centro de Creación Experimental*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.
- Steingo, Gavin, y Jim Sykes, eds. *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Sterne, Jonathan, ed. *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2012.
- VV.AA. *Proceso Sónico*. Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA, 2002.

