



Santiago Astaburuaga Peña

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

Transducciones sonoras: la relación sonido-ecología en #1 :: *Humedal de Tunquén*, pieza de música experimental del proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales**

Sonic Transductions: the Sound-Ecology Relationship in #1 :: *Humedal de Tunquén*, an Experimental Music Piece from the Project *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales*

Resumen

El presente artículo se enfoca en el problema de la relación sonido-ecología a partir del análisis de #1 :: *Humedal de Tunquén*, pieza de música experimental que forma parte del proyecto de investigación, composición e interpretación *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales*. A través de un despliegue metodológico que sitúa la práctica artística como investigación como clave para articular los alcances estéticos y epistemológicos del problema esbozado, el escrito examina de qué manera las prácticas sonoras experimentales pueden estimular y tensionar el debate sobre aquellas perspectivas ecológicas que desbordan el plano medioambiental como ámbito exclusivo. Para esto, se analiza, por un lado, la noción de *auscultación*, a la luz de las investigaciones filosóficas y musicológicas de Peter Szendy, y, por otro lado, el concepto de *transducción*, mediante un diálogo con el filósofo

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt de Postdoctorado, N° 3230665, “Análisis de la emergencia de la notación verbal en la música experimental chilena para comprender su potencia como dispositivo de escucha” (ANID, Chile).

Gilbert Simondon. La apuesta, articulada por dicho análisis, es que la realización de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén* –entendida como un trabajo colaborativo compuesto por múltiples materialidades entrelazadas de un modo irreducible al lugar de su ocurrencia– permite impulsar un tipo de *escucha no antropocéntrica*, en tanto propone un quehacer que suspende la separación entre naturaleza y cultura.

Palabras claves

Escucha, Ecología, Auscultación, Transducción, Nuevos materialismos.

Abstract

The present article focuses on the relationship between sound and ecology through an analysis of #1 :: *Humedal de Tunquén*, an experimental music piece that is part of the research, composition, and performance project *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales*. Using a methodological approach that positions artistic practice as research, the article explores how experimental sound practices can stimulate and complicate the debate around ecological perspectives that go beyond the strictly environmental sphere. To this end, the concept of *auscultation* is examined in light of the philosophical and musicological work of Peter Szendy, while *transduction* is explored through a dialogue with the philosophy of Gilbert Simondon. The central argument is that the realization of #1 :: *Humedal de Tunquén* —understood as a collaborative work composed of multiple, interwoven materialities in a way that is irreducible to the place of its occurrence— opens up the possibility of a *non-anthropocentric listening*, insofar as it proposes a practice that suspends the separation between nature and culture.

Keywords

Listening, Ecology, Auscultation, Transduction, New Materialisms.

1. Introducción

El 20 de enero de 2024, en la ciudad de Valparaíso, tuvo lugar el encuentro de un cuarteto que conformé, junto a Graciela Muñoz, César Bernal y Andrés González, para dialogar en torno a las posibilidades de realización de un proyecto de investigación, composición e interpretación musical que formulé durante el año 2023, llamado *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales*. En aquel encuentro, el colectivo –constituido por cuatro personas dedicadas a la investigación, a la composición y a la interpretación– discutió en términos conceptuales y prácticos una suerte de premisa inicial del proyecto: pensar en la



noción de *escucha* como un modo de *interrogar* al lugar en el que la música ocurre, puntualmente a algunos cuerpos de agua que se encuentran en la región de Valparaíso. A partir de ese diálogo, irrumpió la noción de *auscultación*, a la luz del pensamiento de Peter Szendy, como una clave para pensar y hacer una escucha que posibilita percibir el mundo ya no como algo puramente exterior, sino como un plano heterogéneo compuesto por un «contacto cuerpo a cuerpo» entre quien escucha y aquello que es escuchado. De esta manera, el cuarteto determinó trabajar en una serie de humedales durante el año 2024, considerando que dichos cuerpos de agua, dotados de una condición particular en términos materiales, tienen la capacidad de potenciar tanto ensamblajes multiespecies (Tsing, *Ensamblajes*) como relaciones entre cuerpos orgánicos y no orgánicos (Bennett).

A partir de esto, le propuse al ensamble que realizáramos una serie de piezas musicales en distintos humedales de la región de Valparaíso, como un modo de auscultar dichos sitios y de evaluar sus rendimientos. Para lograr tales propósitos, acordamos que les enviaría por correo, en los días previos a cada realización en un humedal, una serie de materiales constitutivos de una partitura que les incitara a leer, a escribir, a registrar audios e imágenes y a elaborar diversas materialidades. Ciertamente, la imaginación de una práctica investigativa, compositiva e interpretativa, desplegada colectivamente y de un modo situado en una serie de humedales locales, nos permitió tensionar la habitual separación que se ejerce entre las múltiples capas que conforman una práctica musical: la escritura de una partitura, su interpretación sonora, los instrumentos y dispositivos utilizados para su realización, la relación con el sitio en el que ocurre y con los elementos que lo componen, y la identificación de una audiencia –habitualmente humana y convocada– que se da cita para participar en la situación específica.

La labor auscultar humedales, bajo esta perspectiva, ya no podía ser pensada como la práctica de ir a escuchar un *allá afuera* –compuesto por diversas sonoridades que lo identifican en forma previa–, así como tampoco una práctica efectuada por el *acá adentro* de un cuerpo delimitado y autónomo que lo percibe de un modo escindido en relación con los acontecimientos que lo componen. Por el



contrario, auscultar estos lugares emergió, en el transcurso de nuestro diálogo, como una posibilidad de escuchar/elaborar preguntas en relación con una situación en la cual la distinción ontológica entre interior y exterior puede ser desarticulada, para dar paso al *contacto* como un modo de pensar lo viviente (Simondon). La idea de *devenir-con*, propuesta por Donna Haraway, se articuló en este punto como un impulso conceptual para el proyecto, precisamente porque apunta a la concepción de “seres asociados ontológicamente heterogéneos [que] devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional” (36). De esta manera, el cuarteto aceptó trabajar en diversos cuerpos de agua a partir de la realización de un conjunto de piezas cuyas materialidades fueran eminentemente situadas, en el sentido de que no pudieran ser pensadas en forma preexistente a la situación de su despliegue.

Fue así como el proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales* se articuló como una pregunta sobre la relación sonido-ecología. Nos cuestionábamos: ¿de qué manera la realización de un conjunto de piezas musicales de carácter eminentemente experimental, realizadas por un cuarteto en una suerte de deriva por humedales locales, podía animar el debate sobre la incidencia de las prácticas sonoras en el marco de las discusiones actuales sobre ecología que desbordan una posición exclusivamente conservacionista/medioambiental? Ahora bien, el interés que venía arrastrando por trabajar en lugares semejantes tuvo que ver, en primera instancia, con el tránsito que ha experimentado la consideración humana sobre los humedales en las últimas décadas. Heredia Díaz, en este sentido, afirma que la antigua pulsión humana por desecar estos cuerpos de agua –impulsada por el hecho de que albergaban enfermedades peligrosas como el paludismo, la fiebre amarilla y el dengue– fue frenada a partir de la década de 1950, debido al control de dichas enfermedades. Este hecho, nos dice Heredia Díaz, generó un cambio en la relación humano-humedal que ha ido desde el miedo –representado en la imagen de un pantano siniestro y colmado de agentes patógenos– hasta un deseo por redescubrir sus



múltiples riquezas invisibilizadas y por estudiar sus incidencias en términos ecosistémicos.¹ De esta manera, el devenir existencial del humedal ha sufrido una dependencia clara con respecto al “excepcionalismo humano” (Haraway 36), y hoy, se podría decir, el péndulo está ubicado en un afán conservacionista que, a mi parecer, tributa tanto pensar e imaginar, como señala Vinciane Despret, la multiplicación de mundos para volver más habitable el nuestro, como a diseñar nuevas y sofisticadas estrategias para el desarrollo del llamado «capitalismo verde» (Lohman).

Con base en estas consideraciones, el cuarteto decidió iniciar su trabajo en el Humedal de Tunquén, en marzo de 2024. La elección de dicho espacio, en primera instancia, tuvo un motivo pragmático: el Humedal de Tunquén, que se encuentra en la desembocadura del Estero de Casablanca –ubicado sobre el límite de las comunas de Casablanca y San Antonio (región de Valparaíso)–, cuenta con un acceso abierto a la ciudadanía. Esta característica fue fundamental para la realización de la pieza que llevamos a cabo, considerando que otros humedales de la región –como la Reserva Nacional El Yali, el Parque Andino Juncal y el Humedal de Mantagua– no permiten visitantes. Sin embargo, un argumento que fue clave en su elección fue su condición de Santuario de la Naturaleza, declarada en por el Ministerio del Medio Ambiente en el año 2014. Esto, para nuestro proyecto, supuso un escenario proyectivo particularmente estimulante: al mismo tiempo que el Humedal de Tunquén goza de una accesibilidad que no es del todo común, su «barrera» como Santuario de la Naturaleza nos permitiría encontrar una singular simbiosis entre huellas humanas y especies, marcas y objetos no humanos.

Estas reflexiones configuraron el objetivo principal del presente artículo: contribuir a la discusión acerca de la relación sonido-ecología a partir de una serie de perspectivas que permitan suspender un enfoque antropocéntrico que, me atrevo a decir, ha sido constitutivo en su despliegue. En ese sentido, Ana María Ochoa considera que la discusión sobre la relación sonido-ecología ha reanimado de

¹ Cabe señalar aquí que la Convención de Ramsar, principal organismo internacional para la preservación de humedales, se firma en 1971.

manera efectiva el debate en torno al problema del cambio climático, en tanto ha figurado como un tema político urgente cuya potencia radica en la elaboración de preguntas pertinentes ante sus alcances. Sin embargo, la investigadora detecta, al mismo tiempo, una “persistencia de una noción limitada de música eminentemente antropocéntrica y eurocéntrica en la respuesta humanista al cambio climático en corrientes positivistas sobre el tema y un legado celebracionista en la relación ecología-sonoridad” (32) que, en vez de desestabilizar el lugar de las preguntas planteadas en torno al problema, contribuye a afirmarlo. Pues bien, precisamente a partir de las ideas de Ochoa, en el segundo apartado de este escrito se examina la emergencia de la relación sonido-ecología y su incidencia en las prácticas artísticas/investigativas en torno a lo sonoro, particularmente a través de una revisión del trabajo de tres figuras fundamentales que articularon dicha emergencia desde sus prácticas artísticas y propuestas conceptuales: John Cage, Murray Schafer y Hildegard Westerkamp.

En el tercer apartado, por su parte, la mencionada noción de auscultación entra en una suerte de juego resonante con un concepto fundamental para el proyecto aquí abordado: la *transducción*. Específicamente, a través de un diálogo con el filósofo Gilbert Simondon, se propone que la transducción permite elaborar un «salto» hacia una perspectiva no humana en relación con la capacidad de agencia de la auscultación, en tanto se articula como una operación física, biológica, mental o social mediante la cual una actividad se propaga estructurando una región que da lugar a la siguiente (Simondon 21). Bajo estas consideraciones, un humedal puede ser concebido ya no solo como un medio de transducción acústica que puede volver audibles problemáticas ecológicas, sino también como una “materia vibrante” (Bennett), capaz de activar procesos transductivos entre lo físico, lo biológico, lo mental y lo social. Con base en esto, el escrito problematiza la categoría de *escucha no antropocéntrica* (Pardo), precisamente porque habilita una manera de pensar en aquel sentido de un modo *auscultativo y transductivo*, es decir, como un contacto



cuerpo a cuerpo no solo interespecies, sino además *entre y con* materialidades diversas.

Por último, el cuarto apartado se enfoca en el análisis de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén*, para lo cual sitúa a la «práctica artística como investigación» (Dewey) –entendida como un paradigma investigativo aún en formación–, en el centro de su enfoque estético, epistemológico y metodológico. Dicha perspectiva, cabe señalar, permite pensar y hacer un tipo de investigación que desestima las categorías de obra y de arte como objetos de estudio, para enfocarse en la dimensión procesual de la práctica artística (sin distinciones entre investigación y práctica que bien podrían considerarse jerárquicas). En este sentido, el ensamblaje teórico-práctico desplegado en el último apartado tiene como propósito dinamizar las preguntas que el artículo esboza, precisamente a partir de un quehacer sostenido en una simbiosis entre ambos planos.

2. La emergencia de la relación sonido-ecología y su incidencia en las prácticas artísticas/investigativas en torno a lo sonoro

Para Ana María Ochoa, la emergencia del pensamiento ecológico en lo musical se encuentra ligada a la consolidación de un movimiento articulado en torno a la ecología en Estados Unidos en la década de 1970, específicamente a partir de la coincidencia entre el surgimiento de esta temática en la práctica de la música popular y la formalización de la noción de *ecología acústica*, materializada en las publicaciones del compositor canadiense Murray Schafer y en el proyecto de creación/investigación *World Soundscape Project* (Ochoa). Dicho proyecto, clave en la investigación, el análisis y la documentación del *paisaje sonoro del mundo* –entendido por el compositor como “una composición musical que se despliega a nuestro alrededor sin cesar” (283)–, impulsó una perspectiva teórico-práctica hasta entonces inaudita en la relación ser humano-entorno, en tanto instaló la acción de escuchar el mundo como un eje habilitante para dotar de heterogeneidad al régimen perceptivo de lo audible. El *World Soundscape Project*, de esta manera, no solo

surgió como un hito en el campo de la ecología acústica –esto es, el “estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad” (283)–, sino además como una iniciativa fundamental en la labor de construir archivos sonoros que permitieran «enunciar de otro modo» ciertas problemáticas asociadas a la contaminación acústica y a los efectos que produce en la calidad de vida de las personas.

El emergente trabajo teórico y práctico de Schafer, desplegado hacia fines de la década de 1960, tiene un antecedente ineludible, señala Ochoa, en “el concepto de música-ambiente propuesto por John Cage y sus intervenciones experimentales relacionadas al desarrollo de los conceptos de ruido y silencio durante las décadas del 50 y del 60” (36), y, posteriormente, en una singular expansión conducida por la compositora y paisajista sonora Hildegard Westerkamp. Bajo esta consideración, es importante señalar que, si bien Cage no articuló –a través de sus múltiples textos y prácticas experimentales sonoras– problemáticas ecológicas de manera explícita, efectivamente se configuró como una figura fundacional en la elaboración de cuestionamientos relacionados a la percepción del silencio y de los múltiples sonidos del mundo. Ejemplo de ello es su concepción acerca de que los sonidos deben «ser ellos mismos», despojados de toda personalidad del sujeto compositor que los organiza, o bien, su propuesta en relación a la existencia de una sustancia sonora singular en aquello que el discurso musical occidental ha designado históricamente como «silencio» (Cage, *Silencio*). Por otra parte, Hildegard Westerkamp –impulsora de múltiples proyectos de ecología sonora ligados a la reducción de ruido y a la conservación ambiental– resulta clave en la tesis de Ochoa, específicamente por su incidencia en la práctica denominada *caminata sonora [soundwalking]*, definida como el despliegue de paseos o exploraciones para escuchar el entorno que permiten exponer los oídos a cada sonido que ocurre a nuestro alrededor, sin importar el lugar en el que estemos (Westerkamp, *Soundwalking*), de manera tal que podamos poner en entredicho nuestros hábitos culturales (Alzamora).



Es así como Cage, Schafer y Westerkamp se configuran como referentes para la realización del proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales* y, con ello, para la manufactura del presente artículo. El motivo de esa marca referencial, en primer lugar, tiene que ver con su incidencia en la emergencia de un modo de pensar, de escribir y de trabajar con la materia sonora que ha permitido tensionar y expandir la noción de ecología, precisamente a partir de la elaboración de problemáticas estéticas y epistemológicas en torno al sonido. En segundo lugar, su consideración como referentes se sostiene en que se trata de «artistas exégetas», es decir, de tres sujetos cuya producción se sitúa en una suerte de simbiosis entre teoría y práctica, asunto medular para este escrito, en tanto aquella posición de enunciación ha devenido un paradigma artístico/investigativo que ha propiciado un desborde de lo sonoro como objeto exclusivo de las prácticas actuales vinculadas a las experimentaciones *con* el sonido.

En cuanto a Cage, resulta casi ineludible remitirse a *4'33''* (1952-1960), pieza «célebre» de la música experimental escrita que, a mi juicio, ha sido abordada en términos críticos más por su carácter de hito en relación con el desplazamiento del rol del sujeto que escribe una partitura (compositor) y del sujeto que la ejecuta (intérprete) que por su irrupción como un acontecimiento que ha posibilitado pensar en el entorno de una situación musical desde su capacidad de incidencia (Carrasco). Esta perspectiva, si seguimos a Bruno Latour, abre una serie de consideraciones actuales y contingentes con relación al problema de la agencia de la materia, en tanto opera como un eje habilitante para pensar que los sonidos –siendo «ellos mismos», como señala Cage– pueden modificar el estado de las cosas con su incidencia (Latour). De esta manera, se podría decir que la incidencia de *4'33''* –así como de otras piezas de Cage que deben ser realizadas considerando cambios medioambientales, como *0'00''*, de 1962, y *Variations III* y *Variations IV*, de 1963 (Carrasco)–, radica en que permite desplazar un régimen perceptivo enfocado exclusivamente en producciones musicales humanas hacia un tipo de escucha que «se afecta» por la capacidad de agencia de los sonidos y de las cosas emergentes en una situación musical específica. Cage se refiere a este asunto del siguiente modo:



el «arte» y la «música», cuando son antropocéntricas (involucradas con la auto-expresión), me parecen triviales y faltas de urgencia. Vivimos en un mundo donde hay cosas así como gente. [...] Veo esta situación en la que vivo impermanentemente como una compleja interpenetración de centros que se expanden en todas las direcciones sin obstáculo. Esto está en acuerdo con la conciencia contemporánea de las operaciones de la naturaleza. Intento dejar a los sonidos ser ellos mismos en un espacio de tiempo. (Cage, *On film*)

Por su parte, Schafer desarrolla un discurso sobre la acústica medioambiental desde una posición enunciativa que no solo difiere en términos estéticos de la perspectiva de Cage, sino también ontológicos. A partir de su preocupación por la contaminación acústica, Schafer, con un enfoque eminentemente humano, se pregunta “¿Qué sonidos queremos preservar, estimular, multiplicar?” (20), cuestionamiento a partir del cual propone la eliminación de ruidos molestos, acción que estaría sujeta a un tipo de conocimiento que indicaría los criterios de preservación, de estimulación y de multiplicación de aquellos sonidos que no lo son. Para Schafer, la problemática de la contaminación acústica permite dar forma a un procedimiento que opera como un fundamento de la ecología acústica: el *diseño acústico*, práctica que permite «afinar el mundo», siempre bajo la consideración de que el paisaje sonoro es una composición musical que ocurre a nuestro alrededor (2013). Con base en esto, Schafer afirma que el diseño acústico es un quehacer enmarcado en un campo interdisciplinario que tiene sus principios en los estudios del paisaje sonoro, y que dichos principios circulan en las fronteras entre las ciencias, la sociedad y las artes. Sin embargo, en cada uno de esos planos, que en primera instancia parecen heterogéneos, ubica al «hombre» como el sujeto único y exclusivo que puede producir sentido ante una materia sonora que se configura más bien como un objeto exterior, separado de lo humano:



De la acústica y la psicoacústica aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y el modo en que el sonido es interpretado por la mente humana. De la sociedad aprenderemos cómo el hombre se comporta ante los sonidos y cómo éstos afectan y cambian su comportamiento. De las artes, concretamente de la música, aprenderemos cómo el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica. (20)

Para Celedón, la idea de paisaje sonoro articulada por Schafer se sostiene en la división entre cultura y naturaleza, bajo la premisa de que la naturaleza se sitúa afuera, consciente y enfrentada a las acciones nefastas del ser humano. La escucha, señala Celedón a partir de esto, operaría como una suerte de penitencia para recomponer el paisaje a través de una sintonización o afinación de esa naturaleza exterior. En relación con esto, Hildegard Westerkamp, con el objetivo de “redescubrir y reactivar nuestro sentido del oído” (*Soundwalk* 18), sitúa la práctica de la caminata sonora como un modo de abandonar la idea de una naturaleza separada. A partir de una propuesta que considera que la escucha es eminentemente disruptiva, Westerkamp (*La naturaleza*) –a diferencia de Schafer– señala que este sentido implica una disposición a un encuentro con lo impredecible y lo imprevisto, con tal de poder recibir aquello que no es bienvenido. Es así como las caminatas sonoras son concebidas por Westerkamp como procesos abiertos que permiten alcanzar un estado de conciencia aural cuyo fin es ayudar al ser humano a anular los filtros psicológicos que impone a sus oídos (López). Por tanto, es posible inferir, en primera instancia, que la artista conduce sus preocupaciones sonoro-ambientales hacia una disolución de la idea de un sujeto humano que percibe al objeto naturaleza para modularlo, filtrarlo o afinarlo en términos ideales.

Un ejemplo paradigmático de la práctica artística de Westerkamp es *A Soundwalk in Queen Elizabeth Park*, realizada en 1974 en la ciudad de Vancouver. Utilizando un texto que bien puede ser considerado una partitura escrita con



notación verbal (Lely y Saunders) –en este caso, un guía de indicaciones compuestas por enunciados organizados como cartografías de escucha (López)–, Westerkamp sienta las bases para delinejar una caminata o un paseo sonoro, y lo hace para diferentes personas que pueden dedicar múltiples duraciones de tiempo a dicha práctica. Sin embargo, hay un pasaje específico de *A Soundwalk in Queen Elizabeth Park* que tensiona la problemática abordada en este punto: “Cada ciudad tiene su propio entorno sonoro distintivo, que contribuye a su carácter singular. ¿Puedes encontrar aquí sonidos que sean típicos del paisaje sonoro de Vancouver?” (*Soundwalk* 6). Estas palabras, ciertamente, traen consigo un problema fundamental para este artículo: considerar que un lugar tiene, de suyo, una «identidad sonora» que puede ser escuchada o captada por un sujeto eminentemente homogéneo en términos de sus capacidades perceptivas. Ante esto, cabe preguntarse: ¿el entorno sonoro distintivo de una ciudad es algo que está «dado» y que, por tanto, puede ser encontrado o descubierto? ¿Qué sucede, en tal caso, con la agencia singular del sujeto que escucha, es decir, con su memoria auditiva, con su experiencia sonora (previa y contingente), con sus capacidades fisiológicas de escucha y con su *lugar* –en un sentido amplio del término– de despliegue perceptivo? Y, por último, ¿qué elementos son constitutivos de «lo típico» de un paisaje sonoro específico y quién determina esa constelación de componentes situados? Celedón se refiere a esto del siguiente modo:

Hay diferencias en las escuchas: físicas, de género, de lugar (no es lo mismo escuchar en el norte que en el sur), de edad, etc. Sin embargo, pensar que a cada una de estas diferencias les corresponde una escucha particular, una identidad auditiva, es pensar que esas diferencias son naturales, arquetípicas, fijas, aun si se describen como procesos, en la medida en que éstos remiten a una diferencia particular en construcción de su propio lenguaje. La diferencia se transforma en separación distintiva, como si la naturaleza se reencontrara en escuchas distinguidas.



Ciertamente, la identificación de *un* tipo de escucha –distinguida y no diferente, como señala Celedón– que se despliega frente a *la* identidad sonora de un lugar, como propone Westerkamp, rearticula el problema de la separación entre naturaleza y cultura en la relación sonido-ecología. Este asunto, cabe señalar, ha develado en los últimos años una dimensión que ha sido rotulada como «extractivista» en el campo de la práctica del paisaje sonoro, tanto en términos culturales como medioambientales. Para Rossana Lara, por ejemplo, el paisaje sonoro ha devenido una práctica cuyo sentido está “fincado en la oposición moderno-colonial entre cultura y naturaleza” (3), en tanto vela por «exotizar» la alteridad multiespecie a partir de la separación humano-naturaleza, siempre bajo una perspectiva antropocéntrica. Esta idea, ciertamente, dialoga con la perspectiva de Tim Ingold, quien en el año 2007 se sitúa «contra el paisaje sonoro» para afirmar que dicha noción ha dejado de ser útil en la actualidad, en tanto acarrea el riesgo de perder el contacto con el sonido. Para Ingold, la experiencia de percibir nuestro entorno no se divide en secciones sensoriales separadas para potenciar su acceso, por lo tanto, la vista, el oído, el tacto o el olfato actúan de manera cooperativa en aquella experiencia perceptiva del paisaje. Celedón, en una línea discursiva crítica similar, señala que las prácticas sonoras ecológicas, condensadas en torno al paisaje sonoro y a su dimensión de registro [*field recording*], siguen pensando en la naturaleza como un *Yo*, posición que se expresa en la idealización de una humanidad que busca el modo de «volver» a ella, como una suerte de ajuste individual, para recomponer un lazo que sería natural. Así, es posible pensar que las perspectivas de Lara, Ingold y Celedón develan una colisión epistemológica y estética ante una práctica que en múltiples casos se vuelve afirmativa, y que, de alguna manera, ha dejado de pensarse a sí misma como una potencia especulativa para dar paso a una estratificación de sus objetivos, de sus alcances y de sus metodologías. En ese sentido, ha resultado clave para esta investigación articular, en términos teóricos y prácticos, preguntas especulativas que permitan seguir



pensando, problematizando y haciendo *con* ese campo fértil constituido por la relación sonido-ecología.

3. Transducciones sonoras: hacia una escucha no antropocéntrica

El nombre del proyecto *Cuerpos de agua* tiene una bajada que se compone por dos procesos diferenciados: a) *diálogos epistolares*, y b) *auscultación de humedales*. El primero de ellos tiene que ver con un modo de circulación de la partitura #1 :: *Humedal de Tunquén*, asunto que será abordado en el siguiente apartado; el segundo proceso, por su parte, figura en el inicio de esta sección como una suerte de enlace entre lo que aquí he intentado proponer como la perspectiva extractivista de las prácticas sonoras ecológicas y la noción de *transducción sonora*. Dicho en otras palabras, el concepto de *auscultación*, problematizado en las próximas líneas a partir del pensamiento de Peter Szendy, se configura en este proyecto de investigación como un eje habilitante para proponer una discusión en torno a la noción de transducción sonora, clave en su rendimiento situado.

Szendy enfoca una de sus investigaciones en lo que entiende como el tránsito desde un tipo de escucha «inmediata» hacia otro modo en el que dicho sentido difiere sustancialmente al utilizar una «mediación» para su ocurrencia. Para tales efectos, problematiza tanto el plano conceptual como el uso práctico de la *auscultación*, particularmente con relación a su concepción y a su función técnica en el campo de la medicina antes de la aparición del estetoscopio, en 1816. De esta manera, recurre a quien considera el inventor de la *auscultación mediata*: Laënnec, figura que crea dicho dispositivo, bajo la perspectiva de Szendy, como el resultado de una preocupación por escuchar el cuerpo de un otro que debe ser examinado sin la intromisión del cuerpo propio. Dice al respecto: “Al auscultar *sin mediación*,



aplicando *inmediatamente* el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo” (58). A partir de esto, se podría inferir que la creación de la prótesis auditiva inventada por Laënnec develó una necesidad clínica de depositar al cuerpo examinado en un espacio abstracto –sustraído de sus relaciones con otros cuerpos, fenómenos, objetos y materias diversas–, para así poder analizar sus particularidades sin «interrupciones» contingentes.

A la luz de estas ideas, es posible pensar que la «auscultación pre-estetoscopio», sostenida en la tactilidad, en la percusión y en el contacto para poder examinar a otro cuerpo, operaba como una técnica no solo para «escuchar con las manos» o «con el órgano auditivo más allá del tímpano», sino además como una práctica que se llevaba a cabo “*planteando preguntas*” (Szendy 64) enfocadas en cuerpos situados, inseparables de sus condiciones de existencia. Bajo estas consideraciones, bien podríamos pensar que este tipo de auscultación, como técnica y como concepto actualizado, no solo refiere a la escucha del interior de un cuerpo inaccesible a la mirada de quien pretende examinarlo, sino que además se configura como un sentido que posibilita elaborar interrogantes hacia aquello que se pretende escuchar. Dicho de otra manera, el carácter especulativo de la escucha, señalado hacia el final del apartado anterior como una «falta» en las prácticas sonoras ecológicas, puede encontrar aquí un sustento: pensar en la escucha como un modo de esbozar preguntas ya no sobre cuerpos externos –separados del propio–, sino sobre aquello que se produce en la relación *cuerpo a cuerpo*.

En este punto, la noción de *transducción*, propuesta por el filósofo Gilbert Simondon, surge como una clave conceptual para profundizar las ideas de Szendy en torno a la escucha cuerpo a cuerpo. Simondon, en primera instancia, esboza una imagen dotada de una singular potencia para orientar la comprensión de la operación transductiva: “Un cristal que, a partir de un germe muy pequeño, se agranda y se extiende según todas las direcciones en su aguamadre: [...] cada capa molecular ya constituida sirve de base estructurante a la capa que se está formando” (21). La transducción, señala el filósofo desde una perspectiva ontológica, “es una



marcha del espíritu que descubre” (23), en tanto el ser ya no puede entenderse como una unidad fija o estable, sino como una *unidad transductiva*, es decir, una multiplicidad que se constituye a través de sus diversas fases de *individuación*. Pues bien, en relación al concepto de individuación, la lectura que hace Muriel Combes sobre Simondon resulta clave, específicamente cuando afirma que la ontología tradicional ha cometido el error de privilegiar al individuo ya constituido, dejando en una suerte de sombra el proceso mismo de individuación. Frente a ello, señala Combes, Simondon propone sustituir el análisis del individuo por el de la operación que lo genera, es decir, conocer el individuo a través de la individuación antes que la individuación a partir del individuo. El individuo, a la luz de estas ideas, no es ni punto de partida ni de llegada, sino el resultado transitorio de una génesis más amplia, el “devenir del ser” (28). Así, el conocimiento adecuado del ser, para Simondon, solo es posible si se lo capta en el proceso mismo de individuación.

En este punto, emerge un asunto fundamental para los propósitos de esta investigación, a saber, que la transducción, en tanto expresa el sentido procesual de la individuación “vale para cualquier dominio, basándose la determinación de los dominios (materia, vida, espíritu, sociedad) en los diversos regímenes de individuación (físico, biológico, psíquico, colectivo)” (Combes 32). Por lo tanto, como sugiere por su parte Marie Bardet, “pensar, con Simondon, la relación y el límite de esta relación, no es pensar los bordes de dos cosas bien definidas que se relacionan, es calzar el límite y ver hacia donde nos lleva” (*Límite* 42). Así, la idea de Simondon acerca de que lo “viviente vive en el límite de sí mismo, sobre su límite” (286), permite desarticular la perspectiva de que hay una sustancia en el sujeto como interioridad y otra en el objeto como exterioridad: “interior y exterior devienen sedimentos acumulados y movientes de relaciones pasadas y en curso” (Bardet, *Perder* 142). Lo viviente, por tanto, si seguimos ahora a Juan Manuel Heredia, sería “la relación activa que se entabla entre dos relaciones” (78), y esas “relaciones de relaciones” (Bardet, *Límite* 42) nos pueden llevar a pensar que la transducción, en tanto proceso compuesto por dominios y regímenes heterogéneos,



opera como un modo de desbordar un enfoque eminentemente humano, precisamente porque instala el contacto como un cuerpo a cuerpo que integra la materia, la vida, el espíritu y la sociedad.

Ante esto, es posible relacionar la noción de transducción de Simondon con la potencia de la acción de auscultar/interrogar anteriormente esbozada, específicamente para articular una noción fundamental para este artículo: la *escucha no antropocéntrica*. Esta categoría, abordada por Carmen Pardo, es problematizada por Rossana Lara de un modo que bien podría ser considerado transductivo, en tanto no solo considera un foco perceptivo no centrado en lo humano, sino más bien un *encuentro* con la alteridad. Instalada en una posición enunciativa crítica con respecto a la práctica del paisaje sonoro, Lara señala que es fundamental desplegar una escucha no antropocéntrica en dicha práctica, de modo tal que pueda afirmar “reflexiones y formas de habitar que incorporen tanto la dimensión ecológico-política como estético-afectiva del encuentro interespecies, con la finalidad de abrazar otras ontologías alternativas a la modernidad” (18). Así, una escucha no antropocéntrica podría operar en el *intervalo* entre la auscultación y la transducción, tanto por sus posibilidades de interrogación a partir del contacto o el encuentro entre cuerpos, como por el carácter procesual que puede desplegar en dominios y regímenes diversos.

Ahora bien, ¿qué es lo que escucha esa escucha no antropocéntrica? Ana María Ochoa, bajo su propuesta de *oído geológico*, entra en resonancia con esta problemática cuando señala que se trata de un tipo de audición que ha reconocido maneras “no occidentales de conceptualización y percepción de la relación entre sonidos humanos y no humanos [y que] ha creado formas de ‘poiesis simbióticas’ –entre especies, máquinas y sustancias– que descolocan el antropocentrismo radical de la noción de música” (50). La investigadora, de esta manera, propone escuchar sonoridades inter-especies para transformar la relación sonido-ecología, mediante un tipo de oído que altere continuamente las diversas nociónes del saber construidas desde lo sonoro. Por su parte, la filósofa y psicóloga Vinciane Despret, a través de una investigación sobre diversas especies de pájaros que pone el foco en sus cantos,



en sus desplazamientos y, con ello, en las relaciones que producen con los lugares que habitan, señala, en un singular pasaje, que el canto de un pájaro “es el modo expresivo a través del cual un espacio cantado *toma cuerpo* y deviene el cuerpo del pájaro” (108). Despret, de esta manera, afirma que el canto del pájaro forma un solo cuerpo con el espacio, es decir, que la habitual separación entre una especie y su lugar de existencia debe ser repensada para potenciar aquello que Haraway denomina devenir-con.

Las ideas de Ochoa y de Despret, en el marco de este artículo, se entrelazan eficazmente con la pregunta sobre lo audible en un sentido no antropocéntrico y permiten, ciertamente, esbozar nuevas preguntas sobre sus capacidades auscultativas y transductivas. Emerge, desde esta perspectiva, la posibilidad de darle forma a una “respons-habilidad” (Haraway), esto es, la habilidad de las “cosas y seres vivos [que] pueden estar en el interior y el exterior de cuerpos humanos y no humanos, en diferentes escalas de tiempo y espacio” (41) para responder ante preguntas emergentes y urgentes sobre las posibilidades de vida multiespecie en común. Bajo esta perspectiva, la realización de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén* surge como una manera de poner en práctica la habilidad para responder las preguntas que aquí he esbozado en torno a la relación sonido-ecología.

4. Proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales* - #1 :: *Humedal de Tunquén*

Luego del encuentro sostenido por el cuarteto en enero de 2024, efectuado para dialogar en torno al proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales*, llevé a cabo una serie de caminatas sonoras, utilizando la expresión de Westerkamp, para explorar el Humedal de Tunquén. Estas exploraciones, realizadas en febrero de aquel año, tenían como objetivo no solo escuchar los múltiples sitios que se pueden componer en el humedal, sino además encontrar los modos, las estrategias y los medios necesarios para escribir la pieza



#1 :: *Humedal de Tunquén*. La auscultación, por cierto, operó como una suerte de concepto habilitante hacia una práctica en el marco de esas exploraciones, en tanto impulsó un encuentro eficaz con materias diversas –es decir, no solo con las especies no humanas declaradas como parte del patrimonio del santuario– que alimentaron la producción de preguntas situadas.



Imagen 1 - Fotografías de la caminata sonora en el Humedal de Tunquén, febrero de 2024
 (imagen del autor).

Junto a la laguna, las quebradas, la flora diversa, los pájaros, la playa y el mar, me di cuenta que en el humedal también «habitán» desechos que conviven con aquellos estratos y que, evidentemente, producen tensiones con el proyecto de conservación, restauración y protección del Santuario de la Naturaleza Humedal de Tunquén.² Las preguntas situadas, mencionadas anteriormente en relación a las caminatas realizadas, entraron en resonancia con otros cuestionamientos que tenía anotados: el primero de ellos de la antropóloga Anna Tsing, y el segundo, del artista e investigador Brandon LaBelle. Tsing se pregunta: “¿Cómo pudo habersele ocurrido a alguien que las cosas vivas más allá de los humanos no son sociales?” (*Los hongos* 63), bajo la consideración de que lo social, entendido como “producido

² Para profundizar este asunto, sugiero visitar la plataforma web <https://www.humedaltunquen.cl/>

en relaciones intrincadas con otros significantes” (*Los hongos* 63) no puede considerarse un motivo suficiente para la exclusión histórica de las especies múltiples en referencia a dicho concepto. LaBelle, por su parte, expresando un claro interés por las relaciones que se producen en torno a lo sonoro, se pregunta: “¿Qué caminos de relationalidad son posibles gracias a la acústica?” (121). Ante esto, el artista se cuestiona el campo de estudios de la acústica para considerar, por un lado, las capacidades de agencia en la formación de comunidades en torno a lo sonoro, y, por otro lado, para pensar en los modos de extensión de la escucha hacia lo no humano. Ambos cuestionamientos, de alguna manera, se compusieron además con un pasaje de Jane Bennett registrado en mis notas –referido a las dicotomías humano/no humano, orgánico/no orgánico o biota/abiota– que permitió impulsar la escritura de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén*. Bennett señala:

materialidad es un término que se aplica de manera más uniforme a humanos y a no-humanos. Yo soy una configuración material, las palomas en el parque son composiciones materiales, los virus, los parásitos y los metales pesados en mi carne y en la carne de la paloma son materialidades, al igual que los neuroquímicos, los vientos huracanados, la bacteria *E. coli* y el polvo en el piso. La materialidad es una rúbrica que tiende a horizontalizar las relaciones entre humanos, la biota y la abiotia. Dirige la atención hacia los márgenes, lejos de una Gran Cadena del Ser ontológicamente categorizada y en dirección a una mayor apreciación de los complejos entrelazamientos de humanos y no-humanos. (241)

De esta manera, la noción de *materialidad*, a la luz del pensamiento de Bennett, emergió como un concepto habilitante para auscultar e interrogar las múltiples posibilidades relationales que podían engendrarse, en términos proyectivos, en el marco de la realización de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén*. En ese sentido, la idea de Haraway que apunta a que “naturalezas, culturas, sujetos



no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (20) irrumpió en el proceso de caminar para dotar de sentido a las preguntas relacionales de Tsing y LaBelle y a la perspectiva material de Bennett, en tanto los ensamblajes sociales, materiales y semióticos referidos no podían sino ser pensados como elementos emergentes. En este punto, la potencia transductiva de la escucha no antropocéntrica se configuró como una apuesta conceptual y metodológica para llevar a cabo el proyecto de composición, interpretación e investigación convocado.

La escritura de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén* fue compuesta para impulsar un trabajo de ensamblaje en tres sentidos: en primer lugar, para desdibujar las fronteras habitualmente trazadas entre investigar, componer y tocar, por medio de una práctica común junto a un cuarteto en la cual cada uno de esos campos disciplinares pudieran estar entrelazados eficazmente en la realización de la pieza. En segundo lugar, para incitar el despliegue de un tipo de escucha no antropocéntrica, en tanto la realización de la pieza ocurriría como un modo de auscultar/interrogar al humedal desde una perspectiva actual y contingente producida por el contacto entre cuerpos heterogéneos. En tercer lugar, para incorporar, en dicha práctica, no solo los instrumentos musicales que el cuarteto utiliza comúnmente –cuerdas, ciertamente–, sino además diversos dispositivos de registro, máquinas parlantes, soportes y materiales para escribir, y aparatos vibrantes dispuestos para entrar en resonancia con las materias emergentes del lugar. Todo ello, cabe señalar en este punto, fue delineado por un tipo de escritura musical que se ha denominado *notación verbal*: un modo de escribir exclusivamente con palabras, utilizado para instruir ya no solo la interpretación de sonidos, sino además ciertos comportamientos y acciones que permiten potenciar la experiencia de escucha del lugar de realización (Astaburuaga). Lo que sigue a continuación, es una revisión de la partitura de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén*.



La partitura: cuatro sitios compuestos por dos estratos

Imagen 2 - Fotografía de la partitura de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén*. (imagen del autor).

La partitura de *Cuerpos de agua #1 :: Humedal de Tunquén* está compuesta por una lámina de instrucciones (al centro de la Imagen 2) y, además, por diversos materiales escriturales que se encuentran en el interior de las cuatro carpetas de colores (rosada, azul, negra y naranja, como puede observarse en la Imagen 2) que conforman el contenido de un sobre que fue enviado por correo al cuarteto. La lámina de instrucciones tiene por objeto delinear la organización de los instrumentos, objetos, dispositivos y escrituras que deben ser desplegadas en el humedal. Los materiales escriturales de las cuatro carpetas, por su parte, operan como *manuales y objetos de juego* de cuatro situaciones específicas para ser realizadas durante la jornada en aquel lugar. Dichas situaciones son identificadas como *Sitios*, por tanto, la partitura propone realizar un total de cuatro de ellos: *Sitio*



#1, *Sitio* #2, *Sitio* #3 y *Sitio* #4. Cada *Sitio*, a su vez, está compuesto por dos *estratos* que se encuentran delineados por escrituras específicas en las carpetas para ser actualizados en forma entrelazada.

La partitura propone una jornada de trabajo de aproximadamente tres horas de duración. Para su realización, cada integrante del cuarteto debía llevar los siguientes instrumentos, objetos y dispositivos: una grabadora de audio inalámbrica, un instrumento de cuerda, un parlante inalámbrico con su reproductor de audio (para grabaciones de campo y tonos puros), un objeto o dispositivo para *hacer sonar* materiales del humedal, uno o más lápices y una radio a pilas.

Para la jornada de realización de la pieza *Cuerpos de agua #1 :: Humedal de Tunquén*, la partitura propone las siguientes acciones (durante la primera hora del encuentro): una vez llegados al humedal, cada quien debía realizar una labor de exploración con el objetivo de *encontrar* un lugar en el que pudiéramos realizar un *Sitio* específico (cualquiera de ellos). A partir de ese encuentro, cada integrante del cuarteto debía registrar el lugar, durante 10' (con una grabadora de audio inalámbrica). Además de esto, debía tomar una fotografía –en cualquier momento, modo y dirección– con una cámara de fotografías instantáneas (disponible para el ensamble). Luego, el grupo debía reunirse y visitar cada uno de los cuatro lugares encontrados. En esa caminata, el ensamble determinaría qué *Sitio* se realizaría en cada lugar y en qué orden se desplegarían esas realizaciones (para esto, fue necesario revisar de antemano cada una de las carpetas de colores). Dicha labor debía llevarse a cabo en las dos horas siguientes de la jornada.

La realización de cada uno de los cuatro *Sitios* tiene un mismo modo de operar. En 30 minutos, aproximadamente, se propone lo siguiente: a) instalarse en el lugar, b) abrir la carpeta seleccionada previamente para dialogar, discutir, escribir, testear, ensayar y tomar decisiones en forma colectiva a partir del *manual y los objetos de juego* disponibles, c) realizar el *Sitio* específico, d) permanecer un momento en el lugar y tomar una segunda fotografía –en cualquier momento, modo y dirección– con la cámara de fotografías instantáneas (capturada por quien encontró el lugar en cuestión), y e) caminar hacia el siguiente lugar.





Imagen 3 - Fotografía de dos fotografías instantáneas del lugar seleccionado para realizar el *Sitio #3* (antes y después de nuestro encuentro) (imagen de Graciela Muñoz)

Con base en este aparato instructivo, el cuarteto desplegó un primer encuentro el sábado 9 de marzo de 2024. En esa instancia, las acciones impulsadas por la partitura tardaron considerablemente más tiempo del estipulado en ella. Por esta razón, el ensamble logró realizar únicamente el *Sitio #1*, compuesto por dos *estratos*: *grabaciones de campo* y *ensamblaje de tonos instrumentales*.³ Considerando la extensión de aquella jornada, el grupo tomó la decisión de realizar una segunda instancia para realizar el *Sitio #2* y el *Sitio #3*, y luego una tercera jornada enfocada en el *Sitio #4*. El acuerdo fue llevar a cabo las acciones sin premura. Así, el sábado 6 de abril de 2024 el cuarteto se dio cita para actualizar el segundo y el tercer *Sitio*, y el sábado 18 de mayo, del mismo año, el ensamble se reunió para realizar el último de ellos. Pues bien, para efectos de este artículo, me enfocaré en relatar y analizar el *Sitio #2* y el *Sitio #4*, considerando que un examen de la totalidad de ellos excede las posibilidades extensivas de este escrito. El *Sitio #3*, compuesto por los *estratos valle (cita)* y *ensamblaje de instrumentos y objetos situados*, quedará, al igual que el *Sitio #1*, a la espera de posibles análisis futuros.

³ El texto de la partitura de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén* se puede revisar y descargar aquí: <https://drive.google.com/file/d/1H43U-8UzZlF9DMbxO0APge2LU5gPAEG7/view>

Sitio #2

La partitura del *Sitio #2* está compuesta por dos estratos: a) *resonancia de la materia*, compuesto por un cuerpo de instrucciones, y b) *interrogaciones y auscultaciones*, conformado por otro cuerpo de instrucciones y, además, por una serie de tarjetas timbradas con signos de interrogación (para esbozar preguntas) y con ilustraciones de una oreja (para escribir sobre la escucha desplegada). Cada *estrato*, por separado, instruye un tipo de «Despliegue en el humedal». El *estrato resonancia de la materia* señala lo siguiente:

1. Cada integrante del cuarteto utiliza un dispositivo de cualquier tipo para *hacer sonar* uno o más objetos del lugar.
2. La resonancia de los materiales debe operar en forma autónoma, es decir, el dispositivo utilizado ha de tener la capacidad de estimular a los objetos de manera independiente.
3. En forma individual, cada quien calibra el volumen de sus objetos resonantes, de manera tal que el sonar del lugar no sea cancelado por sus intensidades. Una vez efectuado esto, se activa la grabadora de campo grupal.
4. La duración de este estrato (activación y desactivación de los dispositivos) es de 10' aproximadamente. Luego de eso, se desactiva la grabadora de campo grupal.

Por su parte, el *estrato interrogaciones y auscultaciones* indica lo siguiente:

1. Una vez activado el estrato *resonancia de la materia*, cada integrante del ensamble puede tomar una o más tarjetas marcadas con el símbolo de



interrogación para escribir preguntas que emergen desde la experiencia vivida.

2. Del mismo modo, se puede tomar una o más tarjetas marcadas con el símbolo de una oreja para escribir relatos, reflexiones, conceptos o ideas acerca de la experiencia de escuchar el sitio.
3. La extensión del tiempo escritural de este estrato coincide con la duración del estrato *resonancia de la materia*: aproximadamente 10'.

A partir de esto, el cuarteto instaló, aquel sábado 6 de abril de 2024, sus dispositivos en un lugar encontrado por César Bernal, particularmente húmedo y barroso (primera fotografía a la izquierda de la Imagen 4). En ese espacio, el propio César Bernal instaló una herramienta en desuso con un motor vibrante que entró en resonancia con un pequeño arbusto del lugar (fotografía pequeña, arriba, en la Imagen 4). Junto a esto, Graciela Muñoz trabajó con un parlante pequeño, cableado para producir una retroalimentación del equipo (la salida del dispositivo conectada a su entrada) que generaba vibraciones en la membrana del parlante, acción que, a su vez, empujaba el movimiento (sonoro) de diversas ramas encontradas (segunda fotografía de izquierda a derecha, abajo, en la Imagen 4). Por mi parte, llevé un resonador que instalé para percutir el tronco de un pequeño árbol, sonido que fue amplificado con un micrófono de contacto (tercera fotografía, de izquierda a derecha, en la Imagen 4). Andrés González, por último, llevó un pequeño ventilador que, alimentado por su teléfono celular, percutió sutilmente las ramas secas de una planta a través de unas cintas que tenía adheridas a sus aspas (fotografía de la derecha, en la Imagen 4).





Imagen 4 - Fotografías del *Sitio #2* y de los dispositivos que conformaron el *estrato resonancia de la materia* (imagen propia).

En el instante en el que los dispositivos fueron calibrados para que «el sonar del lugar no fuera cancelado por sus intensidades», el cuarteto realizó el *estrato interrogaciones y auscultaciones* durante 10 minutos. En este caso particular, considero pertinente incorporar algunos de los registros escriturales inscritos en las tarjetas mencionadas, y no un registro de audio, como es habitual (ver Imagen 5). Dicho en otras palabras, me parece que hay una potencia singular en compartir en este punto del artículo *otro* registro de las auscultaciones del cuarteto, esta vez, en contacto con el despliegue transductivo del *estrato resonancia de la materia*. Las autorías específicas de las preguntas y de las reflexiones plasmadas en esos soportes, sin embargo, quedarán en un estado de suspensión por el momento. De cualquier manera, es posible vislumbrar en esta colección de textos una serie de interrogaciones y especulaciones estrechamente vinculadas a lo que este escrito ha intentado problematizar, a saber: encuentros multiespecies, agencia humana en términos ecológicos, relaciones posibles entre los dispositivos sonoros y su lugar de acción, y reflexiones acerca de la potencia moviente de la materialidad. Ante esto, me parece adecuado acudir a una pregunta clave esbozada por Marie Bardet

en su acción de leer a Simondon: “¿es la vibración el modo no sustancial de entrar en contacto?” (*Lo viviente* párr. 3).

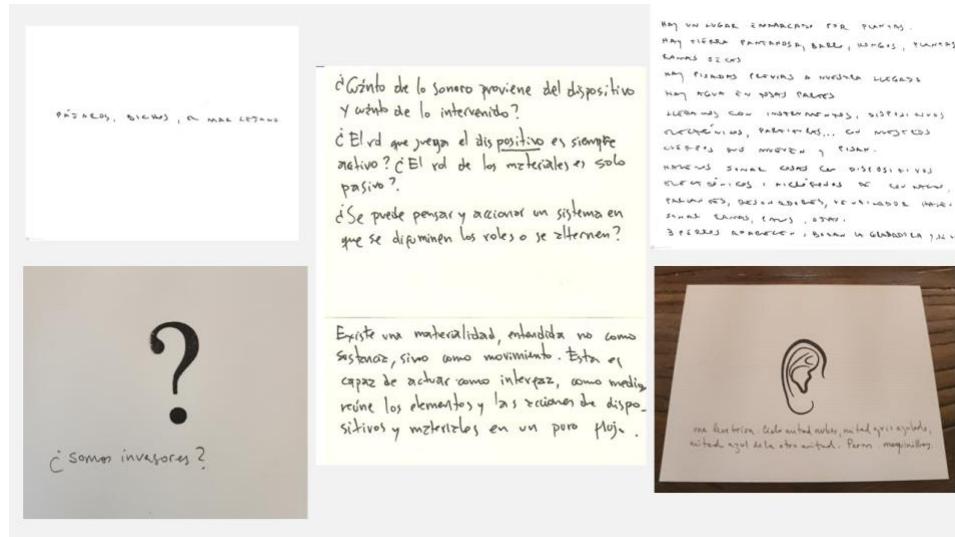


Imagen 5 - Fotografías de las tarjetas elaboradas en el transcurso del *estrato interrogaciones y auscultaciones* (imagen propia)



Imagen 6 - Fotografía de la realización del *Sitio #2* (imagen propia)

Sitio #4

La partitura del *Sitio #4*, realizada el día sábado 18 de mayo de 2024, también está compuesta por dos estratos que deben realizarse de manera entrelazada: a) *tonos puros*, compuesto por un cuerpo de instrucciones, y b) *bloques de tonos instrumentales*, conformado por otro cuerpo de instrucciones y, además, por una serie de tarjetas inscritas con el signo del pentagrama y con llaves de sol y de fa (notación que signa el registro agudo y el registro grave de la escritura musical, respectivamente). Al igual que el *Sitio #2*, cada *estrato*, por separado, instruye un tipo de «Despliegue en el humedal». Sin embargo, el *estrato bloques de tonos instrumentales* también incluye un plano denominado «Elaboración previa». De esta manera, en primer lugar, el «Despliegue en el humedal» del *estrato tonos puros* señala lo siguiente:

1. Cada integrante del cuarteto determina un tono puro (cualquier unidad de frecuencia [Hz]).
2. Luego, reproduce, a través de su parlante inalámbrico, el tono elegido durante 10' aproximadamente. Durante ese tiempo, la grabadora de campo grupal debe estar activa.
3. La intensidad de la reproducción del acorde de cuatro tonos puros debe permitir que el sonar del lugar no sea cancelado en cuanto a la percepción de su volumen.

Por su parte, el *estrato bloques de tonos instrumentales* indica lo siguiente:

Elaboración previa

1. Cada integrante del ensamble determina y escribe para sí 4 tonos singulares en 4 tarjetas distintas con pentagramas (llave sol o llave de fa): una altura, cualquiera que esta sea, sin articulación, sin dinámica y sin plica: solo un



punto. Los tonos elegidos serán ejecutados por su instrumento de cuerda en el humedal.

Despliegue en el humedal

1. En conjunto, el grupo construye 4 acordes distintos de 4 voces cada uno. Para esto, el ensamble busca de manera colectiva una superficie en el lugar para disponer las tarjetas, de tal manera que los 4 acordes de 4 voces queden identificados. El modo de construir dichos acordes (turnos, rondas, ubicaciones, etc.) es cualquiera.
2. Durante los 10' minutos (aproximados) de desarrollo del estrato *tonos puros*, el cuarteto toca los cuatro acordes en forma sincrónica (inicio y cierre coincidente de cada sonido: bloques), intercalados por (3) pausas.
3. La duración de los acordes y de las pausas es cualquiera.
4. La intensidad de los *bloques de tonos instrumentales* es cualquiera, pero siempre en correspondencia con el sonar del lugar y de los tonos puros.

Pues bien, fue así como en un día menos húmedo con respecto a la jornada de abril, el cuarteto trabajó bajo un sol tenue en un lugar encontrado por Graciela Muñoz. Inmediatamente, cada integrante de la agrupación buscó un punto específico del territorio para instalar su parlante inalámbrico (ver Imagen 6). El objetivo, ciertamente, era calibrar el acorde de cuatro tonos puros o sinusoidales con las intensidades sonoras del sitio. Una vez efectuado ese test, el acorde del *estrato tonos puros* entró en pausa.





Imagen 7 - Fotografía de un parlante en contacto con plantas del *Sitio #4*, constitutivo del *estrato bloques de tonos instrumentales* (imagen de Graciela Muñoz).

Lo que vino a continuación fue la realización del juego de tarjetas para determinar los cuatro acordes distintos, compuestos por cuatro voces instrumentales (cada uno de ellos). Sobre un pedazo del lugar encontrado como soporte, conformado por tierra, piedras y algunas plantas –ensamblaje que operó “como una especie de dispositivo de registro” (Parikka 19)–, el cuarteto hizo «las tiradas» de tarjetas necesarias para componer el plano armónico-instrumental del *Sitio #4*, el cual se superpondría al plano armónico de tonos puros ya organizado. Una vez realizada esta acción, necesaria para efectuar el *estrato bloques de tonos instrumentales*, cada integrante eligió un punto específico del sitio para tocar junto a sus tarjetas intervenidas.





Imagen 8 - Fotografía del juego de tarjetas efectuado para elaborar el *estrato bloques de tonos instrumentales* (imagen propia).

Para interpretar el *estrato bloques de tonos instrumentales*, Graciela Muñoz llevó una viola. César Bernal, por su parte, estaba acompañado por un bajo eléctrico amplificado con un parlante pequeño, el cual fue tocado con un arco de contrabajo. Por mi parte, llevé una guitarra acústica que utilicé como caja resonante para que entrara en contacto con un transductor (parlante de vibración) que emitía tonos diversos. Por último, Andrés González llevó un tiple que fue puesto en resonancia con un *ebow*, o arco electrónico (ver Imagen 8).



Imagen 8 - Fotografía del tiple, del *ebow* y de las tarjetas de Andrés González (imagen de Andrés González).

El *Sitio #4* fue registrado por una grabadora que tenía incorporado un micrófono ambisónico: un dispositivo cuya tecnología –compuesta por cuatro cápsulas de condensador– permite el registro de campos sonoros esféricos de 360 grados (también conocido como audio 3D). En dicha captura sonora,⁴ entendida aquí como una imagen sonora parcial de una experiencia heterogénea, puede percibirse un continuo, desplegado durante los casi diez minutos que dura la interpretación de la pieza, compuesto por un acorde de máquinas (parlantes con tonos puros o sinusoidales) que se entrelaza a una multiplicidad de sonoridades emergentes del humedal: pájaros, olas del mar, viento, algunos insectos y sonidos de máquinas de construcción. Además de esto, hacia el minuto 3'50'', y hasta algunos segundos después del minuto 5', aparece, de un modo eminentemente accidental, el sonar de un avión que *atraviesa* la situación, impulsando, por

⁴ La grabación del Sitio #4 de la pieza #1 :: *Humedal de Tunquén* se puede escuchar y descargar aquí:

https://drive.google.com/file/d/1XcKhyV_ZHMRKm9eseUVoqgKIkIYC8nV7/view?usp=drive_link

ejemplo, algunos batimientos con los tonos puros e instrumentales, así como también reacciones en los pájaros que nos acompañaban.

Con base en este examen, se podría decir que la agencia transductiva de materialidades diversas operó en la pieza *Sitio #4* como la sustancia de su acontecer. Ciertamente, la emergencia y la incidencia de múltiples cuerpos sonoros que desbordaron lo inmediatamente enunciado en su partitura, en el marco de la realización de la pieza, permitieron que el ensamble desplegara un tipo de escucha irreductible a un órgano específico, a una interioridad humana determinada, a una exterioridad delineada y a una dimensión sonora con rasgos identitarios heredados. La escucha no antropocéntrica, en ese sentido, ocurrió como un despliegue resonante –empujado por una labor compositiva, interpretativa e investigativa– de un proyecto que buscaba tensionar, en términos ontológicos, epistemológicos y estéticos, dicotomías tales como interior/exterior, humano/no-humano y orgánico/no-orgánico. Así, la realización de la pieza *Sitio #4* se configuró como una posibilidad de explorar un *encuentro* singular con el Humedal de Tunquén, articulado por las relaciones emergentes entre cuerpos que entraron en contacto en su proceso.

Palabras finales

El presente artículo es la huella de un momento específico de un proyecto que busca, entre otras cosas, explorar las posibilidades estéticas y epistemológicas de la acción de suspender el enfoque antropocéntrico en la discusión sobre la relación sonido-ecología. En ese sentido, #1 :: *Humedal de Tunquén*, considerada aquí una pieza de música experimental eminentemente colaborativa, ha operado en el proyecto *Cuerpos de agua: diálogos epistolares y auscultación de humedales* como un modo eficaz de auscultar –es decir, de escuchar y de interrogar, a la luz del pensamiento de Szendy– las múltiples materialidades emergentes en su



acontecer. Esta operación, cabe señalar, ha permitido evaluar las capacidades transductivas de un trabajo de composición, de interpretación y de investigación que ha intentado animar el debate en torno a la ecología sonora, precisamente a partir del examen de una pieza que problematiza los alcances teóricos y prácticos de la noción de escucha no-antropocéntrica. En ese sentido, la perspectiva conservacionista/medioambiental de la ecología entra en tensión con la apuesta de este escrito, no solo porque la categoría de medioambiente vela por separar, una vez más, la relación sujeto-mundo, sino además porque las posibilidades transductivas de la escucha no-antropocéntrica permiten problematizar un tipo de relación transversal, en la cual lo físico, lo biológico, lo psíquico y lo colectivo entran en contacto, si seguimos a Simondon, para extenderse en múltiples direcciones, como la marcha de un espíritu que descubre.

Jane Bennett señala que “los cuerpos orgánicos e inorgánicos, los objetos naturales y culturales [...] son *todos* afectivos” (16). Esta perspectiva, ciertamente, dialoga de una manera transparente con las problemáticas que he intentado entretejer en este artículo, referidas a los modos a partir de los cuales una pieza como #1 :: *Humedal de Tunquén* puede operar como un impulso para pensar y hacer un tipo de escucha que engendre preguntas especulativas sobre la separación entre naturaleza y cultura, con el propósito de *seguir con el problema*, como señala Haraway, en la dimensión de la relación sonido-ecología. La idea de Bennett acerca de que todo cuerpo –sujeto, objeto y materia– es afectivo, posibilita articular, además de esto, la imagen de un ensamblaje semiótico-material que no preexiste a sus configuraciones entrelazadas al mundo, esbozada por Haraway, idea que remite a las múltiples capas de sentido y a los diversos planos materiales que la pieza aquí analizada ha intentado poner en juego.

Emerge, a partir de esto, la posibilidad de seguir imaginando “un campo ontológico sin ningún tipo de demarcación inequívoca entre lo humano, lo animal, lo vegetal o lo mineral” (Bennett 247). En ese sentido, me parece que la acción de situar una práctica artística e investigativa en el límite mismo de los cuerpos, de las materialidades y de los conceptos que la integran –es decir, en un lugar de contacto,



de relación de relaciones—, se configura como una posibilidad de producir un conocimiento común —o mejor, transductivo—, en tanto la labor de engendrar saberes en compañía está entrelazada de manera irreductible a la imaginación de preguntas como una manera de desplegar una escucha no antropocéntrica. En último término, si volvemos a auscultar a Despret y a Tsing, este tipo de intentos por configurar invenciones sociales, en un sentido heterogéneo, nos pueden permitir seguir imaginando una vida común multiespecie, quizá no en armonía, pero sí lo mejor posible.

Bibliografía

Alzamora, Mar. “Songlines - las caminatas sonoras como espacio para la memoria: el tranvía de la Ciudad de Panamá”. *Escena. Revista de las artes*, vol. 81, no. 1, 2021, pp. 345-368.

Astaburuaga, Santiago. “Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos..., de Sebastián Jatz: la escucha como un modo de interrogar al lugar en el que la música ocurre”. *Música Hodie*, 23, 2023.

Bardet, Marie. “Límite y relación: pensar el contacto desde la filosofía de Gilbert Simondon”. *Revista de filosofía*, 76, 2019, pp. 39-56.

Bardet, Marie. *Perder la cara*. Cactus, 2021.

Bardet, Marie. “Lo viviente sobre el límite. Transducciones, Programa de Residencias de Creación Coreográfica”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Agosto – Noviembre 2021.
<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/07/transducciones.php#:~:text=Lo%20viviente%20sobre%20el%20l%C3%ADmite%20por%20Marie%20Bardet&text=Meterse%20en%2C%20con%2C%20desde%2C,proteger%2C%20que%20sanizar>

Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra, 2022.

Cage, John. *Silencio*. Árdora, 2002.

Cage, John. “On Film”, *John Cage: an anthology*. Edited by Richard Kostelanetz. Da Capo press, pp. 115-116.



Carrasco, Nicolás. “Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder”. Tesis de Doctorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2018.

Celedón, Gustavo. “Ecología sonora. Más allá de lo natural y lo postnatural; de lo humano y lo no humano”. *SULPONTICELLO*. 10 julio 2024. <https://sulponticello.com/seccion/zoom/ecologia-sonora-mas-alla-de-lo-natural-y-lo-postnatural-de-lo-humano-y-lo-no-humano/> 8 julio 2025.

Combes, Muriel. *Simondon. Una filosofía de lo transindividual*. Cactus, 2017.

Despret, Vinciane. *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus, 2022.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Paidós, 2008.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2019.

Heredia, Juan Manuel. “La invención de la individuación a la luz de una problemática histórico-epistemológica”. *Páginas De Filosofía*, 17(20), 2016, pp. 59-82.

Heredia Díaz, Gustavo. *Humedales. Un recorrido por los ecosistemas de transición entre los sistemas terrestres y acuáticos*. Catarata, 2019.

Ingold, Tim. “Against soundscape”. *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, Double Entendre, pp. 10-13.

LaBelle, Brandon. *Justicia acústica. Escucha, performatividad y trabajo de reorientación*. Metales pesados, 2023.

Lara, Rossana. “Co-habitar urbano desde el entramado interespecie: arte y afectividad ambiental para otros modos de atención y defensa del territorio”. *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (33), 2025, pp. 3-20.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, 2021.

Lely, John y Saunders, James. *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*. Continuum, 2012.

Lohman, Larry. “La economía verde”. *Capitalismo verde*, editado por Nathalia Bonilla y Arturo del Olmo. Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo, 2012, pp. 9-44.

López, Xoán Xil. “Soundwalking. del paseo sonoro “in-situ” a la escucha aumentada” *Un ruido secreto*. <https://www.unruidosecreto.net/texto-soundwalking/> 8 julio 2025.

Ochoa, Ana María. “El clima de lo sonoro. Preludios para un oído geológico”. *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima*. ediciones mimesis, 2022, pp. 25-56.

Parikka, Jussi. *Antropobsceno y otros ensayos. Medios, materialidad y ecología*. ediciones mimesis, 2021.

Pardo, Carmen. “Por una escucha no antropocéntrica”. *IVAM*. 5 junio 2021.



<https://ivam.es/es/presentes/carmen-pardo-salgado-por-una-escucha-no-antropocentrica/> 8 julio 2025.

Schafer, Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. INTERMEDIO, 2013.

Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Cactus, 201.

Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales pesados, 2015.

Tsing, Anna. *Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno*. ediciones mimesis, 2023.

Tsing, Anna. *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Caja negra, 2023.

Westerkamp, Hildegard. “Soundwalking”. IVAM. 1974.

<https://ivam.es/es/presentes/hildegard-westerkamp-soundwalking-paseo-sonoro/> 8 julio 2025.

Westerkamp, Hildegard. “La naturaleza disruptiva de la escucha” *Mundo performance*. 15 mayo 2023.

<https://mundoperformance.net/2023/05/15/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha/> 8 julio 2025.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

