



CARMEN PARDO-SALGADO
<https://orcid.org/0000-0002-4026-9923>
carme.pardo@udg.edu
Universitat de Girona

Escuchando la tierra (bajo el asfalto)

Listening to the Earth (Under the Asphalt)

A Susana Jiménez Carmona
In memoriam

La crisis ecológica evidencia que es preciso plantear nuevamente el habitar. Para ello, hay que reinventar los nexos entre la Tierra y sus habitantes. En esta reinención, dos grandes líneas confluyen. La primera propone un habitar poéticamente (Heidegger). La segunda, solicita cambiar el paradigma de la dominación por el de la escucha (Cage). Esto supone plantear la tierra como totalidad y reconocer los vínculos entre las crisis que nos habitan: medioambiental, social y mental (Guattari). Desde este planteamiento, se recupera la noción de *aisthesis* para apuntar a una escucha *poï-ética* que aquí se ejemplifica siguiendo las dos líneas mencionadas. De la primera, *De agua, viento y verdor*, las prácticas de “caminar la palabra” y el proyecto *Voces que caminan* son ejemplos que vinculan la palabra a su carácter sagrado. De la segunda, *Cuerpospermeables* de Eulalia de Valdenebro, parte de una crítica a la botánica colonial y le opone un posthumanismo decolonial que puede adoptar la forma de un cuerpo que deviene instrumento de viento.

Palabras clave: escucha, tierra, habitar, *aisthesis*, *poï-ética*.

*The ecological crisis highlights the need to rethink the question of habitation. This requires reconceiving the links between the Earth and its inhabitants. There are two main approaches that converge in this reinvention. The first proposes a poetic habitation (Heidegger). The second calls for changing the paradigm of domination for that of listening (Cage). This entails positing the Earth as a totality and acknowledging the links between the crises that affect us: environmental, social and mental (Guattari). From here, the notion of *aisthesis* is revived to suggest a *poï-ethical* listening that is exemplified here according to the two approaches mentioned above. *De agua, viento y verdor*, the practices of “walking the word” and the project *Voces que caminan*, are examples of the former that link words to their sacred character. Representative of the latter, *Cuerpospermeables* by Eulalia de Valdenebro, is based on a critique of colonial botany, contrasting it with a decolonial posthumanism that can take the form of a body that becomes a wind instrument.*

Keywords: listening, Earth, inhabiting, *aisthesis*, *poï-ética*.

Introducción

En las primeras líneas de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Friedrich Nietzsche leemos:

En un apartado rincón del universo, que centellea desperdigado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que unos animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más arrogante y mentiroso de la “historia universal”: pero, a fin de cuentas, fue solo un minuto. Después de que la naturaleza respirara unas pocas veces, el astro se heló y los animales astutos tuvieron que perecer. Podría inventarse una fábula como esta y, sin embargo, no se habría ilustrado suficientemente cuán lamentable, cuán sombría y caduca, cuán inútil y arbitraria es la presencia del intelecto humano en la naturaleza; hubo eternidades en las que no existió y cuando de nuevo desaparezca, no habrá sucedido nada. Pues ese intelecto no tiene misión alguna fuera de la vida humana. Es algo humano y solo su poseedor y progenitor lo toma tan patéticamente como si en él girasen los goznes del mundo (Nietzsche 2011, 609).

Hoy, más de un siglo después de que el filósofo escribiera estas palabras, no sabemos si nuestro astro se helará, pero sentimos el peligro y la posibilidad de que esos animales inteligentes desaparezcan. Y nuestra sensibilidad actual nos conduce a presagiar también la aniquilación del resto de las especies que los acompañan. Contemplando nuestro hábitat y las formas en que vivimos, se hace difícil pensar que un día, eso que aún llamamos Tierra, en un rincón del universo, fue sentida como la casa en la que se habita. Pero eso, seguramente, formaba parte también de una imagen. El ser humano gozaba y se defendía de esa casa común construyendo otras casas, engrosando su piel. Cada nueva capa que añadía transformaba su relación con la gran casa, y brindaba otra composición, otro modo de estar en la Tierra. La capa más resistente que inventó no fue hecha de hierro y hormigón, sino que era la construcción de una indagación sistemática y voraz de una Tierra a la que era preciso dominar. Este, que fue el ideal desde Francis Bacon y la revolución científica en Europa, condujo a que habitar y dominar tejieran sus nexos hasta hacerse, con el tiempo, indiscernibles. Establecidos esos nexos y guiados por un afán de saber que era afán de poder, lo que aún hoy se reconoce como razón instrumental se convirtió en el diapasón que daba el tono a un sentir calculador, a un vivir racionalizado. El modo en el que el mundo financiero gobierna una gran parte de este mundo globalizado constituye un ejemplo mayor. Esto no significa que desde este texto, escrito en Europa, no se sea consciente de lo que la antropóloga Marisol de la Cadena (2015) ha puesto de relieve al destacar que, obviamente, no todos los seres humanos son partícipes de esta historia de dominio para con la naturaleza. El *anthropo-not-seen* (el ser humano no visto), que Cadena expone para cuestionar la universalidad del ser humano universal y moderno, nos recuerda que siempre hay un punto ciego en cualquier generalidad; por supuesto, también, en lo que denominamos la representación occidental. En este sentido, el uso del genérico en este texto solamente permite apuntar a esa tendencia que ha marcado la dualidad entre hombre y naturaleza en Occidente, y que

diverge de esas articulaciones entre lo humano y lo no humano, todavía poco trabajadas y que corresponden a esa *Uncommoning nature* (naturaleza incomún) señalada por Cadena (2015).

La noción de *anthropo-not-seen* forma parte de las críticas a la noción de Antropoceno¹. Más allá de las críticas que esta concepción haya podido tener, es preciso reconocer que poner en evidencia que la historia del “progreso” humano y la historia de la Tierra entran en colisión, obliga a interrogar los nexos entre el lugar que se habita y sus habitantes. En este proceso de interrogación, los animales inteligentes que describía Nietzsche sienten que han perdido pie, que el suelo que pisan es precario y tienen como tarea volver a pensar y a sentir de otro modo esa Tierra que, de aquí en adelante, es la tierra en minúscula que tenemos y sentimos bajo los pies, la que nos atrae con su gravedad y nos sustenta².

El oído bajo el asfalto

En un texto dedicado a Knud Viktor, Susana Jiménez Carmona recuerda cómo este artista sonoro pedía prestar “atención al suelo que pisas, (porque) eres parte de él” y añadía (Jiménez Carmona 2024, 175, 176):

Para Viktor, como para el Ingold de un cuerpo oído, somos nosotros, los humanos, los que pertenecemos al suelo que pisamos, a los lugares que habitamos, a los *mi-lieux* que oímos y en los que somos oídos, a los territorios que componemos y en los que nos componemos junto con tantos otros, vivientes o no.

Desde este desplazamiento, los animales inteligentes que Nietzsche situaba en un apartado rincón del universo apuntan más allá de la vida humana. Para ello, es preciso elaborar otro modo de pensar y sentir la tierra

¹ En el año 2000, el biólogo Eugene F. Stoermer y el químico Paul Crutzen sugieren el término Antropoceno, para referirse a una nueva fase geológica, desencadenada particularmente por la revolución industrial del siglo XIX, caracterizada por la capacidad del ser humano para transformar todo el sistema terrestre. A la crítica realizada por Marisol de la Cadena, se suman la del historiador Dipesh Chakrabarty, quien propone que, en lugar de pensar en términos de historia del capitalismo y la modernización, y considerarnos como una especie en una comunidad de múltiples especies vivas en este planeta –como ocurre con los términos antropoceno y capitaloceno–, es preciso pensarse como una especie cuya existencia depende de otras especies (Chakrabarty 2009). Posteriormente, se han añadido otras críticas como la de Donna J. Haraway quien sugiere la noción Chthuluceno que, para ella, engloba las entidades terrestres presentes, pasadas y futuras, deconstruyendo las grandes divisiones binarias y las discontinuidades que, como época, marca el Antropoceno (Haraway 2015). Finalmente, es preciso nombrar el libro de Joana Page, *Decolonial Ecologies* (2023), quien, desde un punto de vista decolonial analiza las obras de distintos artistas para realizar una crítica a las concepciones modernas, humanistas y lineales de la temporalidad que, de un modo reiterativo, siguen ocupando un lugar central en el pensamiento contemporáneo sobre el Antropoceno.

² A este respecto, resulta de gran interés el número dedicado a “redescubrir la tierra” en *Tracés. Revue de Sciences Humaines* (Charbonnier, Latour y Morizot 2017).

que responda a relaciones e imaginarios inéditos. No se trata ahora de persistir en una autonomía del ámbito artístico y, desde ella, sentir –como María Zambrano y Martin Heidegger– que hemos sido desterrados, sino de cuestionar lo que, con Serge Latouche, denominamos el imaginario del *homo oeconomicus*³. Partiendo entonces de la crítica al modo en el que el ser humano se apropia de la naturaleza, se pueden señalar dos grandes tendencias a la hora de reinventar la tierra. La primera continúa, en cierta medida, la postura encarnada por Heidegger cuando en 1936, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, expone la necesidad de habitar poéticamente la tierra, de “estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas” (Heidegger 1983, 62). Se trata de un abrirse a lo sagrado y de un acercamiento a las cosas en las que la distinción sujeto-objeto pierda su valor⁴. La segunda tendencia es la que propone, con John Cage, cambiar el paradigma de la dominación por el de la escucha (Kostelanetz 2003, 245). Para escuchar la tierra, es preciso entonces romper los vínculos entre la acción de dominar y la de habitar.

Siguiendo a Cage, esta escucha parte de la aceptación de la no dualidad entre naturaleza y cultura y, en consecuencia, comprende que el asfalto forma parte de esta tierra y que una gran parte de los animales y vegetales se encuentran sobre y a través de ese asfalto. Con esta escucha, no se pretende volver a un origen perdido o preservado en algún lugar. Se reconoce que la cultura del asfalto es fruto de un sistema económico que ha unificado en gran medida el habitar. Por ello, ese asfalto es también aquí más que una metáfora, aquella imagen que permite recordar que los animales inteligentes sembraron su tierra con petróleo, un fósil que homogeneiza el paisaje global y es responsable de lo que Tommaso di Muzio llama el *carbon capitalism* (Muzio 2015)⁵.

³ En la década de 1930, mientras las primeras vanguardias artísticas se expanden por Europa, Zambrano y Heidegger denuncian la pérdida del lugar del arte. El arte, dirá Zambrano (1989), perdió la tierra y ya no muestra una verdad, solo se ve como arte. Del mismo modo, para Heidegger (1995), la mayoría de las obras de arte del siglo XX no pueden establecer un mundo y producir la tierra. En su libro *Survivre au développement* (2004), el filósofo y economista Serge Latouche plantea que, frente a la globalización entendida como el triunfo del mercado a nivel planetario, es necesario desechar y concebir una sociedad que sitúe los valores económicos en su justa medida, es decir, como medios para la vida y no como un fin. De este modo se podrá cambiar el mundo, pero para ello, es preciso una descolonización de nuestro imaginario y una deseconomización de nuestras mentes.

⁴ Esta tendencia se hallaría en resonancia con la revalorización del saber precolonial que conecta, por ejemplo, la formación del cuerpo y el espíritu con los efectos fitoquímicos de los vegetales. A este respecto, véase Beyer (2011).

⁵ En su traducción española se ha optado por “capitalismo de deuda”. Véase https://www.econstor.eu/bitstream/10419/226372/1/2020_di%20muzio_robbins_capitalismo_de_deuda.pdf. Cara Daggett indaga en este fósil para forjar el concepto de petromasculinidad como punta de lanza del dominio patriarcal blanco que, con los sentimientos producidos por el Antropoceno, puede aumentar su

Entre los impactos de este capitalismo de deuda, se encuentra el ruido que produce todo el proceso, desde la llegada de las petroleras hasta la extracción del petróleo. En *Dark Sound*, el artista sonoro Mikel R. Nieto indaga en estos sonidos de la industria petrolera y la escucha como una manera de estar en el mundo. En referencia a la grabación de Changlin YZ26 (Vía Maxus, Ecuador, 28 de octubre de 2014) explica:

Para el asentamiento de las petroleras en la selva es necesario un proceso de limpieza del terreno hasta dejarlo libre de vegetación, llano y compacto, con el fin de levantar posteriormente el campamento para los trabajadores y los puntos de extracción del petróleo. Este proceso, junto con la búsqueda de las bolsas de petróleo, produce vibraciones de bajas frecuencias que se perciben a grandes distancias. Esta grabación está realizada con micrófonos de contacto colocados sobre una estructura metálica que delimita el campamento mientras allanan el terreno. La distancia entre lo que escuchamos aquí y lo que escuché al realizarla, difícilmente podrá ser salvada por un equipo de sonido (Nieto 2016, 84).

Aceptar que el suelo que pisamos también está hecho de asfalto, y dialogar con los espíritus para minimizar su impacto –como hace el pueblo indígena *U'wa* del Departamento de Boyacá (Colombia)–, explicita las tensiones que se crean al romper los vínculos entre dominar y habitar. Desde lo sonoro, estas tensiones obligan a plantear la necesidad de una música ecológica como la que Cage anhelaba:

Esto es lo que intento conseguir en mi campo: una música que sea ecológica. Música que nos permita habitar el mundo. Me refiero al mundo, no a esta o aquella parte de él. El mundo como un todo, no fragmentos separados, unas partes del mundo. El mundo, por fin pensado como es [...]. Intento que mi música descubra que ya habitamos nuestro entorno. Trato de indicar una escucha para esta nueva habitabilidad del mundo: no una música para ti ni para mí, sino una escucha que reconozca desde ahora el hecho de que habrá siete mil millones de personas en el año 2000, ¡y veinte mil en 2060! (Cage 1976, 216).

Plantear el mundo o la tierra como un todo, supone reconocer los vínculos entre las crisis que nos habitan: la medioambiental, la social y la mental. Por ello, una música ecológica no se reduce a una música pastoral inspirada en la naturaleza. La música ecológica, desde Cage, debe tener en cuenta que el ser humano está en esa naturaleza y que también es afectado por el modo en el que establece las relaciones con ella. En la actualidad,

autoritarismo. Partiendo de Daggett, el investigador Arnau Horta comisarió la exposición *Petromasculinitatis* (Bolíit, Girona, 2021-2022), que contó con la participación de *Cabosanroque*; Andrés Hispano; Fèlix Pérez-Hita y Daggett.

implica, además, mostrar “la persistencia de las dominaciones raciales, económicas y culturales” (Coutelet 2024, 65)⁶. En este sentido, Fabiano Kueva, cofundador del Centro Experimental Oído Salvaje (1996–2016), explica:

En la década de 1990, en Latinoamérica se viven debates importantes sobre historia, identidades, territorios y derechos, se articulan diversas líneas de reflexión y acción que sistematizan *saberes, hacedores y sentires* del pasado y el presente con estrategias de futuro, germinan proyectos políticos, artísticos y académicos críticos, de raíz y orientación descolonizadora frente a la globalización (Kueva 2013, 23).

El proceso de globalización, usualmente, se vincula a verbos que designan un movimiento de progresión, ascenso, crecimiento, aceleración, multiplicación o acumulación. Estos verbos hablan de una forma de concebir la economía y la vida características de un sistema que, de modo general, llamamos capitalista. Y en este sistema económico y social lo crucial es, precisamente, el crecimiento sin freno, sin sentido de la responsabilidad. A esos verbos, en referencia a la globalización, los acompaña una imagen que, sin embargo, tiene contornos bien definidos: el globo terráqueo. Mientras que el mapa muestra las distancias a escala, pero sigue siendo plano, el globo terráqueo pretende ser una imitación del natural, del globo real que puede observarse desde el espacio estelar. En su origen, su deseo de imitar no tenía en cuenta la finitud del conocimiento de lo que representaba. Así, el globo terráqueo más antiguo que se conserva –el de Martin Behaim–, fabricado en Núremberg en 1492, no contiene todavía ni América, ni Australia⁷.

En la actualidad, el diámetro del globo acoge a todas las tierras del denominado globo real y, en ellas, los nexos entre dominar y habitar empiezan a dar signos de la dificultad de seguir conciliando el crecimiento sin freno y la finitud del globo terráqueo. Diversas propuestas llegan desde lo sonoro como alternativa a una situación de dominio que, derivada de la modernidad, mantiene la distinción entre lo humano y la naturaleza. De entre ellas, queremos destacar aquí la propuesta de Susan Campos Fonseca por las resonancias que mantiene con nuestro planteamiento. Siguiendo la estela planteada por Cage que propone sustituir el dominio por la escucha, y por Heidegger quien afirma la necesidad de habitar poéticamente la tierra, Campos Fonseca propone una ontología relacional sonoro-matérica que, frente a un ser-en-el-mundo, propone ser-mundo. Con esta propuesta, Campos Fonseca revisita a Heidegger y la lectura que de este realiza Chul Han (2019), para apostar por una atención a “entidades biológicas y/o

⁶ “the persistence of racial, economic, and cultural domination”. Todas las traducciones de este artículo son nuestras.

⁷ Este globo puede consultarse en la web del Instituto Geográfico Nacional: <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/webglobes/behaim.html>.

geológicas con el propósito de escuchar redes cognoscentes e inteligencias no-humanas" (Campos Fonseca 2021, 179, 191-192). Este planteamiento, que para Campos Fonseca implica una nueva ontología, requiere para nosotros una reflexión previa que se sitúa en un espacio anterior al de la formulación ontológica. Se trata de la atención a la noción de *aisthesis*, pues consideramos que, en el presente, la crisis de la sensibilidad se halla en la base de la crisis ecológica, social y mental que Guattari señalaba.

Aisthesis: por una escucha poëtico-ética

Escuchar la tierra es siempre ponerse a la escucha de un lugar determinado, estar situado y, al mismo tiempo, expuesto. Esta escucha es una experiencia política, en tanto que tiene por objeto el establecimiento de otros nexos con el medio; la invención de otro modo de forjar la percepción. Por ello, esta escucha recupera la noción de *aisthesis* desde un planteamiento que se distingue, profundamente, del que dio inicio a la denominada ciencia estética. Si, en el siglo XVIII, Alexander Gottlieb Baumgarten daba carta de nacimiento oficial a la estética definiéndola como "la ciencia del modo de conocimiento y de exposición sensible" (Baumgarten 1988, &533)⁸, no podemos olvidar que, con ello, se refería al conjunto de representaciones que se sitúan más allá de toda distinción substancial. Estas representaciones son oscuras y confusas y, en consecuencia, la ciencia estética es calificada como una gnoseología inferior. Este conocimiento sensible, inferior, es diferente al de la lógica y se orienta al estudio del arte y la belleza.

Después de las vanguardias artísticas, la noción de arte y belleza sufrió distintos embates y, con ellos, también la ciencia estética. El término *aisthesis* es recuperado aquí recordando su primer sentido –sensibilidad–, para considerar que, más allá del arte, la relación con los objetos, así como con los elementos de la naturaleza, puede establecerse como una relación estética. Esta relación estética puede provocar un cambio perceptivo susceptible, asimismo, que altera la comprensión de lo que se experimenta. Este conocimiento no es considerado como inferior y su práctica revela el carácter político de la noción de *aisthesis*.

Repensar la noción de *aisthesis*, basándola en las prácticas, conduce a la necesidad de transformar este ecosistema, que a menudo olvida su naturaleza relacional. En este sentido, se recordará que, desde la segunda mitad del siglo XX, han proliferado unas prácticas artísticas que han acentuado su carácter procesual y relacional. Se pueden destacar al respecto las formas colaborativas entre público y artistas que, desde un lugar común –sea una calle o el espacio

⁸ "La science du mode de connaissance et d'exposition sensible".

de un museo—, trabajan juntos tejiendo las relaciones en el lugar de un modo que puede ser estético y/o ecológico. Las prácticas artísticas, entonces, no aparecen como objetos de arte que aspiran a una autonomía, sino que se enraízan en el medio en el que surgen, afirmándose como una relación de producción con otros seres y el medio. Por ello, pensar la *aisthesis* hoy, nos remite a una ecología entendida como un entramado de múltiples interacciones. Desde el planteamiento ecosófico de Félix Guattari, este entramado debe tener en cuenta la ecología ambiental, la social y la mental (1996, 9). Todos los ámbitos deben ser pensados conjuntamente para la creación de nuevas formas de vida en sociedad y de constitución de la subjetividad.

Desde esta ecosofía, se atiende aquí a esas dos líneas antes señaladas, y que confluyen en la actualidad en la reinvención de lo sensible y de la responsabilidad para con el medio. La primera se corresponde con esa forma poética de habitar la tierra que Hölderlin enseñó a Heidegger y que otros pueblos mucho antes ya conocían. La segunda, es la que con Cage nos recuerda que un oído es todo un cuerpo y que escuchar es una actividad que implica el olvido de toda voluntad de dominio.

Habitar poéticamente la tierra

Estar en la tierra de manera poética significa conceder al habitar una atención en la que se comprometen todos los sentidos. Si, por un momento, nos centramos en la escucha, nos damos cuenta de que hay modos distintos de escuchar que conducen a formas también dispares de comprender y de estar en el mundo. Se puede escuchar con el deseo de realizar una descripción más o menos aproximada de aquello que llega a nuestros oídos, y traducirla a vocabulario científico. Dividiremos entonces el lenguaje en científico, metafórico, artístico u otros. También podemos activar una escucha poética que sabe que la *poiesis* es un hacer y que nos recuerda que todo lenguaje –matemático, verbal o musical–, forma parte de un ejercicio de transposición de la experiencia y de la reflexión. Toda transposición está hecha en función de aquello que interesa destacar, abordar, apresar, contemplar o aprender en cada momento de la historia. La escucha de aquellos pueblos que se creyeron herederos del progreso –con esta afirmación suele aludirse a Europa y al modo de conocimiento occidental–, se ufana tras la transposición técnico-científica del mundo, reduciendo al resto a conocimiento confuso. Desde esa superioridad que da el creerse en posesión del lenguaje más certero, se acusa a otros modos de proceder de ser carentes de lógica, sin darse cuenta de que, simplemente, su rejilla interpretativa no les sirve para comprender ese otro modo de usar el lenguaje que, también, surge en la relación con el mundo. Ciertamente, hay que hacer un esfuerzo para aprender a escuchar otros modos de nombrar. Este es el esfuerzo que, desde hace muchos años, el artista sonoro León David Cobo Estrada lleva realizando, poniéndose a la escucha del nombrar y el cantar que algunos pueblos

aún consideran sagrado. Este artista colombiano, que recorrió su país estudiando las músicas tradicionales, es productor y comisario del proyecto *De agua, viento y verdor*, una recopilación en tres volúmenes y 21 CDs de los paisajes sonoros grabados, junto a cantos y relatos indígenas para utilizarlo como material pedagógico. Este proyecto interdisciplinar partió, para su primer volumen, de la selección de nueve comunidades indígenas con lenguas que se encontraban en peligro de desaparición: kaméntsá, korebaju, embera chamí, sáliba, kokama, yagua, awá, ette ennaka y wiwa. Para ello, se contó con la asesoría de la antropóloga y educadora Maritza Díaz. A las comunidades se desplazaron Cobo Estrada, el fotógrafo Federico Bartelsman y la comunicadora Martha Josefa Cáceres. El equipo hizo registros sonoros de los testimonios, relatos, cantos que informaban sobre la crianza, las tradiciones y reflexiones orientadas a la salvaguarda del patrimonio oral. Una parte fundamental consistió en el registro de los paisajes sonoros de las comunidades y de sus entornos. Para su publicación, se aportó el trabajo de Fundialectura —recabando información sobre estos pueblos—, y un equipo del Instituto Colombiano del Bienestar Familiar, que revisó los materiales y los seleccionó. Finalmente, el ilustrador Geison Castañeda recreó con imágenes los textos seleccionados. Los volúmenes 2 y 3 ampliaron los pueblos indígenas siguiendo el mismo criterio y mantuvieron el título, recordando que *De agua, viento y verdor* ejemplifica la relación de estos pueblos con los tres elementos:

[...] agua, como sinónimo de vida de los ríos y lagunas, sitios sagrados de nuestros pueblos indígenas. Viento que recorre todos los espacios de la naturaleza y los paisajes desplegados en los cantos y relatos compartidos por las familias. Verdor que pinta de alegría y representa la fertilidad de la tierra, esa madre generosa honrada por todos los pueblos (*De agua* 2017, 5).

A través de la escucha de las expresiones sonoras y musicales de estos pueblos indígenas, se trata de ampliar la memoria auditiva y de reconocer al otro a través de los sonidos. En relación con las grabaciones de paisajes sonoros y cantos, la premisa estética que siguió Cobo Estrada consistió en intervenir lo menos posible en la posproducción de estas grabaciones, para respetar los paisajes sonoros de cada comunidad y sus entornos, así como su relación con las expresiones sonoras y musicales (Cobo Estrada 2014, 15).

Para los pueblos que este artista colombiano recorre, el nombrar es sagrado porque con él, se trae al mundo las cosas, se las hace existir activamente. Por ello, una palabra que desaparece es un nudo de relaciones que se extingue⁹. De ello dan cuenta estas publicaciones que apuestan por mantener la diversidad:

⁹ Como explica Jiménez Carmona en referencia al ámbito sonoro: “La desaparición de tantas maneras de habitar provoca, además de preocupación y tristeza, una creciente urgencia por prestar atención a esas vidas que desaparecen. Esta urgencia, en su versión acústica, queda reflejada en los cada vez más amplios

Al nivel del mar y a 20 °C, la velocidad del sonido en la atmósfera terrestre es de 343,2 m/s. Sin embargo, esta medida no es constante, varía según el medio y también según la temperatura. Hay una sutil diferencia que hace que cuanto más calor hace, más rápido se desplaza el sonido en el aire; por cada grado celsio que aumenta la temperatura, se incrementa la velocidad del sonido en 0,6 m/s.

Al igual que el sonido, los seres humanos también somos diferentes según el medio en el que vivimos. Factores como la geografía y la temperatura nos afectan de forma significativa en la manera como nos comportamos, nos relacionamos y nos expresamos (Cobo Estrada 2017, 8).

Como la velocidad del sonido que se transforma en el medio que atraviesa, también los seres humanos somos lo que hacemos con y en el medio que atravesamos y nos atraviesa. Entre las distintas poblaciones que podemos escuchar en los paisajes sonoros que Cobo Estrada proporciona, nos fijamos en los nukak. Los nukak se llaman a sí mismos *nukak* “los de la lengua” y *takua* “gente”. Según censos realizados en 2012, se estima que eran 668 personas las que vivían en el Departamento de Guaviare y Guanía. Cuando un nukak quiere expresar que está vivo, dice *chañiat* que significa “estar caminando en el bosque” (Mahecha Rubio 2017, 88-89). En ese bosque, los nombres que dan a los animales explican lo que significan para ellos o lo que estos animales hacen: *aknide* es “el que siempre se rasca” porque a esta ave (*Psophia crepitans*) le gusta revolcarse en los suelos arenosos (Mahecha Rubio 2017, 98). Esta relación que, en su origen se da en muchas lenguas, sigue formando parte del saber y el sentir de esta población. Un ejemplo lo encontramos en el canto *Jo'nide pa' ye wa wenn* (“Yo me veo como el pato real”), en el que Sandra Jo'nide recuerda que se quedó sola con su madre y de ella aprendió a hablar con sus hijos, a aconsejarlos. El pato real –*nüwayi*– es un ancestro que le ha otorgado sus características y por eso lleva su nombre, Jo'nide. La canción termina con esta escucha que pasa de la madre a sus hijos, y que va más allá de lo humano al encarnarse en ese pato real que es ella misma: “Yo escuché, yo escuché, yo ya había escuchado / Yo lo digo, así yo aprendí, yo me veo como el pato real” (Mahecha Rubio 2017, 101). Con este ejemplo, se hace patente que la desaparición de una especie –en este caso el pato real– sería asimismo la aniquilación de una forma de ser mundo, de verse como ese ser que, en este caso, es el pato real. En consecuencia, el silencio que supone la desaparición de cada especie empobrece la polifonía de los vivientes. Ese silencio afecta también a las palabras y, en consecuencia, a las acciones.

y numerosos registros y archivos sonoros de carácter científico o artístico, de profesionales y de aficionados. Se repetiría así el nexo entre registro sonoro archivable y vidas y maneras de vivir que enmudecen que ya se dio en los campos de la etnomusicología y la etnografía en momentos de pérdidas de pueblos y culturas humanas” (Jiménez Carmona 2023).

La palabra es acción, como enseñan las prácticas denominadas “caminar la palabra”. Refiriéndose a los nasa¹⁰, Xabier Etxeberria explica: “Creen incluso un grupo de “resistencia armada”, de guerrilla (“Quintín Lame”), que disuelven pronto (de 1985 a 1991), haciendo una apuesta firme por formas no violentas creativas de resistencia (marchas, concentraciones, toma no violenta de haciendas, incluso desalojos de fuerzas militares, etc.), a las que llaman “caminar la palabra” (Etxeberria 40).

El origen de estas prácticas, que componen “caminar la palabra”, se encuentra en la labor del sacerdote Álvaro Ulcué Chocué, quien adoptó muchos conceptos de la cosmovisión y la cultura nasa. Formado en la Pedagogía de la Liberación, promovió la importancia de fortalecer la identidad, cultura y cosmovisión de las comunidades indígenas nasas: “Uno de los pensamientos que nos dejó fue el respeto por el *yuwe u'jya* (el caminar de la palabra), recordándole a la comunidad que esta acción era el eje transversal para el fortalecimiento del *fxi'ze*” (Ulcué 2015, 113)¹¹.

Caminar la palabra y caminar la tierra están ligados, pues suponen un régimen de atención en el que el movimiento corporal y el del habla y el pensamiento se forjan en relación con los otros y con el lugar que se camina: los sitios y las palabras. Caminar es, entonces, entrar en movimiento conjuntamente, con el otro y lo otro.

Se podría pensar que, estos ejemplos, solamente pueden quedar circunscritos a la cultura de unos pueblos que viven el nombrar de modo poético. Sin embargo, lejos de Colombia, y a pesar de la distancia cultural, Gabriel Villota Toyos se interrogaba por el modo en el que la voz se hace presencia en la exposición *Voces que caminan* (Fundación Cerezales, 2022, León, España). Esta exposición, resultado de un proyecto iniciado en 2018, interroga la percepción del sonido del cuerpo al caminar. Esta percepción, dirá Villota, cuenta como mínimo con dos modalidades. La primera, cuando el cuerpo que camina al ser consciente de su propio sonido “encuentra su voz” y se reconoce como individuo, como sujeto de una experiencia. La segunda, cuando al caminar deja sonar su voz que se adapta al ritmo de la marcha, y convierte el paso y el sonido en un mismo impulso que le conduce a un cuerpo “desindividualizado”, haciéndose uno con el paisaje (Villota 2022, 19):

¹⁰ Los nasa viven entre los departamentos del Huila y Cauca, y son el 13,4 % de la población indígena de Colombia.

¹¹ “[...] los nasa definimos ‘vida’ con la palabra *fxi'ze*, compuesta por *fxi*, terminación de la palabra *fxiw*, que significa ‘semilla’, y *ze*, terminación de la palabra *puzé*, que significa ‘rincón’. Así, decimos que *fxi'ze* es la semilla en el rincón de una casa. Como la comunicación está ligada a la vida, podemos decir que la vida es un proceso comunicativo y que nuestra vida, con sus cambios, depende de las relaciones e interrelaciones que se desarrollan en el nasa *kiwe* (territorio de los seres) y el *eejhe' wala kiwe* (territorio de los seres supremos). Cuando nos comunicamos con otros seres humanos en el diario vivir, la palabra *fxi'ze* también la relacionamos con la palabra *u'jya*, que significa ‘andar’ o estar en movimiento” (Ulcué 2015, 103).

En esta segunda opción la voz se convierte en una emanación animal, en una suerte de mantra que conecta la vibración del cuerpo que la emite con la del conjunto del universo, del que en ese momento toma conciencia de formar parte (junto al camino bajo sus pies, piedras, hierba, bosque, aire y estrellas, entre otros) como si se conectara con un sonido primordial (Villota 2022, 19-20).

Las palabras de Villota entran en consonancia con ese “caminar la palabra” en el que los nasa se relacionan con los dos territorios: el de los seres y el de los seres supremos. Caminar la palabra, caminar la voz, caminar el cuerpo, es ponerse a la escucha, sentir esas vibraciones que permiten una conexión en la que toda dualidad desaparece. Es la atención a esa vibración del propio cuerpo y del resto de los seres que pueblan el universo, lo que produce la apertura de otra percepción, la reactivación de la *aisthesis*, en consonancia con lo que Roberto Barbanti designa como una “ecosofía vibratoria”. Barbanti propone la noción de vibración, como modelo de una nueva aproximación a la realidad sonora y a la realidad en general. En este contexto, escuchar las formas vibratorias del paisaje es un elemento revelador de lo que está en juego, no solo en el paisaje sino en la complejidad del mundo y en nuestra forma de relacionarnos con él (Barbanti 2016, 229). Con esta expresión –ecosofía vibratoria–, Barbanti profundiza en la ecosofía de Guattari partiendo de que, en la actualidad, la noción de paisaje conduce a considerar la sinergia naturaleza / cultura, así como la multisensorialidad y la multidimensionalidad, y las relaciones espaciotemporales y ecodinámicas. Desde aquí, Barbanti considera el paisaje –particularmente en sus aspectos sonoros y acústicos– como vibratorio (Barbanti 2016, 230). Frente al término ecología –que a menudo se utiliza solamente para el mundo natural–, Barbanti mantiene el término ecosofía porque considera que nos sitúa sobre un plano semántico y de reflexión más apropiado para abordar la complejidad (Barbanti 2016, 234).

Un oído es todo un cuerpo. Sentir las vibraciones del Páramo

La serie de videoperformances *Cuerpospermeables*¹² –nueve obras de Eulalia de Valdenebro realizadas entre 2012 y 2021 en los páramos andinos de Colombia–, tiene por objeto trabajar con los seres y las fuerzas del páramo y, particularmente, con la comunidad formada por los frailejones¹³. Cuando se inicia en el 2012, el objetivo de la artista es ser acogida por la comunidad de frailejones a través del modo en el que la danza *contact* pone en relación los cuerpos. Este contacto implica la noción de permeabilidad, que la artis-

¹² Al respecto, consultar la web de la artista, <https://eulaliadevaldenebro.com/proyecto.html>.

¹³ La espeletia, conocida comúnmente como frailejón, es una planta de la familia Asteraceae, nativa de los páramos de Colombia, Ecuador y Venezuela.

ta extiende a otros seres y fuerzas del páramo. Con la designación *Cuerpos-permeables*, se alude a la permeabilidad de las membranas necesarias para la vida, pues “ninguna vida es conocida sin la existencia de una suerte de membranas” (Margulis y Sagan 2013, 73). Las membranas separan un cuerpo del medio, pero el cuerpo está hecho de la misma materia que el medio, varía su densidad. La serie *Cuerpospermeables* se basa en este principio: “hacer perceptible la permeabilidad de nuestros cuerpos en un lugar”¹⁴ (Valdenebro 2022, 184).

Esta permeabilidad supone la disolución del dualismo sujeto-objeto a través de un dejarse penetrar que toma la forma de una re-sonancia. Se trata de una propuesta que se puede incluir en esa ecosofía vibratoria que Barbanti pone como modelo de otra relación con el paisaje. En esta relación, el paisaje no se constituye primando uno de los sentidos, sea la vista o el oído; *Cuerpospermeables* implica a los cinco sentidos y también, como la artista explica, a la totalidad del ser, haciéndole sentir su justa medida:

Cuando entro al páramo, lo que más percibo es una alteración en el sentido del tacto, que es el sentido de la localización, el que nos hace sentir el peso del cuerpo, la temperatura del ambiente, la presión del aire, la orientación en su conjunto [...] La humedad hace que los sonidos tengan diversos comportamientos: algunas veces nítidos, algunas veces brutalmente silencioso, y otras veces el viento trae minúsculas vibraciones de muy, muy lejos. [...]

Es lo que siento con los sentidos que nos enseñaron a identificar, pero el acontecimiento de estar en el páramo es mucho más amplio que eso, pues algo sucede en otros niveles del ser. La intuición parece funcionar diferente allí, todo resulta muy extraño pero, a la vez, de una claridad inusitada, la conciencia se amplía, y con ello me refiero a que el páramo nos permite recordar que no somos tan poderosos ni tan excepcionales, al contrario, nos devuelve nuestra vulnerabilidad y dependencia. Es así como creo que el lugar de lo humano toma sus justas proporciones, se hace pequeño y frágil y así es más fácil reconocer la belleza de las cosas, la conexión intrínseca de los seres y fuerzas que habitan ese lugar. Creo que esto constituye una espiritualidad situada en el cuerpo, justamente porque algo lo desborda (Valdenebro 2021, 12).

La no distinción entre los sentidos y una espiritualidad radicada en el cuerpo es un ejemplo mayor de una *aisthesis* basada en unas prácticas que tienen en cuenta el carácter relacional de una ecología comprendida como un entramado de interacciones múltiples.

Si, por un momento, nos centramos en la escucha y lo sonoro, descubrimos que ese doble proceso de sentir con el cuerpo y con el espíritu corporalizado, por así decir, forma parte del proceso de gestación y producción de *Cuerpospermeables*. En este proceso, Diana María Restrepo –artista

¹⁴ “[...] rendre perceptible la perméabilité de nos corps dans un lieu”.

sonora y miembro de VozTerra— realizó una labor de sensibilización a la escucha atenta que podía adoptar la forma de una meditación o, como aparece en VozTerra, una medita-acción¹⁵. El diseño sonoro de los videos estuvo a cargo de Nelson Vasques e incluyó una investigación sobre frecuencias que la propia artista utiliza en meditación¹⁶. Estos ejercicios de meditación la condujeron a encontrar la frecuencia específica para el viento, la niebla y la laguna del páramo. Cada una estaba formada por un número de tres cifras. A partir de estos números, Vasques elaboraba el sonido de esa frecuencia. La intención —en palabras de Eulalia de Valdenebro—, era “poner a los espectadores en esa frecuencia vibracional para propiciar en ellos un estado meditativo, un acceso al trabajo espiritual en cada persona” (comunicación personal).

Cada *Cuerpopermeable* contiene una frecuencia de fondo que se escucha al comienzo y al final de cada propuesta. De este modo, las piezas pueden ser presentadas en simultaneidad sin enmascarar su sonido, tal y como se llevó a cabo en la exposición *CUERPOS PERMEADOS. Diez años de relación con el páramo* en el Museo de Artes Visuales en la Universidad Tadeo Lozano (2021, Bogotá, Colombia). Retomando uno de los elementos de la naturaleza —el viento—, nos centraremos en *Cuerpopermeable III, Viento* (2021). A nivel técnico, Restrepo es la encargada de grabar dos elementos claves: el viento que llega desde abajo del acantilado, y el viento que entra en las cavidades de Valdenebro, convirtiéndola en una caja de resonancia. Para el primero, usó un micrófono binaural, y durante la grabación la artista sonora realizaba una danza con el micrófono, similar a la que ejecutaba Valdenebro danzando con el viento. En la grabación del viento entrando en su cuerpo, se usaron micrófonos de solapa adheridos a su pecho y a su cuello. En los dos casos, se decidió que el viento era el protagonista y que no se utilizaría ningún sistema de protección y filtrado en la grabación.

Estos presupuestos de grabación fueron objeto de un trabajo previo con Restrepo, en el que Valdenebro insistió en la necesidad de hacer un trabajo espiritual para poder trabajar en el páramo y permitir que, las fuerzas del páramo —en este caso el viento, decidieran la grabación.

¹⁵ Véase <https://www.vozterra.com/>. Valdenebro explica: “Cada acción que hice en el páramo fue siempre precedida por una meditación y un pequeño pagamento (agradecimiento, permiso, intención, don). Realmente siento que ambas prácticas son las que —al menos en mi caso— permitieron desplazar el lugar de lo humano (metantrópico) y permitieron la agencia poética de los seres y fuerzas del páramo” (comunicación personal).

¹⁶ El tipo de meditación que realiza la artista se basa en frecuencias numéricas que ordenan su respiración y permiten llegar a un estado meditativo. Las frecuencias sonoras que acompañan cada meditación son siempre un número de tres dígitos e imágenes geométricas que aparecen en el estado más profundo de la meditación con colores vibrantes.

La intervención de Vasques, graduado en cine con una tesis sobre el sonido, se centró en la posproducción. En su trabajo con el sonido siempre se respetó el registro directo que se hizo en el páramo, priorizando aspectos del paisaje sonoro en función de las imágenes que Valdenebro iba ofreciendo de su experiencia.

La pregunta que guía la relación con el páramo en esta videoperformance es: “¿Cómo hago para no cantar?” (citado en Lozano 2021, 214). La respuesta es abrir la boca para dejar entrar el viento; abrir todo el cuerpo para convertirse en una caja de resonancia accionada por el viento:

Una cavidad dentro de otra cavidad.
 La bóveda que es mi paladar resuena
 en la bóveda de mi cráneo,
 que tiene la huella de la cadera
 que una vez me contuvo.
 Hoy la mía me sostiene.
 Las tres bóvedas se inclinan,
 se conjuran, se articulan
 en sutiles ángulos y rotaciones
 para que el viento resuene en mi cuerpo.
 Soy instrumento de viento.
 Danzo con mis tres bóvedas para re-sonar¹⁷.

El cuerpo de la artista deviene poroso; en la bóveda de su paladar, su cadera y su cráneo, el viento resuena, transformando su cuerpo en instrumento de viento.

“Soy instrumento de viento”, escribe Valdenebro; “yo me veo como el pato real”, cantaba Sandra Jo’nide. En ambas, un mismo movimiento de trayección, tal y como lo explica Berque: “el proceso onto/lógico por el que el ser (humano o no humano) se crea a sí mismo creando su medio, a partir de la materia prima que es el entorno” (Berque 2022, 90)¹⁸. Un

¹⁷ *Cuerpopermeable III*, Viento, 2021. Bitácora de Eulalia de Valdenebro (2021, 17).

¹⁸ “le processus onto/logique par lequel l’être (humain ou autre qu’humain) se crée lui-même en créant son milieu, à partir de la matière première qu’est l’environnement”. “Desde un punto de vista ecumenal (écouménal) (Berque 2000), el mundo es el conjunto de concepciones que tenemos de la Tierra (naturaleza), es decir, una manera global de captarla a través de los sentidos, del pensamiento, de la palabra y de la acción. Estas percepciones pueden desglosarse en cuatro categorías genéricas: recursos, limitaciones, riesgos y beneficios. No están en la naturaleza de las cosas, sino en la relación ecumenal, denominada trayección, que las establece como tal. El petróleo, por ejemplo, no es en sí mismo un recurso. Solo lo es (dicho para simplificar) a partir de la invención del motor de explosión. La realidad humana es, por tanto, trayectiva. Esta trayectividad no se resuelve en la alternativa moderna entre lo subjetivo y lo objetivo. Entender el petróleo como recurso no es simplemente subjetivo (porque este recurso existe realmente), ni simplemente objetivo, puesto que presupone la existencia humana; es una relación trayectiva” (Berque 2009, 77). “[Du point de vue écouménal (Berque, 2000), le monde est l’ensemble des prises que nous avons sur la Terre (la nature), c’est-à-dire une manière globale de saisir celle-ci par les sens, par la pensée,

movimiento de trayeccción no divide la realidad en lo que se denomina lo subjetivo y lo objetivo, sino que se sitúa en lo que, para Berque, supone una lógica de lo que está en medio. No hay un sujeto y un objeto autónomos, sino un hacerse en y con el medio. Nos producimos a nosotros mismos en y con las cosas. Esto, que puede parecer abstracto, queda claro si pensamos, por ejemplo, en el modo en el que los usos de los teléfonos inteligentes están modificando las relaciones sociales y la expresión de los afectos. Ser afectado por el viento hasta ser un instrumento, o verse como el pato real no es tan ajeno al hecho de hablar de uno mismo en términos de saturación de información. La gran diferencia se encuentra en el trayecto que se ha gestado: viento, pato, ordenador o teléfono. En otras palabras, la diferencia radica en si el medio predominante es un componente natural, orgánico o artificial. El peso que tengamos de cada uno de estos elementos modificará la forma en que se escucha, se siente o se habla. Este planteamiento, supone la no distinción entre el ser y el medio que se crea, o dicho con Karen Barad, se trataría de prácticas que no trazan fronteras diferenciales entre “lo humano” y lo “no humano” (Barad 2003, 824).

El cuerpo de la artista deja de ser un bloque matérico que sustenta a un sujeto y excava, dejando sus huecos a la intemperie, aceptando su disolución y ofreciéndose al trabajo del viento¹⁹. Su cuerpo se transforma en una suerte de arpa eólica que no necesita la intervención del ser humano para sonar²⁰. Su cuerpo no canta siguiendo una melodía ajena a los sonidos del páramo. En su lugar, se elige escapar al tiempo, a la memoria, y convertirse en la herramienta sonora de la fuerza del viento, de su variación continua.

La experiencia realizada en esta serie de videoperfomances supone una crítica al *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci (ca. 1490), para deconstruir el instrumento de medida que supone el ser humano como centro y

par les mots et par l'action. Ces prises se ramènent à quatre catégories génériques : ressources, contraintes, risques et agréments. Elles nesont pas dans la nature des choses, mais dans la relation écouménale, dite trajectio, qui les institue en tant que telles. Le pétrole, par exemple, n'est pas en soi une ressource. Il ne le devient (soit dit pour simplifier) qu'à partir de l'invention du moteur à explosion. La réalité humaine est donc trajective. Cette trajectivité ne se résout pas dans l'alternative moderne entre le subjectif et l'objectif. Saisir le pétrole en tant que ressource n'est pas simplement subjectif (car cette ressource existe réellement), ni simplement objectif, puisque cela suppose l'existence humaine; c'est une relation trajective."]

¹⁹ Nos hallamos en un proceder que, en cierta manera, invierte el modo en el que Ana Mendieta actuaba en el cortometraje *Grass Breathing* (1974), donde, para mostrar la sinergia entre el cuerpo humano y la tierra, la artista se sitúa debajo de una parcela de hierba que vemos ascendiendo y descendiendo al ritmo de la respiración de su cuerpo invisible. Con Valdenebro, la acción recae, mayormente, en el viento; ella es la depositaria, la boca abierta.

²⁰ Este instrumento de cuerda, conocido al menos desde el siglo XVII, contaba con una caja de resonancia que podía medir hasta unos 90 cm de largo, y tenía un número indeterminado de cuerdas que podía llegar hasta doce. Todas las cuerdas estaban afinadas a la misma nota, pero su espesor era variable, por lo que producían armónicos diferentes. El aire, único intérprete, vendría a enroscarse entre las cuerdas, haciendo vibrar a cada una según su propia frecuencia.

poder llevar a cabo una experiencia espiritual en el páramo en la que ella no sea el centro. Esta deconstrucción es visibilizada previamente por la artista en *Frailejonmetría comparada* (2012), un dibujo en lápiz sobre papel en el que el cuerpo del frailejón (*Espeletia grandiflora*) a tamaño real, se funde con el de la artista produciendo una imagen que, irónicamente, dialoga con el *Hombre de Vitruvio*. Posteriormente, *Frailejonmetría comparada 1:1* (2020), en acuarela, retoma, en palabras de la artista, “el lenguaje y la técnica de representación que se usa en la ciencia botánica moderna, sobre todo durante su etapa de fundación”. A diferencia de esa ciencia que representaba a los vegetales excluidos de su entorno –propia de la botánica moderna que forma parte de la mirada colonial–, la artista optó, como se recordará, por largas estancias en el páramo para poder alcanzar ese sentimiento de comunidad que le permite trazar su dibujo *in situ*²¹:

Cuando ilustro una planta, siempre me propongo captar su movimiento, es por eso que viajo para verla, entender sus ciclos, ver sus hojas girar para encontrar la luz, entender cómo se marchita una flor y cómo aparece el fruto. Me gusta sentir la flexibilidad del tronco y probar su savia, es como si el sabor me dijera con exactitud el color que debo usar para ilustrarla. Cuento todo esto, porque mucha gente piensa que ilustrar una planta es un problema meramente visual, que se puede solucionar copiando una foto²².

Con este proceder, Valdenebro se sitúa en una ontología relacional que atiende a eso “no humano”, es decir, los seres y las fuerzas que habitan el páramo.

El páramo aparece, para la artista, como “el estado vegetal del agua”, un lugar de comunión “entre el cielo y la tierra” (Valdenebro 2021, 10). Considerar el páramo como estado vegetal del agua implica la no distinción entre lo abiótico y lo biótico, tal y como la hipótesis de Gaia –planteada por James Lovelock y Lynn Margulis– propone al mostrar que el entorno es en gran medida el resultado de la actividad metabólica de los propios seres vivos, y no un mundo físico externo²³. Por otro lado, hacer del páramo el lugar de comunión entre el cielo y la tierra, supone acoger la experiencia espiritual que se propicia en la relación con el lugar²⁴.

²¹ Véase al respecto la página de la artista, <https://www.eulaliadevaldenebro.com/fraile2.html>.

²² Eulalia de Valdenebro. “Mi historia con la botánica”. *Eulalia de Valdenebro*. <https://www.eulaliadevaldenebro.com/botanica.html>.

²³ Desde una asunción del Antropoceno, la hipótesis de Gaia está siendo objeto de discusión. De ello da cuenta la reactivación del libro de Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, publicado por primera vez en 1979, y los textos de Bruno Latour (2012) o Isabelle Stenger (2017).

²⁴ Este hacer comunidad con los seres no humanos nos evoca al modo en el que Viveiros de Castro explica el chamanismo amerindio como una suerte de diplomacia que se establece inter especies (2010, 40); a Morizot en *Les Diplomates* (2016), donde desarrolla las maneras de actuar políticamente con los no humanos, y a Anna Tsing, quien aboga por reescribir la historia de la relación entre los humanos y los cereales como lugar de intercambio (2012, 141-154).

A la mirada de la botánica colonial se le opone, entonces, un posthumismo decolonial encarnado, por unos instantes, en ese cuerpo devenido instrumento de viento. Ese cuerpo-instrumento surge al no añadir ninguna capa en su relación con el viento; no construye otra casa, sino que se deja penetrar por el páramo, por la tierra, por una casa común que es, asimismo, una casa para la escucha.

Conclusiones

Desde que con el término Antropoceno se anunció una fase geológica que incide en la capacidad del ser humano para transformar todo el sistema terrestre, se ha evidenciado la necesidad de replantear el modo de habitar la tierra. En este replanteamiento, este texto ha expuesto cómo, desde la escucha, se pueden activar otros modos de habitar: uno, el poético; el otro, el que aboga por la sustitución del paradigma del dominio respecto a la naturaleza por el de una escucha que se realiza con todo el cuerpo. En ambos se parte de la necesidad de atender a la cercanía de las cosas y de los seres que forman parte del medio. Este planteamiento implica la recuperación del término *aisthesis* para desencajarlo de la estética tradicional y conectarlo con el planteamiento ecosófico de Guattari. Con ello, nos instalamos en una escucha que se ha denominado *poï-ética* porque tiene en cuenta el obrar que toda escucha implica y el compromiso ético que supone abrir el oído al medio en el que nos encontramos.

La escucha *poï-ética* ha quedado ejemplificada a través del reconocimiento de los saberes ancestrales de los nativos colombianos en su relación con el medio. Esta es una escucha que puede desarrollarse desde las prácticas artísticas, pero también desde las cotidianas, como las del “caminar la palabra”. Esta escucha activa y relacional implica también un compromiso ético al atender a la desaparición de cualquier especie –organismos o palabras–, porque toda desaparición de una especie empobrece la polifonía de lo que nos convierte en habitantes de una misma tierra. Esta es también una escucha que, como en el caso de *Cuerpopermeable III, Viento*, hace de todo el cuerpo una caja de resonancia que incluye la ecosofía vibratoria de Barbanti. En consecuencia, si bien es importante atender a la especificidad de la escucha y el sonido, la ecosofía nos enseña la necesidad de comprender que, también, la escucha y los sonidos son relacionales. Desde el nexo establecido entre la noción de *aisthesis* y la ecosofía, se explicita que, la escucha –como Cage afirmaba–, se realiza con todo el cuerpo y modifica el modo en el que el ser humano siente el medio: el suelo que pisa. Activar la escucha *poï-ética* es, entonces, reconocer que bajo el asfalto se encuentra la tierra, y que el modo en el que esta es nombrada y cantada es indicio de

la forma en la que se habita. Escuchar, dejándose atravesar por el medio, supone aprender a habitar esa casa común que es, para nosotros, una casa para la escucha.

Bibliografía

- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Towards Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, n.º 3: 801-831.
- Barbanti, Roberto. 2016. "Écosophie vibratoire, pour une nouvelle approche sono-acoustique". En *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of Sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, ed. por Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos y Carmen Pardo, 229-237. París: L'Harmattan.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1988. *Esthétique*. París: L'Herne.
- Berque, Augustin. 2022. *Entendre la Terre. À l'écoute des milieux humains*. París: Le Pommier.
- . 2009. "Les travaux et les jours. Histoire naturelle et histoire humaine". *L'Espace géographique* 38, n.º 1: 73-82.
- Beyer, Stephan V. 2011. *Singing to the Plants. A Guide to Mestizo Shamanism in the Upper Amazon*. Alburquerque: University of New Mexico Press.
- Cadena, Marisol de la. 2015. "Uncommoning Nature". *E-flux Journal* 65. <http://super-community.e-flux.com/texts/uncommoning-nature/>. DOI: 10.2307/j.ctv11318js.5.
- Cage, John, y Daniel Charles. 1976. *Pour les oiseaux*. París: Belfond.
- Campos Fonseca, Susan. 2021. "Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras". *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 8: 178-194. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.8.21416>.
- Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The Climate of History: Four Theses". *Critical Inquiry* 35: 197-222. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/596640>.
- Charbonnier, Pierre, Bruno Latour y Baptiste Morizot. 2017. "Redécouvrir la terre". *Traces. Revue de Sciences Humaines* 33. <https://doi.org/10.4000/traces.7071>.
- Cobo Estrada, León D. 2014. "Un tejido de voces, músicas y sonidos". En *De agua, viento y veredor. 1. Paisajes sonoros, cantos y relatos indígenas para niños y niñas*. Bogotá: Gobierno de Colombia / Atención integral a la primera infancia / Paz, equidad, educación.
- . 2017. "Lo sonoro y lo musical: de los fríos páramos del Cauca a las calurosas selvas y sabanas de Guaviare". En *De agua, viento y veredor. 2. Paisajes sonoros, cantos y relatos indígenas para niños y niñas*. Bogotá: Gobierno de Colombia / Atención integral a la primera infancia / Paz, equidad, educación.
- Coutelet, Nathalie. 2024. "Decoloniality". En *Arts, Ecologies, Transitions. Constructing a Common Vocabulary*, ed. por Roberto Barbanti, Isabelle Ginot, Makis Solomos y Cécile Sorin, 65-67. Londres / Nueva York: Routledge.
- Daggett, Cara. 2018. "Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire". *Millennium: Journal of International Studies* 47, n.º 1: 25-44. DOI: 10.1177/0305829818775817.

- De agua, viento y veredor. 2. Paisajes sonoros, cantos y relatos indígenas para niños y niñas.* 2017. Bogotá: Gobierno de Colombia / Atención integral a la primera infancia / Paz, equidad, educación.
- Etxeberria, Xabier. 2022. "Los derechos de los pueblos indígenas en el marco de la diversidad cultural". En *Los pueblos indígenas: la lucha por el reconocimiento de sus derechos*, coord. por María del Ángel Iglesias y Ana Laia Lázaro Feo. Madrid: Editorial Dykinson.
- Guattari, Félix. 1989. *Les Trois écologies*. París: Galilée.
- Haraway, Donna. 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". *Environmental Humanities* 6, n.º 1: 159-165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>.
- Heidegger, Martin. 1983. "Hölderlin y la esencia de la poesía". En *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel.
- . 1995. "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jiménez Carmona, Susana. 2023. "¿Usted está aquí? Artes de la atención para voces que no(s) hablan". *Revista del Instituto Superior de Música* 23. <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0030>.
- . 2024. "Los sonidos pequeños: escuchas antropodescentradas y vidas co(i)mplicadas". En *Cuidado con la estética. Reflexiones entre el arte y la vida*, ed. por Ricardo Piñero Moral y Raquel Cascales Tornel, 163-176. Madrid: Sindéresis / Dykinson.
- Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge.
- Kueva, Fabiano. 2013. "Los sonidos posibles". En *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*, ed. por Fabiano Kueva, 9-28. Quito, Ecuador: Hominem editores.
- Latour, Bruno. 2012. "Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política". *Otra Parte. Revista de Letras y Artes* 26: 37-76.
- Lozano, Ana María. 2021. "Sujeto a sujeto: estrategias desde el arte para relacionarse con el páramo". En *Cuerpospermeables: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia de Valdenebro*, ed. por Lisa Blackmore, Eulalia de Valdenebro. Colombia: La Imprenta editores.
- Mahecha Rubio, Dany. 2017. "Nukak". En *De agua, viento y veredor. 2. Paisajes sonoros, cantos y relatos indígenas para niños y niñas*. Bogotá: Gobierno de Colombia / Atención integral a la primera infancia / Paz, equidad, educación.
- Margulies, Lynn, y Dorion Sagan. 2013. *Microcosmos*. Barcelona: Tusquets.
- Morizot, Baptiste. 2016. *Les Diplomates*. Marseille: Wildproject.
- Muzio, Tommaso de. 2015. *Carbon Capitalism. Energy. Social Reproduction and World Order*. Londres / Nueva York: Rowman / Littelfield International.
- Nieto, Mikel R. 2016. *Dark Sound*. Alemania: Gruenrekorder.
- Nietzsche, Friedrich. 2011. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". En *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Tecnos.
- Page, Joanna. 2023. *Decolonial Ecologies: The Reinvention of Natural History in Latin American Art*. Cambridge: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OPB.0339>.
- Stenger, Isabelle. 2017. "La intrusión de Gaia". En *tiempos de catástrofes*, 39-47. *Cómo resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: NED Ediciones.

- Tsing, Anna. 2012. “Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species: For Donna Haraway”. *Environmental Humanities* 1, n.º 1:141–154. <https://doi.org/10.1215/22011919-3610012>.
- Ulcué, Gustavo. 2015. “Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa”. En *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, ed. por Pablo Mora, 103–131. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Valdenebro, Eulalia de. 2021. *Cuerpopermeable III, Viento*. En *Cuerpos permeables: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia de Valdenebro*, ed. por Lisa Blackmore, y Eulalia de Valdenebro. Colombia: La Imprenta editores.
- . 2022. “Le Principe métanthropique. Faire lieu à partir d'une épistémè végétale possible”. Tesis doctoral. Université de París 8.
- Villota Toyos, Gabriel. 2022. “Desplazamientos de la voz (al caminar)”. En *Voces que caminan*, ed. por Gabriel Villota Toyos. León: Instrucciones para cambiar el mundo / Ediciones la Gándara.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz.
- Zambrano María. 1989. “Nostalgia de la Tierra”. En *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe.

Recibido: 03-11-2024

Aceptado: 02-04-2025