



ISAAC DIEGO GARCÍA FERNÁNDEZ

<https://orcid.org/0000-0002-0930-257X>

isaacdiego.garcia@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja

Artes sonoras y ecoartivismo: de la dimensión política del sonido a las posibilidades de una escucha situada

Sound Arts and Eco-Artivism: From the Political Dimension of Sound to the Possibilities of Situated Listening

El presente estudio trata de ofrecer un espacio de debate y reflexión en torno a la dimensión política de la música y las posibilidades del “ecoartivismo” en el ámbito de la creación sonora contemporánea. Con el fin de cuestionar la visión de la obra artística como mero objeto de placer y fenómeno descontextualizado, reflexionamos sobre el sonido y la escucha como fuentes de producción de conocimiento crítico y reflexivo. Desde esta óptica, el espacio de las artes sonoras se revela como un fecundo campo de experimentación capaz de proyectarse hacia reivindicaciones políticas, culturales, sociales y medioambientales. Se revisarán los fundamentos que conducen del paisaje sonoro clásico al nuevo marco de la biomúsica como espacio propositivo que intenta prestar atención de manera situada al diálogo entre sonidos humanos y no humanos, cuestionando para ello tanto la dicotomía entre cultura y naturaleza, como las pretensiones éticas de preservación que caracterizan los posicionamientos del paisaje sonoro tradicional. Finalmente, con el objetivo de ilustrar algunas de estas reflexiones, se revisan dos obras específicas: *La selva* (1998) de Francisco López y *Amazonia* (2019) de Félix Blume. Sus divergentes posicionamientos estéticos e ideológicos se materializan en dos tipos de escucha opuestos —una profunda y descontextualizada, y otra situada y compartida—, lo que permite debatir acerca de sus implicaciones ecológicas.

Palabras clave: artes sonoras, ecoartivismo, paisaje sonoro, ecología acústica, biomúsica, *field recording*, Francisco López, Félix Blume.

This study aims to provide a space for debate and reflection on the political dimension of music and the possibilities of “eco-artivism” in the field of contemporary sound creation. By questioning the view of works of art as mere objects of pleasure and decontextualised phenomena, this article reflects on sound and listening as sources to produce critical and reflexive knowledge. From this perspective, the field of sonic arts emerges as a rich testing ground that can be used for political, cultural, social and environmental protest. The foundations that lead from the classical soundscape to the new context of biomusic will be reviewed as a propositional field that seeks to consider the dialogue between human and non-human sounds as situated knowledge, questioning both the dichotomy between culture

and nature, as well as the ethical pretensions of preservation that characterise approaches to the traditional soundscape. Finally, two distinctive works are examined to illustrate some of these reflections: La selva (1998) by Francisco López and Amazonia (2019) by Félix Blume. Their contrasting aesthetic and ideological positions materialise in two opposing types of listening –one deep and de-contextualised, and the other situated and shared– which allows for a debate about their ecological implications.

Keywords: sound arts, eco-artivism, soundscape, acoustic ecology, biomusic, field recording, Francisco López, Félix Blume.

A modo de introducción: artes sonoras y activismo social

Quienes se creían que los músicos estaban para formar parte del decorado de una sala de conciertos o para entretener y divertir “a su público” pueden darse por irresponsables o, cuando menos, por poco atentos a la realidad, también sonora, que no deja de vibrar para construir y para impedir que se construya destruyendo (Barber y Palacios 2009, 136).

Las mordaces palabras de Barber y Palacios traídas aquí buscan dar cuenta de la creciente preocupación de muchos músicos y artistas sonoros por asumir un mayor compromiso social a través de su producción creativa. Si partimos de la constatación de que la escucha (escuchar y ser escuchado) es un acto social, puede afirmarse que toda intención comunicativa es esencialmente política. Y no únicamente porque ciertos creadores busquen manifestar deliberadamente un posicionamiento ideológico a través de su acción artística, sino también –y posiblemente más relevante– porque incluso aquellas obras que se nos presentan como aparentemente neutras encierran siempre una visión del mundo específica, modos de relacionarse con la realidad social, esto es: relaciones de poder. Pues, como señalara proféticamente Attali, la música no es una actividad autónoma, sino una metáfora creíble de lo real: “Escuchar la música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político” (1977, 14). Así, en la medida que la música y sus sonidos ocupan el tiempo-espacio social, se revelan como eficaces herramientas de poder.

El propio Attali señala su reverso cuando afirma: “Con la música nació el poder y su contrario: la subversión” (1977, 15). De modo que la música ya no será únicamente un objeto de disfrute y estudio, sino también un medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento crítico y reflexivo. Como sabemos, la antropología musical fue pionera en la aproximación de la música como una forma de conocimiento. Desde la década de los sesenta y setenta del pasado siglo este campo ayudó a superar el enfoque tradicional de la musicología, propensa a analizar la música como un fenómeno de estudio en sí mismo. A su vez, la antropología musical contemporánea ha tendido a abandonar el estudio exclusivo de las prácticas

musicales (entendidas en un sentido tradicional), para explorar todo tipo de fenómenos sonoros. Así, por ejemplo, el etnomusicólogo Steven Feld, pionero en la denominada antropología del sonido, desarrolló el concepto de “acustemología”, conjunción de acústica y epistemología, que le permite teorizar sobre el sonido y la escucha como formas de conocimiento (Feld 2013). Con ello, Feld aporta una valiosa herramienta analítica que sitúa la música, el sonido y la escucha en el centro del debate cultural, al tiempo que nos ayuda a replantear los mecanismos que empleamos para generar conocimiento.

Precisamente, los activismos sonoros se asentarán en gran medida sobre este nuevo marco epistemológico, según el cual la escucha se revela como una vía de percepción reflexiva y el sonido como una fuente de producción de conocimiento. Tal como argumenta Polti (2022a), esta materia de reflexión ha confluído en el giro sonoro, dentro de los estudios socioculturales, a partir del interés de numerosos artistas e investigadores de disciplinas diversas, como la acústica, la antropología, la sociología, el arte sonoro, la filosofía y la pedagogía musical, entre otras. Desde esta nueva concepción del sonido y de la escucha, la obra artística difícilmente puede defenderse ya como un fenómeno descontextualizado, mero objeto de placer estético, como tampoco la creación sonora puede abordarse desde una perspectiva no situada¹. Todo ello justifica sobradamente el creciente interés de muchos músicos experimentales y artistas sonoros por profundizar en problemáticas sociales y políticas a través de la propia práctica creativa.

Con gran pujanza en el contexto iberoamericano, los activismos sonoros se revelan como una rica y heterogénea red de prácticas experimentales anticanónicas, que buscan situarse fuera del control comercial, académico e institucional. Estas iniciativas se englobarían en el marco del denominado “artivismo”, neologismo que hibrida arte y activismo político, aunque también incorpora la organización comunitaria y ciertos usos tecnológicos (Polti 2022b). Nina Felshin, en su pionera publicación de 1995 *But Is It Art? The Spirit of Arts as Activism*, define el artivismo como un arte procesal y colaborativo que debe propiciar un cambio social: “el arte activista representa una confluencia de los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos veinticinco años o más, que han intentado desafiar, explorar o difuminar los límites y las jerarquías que tradicionalmente definen la cultura representada por quienes ostentan el poder” (Felshin 1995, 10)².

¹ En futuras líneas de este estudio abordaremos la noción de “escucha situada” propuesta por Susana Jiménez Carmona (2021), precisamente a partir del trabajo artístico de Félix Blume.

² “activist-art represents a confluence of the aesthetic, sociopolitical, and technological impulses of the past twenty-five years or more that have attempted to challenge, explore, or blur the boundaries and hierarchies traditionally defining the culture as represented by those in power”. Traducción del autor.

Como señalan Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey, el activismo es un “mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación” (2018, 9).

Desde esta óptica, la irrupción del ecologismo encuentra un interesante espacio de acción en el marco del “ecoactivismo”, un nuevo neologismo propuesto en 2009 por la artista española Verónica Perales que “engloba a todas las prácticas artísticas comprometidas con la preservación de la biosfera y que reivindiquen una actitud respetuosa con ella, ofreciendo un enfoque positivo sobre ‘LO QUE SÍ PODEMOS HACER’” (Perales 2009, 1). Desde el punto de vista de González-Reforma, el ecoactivismo “utiliza el arte como medio de resistencia y expresión, moviliza a la comunidad, inspira cambios concretos en políticas medioambientales y fomenta la participación en la conservación de la naturaleza” (2024, 221). El trabajo creativo de Verónica Perales se sitúa en la confluencia entre arte, tecnología y ecología para abordar cuestiones relacionadas con la biodiversidad, el ecofeminismo³ y el activismo medioambiental⁴. En un sentido afín, también cabría destacar la labor artística e investigadora de la mexicana Elisa Corona, quien explora las posibilidades del *field recording* combinando conjuntamente estudios de género, teoría antirracista y activismo medioambiental (Corona 2021, 91)⁵.

Las prácticas de estas creadoras (que aquí se indican únicamente a modo de muestra de una rica y múltiple red de artistas en el contexto iberoamericano) hallan en las posibilidades del sonido y de la escucha un fecundo campo de investigación en su proyección hacia reivindicaciones políticas, culturales y sociales interseccionales. Esta suerte de “sonoecoactivismo” (si se nos permite seguir jugando con la cadena de neologismos) emerge como un espacio para la micropolítica —aunque sin renunciar a las aspiraciones globales que anunciara Guattari (1990) en su concepto de “ecosofía”⁶—, pues, como afirman Barber y Palacios, “el sonido, lejos de ser un área marginal de interés secundario [...], por el contrario, es el espacio donde se suceden en definitiva nuestras crisis, nuestras apocalipsis más íntimas y serias. De ahí su poder” (2009, 137).

Del paisaje sonoro a la biomúsica

El redireccionamiento del papel de los creadores sonoros hacia preocupaciones medioambientales ha tendido a plasmarse a través de diversas prácticas o disciplinas entrecruzadas, y no siempre claramente delimitadas,

³ Sobre la noción específica de ecofeminismo, se recomienda, además, Herrero y Gago (2023).

⁴ Para profundizar sobre el trabajo de Verónica Perales, véase <https://veronicaperales.eu/>.

⁵ Para profundizar sobre el trabajo de Elisa Corona, véase <http://www.elisacoronaaguiar.com/>.

⁶ Sobre el concepto de ecosofía volveremos en líneas futuras de este texto, especialmente a través de su aplicación al campo sonoro.

como el paisaje sonoro, las marchas sonoras, los mapas sonoros, el *field recording*, las músicas participativas, el audio experimental, la biomúsica, etc.⁷. En ellas, encontramos preocupaciones comunes, como el interés por interconectarse con otros campos de conocimiento o la conciencia DIY (“hazlo tú mismo”) —especialmente con relación al uso crítico, ecológico y no normativo de las tecnologías (García 2022)—. En cualquier caso, no siempre resulta sencillo establecer categorías claramente definidas entre estas praxis sonoras, razón por la cual tomaremos el marco de referencia propuesto por Rubio (2020), que parte de la definición de biomúsica como la interacción entre arte sonoro y ciencias biológicas para producir música con sonidos provenientes de organismos vivos no humanos⁸. El primer campo —el artístico— incluye la ecología acústica, la biomusicología, la zoomusicología y la ecomusicología; mientras que el segundo —el científico— estaría conformado por bioacústica, ecoacústica y ecologías del paisaje sonoro. A su vez, Rubio propone nueve modalidades dentro de la biomúsica: composición con paisaje sonoro, grabación de campo, arte sonoro inmersivo, caminatas sonoras, mapas sonoros, música ecoacústica, arte sonoro ambiental, escultura e instalación sonora biofónica y composición bioacústica (2020).

Este marco taxonómico resulta útil, además, porque sitúa el paisaje sonoro en un eje transversal que toma dos enfoques: por una parte, la ecología acústica (como campo que emerge de las artes sonoras) y, por otra, la ecoacústica (como área científica para comprender los fenómenos acústicos de comunicación animal). Así, Rubio (2020) establece un camino que va desde el paisaje sonoro “clásico” creado por R. Murray Schafer —centrado únicamente en la escucha humana— hacia una mayor sensibilidad interespecie, que pone de relieve la necesidad de explorar perspectivas de escucha no antropocéntricas para comprender las relaciones sonoras del ambiente. Ciertamente, la concepción de paisaje sonoro desarrollada desde sus inicios en el contexto del célebre proyecto *The World Soundscape Project* (WSP) centró gran parte de sus intereses en la contaminación acústica del medioambiente contemporáneo y en la preservación de los entornos sonoros naturales. En su ya clásico *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* de 1977, Schafer establece un ideario con fuertes connotaciones éticas, artísticas y educativas, que sitúa la experiencia de la escucha humana en el centro de la acción en torno al paisaje sonoro. “La

⁷ Para aclarar terminológicamente estas prácticas sonoras, se recomienda la revisión del artículo propuesto por Tania Rubio (2020), especialmente por la amplia variedad de ejemplos específicos aportados.

⁸ Desde esta óptica, conviene aclarar que el término biomúsica se ha empleado también en el campo de la musicoterapia para definir los sonidos del cuerpo humano relacionados con procesos curativos (véase, por ejemplo, los postulados teóricos desarrollados por el músico y terapeuta argentino Mario Corradini).

contaminación acústica se da cuando el hombre no escucha con atención” (Schafer 2013, 20), afirmará, de modo que la lucha contra el ruido comienza con la educación auditiva: escuchar el ambiente que nos rodea (natural o urbano) es el camino para reflexionar críticamente sobre sus efectos y consecuencias en nuestra salud.

La idea de concebir al humano (la cultura) como el agente que contamina el paisaje sonoro (la naturaleza), al tiempo que el único motor que puede revertir esta dinámica, presenta una aproximación al paisaje sonoro que porta desde sus inicios dos aspectos que pueden ponerse en cuestión: por una parte, una excesiva idealización de la naturaleza (donde lo humano se sitúa dicotómicamente) y, por otra, la propia idea de su preservación —que, desde la perspectiva conservadora y ciertamente paternalista de Schafer, tiende a concebir la naturaleza como un elemento pasivo e inmutable—. En la cuestionable segregación entre naturaleza y cultura puede hallarse la propia tradición occidental, que ha tendido a desarrollar un pensamiento dualista que opone ambos planos y donde todo queda “objetificado”, incluida la naturaleza. Como argumenta Chiuminatto, “las corrientes de pensamiento de la modernidad están relacionadas tradicionalmente con una dialéctica binaria: naturaleza y cultura, sujeto y objeto, tiempo y espacio, entre otras” (2022, 13). Podría deducirse que la misma noción de naturaleza se revela como un producto cultural, el resultado de una construcción humana. Como sentencia Erle Ellis: “Desde un punto de vista filosófico, la naturaleza es ahora naturaleza humana; no hay naturaleza salvaje en ninguna parte, solo ecosistemas en diferentes estados de interacción humana que difieren entre sí en su grado de humanidad o naturalidad” (citado en Arias Maldonado 2020, 21).

Esta aproximación de la naturaleza como aquello no corrompido por la acción humana es apreciable en la noción inaugural de paisaje sonoro propuesta por Schafer, como también en las investigaciones de la ecología acústica desarrolladas por Barry Truax, que, en su aspiración por estudiar la relación entre ser humano, sonido y medio ambiente, “separan artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana” (Feld 2013, 221). La crítica expresada aquí por el célebre antropólogo y etnomusicólogo Steven Feld se centra especialmente en ciertas manifestaciones de paisaje sonoro propensas a borrar cualquier huella sonora humana, de tal modo que la naturaleza se presenta como un territorio virginal (y siempre amenazado)⁹. Como bien indica García Castilla (2017), mientras que a Schafer le preocupa la contaminación acústica que las acciones humanas generan en el entorno, para Feld dicho entorno es el resultado de nuestras acciones, de modo que no puede ser pensado de manera autónoma.

⁹ Otro autor que también ha criticado fervientemente la práctica del borrado de lo humano en las grabaciones de espacios naturales es el ecologista, compositor y filósofo David Dunn ([1997] 2001).

A partir de estas reflexiones, la propia idea de conservación de los espacios sonoros naturales puede cuestionarse profundamente, como ya se comentó con anterioridad. Por una parte, es posible poner en duda la “utilidad ecológica” de estas prácticas de registro sonoro, pues como la propia noción de esquizofonía formulada por Schafer evidencia, se establece una división ontológica entre el sonido original y su reproducción. Como argumenta Celedón en relación con la práctica del *field recording*, ahí radica el riesgo ecológico justamente para el ecologista, pues “lo que registra y le importa es su escucha, no la naturaleza” (2023, 36). Y añade: “Si a esto se le suma la idea de estar registrando lo natural como tal, el *field recording* queda inserto en un fuerte idealismo”. La utopía de la “grabación pura de la naturaleza” (es decir, sin rastros sonoros humanos) no hace más que crear un espacio *virtual* natural alejado de cualquier territorio real. Continúa Celedón: “En el ámbito de la escucha, se trata de la proyección de una escucha idealizada que tiende a borrar la huella sonora real, material, lo que precisamente rompe la idealidad y abandona los eventos” (2023, 37). Ello se fundamenta sobre la imposibilidad de capturar la sustancia sonora de un lugar, pues no existe un sonido idéntico a un lugar que deba ser salvado de la contaminación sonora humana. Su conclusión es ciertamente desalentadora al afirmar: “el sonido de la naturaleza no es la solución auditiva al gran problema ecológico que enfrentamos actualmente” (Celedón 2023, 38).

Por otra parte, el anhelo ético de preservación de los espacios sonoros naturales plantea otro problema: la propensión a concebir la naturaleza como un territorio estático y pasivo que necesita ser protegido. Podría argumentarse incluso que esta voluntad conservadora se asienta en un pensamiento reaccionario. Como ácidamente señala Sztajnszrajber: “los conservadores son devotos de la naturaleza”, pues tienden a recurrir a *lo natural* para justificar su propio *statu quo* (el capitalismo se defiende como un mecanismo natural, como también la sexualidad heterosexual, la raza dominante, etc.) (2020, 261). El conservadurismo siempre se aferra a la naturaleza en su condición de inmutable, “pero lo más cuestionable es que no hay nada que esté más en estado de transformación permanente que la misma naturaleza: justificar algo en la naturaleza es justificar algo en el cambio” (Sztajnszrajber 2020, 261). Esta idea también se apoyaría en aquello que Deleuze y Guattari definieron como “la cualidad vagabunda de la materialidad”, esto es, la propensión a la variación constante de lo que llamaríamos naturaleza (citado en Bennet 2010, 121).

Frente a la escucha antropocéntrica que caracteriza tanto el paisaje sonoro como la ecología acústica de Schafer y Truax, la nueva comprensión de la naturaleza como agente dinámico —así como el cuestionamiento de la dicotomía entre ser humano y medio ambiente— muestran un espacio de apertura hacia nuevos modos de comprensión de los ensamblajes formados

entre humanos y no humanos. Así, por ejemplo, la ecoacústica surge en el siglo XXI como un campo científico interdisciplinar que investiga los sonidos naturales y antropogénicos, a través de sus relaciones con el ambiente sobre múltiples escalas en el tiempo y espacio (Farina y Gage 2017). De este modo, mientras que Truax (1984) considera que la percepción del paisaje sonoro depende únicamente de los hábitos humanos de escucha (que son los que definen la relación entre individuo y su entorno), la ecoacústica lo concibe como un sistema de comunicación que obedece a códigos biológicos que corresponden a cada organismo vivo (Rubio 2020). Desde esta óptica, el paisaje sonoro sería independiente de la percepción humana, pues cada especie biológica lo escucha desde sus propias condiciones y posibilidades (no todas las especies perciben el mismo paisaje sonoro). Como argumenta Rubio:

el arte históricamente desarrollado a partir de los valores estéticos de la experiencia humana busca desde la ecología acústica dar sentido a lo que escuchamos en nuestro entorno y cuestionar las múltiples formas de relacionarnos en el ambiente a través del sonido. Por su parte, la ciencia ecoacústica pretende indagar en perspectivas de escucha no antropocéntricas para comprender las relaciones sonoras del ambiente, donde el ser humano no es el único actor (Rubio 2020, 111).

Desde una óptica afín, Roberto Barbanti propone la noción de “ecosofía sonora” como un mecanismo para superar la idea de ecología como mera preservación, al tiempo que concibe la escucha como apertura ontológica sin concesiones: “abrirse al Otro, acogerlo con agrado, prestarle atención, sentirlo en el poder de su fuerza y agentividad vivas” (2023). Y sentencia: “son las complejas vibraciones que componen la “ecosofía sonora” y que separan la escucha instrumental del sometimiento y la escucha liberadora de la emancipación” (Barbanti 2023, 14). Esta propuesta epistemológica se basa naturalmente en la idea de ecosofía de Félix Guattari (1990), neologismo que une ecología y filosofía, que busca descentralizar la figura del ser humano dentro de un sistema ecológico complejo donde todas las formas de vida tienen un valor en sí mismas. Como señalan Barbanti *et al.* (2023), la propuesta de Guattari, “en su convergencia de una ecología ambiental, una ecología social y una ecología mental, cuestiona la reducción de la concepción de la ecología como pura conservación y nos permite volver a poner en el centro la cuestión del habitar” (Barbanti *et al.* 2023, 74).

A la formulación de la ecosofía sonora se une el nuevo campo de la ecología sonora desarrollada por Roberto Barbanti y Makis Solomos, que, frente a la ecología acústica clásica de Schafer y Truax, trata de alcanzar una nueva conciencia crítica que conciba el sonido no como un objeto, sino como un acontecimiento que emerge y se despliega en una red de relaciones (Solomos 2018). Este aspecto relacional resulta fundamental para re-

pensar el paisaje sonoro como un espacio dinámico de intercambio interpersonal, así como de contacto con lo no humano, de tal modo que la escucha se abra hacia una visión bioacústica (LaBelle 2023). Tal como explica el propio LaBelle:

El espectro sonoro no distingue entre lo humano y lo no humano, lo material y lo inmaterial, la voz y el ruido, la tecnología y los cuerpos, sino que más bien es constitutivo de un flujo de energías, movimientos, sistemas y lenguajes, figurando la escucha como algo radicalmente abierto, propenso a la apertura radical [...] (2023, 37).

Muchos de estos planteamientos se nutren además de otras interesantes propuestas, entre las que cabe destacar la escucha de “especies compañeras” de Vinciane Despret y Donna Haraway, que se desarrolla a partir de una interpretación sonora de la concepción del Chthuluceno de Haraway (2019) y su noción de “devenir-con”, a partir de la cual Despret (2020) expone el Fonoceno como una nueva era geológica donde las especies no humanas se conciben como compañeras de conocimiento (no como productos de explotación). Se trataría de un marco propositivo que intenta prestar atención de manera situada a los sonidos de otras vidas no humanas con el fin de establecer un diálogo real¹⁰. Precisamente, el diálogo con otras especies es lo que permite avanzar hacia el actual panorama de la biomúsica. Las propuestas de biomúsica, indica Rubio (2020), son una invitación a escuchar y reflexionar acerca de la complejidad del mundo sonoro que nos rodea donde el ser humano no es el único referente: “En este sentido, las considero un diálogo entre la escucha interna de la creadora o el creador, y la escucha externa consciente en relación al entorno sonoro” (Rubio 2020, 116).

Escucha profunda versus escucha situada

Con el fin de continuar reflexionando acerca de algunas de las ideas desplegadas a lo largo de este texto, revisaremos a continuación dos creaciones sonoras específicas: *La selva* (1998)¹¹ de Francisco López y *Amazonia* (2019)¹² de Félix Blume. La escucha de ambos trabajos resulta especialmente interesante, pues, por una parte, podría decirse que plantean una “temática” común (esto es, sonidos de la selva); mientras que, por otra, muestran intenciones y

¹⁰ Para profundizar sobre la noción de Fonoceno desarrollada por Vinciane Despret, se recomienda el excelente ensayo esbozado por Susana Jiménez Carmona (2023).

¹¹ *La selva* (1998) de Francisco López puede escucharse gratuitamente en “Francisco López || La Silva (1998) Full Album”, *YouTube*, 11 de junio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=qGhFLLaXz90>. Para más información sobre el trabajo de Francisco López, véase <https://www.franciscolopez.net/>.

¹² *Amazonia* (2019) de Félix Blume puede escucharse en <https://felixblume.com/amazonia/?lang=es>. Para más información sobre el trabajo de Félix Blume, véase <https://felixblume.com/>.

planteamientos estéticos e ideológicos muy alejados (si no opuestos)¹³. Desde esta óptica, su puesta en diálogo puede resultar muy útil para discutir y problematizar algunos de los debates revisados en los apartados previos (como la dimensión política del arte y las posibilidades “ecoartistas” de la música experimental y del arte sonoro, la superación del paisaje sonoro clásico hacia una nueva concepción de biomúsica, etc.)¹⁴. Cabe señalar que ambas obras se engloban en la modalidad del *field recording*, que, tal como explica Celedón (2021, 61), “es una práctica que consiste en registrar mediante un aparato de grabación sonora los sonidos que ocurren. Espacios, territorios, comportamientos humanos, animales, pájaros: buscar el sonido, escucharlo para reescucharlo”. Más compleja resulta la tarea de tratar de catalogar estas piezas en otras posibles etiquetas, como paisaje sonoro, biomúsica, audio experimental, música acusmática, etc.¹⁵.

La selva (1998) es presentada por su autor —el célebre músico y artista sonoro español Francisco López— como una inmersión en los ambientes sonoros de una selva tropical en las tierras bajas del Caribe de Costa Rica: “Una asombrosa red sónica natural creada por una multitud de sonidos de lluvia, cascadas, insectos, ranas, pájaros, mamíferos e incluso plantas, a lo largo de un ciclo diurno durante la temporada de lluvias” (López 1998). La restricción voluntaria representada por este ciclo prototípico de lluvias, que comienza y termina en la noche, se revela aquí no como una “forma natural” de proceder, sino como una decisión compositiva, lo que lleva a López a afirmar que la obra está concebida y creada musicalmente. Este aspecto también se proyecta en las decisiones de edición y montaje, pues según el artista las grabaciones no fueron modificadas ni sometidas a ningún proceso de mezcla o añadidos posteriores. A pesar de ello, el resultado se percibe como un flujo sonoro que discurre de manera constante a lo largo de diversas secciones reconocibles.

¹³ Precisamente, la razón por la que se examinan estas dos obras específicas es poner de manifiesto sus respectivos posicionamientos estéticos e ideológicos en un plano poético, razón por la cual no se contempla en este estudio abordar posibles aproximaciones analíticas referidas a la recepción de ambos trabajos.

¹⁴ Conviene aclarar que la exploración de ambos trabajos funciona aquí como un libre ejercicio hermenéutico, cuyo objetivo es ayudar a ilustrar algunas de las líneas reflexivas planteadas a lo largo del estudio. En ningún momento se busca establecer una relación dicotómica entre ambas creaciones artísticas en términos históricos. Se trata de dos piezas con una diferencia temporal de veintiún años, que lógicamente corresponden a momentos y contextos diferentes dentro del panorama del arte sonoro relacionado con las grabaciones de campo. Sin embargo, tampoco estas obras son representativas necesariamente de dos momentos históricos y estéticos diferenciados. Cabe recordar que las líneas estéticas e ideológicas desarrolladas por Francisco López, por ejemplo, no han variado a lo largo de este marco temporal, tal como puede apreciarse en trabajos más actuales como *Hyper-Rainforest* (2014) y en manifestaciones en torno estos trabajos (véase, a modo de ejemplo, la siguiente entrevista realizada en 2018: “Francisco López. Hyper-Rainforest”, *YouTube*, 19 de octubre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc&t=376s>).

¹⁵ Cabe señalar que no es el objetivo de estas líneas intentar acomodarlas en una u otra categoría —ya de por sí difusas y fronterizas—, aunque la propia opinión de los artistas pueda tenerse en consideración.

Desde esta óptica, resulta comprensible que López la considere una pieza musical, pues el discurso se desarrolla mediante la aparición y desaparición progresivas de capas sonoras (muchas de ellas percibidas como ostinatos rítmicos), dando lugar a un hipnótico trabajo textural que alcanza un extraño equilibrio entre estatismo y permanente mutación (lo que nos puede remitir lejanamente a procedimientos de música minimalista, como los empleados en la *drone music*, por ejemplo). Como sostiene Buján, *La selva* “invita a la experimentación de un ambiente sonoro inmersivo en el que se despliegan complejas texturas, dinámicas variables y un amplio y diverso espectro de frecuencias y matices tímbricos que configuran múltiples y complejos planos sonoros” (2021, 173). Así, aunque López parte de grabaciones de campo, trata de desvincularse del paisaje sonoro (al menos tal como lo concibió Schafer) y de cualquier intención documental, para aproximarse a un tipo de experiencia de reducción acusmática centrada en la materia sonora en sí misma (*sound-in-itself*)¹⁶. Como argumenta Somolos (2019), si bien el origen de las fuentes suele ser reconocible, el énfasis tiende a ponerse en la inmersión en el sonido en sí, buscando con ello una experiencia fenomenológica del sonido. El propio autor declara:

Lo que estoy defendiendo aquí es la dimensión trascendental de la materia sonora en sí misma. En mi concepción, la esencia de la grabación sonora no es la de documentar o representar un mundo mucho más rico y significativo, sino una manera de enfocar y acceder al mundo interior de los sonidos. Cuando se enfatiza el nivel representacional / relacional, los sonidos adquieren un significado restringido o una meta, y este mundo interior se disipa (López 1998).

Resulta obvio que esta suerte de inmersión al interior de la materia del sonido se alinea tanto con la idea de escucha reducida (que López prefiere denominar “profunda”), como también con la de objeto sonoro de Pierre Schaeffer y la música concreta (aunque en vez de “objeto” emplea el término “materia” para insistir en la dimensión discursiva del fluir sonoro). Con ello, busca negar categóricamente cualquier posibilidad de representación de los sonidos, pues, desde su óptica, esa función representativa-referencial de los sonidos nos aleja de su verdadera ontología (en palabras suyas, la representación se convierte en una “falacia de lo real”). Con su acostumbrado estilo taxativo, argumenta: “Creo en la posibilidad de una escucha profunda, pura y ‘ciega’ de los sonidos, liberada (tanto como sea posible) de niveles de referencia procedimentales, contextuales o intencionales” (López 1998). Este discurso, que el artista apoya sobre principios de libertad creativa, intuición y exploración abierta, se opone frontalmente a

¹⁶ Francisco López suele presentar sus trabajos sonoros en situaciones de escucha inmersivas donde se busca reducir deliberadamente cualquier estímulo visual, de modo que el espectador pueda concentrarse en el sonido de una manera profunda.

los enfoques de la ecología acústica de Schafer y Truax (que López considera engañosos y simplistas), al tiempo que plantea una suerte de retorno a la concepción romántica de música absoluta¹⁷.

Con su trabajo sonoro, Francisco López reconoce buscar “una forma de relación con el mundo que se encuentra en las antípodas del denominado ‘paisaje sonoro’” (López 2021, 275). Según el autor, en su intento inútil por reproducir el mundo “del modo más realista posible”, las grabaciones de espacios naturales tienden a crear una especie de mercancía destinada al entretenimiento cuyas lógicas son las mismas que llevaron a la creación de los zoológicos. Estas ideas se sitúan en sintonía con algunas de las reflexiones esbozadas en líneas previas de este estudio sobre la propia idea de preservación y la tendencia de la ecología acústica a idealizar la escucha de la naturaleza, por lo que resulta especialmente llamativo comprobar que en *La selva* asistimos al borrado deliberado de cualquier huella sonora humana. Como reconoce el mismo López, la obra “tiene algunas intrusiones sonoras creadas por el hombre, y no es mi intención ocultar el hecho de que existen (parte II), pero las evité deliberadamente durante la grabación (en la mayoría de los casos) o las eliminé a través de la edición”. Y sentencia: “reclamo el derecho a ser ‘irrealista’” (López 1998). El artista justifica esta decisión sobre la dimensión subjetiva de la experiencia sonora “de la realidad”, pero resulta particularmente paradójico —como mínimo— que finalmente caiga en la misma idealización de la naturaleza que caracteriza el paisaje sonoro clásico.

Si nos detenemos a escuchar *Amazonia* (2019) del sonidista francés Félix Blume es posible que el comienzo de la obra nos resulte extrañamente similar a la pieza de Francisco López, no únicamente por las características de los materiales empleados, sino por la presentación de un ambiente acústico formado por capas de sonidos que repiten y que articulan una textura en constante transformación. Pareciera incluso que Blume trata de evocar en estos primeros minutos de la obra el juego sonoro de López en *La selva*. Sin embargo, pronto comienzan a irrumpir otros sonidos que rompen esta supuesta ensoñación bucólica: son los sonidos que remiten a lo humano, como pisadas y chapoteos, sonidos de gallinas y gallos (que, aunque animales, vinculamos al contexto humano), voces de niños, etc. Incluso, comenzamos a darnos cuenta de que algunos aparentes sonidos de animales que escuchábamos previamente tal vez fueran emitidos por humanos en distintos juegos de imitación¹⁸. Así, a lo largo de la obra, Blume articula un diá-

¹⁷ El propio López llegará a afirmar, no por casualidad: “la idea de música absoluta y la de *objet sonore* se encuentran entre los desarrollos más relevantes y revolucionarios de la historia de la música” (1997).

¹⁸ *Amazonia* (2019) presenta la escucha de los sonidos cotidianos de los habitantes de Tauary, pequeño pueblo en el corazón de la selva amazónica, a lo largo de una jornada, desde el amanecer en la selva hasta un paseo en canoa, pasando por la tormenta nocturna, juegos en el río, hasta la caza de cocodrilos.

logo que busca cuestionar la falsa dicotomía entre cultura y naturaleza, entre lo humano y lo no humano. En palabras del propio autor: “no solo porque los sonidos antrópicos compongan parte del paisaje, sino porque los sonidos que producimos, nuestras voces e incluso nuestro lenguaje, no son ajenos a nuestros entornos” (Blume 2020, citado en Jiménez 2021, 118). En este sentido, argumenta Jiménez (2021):

Si los habitantes Tauary son parte del paisaje sonoro del lugar, lo componen y se componen con él, lo son del mismo modo que cualquier habitante de cualquier ciudad europea. Es decir, no responden a las categorías dicotómicas que el pensamiento occidental les aplica, colocándolos o bien del lado de la naturaleza, haciéndoles pobladores naturalizados, exentos de cultura y de historia, a los que proteger ‘conservando’ [...] o, si no, agentes peligrosos, [...] esa naturaleza limpia o santuario vacío de humanidad que se ha revelado como una artificiosa y peligrosa ilusión (Jiménez 2021, 117).

Cabe señalar que en *Amazonia* lo humano no solo se manifiesta en los sonidos de los habitantes de Tauary, sino también en los del propio “agente extraño” que registra dichos sonidos –cuyo paseo en canoa es claramente percibido–. Estas prácticas de grabación, más atentas a lo relacional y a la escucha compartida, llevan a Jiménez a interpretar la práctica de *field recording* de Blume como “una escucha situada, en contraposición a pretendidas objetividades que hacen de lo sonoro algo descontextualizado y descorporizado” (2021, 101). Como la propia Jiménez señala, este posicionamiento “no solo nos recuerda que los humanos formamos parte del paisaje sonoro, [...] sino que permite que no nos olvidemos de nuestra propia escucha situada” (2021, 112). A partir de la noción de conocimiento situado de Haraway (2004) y su cuestionamiento de la autoinvisibilidad como narración construida, Blume toma conciencia de su presencia y condición –como sujeto con una biografía, una cultura, unas experiencias, unos saberes, unas herramientas técnicas determinadas– de la que no puede ni quiere desprenderse, huyendo así de cualquier intento de objetivación de los sonidos y de una escucha reducida (Blume 2020, citado en Jiménez 2021, 107-108).

Como puede apreciarse, los planteamientos estéticos e ideológicos de ambos creadores difieren sustancialmente. Mientras que Francisco López propone una escucha profunda, pura, ciega y liberada de representaciones, la aproximación de Félix Blume busca ser situada y compartida. En *La selva* su autor trata de negar el origen de los sonidos extraídos para generar una experiencia individual descontextualizada. *Amazonia*, en cambio, puede ser percibida y sentida como una proposición al diálogo. Como explica Steven Feld (2013), grabar no consiste solo en recolectar cosas, sino en una invitación para conversar sobre lo que sucede en el mundo. Desde esta perspectiva, los planteamientos de Blume bien podrían conectarse con la

noción de “devenir-con” de Haraway (2019), o con propuestas afines, como el Fonoceno de Despret (2020) o la idea de “sim-poiesis” y su “hacer-con” de Larrère y Larrère (2018), entre otras. Precisamente, los aprendizajes compartidos que tratan de estimularse en *Amazonia* buscan generar dinámicas y sensibilidades interculturales e interespecies, lo que encaja perfectamente en la definición de biomúsica que trazara Tania Rubio (2020), tal como vimos en el apartado anterior.

Por otra parte, más allá de debatir sobre cuál de las dos escuchas es “más real”, parece claro que el propósito de López al penetrar en la ontología de la materia sonora a través de la escucha profunda es operar una descontextualización de los sonidos. El objetivo de este ejercicio es propiciar una experiencia fenomenológica del sonido, nos dice su autor, de tal modo que podamos entrar en contacto con la realidad de un modo intuitivo, puro, ciego... Pero como arguyen Barbanti *et al.* con relación a la ecología social de Félix Guattari, “es imposible aislar al ser humano de su contexto. Escuchar es un acto social, [...] pero también un acto de integración con el medio” (2023, 105). Cabría preguntarse entonces cuál es esa “realidad” a la que alude López. ¿A qué realidad remiten los sonidos “en sí mismos”? ¿Cuál es la realidad de un sonido sin contexto? ¿Es posible aprehender un sonido sin la mediación de un marco epistémico? Más bien, parecería que, al negar el contexto, esta “contemplación” de la materia sonora termina por convertirse en un mero juego de placer sensorial. Es más, al negar tajantemente cualquier posibilidad de representación, el discurso sonoro queda desprovisto ya no solo de su contexto, sino también de cualquier posible escucha crítica, lo que se revela como una estrategia más que eficaz para eludir cualquier tipo de compromiso social, político o cultural (y, por supuesto, ecológico).

Celedón argumenta que *La selva* y las escuchas que despliega responden a una inquietud ecológica, entendiendo “ecología como una reflexión [...] sobre las relaciones que existen entre nosotros y el espacio-tiempo que habitamos” (2021, 49). El propósito de López de alcanzar una verdadera “igualdad ontológica de los sonidos” se defiende como un modo de habitar el mundo. Indica el propio artista: “Creo que una verdadera ecología de lo sonoro necesita reconsiderar el estatus ontológico de la materia sonora” (López 2021, 276). Y concluye: “La representación y la descripción nos alejan de la realidad; ocultan y disipan la ontología. [...] Con mi trabajo intento explorar esa dimensión inmediata y misteriosa para penetrar más substancialmente la realidad y alcanzar una relación más profunda con el mundo” (López 2021, 276). Sería oportuno cuestionar, sin embargo, si esta introspección profunda en la materia sonora no sería más bien lo contrario, esto es: un modo radical de evadirse de la realidad (social, cultural, política...). ¿Por qué considerar ecológico este acto onanista de encapsulamiento?

to del sujeto en su escucha? Precisamente, si como asevera Celedón, la ecología se entiende como reflexión, la posición dogmática de López respecto a evitar categóricamente una posible escucha narrativa y referencialista impide cualquier tipo de pensamiento crítico. Como acertadamente reflexiona Buján:

López terminará juzgando axiológicamente, desde un fundamentalismo exacerbado, las modalidades productivas que no se limitan al tratamiento de la materia sonora en sí misma como vehículo de una intencionalidad centrada en la autorreferencialidad del sonido y de sus cualidades fenomenológicas, al mismo tiempo que combatirá las modalidades de escucha que intenten ir más allá de la contemplación del sonido en sí mismo y que, por lo tanto, activen otros trayectos de sentido; menospreciará, en síntesis, cualquier asociación de sentido que exceda la inmanencia del objeto sonoro como tal (Buján 2021, 177).

Algunas últimas ideas

Indican Petit y Benítez que en la antropología la grabación es inseparable del contexto de escucha, pues este campo de conocimiento muestra un interés mayor por problematizar y contextualizar la propia escucha y la de los sujetos investigados (2021, 146). En cambio, “en el arte sonoro impera un deseo por tomar esos sonidos y desarticularlos con el objetivo de provocar una escucha, generar un efecto en el oyente que le permita aprehender ciertas características existenciales y materiales de lo sonoro” (Petit y Benítez 2021, 146). Esta tesis serviría para apuntalar el metadiscurso de López en relación con sus aspiraciones de libertad creativa frente a posibles injerencias “extramusicales”, que desde su reformulación de música absoluta responden a un propósito puramente pragmático. Argumenta:

Una composición musical (no importa si se basa en paisajes sonoros o no) debe ser una acción libre en el sentido de no tener que rechazar ninguna extracción de elementos de la realidad y también en el sentido de tener el pleno derecho a ser autorreferencial, no estar sujeta a un objetivo pragmático como una supuesta, injustificada, reintegración del oyente con el entorno” (López 1997).

Con ello, niega el potencial de la música —y de las artes sonoras por extensión— para estimular un pensamiento crítico (tal como se defiende, por ejemplo, en prácticas como el paisaje sonoro, las marchas sonoras, los mapas sonoros, etc.). Problematizar y contextualizar el sonido y la escucha sería cosa de la antropología, no del arte. Desde esta óptica, cualquier tipo de activismo social desde el campo artístico quedaría drásticamente inhabilitado. Del lado inverso, sería también posible cuestionar si el placer estético es compatible con la propia idea de urgencia (como en el caso de la crisis climática). En el caso de la escucha antirreflexiva y antipragmática

(placentera y profunda) de López es claro que no hay posibilidad de ahondar en objetivos políticos, ideológicos o sociales. Afortunadamente, los planteamientos estéticos e ideológicos de otros muchos músicos y artistas sonoros difieren radicalmente, tal como se esbozó brevemente al comienzo de este texto. Ello no imposibilita, por supuesto, que pueda cuestionarse y debatirse la utilidad y verdadero alcance de estas prácticas en el plano social. Como señala Chiuminatto con relación al ecoartivismo, la idea de urgencia “tensiona las prácticas artísticas por la inminencia de una reducción de las manifestaciones creativas al servicio de un determinado discurso y la posible transformación en tendencia o moda de su aplicación como tema” (2022, 15). Continúa:

Cuando la toma de posición implica más que un ámbito político, un alcance estético, siempre es complicado, porque tiene el efecto de desplazar a una escena aún en desarrollo —como es el del rol de las artes y las humanidades en el contexto del Antropoceno— al Antropoceno mismo como metáfora de arte político. [...] Puede ser obvio, pero ninguna acción o intervención artística puede lograr —además de en términos de elocuencia, acaso de despliegue material— lo que la acción destructiva humana no artística logra (Chiuminatto 2022, 17).

Esta alusión al Antropoceno resulta pertinente, en tanto que metáfora que permite conectar los planos social y artístico. Cabe aclarar que nos estaríamos refiriendo a la metáfora no como recurso retórico, sino como función o aproximación cognitiva, esto es, como un marco epistémico que posibilita la relación entre sonido y pensamiento (crítico). Desde esta óptica, tanto el Antropoceno como sus consecuentes (como el Chthuluceno y el Fonoceno, entre otros) representan nuevos paradigmas para pensar la actual crisis socioambiental del planeta, al tiempo que posibles vías para estimular ensamblajes entre actantes humanos y no humanos para prácticas sonoras interespecies¹⁹. Obviamente, estas manifestaciones artísticas se abordan desde lo humano, pues es claro que no podemos escapar de nuestra condición situada. En el paisaje sonoro, por ejemplo, somos los humanos quienes establecemos el marco de escucha —del mismo modo que en el paisaje pictórico es el artista quien “sitúa el marco” para observar la naturaleza (por decirlo así, el paisaje no existe como tal “por fuera de lo humano”)—. Pero es posible comprender lo humano como un punto de partida para abrir nuevas sensibilidades, para dialogar, compartir y crear alianzas entre divergentes, aunque con ello no se alcance nunca una plena comprensión mutua. Como nos recuerda Susana Jiménez, “las socialidades y los agenciamientos son siempre híbridos, las afectaciones y los impactos con el entorno, interespecíficos, seamos los humanos conscientes o no de ello” (2021, 121).

¹⁹ Para ejemplificar el desarrollo de la sensibilidad interespecie en el ámbito de la creación sonora, se recomienda el proyecto *Interspecifics Collective* (México). Véase <https://interspecifics.cc/work/>.

Bibliografía

- Aladro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkova-Semova y Olga Bailey. 2018. “Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora”. *Comunicar* 57: 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>.
- Arias Maldonado, Manuel. 2020. “Antropoceno”. *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura* 23: 16-23. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/19523/16.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Attali, Jacques. 1977. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- Barbanti, Roberto. 2023. “Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 23 (n.º especial: “Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología”). <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0029>.
- Barbanti, Roberto, Aurélien Bourdiol, Gustavo Celedón, Ulysse del Ghingaro, Alejandro Reyna, Stéphan Schaub, Makis Solomos y Jordi Tercero. 2023. “Habitar el Humedal con / a través del sonido. Voces vivas y memoriales alrededor de Santa Fe”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 23 (n.º especial: “Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología”). <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0034>.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. 2009. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Buján, Fererico. 2021. “Aproximaciones semióticas al *field recording*: del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido”. En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 163-184. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Celedón Bórquez, Gustavo. 2021. “El *field recording* como ensayo”. En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 57-73. Santa Fe: Ediciones UNL.
- . 2023. “Sonido y ecología: preguntas, ideas, urgencias en torno al *field recording*”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 23 (n.º especial: “Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología”). <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0031>.
- Corona Aguilar, Elisa. 2021. “El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí”. En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 91-102. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Chiuminatto, Pablo. 2022. “Antropoceno: concepto global, metáfora local”. *Revista [sic]* 32: 10-27. <http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/422>.
- Despret, Vinciane. 2020. “Inhabiting the Phonoceno with Birds”. En *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, ed. por Bruno Latour y Peter Weibel, 254-257. Cambridge: The MIT Press.

- Dunn, David. [1997] 2001. "Nature, Sound Art, and the Sacred". En *Music from Nature*, ed. por David Rothenberg y Marta Ulvaeus, 95-107. Cambridge: The MIT Press.
- Farina, Almo, y Stuart H. Gage. 2017. *Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*. Oxford: Wiley.
- Feld, Steven. 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49, n.º 1: 217-239. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105029052010.pdf>.
- Felshin, Nina. 1995. *But Is It Art? The Spirit of Arts as Activism*. Seattle: Bay Press.
- García Castilla, Jorge David. 2017. "'Musicología musical': la música y el sonido como medios de investigación crítica". *El Oído Pensante* 5, n.º 1. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7498>.
- García Fernández, Isaac Diego. 2022. "Reflexiones sobre música experimental e identidad latina en el contexto de creación sonora de Nueva York". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35: 253-278. <https://doi.org/10.5209/cmib.80181>.
- González-Reforma Martínez, María Soledad. 2024. "Ecoartivismo: un arte para cambiar el mundo". *Arte y Políticas de Identidad* 30: 111-126. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/582481>.
- Guattari, Félix. 1990. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Haraway, Donna J. 2004. *Testigo_Moderato@Segundo_Milenio. HombreHembra© _conoce On-ratón_*. Feminismo y ciencia. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- . 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Herrero, Yayo, y Verónica Gago. 2023. *Ecofeminismos. La sostenibilidad de la vida*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Jiménez Carmona, Susana. 2021. "Escuchas incommunes o el micrófono como encuentro en Félix Blume". En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 103-126. Santa Fe: Ediciones UNL.
- . "¿Usted está aquí? Artes de la atención para que no(s) hablan". *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 23 (n.º especial: "Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología"). <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0030>.
- LaBelle, Brandon. 2023. *Justicia acústica. Escucha, performatividad y trabajo de reorientación*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- Larrère, Catherine, y Raphaël Larrère. 2018. *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*. París: La Découverte.
- López, Francisco. 1997. "Schizophonia vs. l'objet sonore: Soundscapes and Artistic Freedom". *The Official Francisco López Website*. <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>.
- . 1998. "Environmental Sound Matter". *The Official Francisco López Website*. <http://www.franciscolopez.net/env.html>.
- . 2021. "Cuestionario". En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 274-276. Santa Fe: Ediciones UNL.

- Perales, Verónica. 2009. "Ecoartivismo: prácticas artísticas implicadas con la preservación de la biosfera". *Transversalia: Educación a través del Arte*. Transversalia.net. LABoral centro de Arte y Creación Industrial. https://www.researchgate.net/publication/278411249_Ecoartivismo_practicas_artisticas_implicadas_con_la_preservacion_de_la_biosfera.
- Petit, Facundo, y Aldo F. M. Benítez. 2021. "Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha. La grabación de campo como herramienta en el arte sonoro y la antropología". En *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. por Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, 127-148. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Polti, Victoria. 2022a. "Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del 'Atlético'". *Revista del Instituto Superior de Música* 21. DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0021>.
- . 2022b. "Y el miedo...? ¡Que arda!": performatividad sonora en artivismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA". *Trans. Revista Transcultural de Música* 26: 1-22. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/7-arda-polti_1.pdf.
- Rubio, Tania. 2020. "Biomúsica: estudio interdisciplinario del paisaje sonoro para la creación de música nueva". *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 3: 103-130. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/17153>.
- Schafer, R. Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Solomos, Makis. 2018. "Notas de trabajo para una ecología del sonido". *Quodlibet* 68, n.º 2: 135-150. <http://hdl.handle.net/10017/38138>.
- . 2019. "A Phenomenological Experience of Sound: Notes on Francisco López". *Contemporary Music Review* 38, n.º 1-2: 94-106. <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1578122>.
- Sztajnszrajber, Darío. 2020. *Filosofía a martillazos*. Barcelona: Ariel.
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. Nueva Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Recibido: 11-11-2024

Aceptado: 10-03-2025