
Sonido y ecología: preguntas, ideas, urgencias en torno al *field recording*



Sound and ecology: questions, ideas, urgencies around field recording

Celedón Bórquez, Gustavo

Gustavo Celedón Bórquez *

gustavo.celedon@uv.cl

Universidad de Valparaíso, Chile

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0031, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 11 Julio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0031>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la real conexión entre la urgencia climática y el *field recording*. Hay muy poco cuestionamiento en la práctica artística sobre sus bases. No basta simplemente con grabar la naturaleza cuando la discusión actual nos pone en el dilema de una crisis prácticamente terminal de la modernidad, ya sea en su versión poshumanista o en su versión antropocénica. La idea de una escucha de la naturaleza, de un trozo de realidad, parece quedar fuera de foco, siendo más bien un acto de despolitización en medio de una necesaria actividad política y ecológica del arte. Las siguientes líneas tratan de integrar la importancia de mejorar las condiciones de vida, comprendiendo que en una práctica como el *field recording* también pasan ideas fundamentales sobre los estados de cosas que, no indagando en ellas, pueden invertir la buena intención ecológica en actos que profundizan el problema.

Palabras clave: *field recording*, naturaleza, ecología.

Abstract: *This article reflects on the real connection between climate urgency and field recording. There is very little questioning in artistic practice about its foundations. It is not enough to simply record nature when the current discussion puts us in the dilemma of a practically terminal crisis of modernity, either in its posthumanist version or in its anthropocenic version. The idea of listening to nature, of a piece of reality, seems to be out of focus, being rather an act of depoliticization in the midst of a necessary political and ecological activity of art. The following lines try to integrate the importance of improving living conditions, understanding that in a practice such as field recording there are also fundamental ideas about the state of things that, by not investigating them, can reverse the good ecological intention in acts that deepen the problem.*

Keywords: *field recording, nature, subjectivity, ecology.*

NOTAS DE AUTOR

- * Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Profesor titular e investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigaciones Artísticas de la misma universidad y del Laboratorio de Estudios sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8. Sus líneas de investigación abarcan estudios sobre el sonido, la imagen y la ontología política. Ha publicado diversos libros, ensayos y artículos. Ha realizado también piezas audiovisuales y sonoras.

1. DISLOCACIÓN DE LA SENSIBILIDAD (POR TANTO, DE LA ESCUCHA) COMO LUGAR DE COMPARECENCIA[1]

Actualmente vivimos una situación alarmante a nivel mundial. El cambio climático arroja cifras preocupantes. Según el informe del año 2023 de la *World Meteorological Organisation*, los últimos ocho años han sido los más calurosos de la historia desde que se tienen registros instrumentales, en 1850. El dióxido de carbono, el metano y el óxido nitroso, gases que provocan el efecto invernadero, alcanzaron los niveles más altos en 2021. Asimismo, los llamados glaciares de referencia tuvieron su mayor pérdida histórica. Por su parte, en una declaración del 20 de marzo de 2023, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático asume que el ritmo y la escala de las medidas adoptadas contra la emisión de gases y el aumento del calentamiento global han sido insuficientes desde que el 2018 se propusiera limitarlo a 1.5°, haciendo la situación más urgente y requiriendo de medidas aún más fuertes. La crisis económica del 2008 entra en un círculo vicioso y la especulación financiera no deja de dirigir los destinos de occidente, generando enormes desigualdades, desplazamientos migratorios y descontento generalizado. Poco a poco, las sociedades se componen de ciudadanos que, saturados de tecnologías de comunicación e información, parecen sin embargo imposibilitados para generar relaciones, erosionando las bases de la vida común.

Se podrá decir, como la hace en efecto Paul Preciado (2020), que asistimos a un cambio epistémico y que lo que acontece, diremos, sería una impresión de catástrofe alimentada por una suerte de incompetencia, de inoperancia de un conservadurismo insistente para estar a la altura del cambio. Si bien Preciado se refiere a un cambio epistémico vinculado particularmente a una superación del binarismo sexual desde el cual se expandirá la consideración tanto de la sexualidad como de las cosas y acontecimientos, aquí, sin entrar en este tema, remarcamos una tendencia global a pensar desde la episteme lo que sucede hoy en la vida planetaria. Pues lo mismo puede ser aplicado a la ecología, la política, el arte y otras dimensiones: una nueva forma de entender el mundo, dicen, se instala y es inevitable.

No obstante, esta visión continuista y evolutiva de la historia parece tomar por accidentes o contingencias los problemas que erosionan la médula de la vida en el planeta, asumiendo que todo se regula en la mente, pensamiento o conciencia y sus respectivas prácticas y éticas. El problema parece ser mucho más amplio y múltiple que la conciencia y un supuesto cambio epistémico *natural* que estaría universalmente ocurriendo y frente al cual deberíamos abrir nuestra percepción y afectividad.

¿Qué tiene que ver esto con la escucha y el *field recording*? Mucho, pues toda práctica artística no puede desentenderse de sus contingencias, no puede tratar como accidentes lo que constituye su verdad. Idealmente, no sirve a una forma de comprender el mundo sino que se instala siempre antes, ensayando las consecuencias de los acontecimientos en nuestros cuerpos y en los cuerpos ajenos, en la materia, para hablar de manera más amplia. Dicho de otro modo, una práctica artística es indagadora, inquieta, no espera ser un ejercicio que descifra una nueva conciencia o la *epistemología que nace*, sino que, tanteando los lugares y las situaciones, explora lo que sucede (con especial acento en los sentires).

Para el caso, el presente texto se enfoca en una de las problemáticas teóricas actuales que ocupa a occidente y por las cuales ensaya leer su propia situación y también la mundial e histórica. A grandes rasgos, para diversas disciplinas del conocimiento, el escenario actual es el de un cambio en lo que podríamos llamar, de manera simple, la forma de percibir el mundo. Esta ya no se encontraría exclusivamente en el sujeto moderno que normalmente llamamos *humano*, sino más bien en otro lugar. El renacimiento de las teorías objetuales (Harman, 2007, 2017), la crítica al kantismo estructural de occidente (Meillassoux, 2006), teorías poshumanistas, transhumanistas y los porvenires confiados a la tecnología, como proclaman los aceleracionistas (Avanessian; Reis, 2017), se inscriben en esta línea. Por su parte, el mercado científico se encuentra inmerso en una ideología que a veces parece ser intrínseca a lo digital, que busca concentrar la percepción de las cosas en procesos avanzados de desciframiento de datos. Frente a esto, lo humano-subjetivo queda comprendido como una forma arcaica de procesar la realidad.

Sin embargo, a contracorriente, Bruno Latour afirma que hoy «estamos siendo testigos de la aceleración y la ampliación de la historia con un giro que, más que poshumano, deberíamos llamar *posnatural*. Si es cierto que el *anthropos* es capaz de modelar la Tierra literalmente (y no solo en sentido metafórico, a través de sus símbolos), lo que presenciamos ahora es un antropomorfismo potenciado con esteroides» (Latour, 2011, 68–69).

Pero, preguntamos, ¿hay una diferencia real entre ambas tendencias?

No. Es un tema largo y complejo del cual no podemos hacernos cargo ahora, pero al menos mencionamos un punto: en ambos lo humano y moderno, lo humano-moderno, debe quedar a un lado. En el caso de los poshumanistas, la naturaleza, los objetos, etc., se reencuentran consigo mismos y demuestran poder desarrollarse sin la humanidad. En el caso de Latour, existe una naturalización de lo humano como acto dominador que no considera, por tanto, las luchas históricas que han planteado alternativas no dominantes ni destructivas. Es eso, una naturalización y esencialización de lo humano: su devenir-piedra, convertirse en una fuerza geológica (Latour, 2015, 246–248). Es decir, la llamada naturaleza se reivindica por todas partes: por un lado, se rebela a lo humano, incluso a través de la tecnología; por el otro, es su víctima. Ambos enunciados cuajan perfectamente: no más subjetividad, no más modernidad.

Ahora bien, la paradoja de la modernidad es la siguiente: crea al humano como el centro de la percepción y organización de las cosas, pero llega a un punto en el que esta criatura ya no sirve para ese propósito, sea desde una perspectiva poshumanista o antropocénica. Si la modernidad establece que todo lo que existe es aquello que es procesado («ser es ser pensado»; «sonar es ser escuchado»), es el proceso el que, separándose de lo humano o subjetivo, concentrará todo su esfuerzo. De ahí que tanto las tendencias poshumanas y transhumanas no dejen de ser modernas. Se desembarazan de lo humano para remarcar la dimensión procesual. En dos sentidos: lo procesual como proceso que avanza y como acción que describe la realidad en tanto la procesa. Y efectivamente se trata de una paradoja:

- A) Es realmente imposible que la vida pase por la centralidad del humano. La modernidad siempre arriesgó llegar a este punto límite de desbordamiento en donde los acontecimientos escapan de las condiciones de lectura humanas.
- B) El problema es el capital. Si el humano ya no sirve como centro lector de las cosas, concluye, hay que superarlo. No para volver a él, sino para mantener la acumulación y la especulación activa, como un sistema abstracto. Por lo mismo, la idea del Antropoceno, al menos desde la perspectiva de Bruno Latour, es insuficiente, puesto que no es simplemente el dominio de lo humano lo que deviene una fuerza y una era geológica, sino su sistema social y su forma de establecerse y relacionarse con todo lo demás, incluido el lugar donde se desarrolla. Por esto, alguien como Jason W. Moore (2020) crea el término Capitaloceno en abierta confrontación con el de Antropoceno.

Grafiquemos con una situación hipotética. Sabemos que Mark Zuckerberg, el inventor de Facebook y jefe de Meta, emperador de las redes sociales, está construyendo el metaverso, un mundo, un universo completamente virtual. La gran proyección del metaverso es ser un lugar real donde se puede desarrollar la vida. Trabajar, ir de vacaciones, amar, dormir, soñar, todo allí. Ahora bien, este mundo virtual, diseñado como alternativa igualmente válida a la vida tal como la hemos vivido, imita, de alguna manera, a esta última. Alguien podrá decir que, sin embargo, el metaverso no reemplazará al mundo tal como lo vivimos. Probablemente sea cierto, pero sin duda lo afectará fuertemente, ya que la principal competencia de esta empresa, el mundo virtual de Zuckerberg, será precisamente esta vida que vivimos y que desde la pandemia extrañamente llamamos *presencialidad*.

El problema no es por tanto que el metaverso vaya a reemplazar a la vida material, hoy llamada *presencial*, sino que la diferencia y comparación entre ambas estará mediada por un factor común, el ser ambas dos formas de procesamiento de lo real, es decir, productos diferentes de la industria moderna capitalista. La apuesta de las transnacionales de los mundos virtuales será crear el sentimiento de que, cuando entramos o salimos de

la virtualidad, estamos entrando y saliendo de dimensiones diferentes pero igualmente válidas en su relación con la realidad. Por tanto, en rigor y para este esquema que nos gobierna, la naturaleza será función primordial en ambos productos. Es decir, para que haya procesamiento de lo real se debe comenzar por instalar ese real para que todo el circuito funcione. Esa instalación es la naturaleza.

Por lo mismo, ¿qué vamos a escuchar en los lugares, en los sitios del metaverso? ¿Qué vamos a escuchar en los lugares *naturales* del metaverso? Respuesta: grabaciones de campo, *field recordings*.

2. PROYECCIÓN DE UNA PESADILLA POSIBLE

La modernidad es una paradoja porque ha buscado la posibilidad creativa y organizativa de la subjetividad humana, pero al mismo tiempo la ha utilizado en beneficio de unos pocos. Es la explotación del ser humano por parte del ser humano. Si el *field recording* es una práctica creativa que explora la escucha y la singularidad de los territorios, produciendo grabaciones que ciertamente se pueden considerar obras artísticas, también puede generar materiales para la construcción de espacios virtuales ideologizados como el metaverso.

¿Qué es el campo (*field*) en las grabaciones de campo (en los *field recordings*)?

John Berger, en la introducción de un libro sobre el *field recording*, afirma: «El campo ante el que estás parado parece tener las mismas proporciones que tu propia vida» (2018:35). El problema de este enunciado es, por un lado, que el *field recording* se piensa de manera moderna y, por otro, que ignora la discusión. Aunque el texto de Berger esté distante (fue escrito en 1971), podemos afirmar que está vigente en la práctica. Pues el campo depende aquí de la intención: para los antropólogos, serán las sociedades humanas; para los biólogos marinos, será el océano; para los animalistas, los animales; para los naturalistas y ecologistas, la naturaleza. Si el grabador de campo llega a la naturaleza, según Berger, la naturaleza será *su* campo, aquello que tiene, dirá Berger, las mismas proporciones de su vida. Perspectiva moderna, lo que significa un riesgo ecológico justamente para el ecologista: lo que registra y le importa es su escucha, no la naturaleza. Si a esto se le suma la idea de estar registrando lo natural como tal, el *field recording* queda inserto en un fuerte idealismo. En efecto, la práctica lo reconoce. Dice Arthur McGregor en el prefacio a un conjunto de ensayos sobre registros de campo: «todo el mundo debería reconocer «y debería agradecer» plenamente la naturaleza esencial de las relaciones que siguen existiendo entre nuestra propia sociedad, por muy urbanizada que esté, y el mundo natural» (McGregor, 2018, 15).

El *field recorder* se transforma en una suerte de especialista, de *médium*, un canal. Se mantiene en una visión fenoménica o fenomenológica, en donde la naturaleza le es dada y su labor será saber registrar y transmitir ese don. Esto desemboca casi inevitablemente en una práctica de la no-interrupción, de la ausencia de ruidos urbanizados para que justamente el mundo urbano tenga acceso a lo que él no es, a su opuesto, la naturaleza.

Lo interesante es que esto no es antagónico ni al poshumanismo, ni al transhumanismo ni al antropoceno de Latour. Para el primero, se puede pensar en registrar la naturaleza pura, sin la humanidad interrumpiendo, dejando aparecer al objeto, a Gaia. Para el segundo, no es difícil imaginar que aparatos de registro pueden ser incorporados directamente al cuerpo. Y para el tercero, el *field recording* puede registrar precisamente la inscripción en la naturaleza de la fuerza geológica que ahora es lo humano. Tenemos acá un gesto interesante, el de un pacto crucial que encamina hoy al pensamiento occidental, inserto y operativo en una práctica aparentemente desconocida, el *field recording*.

Y aparecen las paradojas: una grabación *pura* de la naturaleza, es decir, sin rastros sonoros humanos, puede tanto simbolizar un clímax ecológico y evocar la conciencia del universo como ser un material perfecto para un sitio virtual *natural*. Lo que se puede llamar ecología *mainstream* o simplemente ecología capitalista juega un juego perverso: lo *natural*, lo *presente*, será un valor. Probablemente un privilegio, pero siempre dependiente de la especulación financiera, de la bolsa, de la diferencia capitalista. En un espacio ideologizado como el metaverso esto significa que lo natural será una inversión determinada, llamada a combatir la tendencia establecida que lo considera como lo contrario a lo virtual. La apuesta será, por tanto, naturalizar lo virtual.

Así, un sitio virtual, cualquiera, tendrá valor en la medida en que los materiales que lo componen se asemejen lo más posible a la naturaleza, sean tan o más reales, hiperreales. Tal como ha venido ocurriendo en las últimas décadas, donde los materiales sintéticos han prevalecido en la industria y por tanto en la cotidianidad, en el mundo virtual los sonidos sintéticos serán más baratos que los sonidos importados del exterior. La naturaleza será «y esta es la proyección de los ecologistas capitalistas» el valor de cambio entre ambas realidades, no sin una competencia descarnada entre ambas.

Hoy en día estamos presenciando un cierto cumplimiento de la tradición metafísica occidental. Como dijo Friedrich Nietzsche (2002), Occidente siempre ha evitado el mundo real a través de la idea de un mundo superior —el cielo, por ejemplo, el más allá, pero también el fuera de la ciudad, la naturaleza pura—. Esto se traduce como una aversión a la materia, a la realidad que no es la naturaleza, que no es pura, a los cuerpos, a los cambios, a la cotidianidad, a la contingencia, etc. La idea de un metaverso o la idea de otro planeta para continuar la vida responden, sin lugar a dudas, a este sueño occidental que tiene como consecuencia el desprecio por la realidad.

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. John Cage pudo decir esto sobre la música misma, como una especie de sonoridad purificada, vinculada al cielo, al otro mundo. Y lo mismo se puede decir de la tendencia *hi-fi* del trabajo de estudio, que muchas veces también constituye la expectativa de un *field recording*. Si pensamos de esta manera, es decir, con expectativas *hi-fi*, esperamos capturar un sonido sin perturbaciones, no interrumpido, un sonido íntegro, capturar la sustancia sonora de un lugar. Pero eso no existe. No existe un sonido idéntico a un lugar que deba ser salvado de la contaminación sonora de la humanidad. Y, a la inversa, no existe esa salvación, el logro de una escucha que pueda captar y recomponer el sonido ideal de un lugar, distinguiéndose de otras posibles escuchas, implicadas en el mundo cotidiano y sus sonidos también cotidianos. Como Elisa Corona Aguilar (2021) escribe en su texto «El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí», encontramos un gesto de censura constante en la práctica del *field recording*: interrumpir algunos sonidos para dejar aparecer otros, poner sonidos sobre otros.

Se pretende que una grabadora sea una suerte de testigo, y su grabación, evidencia. Pero como sucede con la tecnología de la fotografía, con la grabación de sonido el contexto social y político quedan fuera del marco, fuera de los límites, aunque se pretenda haber grabado «la realidad»; quedan también fuera del testimonio la subjetividad y el libre albedrío de quien activa y desactiva dicha tecnología; también se crean límites difusos en la transcripción y la palabra, la cual reduce y limita nuestra experiencia de manera distinta que una grabación de sonido. (Corona Aguilar, 2021:97)

Podríamos agregar que una idea de naturaleza se impone a la sonoridad y se hace prevalecer en el trabajo de campo. De esta manera, un artista puede quedar desilusionado por la constante aparición de sonidos no deseados, puede incluso comenzar a hacer callar a la gente, a odiarla por sus emisiones. Pronto buscará, probablemente, lugares lejanos para volver a encontrar una naturaleza sin interrupciones. Pero esto no solo es imposible, sino que también es un error de intención auditiva, una despolitización de la escucha. Crear objetos sonoros idealizados es una práctica metafísica que tiende ligarse al arte, pues dado que estos objetos no se corresponden con la realidad, no logran nunca ser confeccionados sin aplicar un corte, un filtro, una des-naturalización, como si finalmente el concepto de naturaleza contenga intrínsecamente un proceso de desnaturalización que en verdad es un acto de negación de lo que sucede, un acto de a-percepción, de a-sensibilidad, todo lo contrario a las expectativas de un arte comprometido, de un activismo (Solomos, 2021). Para estos objetos sonoros idealizados es necesario encontrar o construir un lugar donde puedan corresponderse con ese mismo lugar. Un lugar ideal. En otras palabras, si logramos realizar *field recordings* naturales de alta fidelidad —de buena calidad técnica pero también compuestos por sonidos en *estado puro*, sonidos casi memoriales—, perdemos la conexión con los territorios. El paso siguiente será la búsqueda de sitios separados, no lejos de las proyecciones de la ideología virtual.

En resumen, el sonido de la naturaleza no es la solución auditiva al gran problema ecológico que enfrentamos actualmente. Esto nos lleva a un territorio que no es real, es decir, evasivo de lo contingente, de lo que se vive, de las problemáticas que acaecen y se dejan sentir. Por el contrario, incurre contra el sentir e impulsa hacia el deseo de un territorio superior, intacto. Territorio que las tecnologías digitales creen estar logrando, apoyado por las fuerzas económicas actuales que no están dispuestas a disminuir su accionar.

3. EVITAR LA PESADILLA

Hay al menos dos puntos:

A) En una entrevista a los cantantes de Las Manos de Filippi realizada en octubre de 2019 en Valparaíso, Chile, en pleno estallido social, frente a la pregunta sobre qué tipo de música debería surgir de una situación política como esa, ambos respondieron que el tipo de música no importa tanto como la organización de los músicos, la exigencia de las condiciones necesarias para desarrollar el arte musical y poder vivir dedicado a ello.^[2] Si trasladamos esta respuesta a las artes sonoras en general, la respuesta será la posibilidad de producir diferentes formas de escucha cuando salimos, cuando grabamos, cuando editamos, cuando improvisamos con otros, humanos y no humanos, en la medida en que el mismo trabajo de registro responda a una organización que sea capaz de discernir la profundidad de su labor y de los elementos que involucra, dejar la ingenuidad de su actuar y equiparar el registro a un trabajo de no objetivación de la naturaleza, esforzándose verdaderamente en reparar, en un sentido infinitamente más amplio que las paredes de un individuo, las condiciones de vida. ¿Qué sentido tiene registrar un río condenado a desaparecer? ¿Qué sentido tiene registrar el sonido que naturalmente no va a existir más? ¿Qué sentido tiene crear memoria de lo que existe en acto?

Estas preguntas son fundamentales para quien trabaja en el arte la preservación del planeta.

Ese sentido solo podrá encontrarse en el trabajo conjunto por mejorar las condiciones de vida en el planeta y en nuestras sociedades, en el mejoramiento de nuestros maltratados estados de alma y de cuerpo. Muy en la línea de las tres ecologías de Félix Guattari (1996), se trata de poner el objetivo por delante, a saber, disolver toda política metafísica de imposición de otros mundos sobre la contingencia que nos toca vivir día a día, resolver y actuar desde esta última, recomponer los estados del alma y del cuerpo, rehacer sólidos lazos sociales, tomar medidas reales de conservación natural. Peter Szendy (2000) habla de una especie de guerra de escuchas en relación con el concierto, pero también en relación con la vida social: las escuchas buscan imponerse, se dan a conocer. Pero el modo efectivo de imposición es el aislamiento de un sinnúmero de escuchas. El individuo impone sus sonidos y escuchas porque no está dispuesto a escuchar absolutamente nada que salga de su radio o perímetro, por mucho que sea variado en contenidos. La guerra de las escuchas busca volver inaudible lo que está fuera de rango para una individualidad, al punto que ese rango se transforma en la totalidad de lo audible. Se comprenderá que bajo estas condiciones los llamados sonidos de la naturaleza quedan totalmente encuadrados en el campo audible de una individualidad, lejos de un compromiso verdaderamente ecológico.

Pero las escuchas deberían abandonar la guerra para ofrecerse como material social, en los colegios, universidades, poblaciones, medios, grupos, familias, mundo del arte, humanidades, ciencia, etc. Un trabajo de operación política sobre las condiciones de transmisión de la escucha, de su disponibilidad y variedad es también parte de la práctica artística, superando al individuo y sus deseos y proyecciones. Muchas prácticas, se sabe, sobreviven en la fidelidad de minorías siempre creativas que buscan de alguna manera sobrevivir y hacer sobrevivir sus trabajos, pero el objetivo no es la sobrevivencia de ciertos estilos o prácticas concretas, sino el desarrollo de esos estilos y prácticas en función de transformaciones sociales urgentes y fundamentales. Es necesario dejar la ética darwinista, sustento teórico y científico del sistema nervioso del capitalismo. El arte «sin exceptuar a las artes sonoras» está lleno de figuras *elevadas* que se piensan con una sensibilidad imposible de compartir. Roberto Barbanti (2023), quien, de paso, advierte una crisis estructural por la que pasan los habitantes de la Tierra, describe, en este mismo número, cómo todo está diseñado para la captación estético-atencional de los individuos, individualizando todo. Así, el individualismo, el egocentrismo, la creencia de

haber alcanzado una sensibilidad, una escucha completamente nueva que me separa de los demás, es la ruina de todo.

Por el contrario, una escucha se lanza a la vida social. Y hay múltiples formas de hacerlo, por ejemplo, a través de un registro de campo. No hay que olvidar que el *field recording* es una práctica que nace a partir de la posibilidad que ofrecen los aparatos; que, en su simplicidad, es una extensión de tiempo captada por un aparato y una o más personas y que, a través de indagaciones, puede desarrollar cosas interesantes, sensibles, inteligentes que sirvan para extender la escucha y mejorar las condiciones de vida. Si se olvida esto, si se interrumpen los procesos de transferencia social, el trabajo queda atrapado en pequeños círculos que arriesgan convencerse de estar creando vínculos especiales —con la naturaleza, por ejemplo— impensables para el resto del mundo, convencerse, en definitiva, que están superando lo humano. En efecto, la pos y la transhumanidad, como propuestas político-teóricas o incluso como teorías descriptivas de movimientos históricos, no existen sino por movimientos particulares, por una especie de privatización de la historia, la ciencia, la ontología. Por lo tanto, ¿cuáles son las expectativas, hoy, de un *field recording*, privadas o para todos y todas? Por mucho que registre y escuche separadamente, por mucho que tenga educación al respeto, a toda escucha particularizada siempre le faltan más genialidades de las que pueda poseer, aquellas de todas las escuchas que no están ahí. Y el límite no es ontológico, no es la otredad del otro, como diría quizás Derrida. Son las condiciones socio-económicas, políticas, históricas, territoriales, etc., que impiden que otras y otros escuchen. Es también el temor del artista a que otras escuchas derrumben su separación, su aparente privilegio.

Por lo tanto, la anterior no es una pregunta sobre la naturaleza del *field recording*; es una pregunta por el compromiso político y ecológico, del y de la artista.

B) En este sentido, si poseemos esta perspectiva, en la singularidad del trabajo sonoro, realizado no solo por especialistas, sino por personas en general que aman y se comprometen con la sonoridad y que, por ello, le dedican su tiempo e incluso su vida, comprendemos que se trata de una cuestión que se desarrolla en todos los frentes en los que el trabajo sonoro aporta ideas, materiales y se compromete con un cambio y desarrollo continuo de la sensibilidad, en particular la sensibilidad audible. Si asumimos la imposibilidad de una realidad que solo existe en la comparecencia humana, no habrá de ser en el sentido en que las actuales teorías del giro epistemológico se pronuncian. La pregunta hoy, en este sentido, es entender cómo crear sensibilidades y escuchas que no se sitúen en una subjetividad central sin abandonar la posibilidad misma de la subjetividad; cómo pensar, por lo tanto, en sonidos que no se traten desde el centro humano sin tener que construir un nuevo centro, sino más bien aprender y desplegar escuchas que se escuchen en otros lugares y de las cuales participemos.

Puede ser complicado. Pero imaginemos que estamos grabando en un lugar apartado de la ciudad. Nos preguntaremos: ¿cómo hacer para grabar una escucha que no sea la mía?

Esto significa hacer una grabación que no separe a un oyente captador de un lugar sonoro capturado, sino más bien como un oyente capturado por los sonidos de ese lugar.

Recapitulemos. Nos encontramos en un tiempo alarmante, quizás decisivo. Sin embargo, lo que se impone como conducta general es la estupidez (Stiegler, 2012), es decir, el gobierno de la insensibilidad y la total ausencia de inteligencia. La tarea es escuchar, en el sentido en que la escucha es una puerta hacia experiencias multisensoriales. Al escuchar, estamos abriendo y activando la sensibilidad. Sin vuelta atrás. Si nuestro tiempo es el del límite de la subjetividad moderna y no sabemos ser otra cosa que modernos, entonces debemos explorar esa subjetividad que no somos, esa subjetividad que no es el centro de lectura de los acontecimientos pero que, sin embargo, persiste. Esa persistencia puede trasladarse a la práctica del *field recording*. En las grabaciones, podemos descubrir nuevas subjetividades descentralizadas y escuchar —en el sentido de escuchar y comprender— este tiempo presente. Es este tiempo, este tiempo presente, lo que debemos escuchar, porque no logramos entenderlo. Grabar, escuchar, editar, compartir, en cualquier orden. Es a través de la práctica de escucha que debemos permitir que el tiempo se inscriba en la grabación y en nuestros oídos.

Estas grabaciones, lejos de ser ideales, están cortadas, terminan antes, después, no se ajustan a una voluntad ya conocida. Están llenas de huellas, intervalos, interrupciones, situaciones no deseadas: todo esto marcará la composición de un tiempo que es nuestro, el hoy inquietante. Toda esta inquietud debe ser abordada, en nuestro caso, a través del trabajo sonoro y de escucha. No se trata, por lo tanto, de retirarse para escuchar, de aislarse para escuchar: el capital, de hecho, llega a todas partes, es un signo de este tiempo presente. La escucha no se da en condiciones especiales, aunque esas condiciones pueden ayudar a construir o mejorar la calidad de una grabación; debe ocurrir siempre, no en un retiro exclusivo, no cuando hemos logrado un silencio, sino siempre. Esto significa que la relación de escucha con las cosas y con este tiempo inquietante que debemos abordar debe ser constante. Un *field recording*, por lo tanto, es tanto la apertura del dispositivo —*rec*— en un estado de escucha constante como la escucha exploratoria de la grabación resultante, con el fin de profundizar y explorar la escucha siempre en acto. En este sentido, no es un objeto, sino un material para la exploración, un material que nos hace escuchar y, por lo tanto, un material para hacer cosas que permiten un desarrollo compartido de la escucha y la sensibilidad en este mundo que a través de sus expertos, especialistas y capitalistas innatos, busca cerrar esta puerta, la de las sensibilidades, subjetividades y subjetivaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVANESSIAN, Armen y REIS Mauro (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transmisión hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BARBANTI, Roberto (2023). Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha. *Habitar escuchando: actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología*. Revista del ISM. Número especial. En línea.
- BERGER, John (2018). *Field. Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- CORONA AGUILAR, Elisa (2021). El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí. *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Antoine Freychet, Alejandro Reyna, Makis Solomos eds.) Santa Fe: Ediciones Universidad del Litoral, 9–102.
- Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático, IPCC (20 de marzo de 2023). Comunicado de prensa. <https://www.un.org/es/climatechange/reports>
- GUATTARI, Félix (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- HARMAN, Graham (2007). *Tool. Being Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Illinois: Carus Publishing Company.
- HARMAN, Graham (2017). *Object. Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londres: Penguin Random House.
- LATOURE, Bruno (2011). Esperando a Gaia. Componer el mundo comu#n mediante las artes y la poli#tica. *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes*, 26, 67–76. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>
- LATOURE, Bruno (2015). *Face à Gaia. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. París: Éditions La Découverte.
- MCGREGOR, Arthur (2018). Editors Preface. *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century* (Arthur McGregor editor). Leiden/Boston: Brill.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París: Éditions de Seuil.
- MOORE, Jason (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecologi#a y acumulacio#n de capital*. Madrid: Traficante de sueños.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos*. Madrid: Alianza Editorial.
- PRECIADO, Paul (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

- SOLOMOS, Makis (2021). Arte documental, field recording y activismo. El proyecto Sons Debout. *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Antoine Freychet, Alejandro Reyna, Makis Solomos eds.) Santa Fe: Ediciones Universidad del Litoral, 91–102.
- STIEGLER, Bernard (2012). *États de choc. Béatitude et savoir au XX. siècle*. París: Fayard/Mille et une nuits.
- SZENDY, Peter (2000). L'art de la claque ou s'écouter écouter au concert. *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités* (Françoise Escal; François Nicolas, dirs.). París: L'Harmattan.
- World Meteorological Organization (2023). *State of global climate 2023*. Ginebra: WOM.

NOTAS

- [1] El presente trabajo se hizo en el marco del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.
- [2] La entrevista fue realizada por Verónica Francés y Gustavo Celedón. Fue filmada, aún no se ha publicado.