

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «TEORIZANDO EL ARTE MEDIÁTICO A LA LUZ DE LOS STS»

Leer con el oído. Interpretar el territorio con la imaginación sonora

Coco Moya

Artista y músico

Fecha de presentación: mayo 2024

Fecha de aceptación: agosto 2024

Fecha de publicación: febrero 2025

Cita recomendada

Moya, Coco. 2025. «Leer con el oído. Interpretar el territorio con la imaginación sonora». En: Ksenia Fedorova y Silvia Casini (coords.). Nodo «Teorizando el arte mediático a la luz de los STS». *Artnodes*, no. 35. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i35.429348>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

En este texto se presenta «Tríptico tropos», la conferencia performativa que sirvió de defensa para el trabajo de investigación de tesis titulado *De Geomancia, el paisaje como partitura* (2023) donde se plantea el sonido y sus tecnologías como herramientas de conocimiento y creación de mundo. Se parte de la filosofía especulativa y el materialismo vital, así como de la arqueoacústica, para explorar las intervenciones sonoras *site-specific* de todas las épocas en relación con el paisaje. Así vemos que la cultura posalfabética y posinternet se refleja en las culturas indígenas y prehistóricas cuando debe enfrentarse al problema de lo natural. Cambian las tecnologías, pero hay una misma necesidad de conexión e interconexión y surge de nuevo ese pensamiento en red o pensamiento acústico. Lo aural, como herramienta metafórica del pensamiento, nos permite entrelazarnos con el mundo en términos de participación y de integración. En conclusión, la imaginación del oído y lo musical especulativo, son una manera de comunicarse y de extenderse hacia las cosas de manera empática. Nos sirve como una forma de interpretación del contexto de crisis ecosocial, proporcionando una lectura geomántica, es decir, que apunta a imaginar futuros. Una práctica cosmológica que convierte el territorio en una partitura que podemos volver a tocar.

Palabras clave

arte sonoro; *site-specific*; geomancia; escucha especulativa

*Reading with hearing. Interpreting the territory with sonic imagination***Abstract**

This text presents “Tríptico tropos”, the performance conference that served as a defence for the thesis research work entitled De Geomancia, el paisaje como partitura (2023) where sound and its technologies are proposed as tools of knowledge and creation of a world. The work starts from speculative philosophy and vital materialism, as well as archaeoacoustics, to explore the site-specific sound interventions of all times in relation to the landscape. This is how we see that postalphabetic and postinternet cultures are reflected in indigenous and prehistoric cultures when faced with the problem of the natural. Technologies change, but the need for connection and interconnection remains and that network thinking or sonic thinking resurfaces. Aurality, as a metaphorical tool for thinking, allows us to intertwine with the world in terms of participation and integration. In conclusion, the imagination of the hearing and the speculative musical are a way to communicate and expand empathetically towards things. This serves as a form of interpretation of the ecosocial crisis context, providing a geomantic reading, that is, that aims to imagine futures. A cosmological practice that turns the territory into a score that we can play again.

Keywords

sound art, site-specific, geomancy, speculative listening

Introducción

La pieza «Tríptico Tropos» (2023) es al mismo tiempo una conferencia performativa, y la defensa de la tesis titulada *Geomancia sonora. El paisaje como partitura*. Ambas, la *performance* y el texto de la tesis, tratan de cómo nos relacionamos con el paisaje y el territorio a través de la música, y cómo en ese hacer musical hacia el mundo, nos hacemos también a nosotros mismos. Por lo tanto, la capacidad de crear territorio de lo sonoro, y de re-crear individuos, pero también colectividades diversas a la escucha que se agrupan para cantar y oírse mutuamente, mutanamente.

Esta investigación, que aborda un tema tremendamente amplio, provenía de una intuición en realidad muy pequeña y clara: la necesidad específica que teníamos como creadores y músicos de relacionarnos con los lugares a través de la música. Evitando representarlos, sino más bien usando el sonido como un lenguaje franco. Un lenguaje sin codificar, pero útil como material vinculante. Lo aural como una forma de contacto con las piedras de una montaña o con el agua de un río.

Cuando digo creadores y músicos, hablo del colectivo Menhir que fundamos Iván Cebrián y yo en 2013. Pretendíamos hacer una especie de geopuntura sonora, sustituyendo la piedra del menhir clavado en un territorio, por un menhir virtual hecho de música. Componiendo para el lugar como si el lugar fuera el oyente –tocar para un sitio es también tocar el sitio– empezamos a entender el paisaje como una partitura o

escritura geológica que podíamos interpretar. A partir de esa primera colaboración y otras muchas que siguieron nace la investigación teórica. Es decir, desde un nosotros cada vez más grande, en un acto creativo siempre polifónico.

Se ha tratado de no perder esa raíz práctica e intuitiva en este trabajo académico, y por eso parte de una metodología basada en la práctica artística. Esto significa que se trataba de pensar en y desde el hacer, pero resonando con la filosofía, la arqueología o la historia de los medios con el fin de hilvanar un relato en estratos, no lineal. Que el discurso, como algo que discurre y recorre, operara más bien por simpatía y por contagio, tratando de encontrar otras sensibilidades que se interesaran por el cruce entre el territorio, la tecnología y el sonido –el territorio como tecnología y memoria sonora–. Así encontramos que ese gesto hacia el paisaje era algo realmente antiguo y primigenio que se repite en culturas muy distantes y distintas. Es un diálogo que se evoca tanto en los cantos populares como en las composiciones cultas. Una intermediación de las estructuras y estrategias musicales para organizar la vida práctica del espacio y la intención cósmica que lo cotidiano espeja. Armonías que le dan un sentido común (de colectivo) al paisaje y nos dan sentido como parte de él. Un entramado de voces que habitan el espectro sonoro, efectos acústicos provocados por las condiciones natur-culturales, percepciones de lo sónico en el cuerpo, que se pueden sintetizar afirmando que el pensamiento aural está inserto en nuestra forma de hacer lugar, –porque el lugar no está dado de

antemano— y nos ayuda a vincularnos a él en términos de participación horizontal. Poniendo el foco en la metáfora acústica como herramienta de interconexión entre cosas, objetos, personas e individuos de toda clase.

1 Preguntas de investigación

Las preguntas, (latentes) en la investigación, se podrían resumir en una sola: ¿cómo podemos interpretar el paisaje desde lo musical y lo sonoro? Esta pregunta traía muchas otras consigo: ¿cómo una tecnología puede expandir nuestra sensibilidad y expresividad sónica?, ¿cómo integrar la imaginación y la intuición en la composición sin perder de vista que nos relacionamos con un lugar concreto? También nos provocó replantearnos la propia noción de naturaleza, los límites de lo que consideramos tecnología, la polivocidad del individuo y también si podía existir un lenguaje sin palabras ni gramática.

Si toda la investigación que se encuentra en la tesis parte de las interrogaciones que arrojaban estas prácticas artísticas, «Tríptico tropos» es más bien una extensión que nace a partir de la escritura de la tesis. En la *performance* se incorporaba todo ese cuerpo teórico en una forma de pensar con las manos, casi literalmente, entendiendo el contexto académico de nuevo como un lugar específico para el que hacer una composición.

2. Referencias

A pesar de que me he referido a campos como la arqueoacústica, la filosofía o la arqueología de los medios, me he aproximado a las referencias de forma anacrónica y heterogénea. He recogido experiencias de la prehistoria, las vanguardias, los indios Lakota, los geomantes coreanos y los aborígenes australianos; así como reflexiones filosóficas del materialismo vital y el giro especulativo. El propósito de esta amplitud era hacer un recorrido más arriesgado y al mismo tiempo más arraigado en la experiencia particular de las estéticas toposónicas. El valor de esta tesis no está en su capacidad historiográfica, sino en su forma profundamente híbrida, hojaldrada, intermedia. Se trataba de comprender ese gesto común, no en términos de vanguardia o progreso, ni desde la academia exclusivamente occidental, sino tratando de encontrar los ecos de una misma necesidad expresiva en distintos contextos, culturas y épocas. Un gesto de conexión y encuentro desde el sonido con todos los otros con los que se habita; que recrea una sensibilidad pluriforme e integradora que ha existido siempre y que es más necesaria que nunca.

3. Metodología

3.1. La intuición como motor

Se ha tratado en todo momento de no obviar al sujeto investigador, sino situarlo, hacerlo concreto y específico. Esto se relaciona directamente con la cuestión de la geomancia como una forma paracientífica o pseudocientífica de conocimiento, ya que la intuición incorporada es capaz de asimilar la complejidad y la incertidumbre de manera más efectiva que el pensamiento lineal. La suma intuitiva no es solo un conjunto de partes, sino que se convierte en otra cosa. El pensamiento mágico y metafórico que trabaja con la intuición y la imaginación están en la base de nuestra forma de hacer sentido del mundo. Más que una nueva ciencia, ¿qué tipo de conciencia debemos cultivar para entender este mundo en crisis? Nos quedamos con la pseudociencia, esa bastarda, tan ambigua, sobre todo si logra «fracasar mejor» (Beckett 2001), y, por tanto, no llegar a acomodarse en ningún sitio. Las prácticas artísticas, incómodas, críticas, y también intraducibles, «intrazables», no son por eso más débiles, sino que evidencian en esta vulnerabilidad su valor para expresar un conocimiento propio y único.

3.2. El conocimiento se hace (y se deshace)

Relacionado con esto, se ha tratado de poner en práctica una metodología que no invisibiliza la imaginación y que define el conocimiento como una acción y no tanto como un objeto o un resultado. El conocimiento aquí se considera un verbo. Un acto de acercarnos en círculos cada vez más estrechos al meollo de nuestro asunto, como la figura que haría en el cielo un buitre al ir acercándose a su presa.

3.3. Abrazar la posibilidad del fracaso

Siguiendo la analogía del buitre, en el momento de encontrarse con su presa, esta es ya un cadáver. El conocimiento del arte tiende a desaparecer. Más que aclarar, deja un rastro de nuevas incógnitas. Asimilando a Baudrillard: “para que la etnología viva es necesario que muera su objeto. Este se venga muriendo de haber sido descubierto y su muerte es un desafío para la ciencia que pretende aprehenderlo” (Baudrillard, 1984). El conocimiento se hace y se deshace y en ese fracaso -al menos, algo es seguro, que fracasaremos- encontramos consuelo. Habrá partes indecisas e inconclusas, partes ilógicas y callejones sin salida -cualquier sistema lógico que no tenga en cuenta lo ilógico será ilógico. Textos y obras se describen y se repiensen en un proceso recursivo, iterativo, seriado, que no pretende clasificar nada de manera permanente, sino nombrarse y situarse de manera inestable y nómada.

3.4. La práctica empática. El pl(h)acer del hacer

Es este un planteamiento epistemológico guiado por la praxis, que incluye la elaboración textual como parte de su proceso, producción artística y producción teórica se alimentan mutuamente, acogándose a metodologías como el *art practice-based research* (investigación basada en la práctica artística), que tratan de dar cabida a la práctica artística en el contexto académico (Blasco 2013). La paradoja de esta aproximación es que la práctica artística es una metodología en sí misma y al mismo tiempo un producto de esta (Borgdorff 2005). La reivindicación de nuestra inteligencia intuitiva conlleva una insistencia también en la empatía como competencia para salir de un yo en-sí-mismado. Salimos de la investigación en arte y llegamos a la investigación empática (Collins y Collins 2016). Del cuerpo que hace y busca desde ese «pl(h)acer», se pretende conseguir una cierta conmoción, un movimiento hacia lo común.

4. «Tríptico Tropos»

A continuación, se presenta el texto de la conferencia performativa «Tríptico Tropos» (2023). Se puede ver en el siguiente enlace: <https://youtu.be/IIG2E4dilyk>.

4.1. Intuiciones

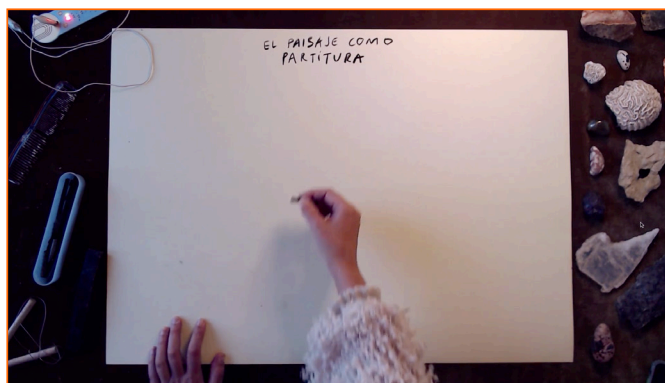


Figura 1. Captura de pantalla del vídeo *Tríptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

¿Cómo hacemos espacio a través de la escucha,
cómo hacemos lugar con el oído?
¿No es oír orientarse?
¿No es escuchar una forma de abrirse y de extenderse,
una forma de dejarse penetrar por el mundo,
de pertenecer a un sitio?
Si se ha desencantado el mundo es porque ya no podemos cantarlo.
¿Podremos cantarlo de nuevo?

4.2. Paisaje como partitura



Figura 2. Captura de pantalla del vídeo *Tríptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

El territorio,
cebado de voces, melismas, sonidos
es contenedor de una memoria colectiva.
La tierra, como una biblioteca críptica,
(Blohm 1986, Caillouis 2016, Prudence, 2018)
un archivo geofilosófico pendiente de ser interpretado.
Estratos de texturas, humedad, desgaste, fricción.
El paisaje,
superpoblado,
atravesado por energías telúricas,
habitado por amalgamas ciborg,
conforma una escritura polimórfica
que se puede leer como una partitura.

El paisaje
como un registro de las relaciones
que ocurren en él.
Un material de ancestralidad multihabitada,
(Deleuze y Guattari 2002, Escobar 2016,
Melitopoulos y Lazzarato 2010)
Una notación de ritmos,
cardíacos,
pálpitos,
repeticiones de gestos,
de trayectos, de transformaciones.



Figura 3. Captura de pantalla del vídeo *Tríptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

Imaginamos
en las estrías de las piedras
diagramas de topología matemática,
teorías del caos. Vemos
en las marcas geológicas
metáforas de funciones matemáticas.
Encontramos en sus estratos
las órbitas de los atractores de Lorenz,
o el movimiento browniano,
la complejidad computacional
o la secuenciación del ADN.



Figura 4. Captura de pantalla del vídeo *Tríptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

Marcas de una caligrafía ornamental mineral,
similares a mapas de bits.
Como un código de barras
que revela la historia de la tierra.
Piedras que contienen autorretratos
de sus propios paisajes,
estructuras coherentes y autoorganizadas
de una memoria paleoclimática.
(Blohm 1986, Caillouis 2016, Prudence 2018).



Figura 5. Captura de pantalla del vídeo *Tríptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

Lenguaje háptico.
Terrosa materialidad orgánico-inorgánica,
donde la lógica rizomática enreda los minerales,
el agua, la energía solar, los animales y las plantas
en una erótica terrícola.
(Salazar Sutil 2018)
Una escritura polimórfica, paramusical.
Una partitura a escala 1:1.

4.3. Escucha especulativa

El pensamiento aural
es una gran metáfora del mundo
como red de relaciones,
donde unas cosas resuenan con otras
por simpatía y por contagio. (Frazer 1986)
El espectro sonoro dibuja un paisaje
rico en ecos,
texturas,
resonancias y simpatías.
Los cantos territorializan,
los gemidos,
gritos,
aullidos,
ruidos,
ocupan y delimitan un horizonte acústico (Truax 1984)
multiespecies.
Pasamos de la cosmovisión,
a la cosmoaudición. (Lenkersdorf 2011)

¿Y cómo leer esta partitura cósmica?
 ¿Cómo interpretarla?
 ¿Qué clase de aparato necesitamos
 para leer,
 como aguja sobre vinilo,
 el territorio? (García Casado 2015)
 ¿No es suficiente nuestro cuerpo,
 órgano sintetizador,
 que espeja el mundo
 con su mimesis polirítmica?
 Un sintetizador
 de la experiencia encarnada
 y del ensueño.



Figura 6. Captura de pantalla del video *Tríptico Tropos*
 Fuente: Coco Moya, 2023

La escucha debe hacerse aún más profunda,
 atravesar el tiempo profundo.
 (Oliveros 2019b, Parikka 2021, Zielinski 2012)
 La escucha debe hacerse aún más espectral
 y especular,
 extendida no sólo hacia lo que es,
 sino hacia lo que puede ser.
 Una auralidad aumentada (López 2016)
 que dis-loque (des-localice) la conciencia,
 desplazando empáticamente nuestro yo
 hasta escuchar lo inaudible.

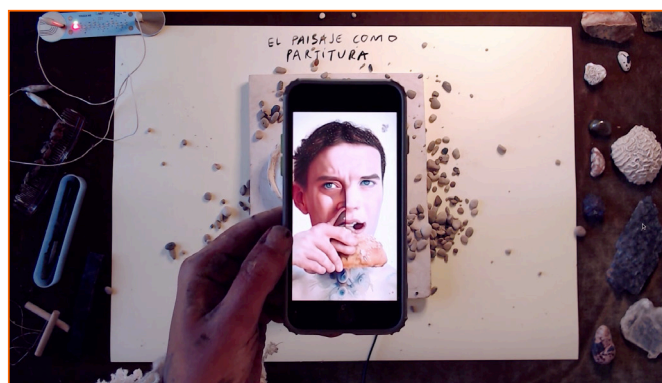


Figura 7. Captura de pantalla del video *Tríptico Tropos*
 Fuente: Coco Moya, 2023

La escucha especulativa
 es una intuición,
 una clarividencia.
 Presiente las fuerzas que lo habitan.
 Es una forma de imaginación sonora. (Oliveros 2019a)
 Pegajosa y atrayente.
 Que predice, que sospecha, que se propone.



Figura 8. Captura de pantalla del video *Tríptico Tropos*
 Fuente: Coco Moya, 2023

El espacio neoacústico
 de las tecnologías electrónicas,
 nos da un acceso simultáneo
 a todos los pasados a todas las per-sonas
 –seres que suenan– (Stocker 2013)
 Todo tiene una interioridad. (Lewis 2018)
 Todo expele una voz y digiere una escucha.
 El oyente es de una materialidad permeable.
 Tiene un cuerpo lleno de ecos
 y resonancias polifónicas, panarmónicas.
 Nuestro interno,
 surge en esa relación reverberante con lo externo.

Pensar
es algo que se hace con la tierra. (Guattari y Deleuze 1997)

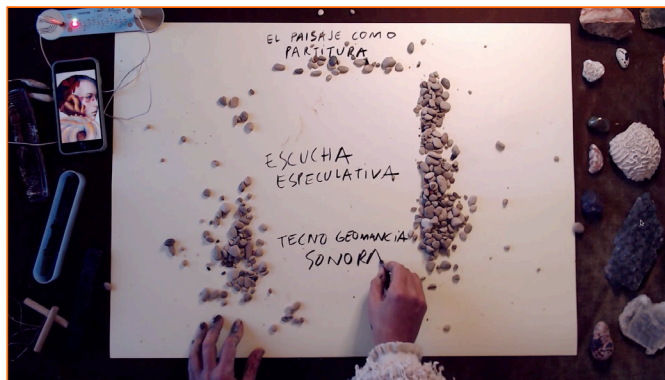


Figura 9. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

Unos y otros
se inhalan y exhalan,
digieren y se escupen mutuamente.
Escuchamos asimilando el exterior
como lo hacemos al comer.
Disgregando y digiriendo.
El cuerpo sensor a la escucha
(Bennet 2019, Voegelin 2014)
se entrega a la vibración del sonido
en sus vísceras.
Voces otras y nuestras
rebotan y resuenan
en una empatía elástica,
arraigada en un cuerpo muy real,
pero capaz de superarlo.
Todas estas cosas se provocan unas a otras
mutuamente, para emerger
en una escucha
que en ese tenderse hacia el otro
acaba por ser del sí mismo
(como una otropoiesis,
en lugar de una autopoiesis)
(Guattari 1992, Nancy 2007)

4.4. Geomancia sonora

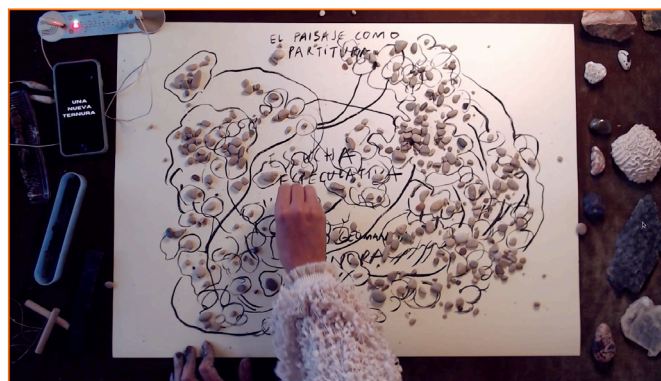


Figura 10. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

La tierra se ha vuelto ilegible.
El Antropoceno nos devuelve
una avalancha de síntomas ambiguos
de crisis y desgarró,
que las herramientas ilustradas no pueden asimilar.
Los nuevos geomantes no adivinarán
con los signos de la tierra,
sino con sus síntomas como entidad enferma.
Deberán interpretar un «planeta patológico».
Una sintomatología que registra fugas, erupciones,
olas de calor, plagas, colapsos. Hambre y extinción.
(Jacobs, 2017)
La tecnogeomancia, implica
una crisis de conocimiento
y del individuo.
También de lo que consideramos
medios, tecnología y naturaleza.
(Bennet 2019, Kahn 2013, Salazar Sutil 2018)
Irradia una categorización nueva
porque apela a una gestión colectiva del poder.
(Melitopoulos y Lazzarato 2010, Sousa Santos 2018)
Un entrelazamiento distinto
de los vínculos,
poshumana, posnatural.
Que re-crea los sujetos y los poliniza.
Construye «entidades colectivas
mitad-cosa, mitad-alma, mitad-hombre,
mitad-animal, máquina y flujo, materia y signo»
Los *loops* raros, bucles extraños
de la ecología oscura
(Morton 2016)
y sus extraños parentescos,
(Haraway 2020)
que generan individualidades mutantes,

también espacialidades mutantes
y mutables.
Al mismo tiempo de manera más terrena
y más cósmica, al mismo tiempo más hacia afuera
y más hacia adentro.
A la manera de un artesano cósmico.
(Deleuze y Guattari 2002, 348)



Figura 11. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

La tecnología geomántica
es un sistema operativo de relación
(McLuhan y Powers 1995, 14)
Similar al téttrade.
Es una forma de pensar-con.
La tecnogeomancia no es una técnica específica,
sino una noción amplia de intermediación,
que utiliza el sonido
como gelatina de transmisión.
Melodía, como ligamen,
como nexo,
melodía, de *melos*, miembro,
(Andrés 2008, Schneider 2010)
ciencia de las arenas,
geofilosofía práctica poética matemática.
La geomancia atraviesa la historia de la estética,
de la técnica, de la música.
(Palazzo 2015).
Acaba por ser una pseudociencia, o no ciencia.
Una provocación hacia lo intuitivo.

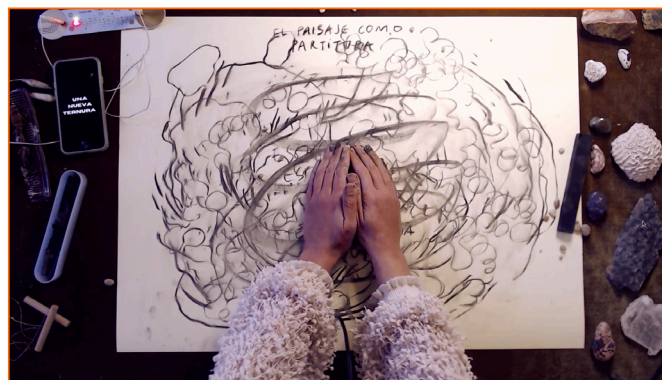


Figura 12. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

La tecnogeomancia sonora
es esa tecnología natur-cultural,
tecnochamánica.
Una configuración maquinaica
que lidia con el caos sin aniquilarlo.
(Eglash 2008).
Un cuerpo mestizo de conocimiento
que incorpore también lo desconocido.
(Gruzinski 2003, Melitopoulos y Lazzarato 2010,
Sousa Santos 2018).
Dándole voz a la incertidumbre.
Dejando que el mundo se exprese a sí mismo.

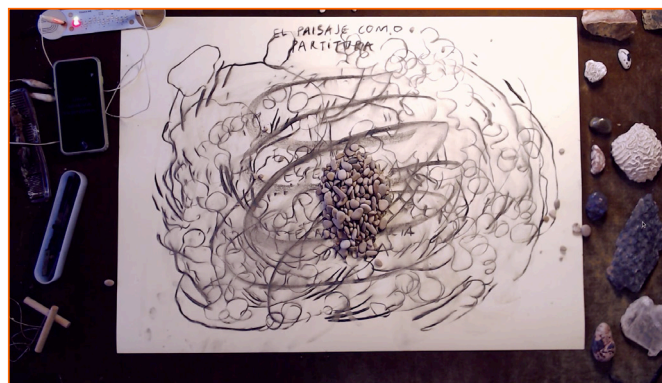


Figura 13. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

El código binario geomántico
sigue inserto en el corazón
de nuestras máquinas.
Empezó en la arena y ha evolucionado
hacia la premonición del *big data*.
El ordenador es el nuevo oráculo,
que procesa y escupe predicciones
como los antiguos calendarios megalíticos.
Si las cuevas prehistóricas
eran una primera tecnología de escucha,
(Devereux 2001, Díaz-Andreu 2014, Waller 2002)
ahora creamos nuevas formas deslocalizadas
y desterritorializadas.
Nos habla Siri, y se abren nuevas espacialidades.
Hipervínculos que generan subjetividades y avatares
en permanente contagio
transformación y mutación.
La tecnogeomancia nos deslocaliza,
territorializa y desterritorializa.
A través de iteraciones, *iteraciones*, interacciones.
Recursividad, estribillos, motivos y contrapuntos.
Conglomerados acústicos.
Agrupaciones sonoras inesperadas.
Ritornelos.
Cantos de pájaros, de infancia,
cantos folclóricos, litófonos,
flautas fálicas de huesos, pieles y barro
de tambores como úteros.

«La música lo utiliza todo y lo arrastra todo»
(Deleuze y Guattari 2002)

La música que interpreta la geomancia sonora
no manifiesta, sino que evoca, convoca,
invoca la presencia de un sujeto resonante.
No representa cosas,
sino que las presenta en el acontecimiento.
Hace un corte transversal del tiempo,
revelando estratos sincrónicos.
Es una lectura vertical de lo histórico,
en un régimen de participación
que genera una colectividad
más que humana.

La música siempre tiene lugar
en alguna parte,
y llega un punto
en el que ella misma es un lugar.



Figura 14. Captura de pantalla del video *Triptico Tropos*
Fuente: Coco Moya, 2023

5. Aportaciones de la investigación

Los puntos principales que se aportan a la discusión sobre el tema de la relación del sonido con el entorno y nuestra relación con ambos, son tres.

5.1. El paisaje como partitura

Sería una forma de entender el territorio como un lugar de escritura polifónica, un espacio en el que todo habitante deja un rastro de su vinculación con el mundo y sus trayectos en él. El lugar no es un objeto esperando a ser interpretado, sino que es en sí mismo el medio con el que se interpreta. Las cuevas neolíticas, los monumentos megalíticos, las iglesias cristianas son los medios tecnológicos de tratamiento sonoro-visual para relacionarse con los lugares. Como si fueran nuestros pedales de filtros de *delay* y *reverb* actuales. Estos lugares conforman un registro de experiencia, un testigo de la percepción sonora de cada época y, por lo tanto, conforman una partitura (escritura musical) en el paisaje, que puede ser interpretada.

5.2. Tecnogeomancia sonora

Sería una forma de interpretar ese territorio valiéndonos de la intuición, la tecnología y lo material. La tecnogeomancia sonora no es una herramienta en concreto, sino una noción general que actualiza aquella geomancia ancestral, de raíces prehistóricas, y que subraya su naturaleza intermedia(dora). La tecnogeomancia sería cualquier herramienta de interpretación que provoque una relación y un diálogo nuevo entre las cosas del mundo. La tecno-geomancia sonora, sería aquella que sitúe el sonido como el lenguaje principal que permita ese diálogo. Es una tecnología de la relación. En cualquier caso, es una nueva geomancia que pone en crisis el modelo epistemológico justamente anterior, y supone un modelo de relación distinto con lo que se ha llamado «na-

turaliza», acercándose más a las concepciones animistas indígenas y alejándose del cientifismo ilustrado.

5.3. La escucha especulativa

La escucha especulativa, por último, es la bisagra que une los dos conceptos anteriores. Casi como el verbo que los pone en circulación. La escucha especulativa es una forma de escucha extendida, una auralización o imaginación sonora y musical, que en ese trayecto metafórico sería capaz de empatizar y, por tanto, comprender algo más allá de sí mismo. Fusiona la escucha profunda (Oliveros 2019b), con la música especulativa (Godwin 1995). La primera proviene de una práctica, una forma de acercarse al mundo atentamente, y la segunda de una teoría, una forma de entender la música como lenguaje cósmico. La escucha especulativa fluctúa entre estas dos nociones. Es una manera de oír y, por tanto, de recibir el presente, pero también es una manera de imaginar, de intuir, de presentir algo que no está todavía —o que quizás nunca llegue a estar—. La escucha especulativa es una forma de auralidad aumentada que tiene lugar en nuestro cuerpo, que deviene un órgano sintetizador encarnado. Esta acústica empática es capaz de ponerse «en el lugar de otro», es decir, es capaz de teletransportarse con la e-moción.

La línea discontinua genealógica entre la prehistoria y la poshistoria nos une en una misma estética de la interconexión, el hipervínculo, y por lo tanto del hipersujeto, habitado por una amalgama de otros. Por otro lado, la separación entre lo natural-salvaje-no humano y lo humano-cultural-tecnológico es un constructo humano que ha servido para justificar una relación de explotación con los recursos del entorno. Dicha dicotomía no existe en la realidad, lo tecnológico, lo cultural, lo humano, lo animal están entrelazados en una relación de interdependencia. El ser humano no crea sus artefactos culturales en el vacío de su imaginación, sino que más bien su imaginación —interna— está toda poblada de un círculo de otros —externo—. Precisamente es a raíz de esas relaciones interno-externo que ocurren los sujetos, los objetos y los espacios. Todas estas cosas se provocan unas a otras mutuamente para emerger (como una «otropoiesis», en lugar de una autopoiesis). El sonido evidencia, fortalece, afecta, transforma las relaciones e intercambios que suceden entre el individuo y su contexto de manera especialmente efectiva y, por lo tanto, altera e influye en cómo esas identidades dentro-fuera emergen. De esta manera el sonido no solo es una herramienta para conocer el mundo y a sí mismo, sino que nos permite crearlo y recrearlo. La música y el sonido no representan las cosas, sino que las presentan en el acontecimiento, nos obligan a participar en él y generan una colectividad más que humana.

6. Líneas de trabajo posteriores

Derivada de esta investigación, sigo realizando exposiciones como «Cantus/ Discantus» (Etopía 2023), una instalación sonora donde la

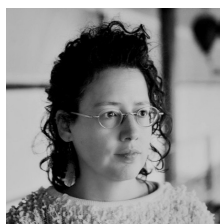
cerámica y el barro se convierten, gracias a los altavoces resonadores, en un coro terráqueo. También en piezas sonoras de Menhir en 13 moons and a Black Hole (Tokonoma, 2025), una colaboración con Rebecca Collins y David Pereñíguez en el Instituto de Física Teórica. Pero especialmente relevante es la plataforma Club de Piedras, que consiste en un gimnasio en formato *online* de meditación y dibujo basado en geología. En este proyecto, a caballo entre un servicio artístico, un sistema pedagógico y un gimnasio —en el sentido de lugar para el entrenamiento—, se ponen en juego muchas de las cuestiones que aparecieron en la tesis de una manera práctica, lúdica y abierta a la participación. Por otro lado, me encuentro desarrollado un pedal de filtro de sonido basado en el filtrado del agua llamado «Hydraulis», inspirado en el primer órgano de agua romano, que funciona como una interfaz o instrumento mediador con el paisaje; en concreto de los cuerpos de agua como ríos, lagos o manantiales. Finalmente, estas experiencias las aplico a mi labor como docente tanto en la universidad como en talleres en museos e instituciones culturales. Todas estas vertientes de la investigación de tesis han partido de esta sensibilidad hacia lo sonoro que la tecnología permite expandir. Tanto como instalaciones artísticas o *performances*, como en el diseño de instrumentos, así como en su aplicación más pedagógica. Siempre manteniendo un carácter experimental, que permita seguir entendiendo la investigación como un proceso abierto al diálogo con cada vez más agentes, tanto dentro como fuera de la academia.

Referencias bibliográficas

- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído*. Barcelona: Acontilado, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- Beckett, Samuel. *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Blasco, Selina, et al. (eds). *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un Debate*. Madrid: Ed. Asimétricas, 2013.
- Collins, Reiko Goto y Tim Collins. 2016. «Imagination and Empathy – Eden3: Plein Air». En: *Ecologies of Participation: Co-producing Knowledge in More-than-human Worlds*. Reino Unido: Taylor and Francis, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Devereux, Paul. *Stonehenge Soundtracks: The Acoustic Archaeology of Ancient Sites*. Londres: Vega, 2001.
- Díaz-Andreu, Margarita, Carlos García Benito y María Lazarich González. «The Acoustics of the Rock Art of Southern Andalusia (Spain)». *Oxford Journal of Archaeology*, vol. 33, n.º 1, (2014): 1-18. DOI: <https://doi.org/10.1111/ojoa.12024>
- Eglash, Ron. «Del Hip-Hop al Flip-Flop: Ruido negro en el circuito maestro-esclavo». *Sound Unbound*, n.º 193, (2008). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Escobar, Arturo. «Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South». *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 11, n.º 1, (2016): 11-32. DOI: <https://doi.org/10.11156/aibr.110102e>
- Godwin, Jocelyn. *Music and the Occult: French Musical Philosophies 1750-1950*. Nueva York: U. Rochester Press, 1995.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- Gruzinski, Serge. *The Mestizo Mind*. Londres: Routledge, 2003.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consoni, 2020.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Lewis, Jason Edward, et al. «Making Kin with the Machines». *Journal of Design and Science*, (2018). DOI: <https://doi.org/10.21428/bfafd97b>
- López López, Xoán-Xil. «Señal/ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte». Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2016.
- McLuhan, Marshall y Bruce R. Powers. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Melitopoulos, Angela y Maurizio Lazzarato. «Machinic Animism». *Animism*. (Berna: Sternberg Press, 2010), 97-110.
- Morton, Tim. «What is Dark Ecology?». *Living Earth*. Amsterdam: Sonic Acts Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.7312/mort17752>
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Oliveros, Pauline. «Auralizando en la sonosfera: vocabulario para el sonido interno y la emisión del sonido». En: Jose Luis Espejo (ed.). *Escucha, por favor. Exit*, 2019a.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Valencia: EdictOralia música, 2019b.
- Palazzo, Alessandro. «Geomancy as a Paradigm of Operative Rationality in the Middle Ages». Institut mittelalterliche philosophie & kultur, (2015). [Artículo de una conferencia].
- Parikka, Jussi, et al. *Una geología de los medios. 1st ed. Futuros próximos 36*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos*. Madrid: Siruela, 2010
- Sousa Santos, Boaventura. *Epistemologías del Sur: epistemologías do Sul*. Coimbra: CES, U. Coimbra, 2018. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0k5d.4>
- Stocker, Michael. *Hear Where We Are: Sound, Ecology, and Sense of Place*. New York: Springer, 2013, 6. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-4614-7285-8>
- Voegelin, Salomé. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Nueva York, Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Waller, Steven. «Rock Art Acoustics in the Past, Present and Future». *American Indian Rock Art* 26, (2002): 11-20. [Artículo de conferencia].
- Zielinski, Siegfried. *Buscar en el tiempo, y recuperar el tiempo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

CV

**Coco Moya**

Artista y músico

cocomoya@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8797-5446>

Coco Moya (Gijón, 1982) es artista y músico. Trabaja en la intersección entre el sonido, el territorio y la tecnología, incorporando la imaginación y lo intuitivo en un pensamiento práctico que podría llamarse paleocibernético. Hizo su tesis *Geomancia Sonora, el Paisaje como partitura* en la UCM, donde realizó el máster en Arte e Investigación. Ha recibido premios como Etopía, Zaragoza, Claves Fundación Carasso, LABjoven Los Bragales, o Circuitos de Artes Plásticas, y ha mostrado su trabajo en Casa Velázquez, Azkuna Zentroa, Museo Arqueológico Nacional, Medialab-Prado, LABoral o Casa Encendida. Comisarió los Encuentros Sonoros de la UCM y la red de proyectos de arte en el campo El Cubo Verde.