

¿Usted está aquí? Artes de la atención para voces que no(s) hablan



Are you here? Arts of attention for voices that speak (to us)

Jiménez Carmona, Susana

Susana Jiménez Carmona

susanajimenezcarmona@gmail.com

Universitat de Barcelona, España

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0030, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 29 Mayo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amelica/journal/645/6454649002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0030>



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

Resumen: Este artículo se acerca a algunas de las llamadas a prestar atención provenientes de la filosofía y la antropología preocupadas por la relaciones entre diferentes especies y que ponen especial énfasis en lo sonoro y en la escucha. Partiendo del análisis del texto en el que Vinciane Despret denomina a la presente era geológica Fonoceno, se sigue el rastro de las atenciones reclamadas por Thom van Dooren, Donna Haraway o Anna Tsing, para ir preguntando qué sonoridades y musicalidades laten en ellas y ponen en juego. Todo ello se hace teniendo presente la recepción que tienen sus ideas en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas, incluidas las musicales y sonoras.

Palabras clave: atención, escucha, Fonoceno.

Abstract: *This article address some of the calls to pay attention coming from the philosophy and the anthropology concerned with the relationships between different species and that emphasizes sound and listening. Starting from the analysis of the text in which Vinciane Despret calls the present geological era the Phonocene, we follow the trace of the attentions demanded by Thom van Dooren, Donna Haraway or Anna Tsing, to ask what sounds and musicalities beat in them and compromise. All this, keeping in mind the good reception that their ideas have in the field of contemporary artistic practices, musical and sound ones included.*

Keywords: *attention, listening, Phonocene.*

1. INTRODUCCIÓN: LLAMADAS DE ATENCIÓN

Con el término Chthuluceno, quería que el oído oyese el sonido de los terrestres, de todo lo que está ligado a la Tierra, incluida la atmósfera. Quería afirmar que estamos vinculadas a una miríada de temporalidades y espacialidades, vinculadas a los diferentes poderes pasados, presentes y futuros de la Tierra.^[1]

Haraway, Donna: 2019

De las cada vez más numerosas llamadas de atención ante la grave crisis ecológica, social y política en la que nos encontramos reclamadas desde los más diversos campos de investigación, conocimiento, creación, política, medios de comunicación, etc., en este artículo quieren analizarse algunas de las que ponen el foco en la llamada Sexta extinción. La desaparición de tantas maneras de habitar provoca, además de preocupación y tristeza, una creciente urgencia por prestar atención a esas vidas que desaparecen. Esta urgencia, en su versión acústica, queda reflejada en los cada vez más amplios y numerosos registros y archivos sonoros de carácter científico o artístico, de profesionales y de aficionados. Se repetiría así el nexo entre registro sonoro archivado y vidas y maneras de vivir que enmudecen que ya se dio en los campos de la etnomusicología y la etnografía

en momentos de pérdidas de pueblos y culturas humanas.^[2] Sin embargo, no es este duelo a modo de archivo sonoro el que aquí se tratará, sino el protagonismo que ha adquirido el sonido y la escucha en algunas de las llamadas de atención provenientes de los ámbitos de la filosofía de la ciencia y ambiental, y también de la antropología volcadas en lo inter o multiespecífico. Concretamente nos acercaremos a algunas propuestas de Vinciane Despret, Donna Haraway, Thom van Dooren y Anna Tsing, quienes se conocen y suelen dialogar entre sí en sus textos, para intentar discernir qué tipos de atenciones plantean y el rol de lo sonoro y lo musical en ellos. El deseo de realizar este análisis radica en que son figuras cuyo pensamiento es recibido con mucho interés en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas preocupadas por la ecología y las relaciones con los no humanos (o más–que–humanos), incluidas la música y el arte sonoro. Y ante esto surge la pregunta, que este texto trata de responder en cierta medida, acerca de cómo se están escuchando y afectando mutuamente ambas partes, en un momento en el que, por un lado, las prácticas artísticas sonoras están cobrando un mayor protagonismo y, por otro, el mundo está sonorizado y musicalizado a tal nivel que parece demandarnos una escucha en continuo, principalmente ligada al consumo.^[3]

2. ARTES DE LA ATENCIÓN

Si hay un término que concentra y expresa el interés que lo sonoro y la escucha han adquirido estos últimos años en los territorios de la etología, la filosofía de las ciencias biológicas, los estudios multiespecies y aquellos otros campos que interactúan o se ven afectados por lo que desde esas disciplinas se propone (como pueden ser los estudios culturales, la estética y la teoría del arte o incluso prácticas artísticas en principio no sonoras), ese término es el de *Fonoceno*. Por ello, arrancamos con el párrafo en el que Vinciane Despret propone y reclama esa denominación para la actual era geológica al final de su libro *Habitar como un pájaro (Habiter en oiseau*, en el original en francés). Se cita precedido de algunas de las palabras que lo anteceden y añadimos a pie de página su versión en el francés original para que su análisis y su lectura puedan ser más precisos:

Hacer un territorio es crear modos de atención, más precisamente es instaurar nuevos regímenes de atención. Estos dos científicos consiguieron descubrir cómo prestar atención a la manera en que los pájaros se prestan atención mutuamente. En pocas palabras, detenerse, escuchar, seguir escuchando: aquí, ahora, sucede y se crea algo importante.

Seguramente es esto mismo lo que podría significar la inscripción de nuestra época bajo el signo del «Fonoceno», como propone Donna Haraway. Es no olvidar que si la Tierra cruje y rechina, también canta. Es no olvidar tampoco que esos cantos están desapareciendo, pero que desaparecerán más aún si no les prestamos atención. Y que, con ellos, desaparecerán múltiples maneras de habitar la Tierra, invenciones de vida, composiciones, partituras melódicas, apropiaciones delicadas, maneras de ser e importancias. Todo lo que hace territorio y lo que hacen los territorios animados, ritmados, vividos, amados. Habitados. Vivir nuestra época llamándola «Fonoceno» es aprender a prestar atención al silencio que el canto de un mirlo puede hacer existir, es vivir en territorios cantados, pero es asimismo no olvidar que el silencio podría imponerse. Y que a falta de atención, de igual modo correremos también el riesgo de perder el coraje cantado de los pájaros. (Despret, 2022a:159)^[4]

De entre los muchos hilos que se pueden ir sacando de esta cita, comenzamos por la amenaza de silencio debida a nuestra falta de atención, a no detenernos aquí y ahora a escuchar. Despret plasma con temor el vínculo entre la falta de atención y la desaparición de otras especies por la crisis medioambiental: el no prestar atención a los cantos de las aves es un factor más en la desaparición de esos cantos, de esas aves y de sus diversas maneras de hacer(se) territorio, de habitar. Y lo hace con contundencia y urgencia porque escuchar, atender esos cantos puede activar otras maneras de prestar atención que permitan conocer qué es lo importante para esas aves, lo importante que cantan (una importancia que atraviesa todo su libro siguiendo el inspirador canto de un mirlo). Parafraseando a la propia Despret, prestar atención nos permitiría preguntar correctamente acerca de lo que les importa y oír (*entendre*) y entender (*entendre*) sus respuestas (Despret, 2018).

Esta filósofa no es la única ni la primera en lanzar esta llamada a prestar atención a otros vivientes y sus maneras de habitar antes de que desaparezcan e, incluso, en apuntar al prestar atención como intento de evitar dichas desapariciones. Por ejemplo, Thom van Dooren, filósofo australiano especialmente dedicado a

las aves, también insiste en ello en varios de sus textos. Los títulos de sus dos principales libros, *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction* (2014), y *The Wake of Crows. Living and Dying in Shared Worlds* (2019), son una clara muestra. En el prefacio del primero, van Dooren defiende que prestar atención a los entrelazamientos/enredos aviares puede perturbar el excepcionalismo humano y generar nuevos tipos de preguntas ante cuestiones que atañen a nuestra responsabilidad para con quienes no-humanos cohabitamos. Preguntas como «¿Qué tipos de relaciones entre humanos y aves son posibles al borde de la extinción? ¿Qué significa cuidar de una especie en extinción? ¿Qué obligaciones tenemos de mantener un espacio abierto en el mundo para otros seres vivos?» (Van Dooren, 2014:5).^[5] Cada capítulo de *Flight Ways* se acerca a un caso concreto, particular de convivencia entre humanos y aves, tratando de prestar atención de manera situada. Así, el capítulo tres se centra en los problemas de un grupo de pingüinos apegados afectivamente a un territorio cada vez más urbano. Y en él, van Dooren indica que «prestar atención a los pingüinos trata sobre perfeccionar nuestras habilidades para escuchar historias alternativas y, a menudo, «mudas» (*unspoken*); trata sobre aprender a apreciar las prácticas más-que-humanas de significado y de creación de lugares en un mundo que desaparece» (Van Dooren, 2014:78).^[6] Volvemos a encontrar, al igual que en Despret, el nexo entre prestar atención y una escucha que atendería a «idiomas que no son humanos», si bien se apela a la posibilidad de que aquello que haya que escuchar sea mudo (*unspoken*). Van Dooren no se centra en pájaros cantores y esa escucha no apuntaría a lo que suena (aunque no lo excluya), sino a rastrear importancias y significados.

Este atender a los más-que-humanos y sus historias, es una práctica que ha de cultivarse, indicará van Dooren junto a Eben Kirksey y Ursula Münster en un artículo titulado «Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness». Se trataría, pues, de todas unas *artes* (en plural, por las diversidad de enfoques, prácticas, maneras requeridas y a explorar) que han de trabajarse, pues no vienen dadas, y que incluirían asimismo la búsqueda y la construcción de mejores posibilidades para la vida compartida (van Dooren, Kirksey, Münster, 2016:17).^[7] Van Dooren también aclarará que estas *artes de atención*, además de necesariamente situadas, permanecen irremediabilmente abiertas ya que no se puede «asumir que cualquier forma de entender, ordenar o valorar es correcta o definitiva» y porque obliga «a atender a los otros en su especificidad, a preguntar y volver a preguntar con ellos: ¿qué importa aquí (*what matters*) y qué más podría ser posible?» (Van Dooren, 2019:9).^[8]

De nuevo nos encontramos con la cuestión de lo importante para las aves a las que se quiere prestar atención. Ahora bien, se hace necesario aclarar que, aunque ese *lo que importa* interpela a los humanos de manera generalizada (y muchos así lo sentimos y de ahí que estos textos estén siendo recibidos fuera de sus específicos campos de investigación), los trabajos de van Dooren y, sobre todo, de Despret se centran en atenciones que prestan grupos concretos de humanos. Porque la filósofa belga se suele ceñir en sus investigaciones al campo de las ciencias, y en el caso de *Habitar como un pájaro*, a la ornitología y la etología, practicadas por profesionales o aficionados (humanos que son tan protagonistas, sino más, como las aves en dicho libro). En su texto «Inhabiting the Phonocene with Birds» se muestra clara y contundente a este respecto: «Soy una filósofa de la ciencia, no una música ni una poeta, por lo que, para estas narraciones, miraría a los científicos que han hecho de las aves sus compañeras de conocimiento» (Despret, 2020:255).^[9] Es por eso que antes de mencionar el Fonoceno, Despret destaca el trabajo de dos científicos que han investigado los coros del atardecer en los bosques de Lacio (la bioacústica italiana Rachele Malavasi y el especialista de ecología de sonidos Almo Farina) para incidir en la cuestión de la escucha y de la instauración de nuevos regímenes de atención. En cambio, salvo a Bernie Krause y sus nichos acústicos, en el libro no menciona trabajos del ámbito de las ecologías sonoras (aunque la música sí que está muy presente, como veremos más adelante). Después de todo, ese es su principal campo de investigación desde hace muchos años. Así, el primero de sus libros, *La danse du cratérope écaillé* (que podríamos traducir por *La danza del turdoide árabe o tordalino arábigo*), de 1996, está centrado en el trabajo de un ornitólogo poco ortodoxo,

Amotz Zahavi, que le permite preguntarse por cómo los humanos observamos a los demás animales y los investigadores construyen teorías para dar cuenta de sus comportamientos (los comportamientos de los otros animales, así como de los propios investigadores observándolos).^[10]

Ya en ese primerizo libro, Despret ponía en cuestión una manera de atender que volverá a cuestionar en 2019: la que impone el paradigma competitivo sustentado en modelos económicos (y que atiende entendiendo los territorios como propiedades, los recursos como limitados, la población como algo a regular). Por tanto, los nuevos regímenes de atención que ella quisiera que se instaurasen habrían de salir de esos modelos económicos capitalistas y neoliberales. Unos modelos economicistas de atención en los que también nos reconocemos quienes no somos científicos. De ahí que podamos sentirnos interpelados por estos llamados a prestar otras atenciones. En este punto puede ser pertinente al menos mencionar el trabajo de Yves Citton sobre economías y ecologías de atención y su cuestionamiento del discurso dominante sobre la atención en crisis, tanto para insistir en la crítica a un régimen economicista de atención que excede el campo de las ciencias como para tratar de no confundir las llamadas de atención que venimos analizando hasta ahora con ese discurso dominante sobre la atención en crisis. Según Citton, la atención que, de manera generalizada, se suele entender en crisis es la que respondería a las disciplinas de la atención desarrolladas durante los siglos XIX y XX que están focalizadas en el crecimiento económico. Y serían precisamente estas disciplinas las que nos han distraído de *lo importante*:

Yendo en contra de los discursos dominantes acerca de la «atención en crisis», se podría afirmar efectivamente que las formas de «disciplina» puestas en marcha durante los siglos XIX y XX fueron una distracción general: nos distrajimos de estas atenciones latentes con respecto a nuestro entorno, para centrarnos en las cifras de crecimiento económico, y es precisamente la concentración en el crecimiento lo que es una distracción de lo que más importaba, a saber, el equilibrio de nuestras relaciones con nuestro planeta, el mantenimiento y mejora de nuestras formas de vida, el desarrollo de nuestras condiciones de vida, para nosotros y nuestros herederos. (Citton, 2015:41)^[11]

Es para intentar ofrecer alternativas a la atención concentrada en lo económico, una atención que seguiría presente incluso en términos como Antropoceno o Capitaloceno a pesar de pretender criticar sus efectos, que Despret y Haraway proponen un nuevo nombre para nuestra era geológica que resulta tremendamente atrayente para quienes nos dedicamos a la música y el arte sonoro: Fonoceno.

3. LOS FÓNICOS

Desde la publicación de *Habitar como un pájaro*, el término Fonoceno ha adquirido cierta repercusión en las artes contemporáneas, sean o no sonoras, si bien es cierto que Despret es una figura presente desde hace ya algunos años en este ámbito, especialmente cuando se trata de propuestas relacionadas con las relaciones interespecies. Como muestras de esta presencia podemos destacar su comisariado de la exposición *Bêtes et hommes* en el Grande Halle de la Villette (2007, París), y, más recientemente, su protagonismo en la exposición *Ciencia f(r)icción* del CCCB (Barcelona) y sus varias colaboraciones con Tomás Saraceno (por ejemplo, en el *Festival Hors Pistes* del Centre Pompidou de París, en 2021, o en *Particular Matter(s)*, en 2022 en The Shed, New York).

Despret afirma haber tomado el término Fonoceno de una entrevista a Haraway publicada por *Le Monde* el 31 de enero de 2019. No obstante, he de indicar que en la versión digital en francés de dicha entrevista, que es a la que he tenido acceso, dicha expresión como tal no aparece.^[12] Sin embargo, en «Inhabiting the Phonocene with Birds» (Despret, 2020), Despret vuelve a referirse a esa entrevista para indicar la procedencia del término en cuestión citando una de las respuestas de Haraway a su entrevistadora, Catherine Vincent:

Con el término Chthuluceno quería que el oído oyese el sonido de lo terrestre, de todo lo que tiene que ver con la Tierra, incluida la atmósfera. Quería decir que estamos conectados a una miríada de temporalidades y espacialidades, relacionadas

con un pasado, un presente y un futuro no fijos... Quería que fuera el tiempo de los terrenales que no ha terminado y que no es inocente, pero quería que estemos conectados con las fuerzas de los fónicos. (Despret, 2020:254)^[13]

De este modo, el terrenal, terrestre, ctónico Chthuluceno (Haraway, 2019), se vuelve sonoro, sea o no mencionado explícitamente el Fonoceno. O quizá deberíamos decir que el Chthuluceno se hace fónico. Pero en esto entraremos un poco más adelante porque ahora quisiera terminar de trazar por qué la denominación de una era geológica es también una cuestión de atenciones y cómo con el Fonoceno se apunta al oído y el sonido en tanto que capaces de ofrecer acceso a relaciones y maneras de habitar no atendidas por atenciones más concentradas en lo económico. En la entrevista dada a *Le Monde*, Haraway indica que con ese extraño término que parece extraído del imaginario de Lovecraft (solo una 'h' marcaría la diferencia) está proponiendo una alternativa al más implantado Antropoceno. Esta denominación para la presente era le resulta problemática porque, si bien ha logrado llamar la atención sobre los problemas ligados al uso de combustibles fósiles, sin embargo obliga a pensar en términos de especie humana y no en términos de prácticas situadas.^[14] Es por ello que se han propuesto los nombres de Capitaloceno, para así señalar únicamente a las prácticas capitalistas, y de Plantacionoceno, con el que se designan tanto los usos más devastadores del suelo y otros extractivismos como sus vínculos con el esclavismo y el colonialismo.^[15] Con el Chthuluceno, Haraway quiere que se ponga la atención precisamente en las inatendidas fuerzas y criaturas ctónicas resistentes a esos extractivismos, pues junto con ellas podríamos pensar y tramar otras posibilidades de futuro. Una atención que, según precisa en esta entrevista a *Le Monde*, tendría mucho de auditiva.^[16]

Si con estos terrestres Haraway se refiere a todo lo que está ligado a la Tierra, desde lo ctónico más profundo a lo atmosférico, podríamos decir que Despret se decanta por la más aérea de estas capas al centrarse en los pájaros cantores, si bien son cantos que cantan y se cantan territorio. Asimismo, el que se centre en las aves canoras hará que se acentúe un determinado sentido de lo fónico y, con él, del Fonoceno (no todas las aves cantan y muchas de las historias pajareras por atender, como señala van Dooren, son mudas). Siguiendo la cita Despret, Haraway diría «to be connected with the powers of the phonic ones», es decir, «las fuerzas de los fónicos» y no de los sónicos o sonoros. Si acudimos a la etimología, aunque el «fono-» se pueda aplicar a lo sonoro, a lo que suena en general, tiene un origen y una componente vocal ineludible: *φωνή* es la voz. Cuando nos quedamos afónicos perdemos la capacidad de hablar, no de sonar. Y esa vocalidad es protagonista en el Fonoceno de Despret. Esta importancia de lo fónico como vocal es la que quizá la lleve a escribir en el párrafo que nos sirve de trama que «si la Tierra cruje y rechina, también canta» («si la terre gronde et grince, elle chante également»). Además, esta vocalidad tendría mucho de habla, tanto que hablas no humana y humana llegarían a tocarse. Despret escribe que el canto del mirlo que la despierta cada mañana toca y se aferra (*s'accrocher*) a su oído (al de Despret) allí donde llegan las palabras del lenguaje:

El pájaro cantaba. Al mismo tiempo, el canto nunca me había parecido tan cercano al habla (*parole*): son frases, uno puede reconocerlas, además tocan (*s'accrochent*) mi oído exactamente adonde llegan las palabras (*mots*) del lenguaje. Por otro lado, el canto nunca había estado tan lejos del habla, en ese esfuerzo sostenido por una exigencia de no repetición. Es habla (*parole*), pero en tensión de belleza y en la cual cada término (*mot*) importa. (Despret, 2022a:12)

Cada término, cada palabra (*mot*) tiene su importancia. Y las maneras en las que esas importancias se han atendido o dejado de atender en las ciencias que tienen a las aves como compañeras de conocimiento, cómo se han narrado y se narran es a lo que se aplica Despret. También a cómo esas atenciones y narraciones tienen determinados efectos. Por ello, las voces humanas son tan protagonistas o más que las de los pájaros en sus textos. Lo que ella pide a los pájaros, a sus maneras cantadas de habitar, es que abran nuestra «imaginación a otras maneras de pensar, que rompan con ciertas rutinas, que vuelvan perceptible el efecto de ciertos tipos de atención—¿qué decidimos volver notable (*rendre remarquable*) en lo que observamos?—. Para poder volver posibles otras historias» (Despret, 2022a:133). Atender y entender los cantos de las aves como un habla que nos vuelve remarcable lo importante para ellas en su hacer(se) territorio, podría inspirar narraciones que posibiliten otras formas de cohabitar:

Habitar el Fonoceno podría significar entonces —a partir del canto de un mirlo que atestigua una importancia— hacer una narración: transmitir narraciones que lleven la marca de lo que es importante para las aves y respeten el tenaz deseo de cantar: narraciones que no simplemente multipliquen las formas de ser, sino desplieguen poderes generativos, poderes inductivos de otras narrativas y otras formas de convivencia (*cohabiting*). (Despret, 2020:255)^[17]

Lo que comparten Despret y van Dooren es mucho y, en buena medida, se debe a la huella que en ambos tiene Haraway para quien se juegan muy diversas posibilidades de *con.vivir* en lo que narramos (*storytelling*). Las historias, las narraciones hacen diferencia al tramar distintas relaciones y diferentes espacio–temporalidades, más allá de apocalipsis y teleologías. Además, estas historias se traman inevitablemente junto con quienes estamos irremediamente enredados, los humanos y no humanos con los que cohabitamos en y co–hacemos este finito planeta. Son prácticas semiótico–materiales. El juego de las figuras de cuerdas, al que recurre repetidamente Haraway como tropo (y que en inglés comparte siglas, SF, con ciencia ficción, feminismo especulativo, ciencia fantástica, fabulación especulativa, hecho científico), enreda manos, tentáculos, patas, alas, aletas:

SF es contar cuentos y narrar hechos; es el patronaje de mundos posibles y tiempos posibles, mundos semiótico–materiales, desaparecidos, aquí y aún por venir. Trabajo con figuras de cuerdas como tropo teórico, una manera de pensar–con un sinfín de colegas enhebrando, fieltrando, enredando, rastreando y clasificando de manera simpoiética. (Haraway, 2019:62)

Esta cita está tomada de *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, libro que concluye con una fabulación especulativa tramada por Haraway junto con Despret y Fabrizio Terranova y con clara influencia de Ursula K. Le Guin: «Las historias de Camila. Niñas y niños del compost». Despret va a seguir explorando este tipo de narración fabulosa en la que humanos y no humanos nos vinculamos de maneras íntimas y creativas en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*, uno de cuyos capítulos, inspirado por el trabajo de Tomás Saraceno, gira en torno a una cuestión auditiva: «La investigación de los acúfenos o Las cantantes silenciosas». En él, se fabula con que los acúfenos serían las vibraciones producidas por las arañas o, la manera en la que los gritos arácnidos tocan y se enganchan (*s'accrochent*) a los oídos humanos, en principio sordos a los mismos. En este compendio de relatos de fabulación aparecen referencias bibliográficas que son artículos científicos reales. A partir de estas investigaciones que ya han sido publicadas y que han prestado atención a gestos, rastros, marcas hasta ese momento desatendidos, Despret deja volar la imaginación para tramarlos con las investigaciones de los terolingüistas, cuya disciplina centrada en el estudio de las escrituras no humanas aparece nombrada por vez primera en un bello relato de 1974 de Le Guin, «The Author of the Acacia Seeds» (Le Guin, 2015).

No obstante, no solo se trata de fabulaciones. Despret, siguiendo a Michel Serres (2016), defiende que el trazo de todos los seres, vivientes o no, son escritura (Despret, 2022a:27). Ahora bien, este planteamiento unido a la consideración del canto de los pájaros como habla podría llevar a antropomorfizaciones e identificaciones problemáticas. Sin embargo, tanto esta filósofa como van Dooren, acostumbrados a encontrarse en esas lides, tienen respuesta. Así, el australiano, junto con Deborah Rose, apunta a la diferencia entre *identificación e identidad*: la primera «no requiere que compartamos una esencia o incluso un proyecto, sino simplemente que estemos atentos (*attentive*) a la presencia del otro, a su forma de estar en un lugar» (Van Dooren, Rose, 2012:17).^[18] Este estar atentos, a los otros no humanos más que una antropomorfización provocaría un cuestionamiento de lo que Despret llegar a calificar como la catástrofe del excepcionalismo en una conferencia en la que defiende que los demás animales también escriben. Esta catástrofe «ocurre cuando se empieza a estar convencido de que los humanos son excepcionales, que son los únicos que poseen determinadas habilidades, y que los animales no pueden tenerlas porque son solo animales» (Despret, 2022c:10).^[19]

Sin embargo, el paso que se da al narrar, al contar historias que atiendan a eso importante que se canta o se marca (no siempre ha de sonar), el paso de tocar nuestro oído humano justo donde llegan las palabras del

lenguaje para transformarse en lenguaje humano puede seguir siendo problemático. Aquí podría acechar esa empatía que Despret, ya en el año 2004, denunciaba como un llenarse de sí mismo que anularía al otro:

Con seguridad la empatía transforma al sujeto (a aquel que siente empatía) pero esta transformación es muy local en tanto y en cuanto no le dé a su objeto la oportunidad de ser activado como sujeto, siendo el sujeto empático el único sujeto de todo esto. Aunque el empático pretende ser habitado (o transformado localmente) por el otro, de hecho «okupa» a este último. La empatía nos permite hablar en el lugar del otro, hablar de lo que es ser el otro, pero no plantea la pregunta de «qué es ser “con” el otro». La empatía es más bien «llenarse uno mismo» que tener en cuenta la sintonización (*attunement*). (Despret, 2008:255)^[20]

Cuando arriba comentábamos sobre las artes de la atención propuestas por van Dooren, Kirksey y Münster, se apuntó a su carácter irremediabilmente abierto y situado ya que no se puede «asumir que cualquier forma de entender, ordenar o valorar es correcta o definitiva» cuando estamos tratando con *otros* más–que–humanos, pues su alteridad es radical.^[21] La clave también estaría en ese *con* que precede a *el otro*, en no olvidarlo incluso cuando de ciencias se trata. Es quizá por eso que Despret habla de «los científicos que han hecho de las aves sus compañeras de conocimiento», y no objetos del mismo. Recurriendo a Haraway, es no olvidar que *pensamos con*, que *se hace ciencia con* los que observamos. Por ello las atenciones no solo se enfocarían *hacia* esos otros con quienes habitamos, hacemos y pensamos, sino a esos *con*, a las relaciones que establecemos, a cómo prestamos atención.

4. CUESTIÓN DE GUSTO

Cuando Despret describe el canto del mirlo que le inspira en su búsqueda de la instauración de nuevos regímenes de atención, señala la tensión de belleza y la no repetición como los dos rasgos que alejarían tanto ese canto de la palabra que llega a afirmar que «el canto nunca había estado tan lejos del habla». Por la influencia explícita del *ritornello* de Deleuze y Guattari a la hora de vincular cantos, territorios, apropiaciones y posesiones en *Habitar como un pájaro*, y el uso de expresiones y ejemplos musicales en el mismo, se puede acudir a *Mil mesetas* para señalar que lo que alejaría ese canto del habla, del lenguaje sería su carácter musical:

¿El ritornelo del pájaro es forzosamente territorial, o bien no utiliza ya, en desterritorializaciones muy sutiles, líneas de fuga selectivas? Por supuesto, no es la diferencia entre el ruido y el sonido la que permite definir la música, ni siquiera lo que distingue los pájaros músicos y los pájaros no músicos, sino el trabajo del ritornelo: ¿sigue siendo territorial y territorializante, o bien es arrastrado en un bloque móvil que traza una transversal a través de todas las coordenadas — y todos los intermediarios entre los dos—? (Deleuze y Guattari, 2002:300)

La voz del mirlo se desterritorializaría al hacerse musical.^[22] Para describir ese canto que la mantiene en vela, Despret no duda en emplear expresiones tan musicales como: «su atención sostenida en hacer variar *cada serie de notas*» (p.11, la cursiva es mía), «episodios melódicos» (p.11) o «bajo la forma de un contrapunto inédito» (p.11). Nos encontramos, asimismo, con «acordes», «contrapuntos» y «partitura polifónica» en los títulos de diferentes partes y capítulos de *Habitar como un pájaro*, y repetidos juegos de palabras que contienen algún sentido musical como «*s'accorder*», «*partition*» o «*se composer*». Porque, si bien Despret se centra en cómo desde la ciencia se ha atendido a las aves, sus cantos y sus territorios, la música está muy presente en este libro. Y ello, a pesar de que no encontremos en sus páginas nombres de quienes desde la música o el arte sonoro les han prestado especial atención, salvo al ya mencionado Krause. No obstante, hay un párrafo en el que aparecen los apellidos de dos conocidos compositores, lo que podría considerarse anecdótico, pero que algo nos dice sobre el gusto musical de Despret:

Pero lo que proponen Deleuze y Guattari me incita a pensar que más allá de esta diferencia, habría una profunda familiaridad de usos. El pájaro canta. ¿Viajaron alguna vez en tren con auriculares en las orejas? ¿Sintieron, como lo he vivido yo a menudo, que el paisaje podía ser «bachiano», o «tchaikovskiano», hasta qué punto la música se imprime, recubre, afecta en ese momento lo que nos rodea? ¿Un acordeón en el subterráneo no cambia el humor, pero también la percepción de las

cosas? El mundo no deviene musical, sino melódico. Y ya no es una melodía asociada a un paisaje, «es la melodía misma la que constituye un paisaje sonoro». En otros términos, el acto de territorialización sería, entre otras cosas, un acto de musicalización de un lugar. (Despret, 2022a:107)^[23]

Con este párrafo, Despret quiere ayudar a entender, mediante ejemplos accesibles, usos familiares, en qué consistiría la posesión mutua entre ave y territorio, la territorialización como un transformar el espacio no en suyo (*sien*) como en sí (*soi*). No voy a entrar aquí en analizar la lectura que hace Despret de *Mil mesetas* (ni tampoco del complejo libro de Deleuze y Guattari), algo que requeriría como poco un artículo *per se*. Lo que quiero es detenerme en el ejemplo musical elegido para preguntarme por la musicalidad que está latiendo en el libro de Despret y que nos plantea una «familiaridad de usos» problemática. Bach y Tchaikovski (y un acordeón en el subterráneo, que podemos imaginar sonando con melodías reconocidas), junto con la manera de describir el canto del mirlo y de titular las secciones de su libro, parecen claros indicios de que la musicalidad aquí es la de la denominada música clásica o música culta europea y en su versión más melódica y tonal.^[24] Quizá su recordatorio de que el mundo canta y no solo cruje y rechina tenga que ver no solo con lo vocal sino con un gusto musical. Insisto en lo del gusto porque para la propia Despret es algo que atañe profundamente a cómo se presta atención, ya que en él se juega y «se cultiva el arte de hacer que cuenten» las diferencias ínfimas que tocan, que afectan (Despret 2022a:62). Por tanto, podríamos preguntarnos por cuán diferente suena o se oye el Fonoceno dependiendo de los gustos musicales de quien presta atención. Unos oídos más amantes de la música contemporánea (por seguir dentro de la tradición culta europea) es probable que se sientan más tocados por vibraciones menos vocales, que crujan y rechinen: «Los pájaros han conservado toda su importancia y, sin embargo, es como si la edad de los insectos hubiese sustituido al reino de los pájaros, con vibraciones, chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces, frotamientos mucho más moleculares» (Deleuze y Guattari, 2002:306).^[25]

Tanto en gusto musical como en el empleo de expresiones musicales, Despret es muy afín a Jakob von Uexküll, quien proponía «una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical» (Agamben, 2006:80).^[26] Este referente de la etología, la biología y los estudios multiespecies (y cuya huella también es importante en *Mil mesetas*), era un gran amante de la música clásica y a ella recurría para hacer entender lo que estaba analizando. Así, sus *Cartas biológicas* están llenas de melodías y armonías, dentro del orden, sentido y significado de un plan que se diría partitura:

En el mundo biológico es todo armonía, todo melodía, ya que, aunque los momentos no estén allí para encadenar los movimientos unos a otros, subrayan las sensaciones de contenido de los colores y de los sonidos en una secuencia oscilante de silencios, breves y largas. Descomponen las formas rígidas en fenómenos cambiantes por períodos. Todo, hasta lo más pequeño, muestra un orden, un sentido y un significado. Todo produce formaciones crecidas a tal punto que desaparecen para dar lugar nuevo a otras. Por todos lados y en una ronda siempre cambiante se unen el principio y el fin. Una fuerza supraespacial y supratemporal sostiene, mueve y forma todo: la conformidad a plan. (Uexküll, 2014:93s)

En el caso de Uexküll, la partitura, el plan, que reparte (partición) y conecta los diversos mundos perceptivos comunicados entre sí, sería una fuerza supraespacial y supratemporal (a este respecto, es interesante su tratamiento de la genética y la embriología). En cambio, Despret apuesta por partituras escritas de manera colectiva por pájaros atentos a sus vecinos:

Esos acordes que traducen una buena vecindad entre los pájaros, que dan testimonio de una aventura colectiva exitosa, me invitan ahora a movilizar otro término, nuevamente musical: el de *partitura*. Pues eso son los territorios, son partituras. Y nuevamente el sentido se amplía, aquí se desdobra: la partitura es, por un lado, lo que escribe el coro musical que compone con cantos, por otro lado, lo que describe la operación de división del espacio en territorios diferenciados. (Despret, 2022a:147)

El coro armonioso compuesto de cantos afinados entre sí (*accordés*) como testimonio (*témoigner*) de buena vecindad y aventura colectiva exitosa lo sostiene Despret apoyándose, en buena medida, en el trabajo sobre los coros interespecíficos del atardecer en los bosques de Lacio de Malavasi y Farina (a los que se ha mencionado

antes) y en los nichos acústicos del Bernie Krause. Despret reconoce que el trabajo de este bioacústico y la atención que presta al entorno y quienes lo habitan y componen está marcado por su dedicación a la música. Y con solo leer el título de su libro más conocido (el que cita Despret), *La gran orquesta animal*, se puede atisbar de qué música se trata: de nuevo la tradición musical culta o clásica europea. Aunque no en sus versiones más disonantes, pues, insiste la filósofa, no se darían ni cacofonías, ni interferencias, ni intervalos de silencio en estos coros no humanos perfectamente acordados y afinados (Despret, 2022^a:157).

Ahora bien, es interesante observar cómo Despret finalmente parece fiar el testimonio de estos coros armoniosos no a nuestros oídos humanos, sino a nuestros ojos ayudados por tecnologías de visualización del sonido. Porque, además de su insistencia en hablar de escritura y partituras, el reconocimiento de que son realmente coros afinados y acordados lo sostendrían los espectogramas o sonogramas: «¿Son coros, sin embargo? Si así fuera, se debería poder reconocer, principalmente en el análisis de los sonogramas la característica de los cantos cooperativos: los pájaros evitan la interferencia sonora, sin por ello privarse de la superposición de cantos» (2022^a:156). Es más, serían auténticas composiciones polifónicas (2022^a:158), en las que *vocalizando* en afinidad, las aves realizarían un *legible* «reparto del uso de la palabra» (2022^a:146; «partage du temps de parole», 2019:167). De este modo, nos volvemos a encontrar con lo vocal y la palabra.

5. CONCLUSIÓN: MUSICALIDADES

En «Inhabiting the Phonoceno» (Despret, 2020), justo antes de clarificar que su trabajo se centra en el ámbito de la filosofía de la ciencia y de indicar que habitar el Fonoceno podría significar transmitir narraciones que inviten a otras formas de convivencia, Despret escribe que:

Habitar el Fonoceno significa ciertamente confiar en la musicalidad del mundo (y sus estruendos/rumores) e intentar aprender de ellos; significa dejar la esfera en la que se privilegia exclusivamente el logos del antropos, para volver a hablar con los que no son humanos. Pero no necesariamente significa estudiar sonidos y canciones, aunque ese es un curso posible. Podría decirse, más bien, que se trata de basarnos en ellos y conservar preciosamente lo que nos hacen sentir, aquello a lo que nos piden ser fieles —por ejemplo, que no olvidemos su belleza— y, sobre todo, qué es lo que ponen a prueba dentro de nuestros hábitos perceptivos: el hecho, por ejemplo, de que un mundo sonoro nos pone en una relación con lo real diferente de la que normalmente lo hace el mundo perceptivo de la visión. (2020:255)^[27]

Se dice mucho en este fragmento. Se apunta en él, por ejemplo, a la necesidad de salir del excepcionalismo humano que solo otorga a éste el poder de la palabra (ya mencionado arriba), junto con la posibilidad no solo de atender a y aprender con los no humanos, sino de *volver* a hablar con ellos. Con ese *volver* se está recordando que antes del desencantamiento sufrido por las ciencias modernas, las relaciones con los demás animales (y no solo con ellos) eran distintas (pero aquí no podemos entrar en este complejo asunto que Despret trata, por ejemplo, en 2020b). Este volver a hablar lo vincula Despret a la confianza en la musicalidad del mundo. Pero ¿qué musicalidad? Cómo entendemos y atendemos lo musical (o la belleza) responde a distintos regímenes tanto como ocurre en las ciencias. Estéticas e historias de la música y del arte sonoro, etnomusicologías, estudios culturales y *soundstudies* se dedican a estudiarlo. La música y lo musical no son inmunes ni a antropocentrismos ni a etnocentrismos. No todas las músicas afinan o se acuerdan igual (y pocas son las que dan tanto peso a la escritura como lo hace la tradición culta europea). Por ello, la pregunta que aquí me asalta cuánto sintonizamos (*attunement*) con determinados fónicos dependiendo de nuestros gustos musicales y cuánto nos puede llevar a problemáticas familiaridades de usos (a lo que podríamos añadir la cuestión de cómo estos gustos tienen que ver con cómo nos hacemos territorio, por apuntar demasiado brevemente a la cuestión colonial). Pienso que la enorme cantidad y diversidad de trabajos dedicados a los terrestres vibrantes, sonoros y fónicos realizados dentro de las prácticas artísticas sonoras y musicales en distintos momentos y lugares son buena muestra de cuán distintas escuchas y sintonizaciones (así como cuestionamientos y problematizaciones) se pueden dar.

Aquí no se pretende denostar el inspirador trabajo de Despret, sino, a partir de este breve análisis del mismo, tratar de llamar la atención sobre cómo escuchamos, cómo atendemos el sonar de los no humanos, sobre qué posibles regímenes de escucha están operando. Y ello para tratar de evitar ocupar una otredad vibrante, sonora, fónica con nuestros personales gustos musicales. Quizá podamos acudir a la distinción que Jean-Luc Nancy realiza entre *entendre* (oír y entender) y *écouter* (escuchar) para aplicarla tanto a la propia atención musical en general como a la escucha propuesta por Despret, principalmente volcada al habla (y la escritura) y mucha más propensa a escribir *entendre* que *écouter*: «“Entender” [*entendre*] también quiere decir “comprender”, como si fuera, ante todo, “entender decir” (y no “entender farfullar”) o, mejor, como si en todo “entender” tuviera que haber un “entender decir”, pertenezca o no al habla el sonido percibido» (Nancy, 2007:17).

Que pensadoras como Haraway y Despret apuesten por la escucha y el sonido puede ser un gran apoyo y aliciente para quienes nos dedicamos a la música y al arte sonoro atravesados por preocupaciones ecológicas. Sin embargo, la recepción de sus palabras no debe descuidar la atención que ellas mismas ponen en sus investigaciones para que no se conviertan en lemas o etiquetas que terminen por perder su capacidad de hacernos pensar, porque todo quepa en ellas por exceso de empatías. Por ello, no quiero dejar de señalar que en el último fragmento de Despret citado, además de una musicalidad dada por generalmente entendida y aceptada cuanto menos problemática, asoman otras dos cuestiones amplia y profundamente discutidas que creo que no pueden obviarse a la ligera. Una es el vínculo que establece entre música, sentimiento personal y belleza, que Despret sostendrá sobre la fenomenología de Salomé Voegelin. Y la otra corresponde a lo que Jonathan Sterne denomina la *letanía audiovisual*, que idealiza el oído frente a la visión (aunque Despret escribe un «normalmente» delante de «lo hace el mundo perceptivo de la visión» que abre una fisura a lo que podría ser una condena en bloque). Quizá aquí esté asomando una posible contradicción debida a la primacía que finalmente Despret da a nuestros ojos a la hora de confirmar si son verdaderos coros los coros de aves.^[28] Pero más importante que eso, creo, es que, como Sterne analiza, letanía audiovisual y fenomenología suelen estar estrechamente vinculadas ya que «el recurso a la verdad “fenomenológica” acerca del sonido sitúa la experiencia en cierto modo fuera del alcance del análisis histórico» (Sterne, 2020:72). Y al igual que se han ido dando y se dan distintos regímenes de atención hacia las aves canoras desde la ciencia, también se han dado y se dan desde las prácticas musicales y sonoras y sus reflexiones y teorizaciones acerca de las mismas, con sus consecuencias convivenciales y para las propias prácticas artísticas. Los fónicos en general y las aves en particular han sido atendidos por oídos y ojos humanos desde tiempos y lugares diferentes y de muy distintas maneras. Por ello, estoy de acuerdo con Kannsieger cuando afirma que escuchar no es suficiente (*listening is not enough*), porque al igual que no se puede dar por evidente como se observa y atiende científicamente, tampoco se puede hacer lo propio con cómo se atiende y escucha musicalmente.^[29]

Para terminar, quisiera volver a las palabras de Haraway sobre el oír el sonido de los terrestres para apuntar otras aproximaciones. En su afirmación de que «estamos conectados a una miríada de temporalidades y espacialidades» se puede encontrar cierta resonancia con los paisajes polirrítmicos más-que-humanos que propone la antropóloga Anna Tsing y que considero extremadamente sugerente (aunque quizá sea cuestión de gustos). En un texto en el que afronta la cuestión de las relaciones sociales multiespecies —y cercana a cómo Serres entiende la escritura—, Tsing afirma que todas las trayectorias que han impactado en un paisaje, humanas o no, son relevantes y que juntas «conformarían los polirritmos del paisaje, es decir, su promulgación de múltiples historias conjuntas» (Tsing, 2014:34).^[30] Tsing, que está prestando atención a las relaciones e interacciones tejidas con y gracias a los hongos y considera que «pensar a través del diálogo entre el Yo humano y el Otro no humano puede no ser suficiente para aprender mundos multiespecies en construcción» (2014:39),^[31] apuesta por tratar de seguir los muy diferentes ritmos en los que los humanos también vibramos y nos tratamos como cualquier otro participante más-que-humano. Aquí también habría mucho que analizar y discutir, pero habrá de ser en otra ocasión. Quede aquí como invitación a hacerlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFEISSA, Hicham–Stéphane (2020). *Manifeste pour une écologie de la différence*. Arles, Francia: Éditions Dehors.
- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- CITTON, Yves (24 de marzo de 2015). Yves Citton. *L'écologie de l'attention*, Entrevista realizada por Ariel Kyrou. Culture mobile.
- CRARY, Jonathan (2008a). *Las técnicas del observador*. Murcia, España: Cendeac.
- CRARY, Jonathan (2008b). *Suspensiones de la percepción*. Madrid, España: Akal.
- de la Cadena, M. (2009). Naturaleza disociadora. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 31(52), pp. 253–263.
- CRARY (2019). Uncommoning Nature: Stories from the Anthro–Not–Seen. *Anthropos and the Material*, editado por Penny Harvey, Christian Krohn–Hansen and Knut G. Nustad, New York, USA: Duke University Press, 2019, pp. 35–58. <https://doi.org/10.1515/9781478003311-003>
- DELEUZE, Giles, y GUATARRI, Félix (1993). *¿Qué es filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.
- DELEUZE (2002). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre–textos.
- DESPRET, Vinciane (2008). El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antro–zoogénesis. *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 1, Madrid, España: AIBR, 2008, pp. 229–261.
- DESPRET, Vinciane (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- DESPRET, Vinciane(2019). *Habiteren oiseau*. Arles, Francia: Actes du Sud.
- DESPRET, Vinciane (2020a). Inhabiting the Phonoceno with Birds. *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Editores: Bruno Latour & Peter Weibel. Cambridge, EEUU: MIT PRESS, pp. 254–257.
- DESPRET, Vinciane (2020b). De agentes secretos a la interagencia. *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Kirchner.
- DESPRET, Vinciane (2021). *La danse du cratérope écaillé*. París, Francia: Éditions La Découverte 2021 (1ª edición 1996)
- DESPRET, Vinciane (2022a). *Habitar como un pájaro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- DESPRET, Vinciane (2022b). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Bilbao, España: Consonni.
- DESPRET, Vinciane (2022c). *Et si les animaux écrivait?* Montrouge Cedex, Francia: Bayard Éditions.
- FOUCAULT, M. (2001). Théories et institutions pénales (1972). *Dits et écrits I 1954.1975*, París, Francia: Éditions Gallimard, pp. 1257–1261.
- HARAWAY, Donna J. (1988). Conocimientos situados. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia, España: Ediciones Cátedra.
- HARAWAY, Donna J. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* 6 (1), pp.159–165. doi: <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- HARAWAY, Donna J. (31 de enero de 2019). Donna Haraway : « Avec le terme chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/31/donna-haraway-la-pensee-chthulu_5417206_3232.html
- HARAWAY, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, España: Consonni.
- HARAWAY, Donna J. y TSING, Anne (2019). *Reflections on the Plantationocene A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*. Madison, EEUU: Edge Effects Magazine.
- JIMÉNEZ CARMONA, Susana, y Pardo Salgado, Carmen (2021). Introducción a Aperturas y derivas del arte sonoro. *Laocoonte*, 8, pp. 49–56. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.8.22020>
- KANNIESER, Anja (2023). Sonic colonialities: Listening, dispossession, and the (re) making of Anglo-European nature. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 00, pp. 1–13.

- KRAUSE, Bernie (2021). *La gran orquesta animal*. Pontevedra, España: Kalandraka.
- LE GUIN, Ursula K. (2015). The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics. *The Compass Rose*. Londres, Reino Unido: Gateway.
- NANCY, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- SERRES, Michel (2016). *Darwin, Bonaparte et le Samaritain: Une philosophie de l'histoire*. París, Francia: Éditions Le Pommier.
- SOLOMOS, Makix (2013). *De la musique au son*. Rennes Cedex, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, EEUU: Duke University Press.
- STERNE, Jonathan (2020). ¡Hola! (introducción a *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*). *Rastros de VANG: la primavera suspendida*. Madrid, España: CentroCentro.
- TSING, Anna (2014). More-than-human sociality: a call for critical description. *Anthropology and nature*. New York, EEUU: Routledge, pp. 27-42.
- VAN DOOREN, Thom (2014). *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York, EEUU: Columbia University Press.
- VAN DOOREN, Thom (2019). *The Wake of Crows. Living and Dying in Shared Worlds*. New York, EEUU: Columbia University Press.
- VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben y MÜNSTER, Ursula (2016). Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness. *Environmental Humanities* 8 (1) pp. 1–23. <https://doi.org/10.1215/22011919-3527695>
- VAN DOOREN, Thom y ROSE, Deborah. (2012). Storied-Places in a Multispecies City. *Humanimalia* 3 (2) pp.1–27. <https://doi.org/10.52537/humanimalia.10046>.
- VON UEXKÜLL, Jakob (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- WESTERKAMP, Hildegard (2010). Hablando desde dentro del paisaje sonoro presentado en Hör Upp! Stockholm Hey Listen! *Congreso sobre Ecología Acústica*–8–13 de junio de 1998. *Zehar* 67, pp. 80–93.

NOTAS

[1] En su publicación en francés:

Avec le terme Chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres, de tout ce qui est lié à la Terre, y compris l'atmosphère. Je voulais affirmer que nous sommes reliés à une myriade de temporalités et de spatialités, reliées aux divers pouvoirs passés, présents et à venir de la Terre.

[2] Véase Sterne, 2003.

[3] Para un rápido acercamiento a estos dos puntos, véase Jiménez y Pardo, 2020, y el arranque de Solomos, 2013.

[4] Faire un territoire, c'est créer des modes d'attention, c'est plus précisément instaurer de nouveaux régimes d'attention. Ces deux scientifiques ont réussi à trouver comment faire attention à la manière dont les oiseaux font attention les uns aux autres. Bref, s'arrêter, écouter, écouter encore : ici, maintenant, se passe et se crée quelque chose d'important.

C'est sans doute cela également que pourrait signifier le fait d'inscrire notre époque, comme le propose Donna Haraway, sous le signe du 'Phonocène'. C'est ne pas oublier que si la terre gronde et grince, elle chante également, c'est ne pas oublier non plus que ces chants sont en train de disparaître, mais qu'ils disparaîtront d'autant plus si on n'y prête pas attention. Et disparaîtront avec eux de multiples manières d'habiter la terre, des inventions de vie, des compositions, de partitions mélodiques, des appropriations délicates, des manières d'être et des importances. Tout ce qui fait des territoires et tout ce que font des territoires animés, rythmés, vécus, aimés. Habités. Vivre notre époque en la nommant 'Phonocène', c'est apprendre à prêter attention au silence qu'un chant de merle peut faire exister, c'est vivre dans des territoires chantés, mais c'est également ne pas oublier que le silence pourrait s'imposer. Et que ce que nous risquons bien de perdre également, faute d'attention, ce sera le courage chanté des oiseaux. (Despret, 2019:181)

[5] La traducción es de la autora de este artículo. Cito el párrafo completo en la versión original por el alto interés del mismo: Paying attention to avian entanglements unsettles human exceptionalist frameworks, prompting new kinds of questions about what extinction teaches us, how it remakes us, and what it requires of us. This last question is of particular importance. Ultimately,

this book is concerned with broad questions of ethics: What kinds of human–bird relationships are possible at the edge of extinction? What does it mean to care for a disappearing species? What obligations do we have to hold open space in the world for other living beings? (Van Dooren, 2014:5)

Estas preguntas tienen mucho que ver con la responsabilidad reclamada por Donna Haraway (Haraway, 2019:35s).

[6] Traducción de la autora. Texto original: «Paying attention to penguins is about honing our skills at listening for alternative and often ‘unspoken’ stories; it is about learning an appreciation for more–than–human practices of meaning and placemaking in a disappearing world» (Van Dooren 2014:78).

[7] In short, the arts of attentiveness remind us that knowing and living are deeply entangled and that paying attention can and should be the basis for crafting better possibilities for shared life (Van Dooren, Kirksey, Münster, 2016:17).

[8] Traducción de la autora. La cita completa tomada del texto original es:

In a shared world we cannot assume that any way of understanding, ordering, or valuing is correct or final. Rather, we are required to attend to others in their specificity, to ask and re–ask with them: What matters here and what else might be possible?

This book takes up and explores this work of attentiveness—of paying attention and attending to the complex realities of actual corvids in consequential relationships with humans and a diverse range of others (...) the practice of paying attention «takes us beyond our previously known worlds».

[9] Traducción de la autora. El texto original dice:

Inhabiting the Phonocene might then mean—starting out from a blackbird’s song that attests to an importance—making a narrative: conveying narratives that bear the mark of what is important to birds and pay respect to the dogged desire to sing; narratives that don’t simply multiply the ways of being, but deploy generative powers, powers inductive of other narratives and other ways of cohabiting.

I am a philosopher of science, not a musician or poet, so, for these narratives, I would look to scientists who have made birds their companions in knowledge. (Despret, 2020:255)

[10] Su conocido libro *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* es otro ejemplo de este campo de interés explorado por Despret. Por otro lado, en una conferencia realizada en 2020, relaciona su trabajo con la genealogía que traza Foucault de los apasionados métodos inquisitivos a la desinteresada ciencia empírica durante el curso 1971–1972 impartido en el Collège de France, *Théories et institutions pénales*. Esta conferencia puede escucharse en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=bZ5RpTbQRRg>

[11] Traducción de la autora. Cita del texto original:

En prenant le contrepied des discours dominants sur «l’attention en crise», on pourrait effectivement affirmer que les formes de «disciplines» mises en place au cours des XIXe et XXe siècles ont été une distraction généralisée : nous nous sommes distraits de ces attentions latentes vis–à–vis de notre environnement, pour nous focaliser sur les figures de la croissance économique, et c’est justement la concentration sur la croissance qui est une distraction vis–à–vis de ce qui comptait le plus, à savoir l’équilibre de nos relations à notre planète, le maintien et l’amélioration de nos formes de vie, le développement de nos conditions de vie, pour nous et nos héritiers. (Citton, 2015:41)

Además de los trabajos de Citton acerca de la economía y la ecología de la atención en la línea de la ecosofía de Guattari, no quisiera dejar de mencionar los profundos análisis de Jonathan Crary sobre el surgimiento de las atenciones concentrada y continuada entre finales del siglo XIX e inicios del XX (Crary, 2008b) y de la cultura de la visión y la observación en el s. XIX (Crary, 2008a). Este último es referencia explícita para Jonathan Sterne en su *The Audible Past*.

[12] Se han consultado tanto la versión de las 13h como la posteriormente modificada de las 19h53 de ese mismo día (31 de enero de 2019). Tampoco coincide la fecha de publicación de dicha entrevista con la que Despret indica en la nota 10 de la p. 88: el 2 de febrero de 2019. Quizá la discrepancia se deba a que no coinciden las versiones publicadas online y en papel, o que no lo hagan la traducción francesa del original en inglés.

[13] Traducción de la autora. Texto original:

With the term Chthulucene, I wanted the ear to hear the sound of the terrestrial, of all that is related to the Earth, including the atmosphere. I wanted to say that we are connected to a myriad of temporalities and spatialities, related to the unfixed past, present and future... I wanted it to be the time of the earthly ones which is not over and which is not innocent, but I wanted us to be connected with the powers of the phonic ones. (Despret, 2020:254)

Comparando este fragmento y la versión en francés de la nota 1, se pueden observar varias discrepancias entre la versión inglesa y la francesa de esta entrevista.

[14] Con el uso de la expresión *anthropos-no-seen*, la antropóloga Marisol de la Cadena también hace una cuestión de atención y percepción el que no se vean, al aplicarse la denominación de Antropoceno, las divergencias de carácter no solo epistemológico sino ontológico en diferentes situaciones de conflicto entre empresas extractivistas y pueblos originarios en diferentes lugares de América del Sur (de la Cadena 2009 y 2019).

[15] Dos referencias para quien quiera ahondar en estas denominaciones y sus diferencias son, por ejemplo, Haraway, 2015 y Haraway y Tsing, 2019.

[16] No quiero dejar de apuntar que desde la perspectiva de la ubicuidad sonora y musical presente que provoca una hipertrofia de nuestros entornos sonoros señalada brevemente en la introducción, el término Fonoceno podría adquirir un tono de crítica negativa semejante a los de Capitaloceno, Plantacionoceno e incluso Antropoceno.

[17] Traducción de la autora. Cita en su idioma original:

Inhabiting the Phonocene might then mean—starting out from a blackbird’s song that attests to an importance—making a narrative: conveying narratives that bear the mark of what is important to birds and pay respect to the dogged desire to sing: narratives that don’t simply multiply the ways of being, but deploy generative powers, powers inductive of other narratives and other ways of cohabiting. (Despret, 2020:255)

[18] Traducción de la autora. En el original: «“Identification,” in contrast to “identity”, does not require that we share an essence or even a project, but simply that we are attentive to another’s presence, to their way of being in a place» (Van Dooren, Rose, 2012:17).

[19] Traducción de la autora. El texto original en francés: «Cette catastrophe advient quand on commence à être convaincu que les humains sont exceptionnels, qu’ils ont des compétences qu’ils sont les seuls à posséder, et que les animaux en peuvent pas les avoir puisqu’ils en sont que des animaux» (Despret, 2022c:10).

[20] La primera publicación de este texto, en inglés, es de 2004.

Despret escribe las palabras citadas en relación al trabajo de Konrad Lorenz, considerado el padre de la Etología. Van Dooren será mucho más crítico con él (y, a su vez, con Despret) en van Dooren, 2014:87–122.

[21] Un buen acercamiento a distintas defensas de la otredad irreductible de los animales no humanos es Afeissa, 2020.

[22] «La música es en primer lugar una desterritorialización de la voz, que deviene cada vez menos lenguaje, de la misma manera que la pintura es una desterritorialización del rostro» (Deleuze y Guattari, 2022:301).

[23] Si bien la crítica a la esquizofonía de Murray Schafer ya no se suele traer a colación si no es para cuestionarla, no deja de ser interesante la manera acrítica en la que Despret plantea el uso de los auriculares no ya frente a lo que denunciaba Schafer en los años 70, sino a una posición más reciente e igualmente crítica realizada por Hildergard Westerkamp. Esta firme defensora de la naturaleza disruptiva de la escucha que incita como pocas a escuchar los entornos que habitamos y a quienes los habitan, recurre precisamente al ejemplo del uso de auriculares en los trenes como manera de señalar las burbujas acústicas en las que nos aislamos (Westerkamp, 2010:80). Remito asimismo aquí al ya mencionado inicio de Solomos, 2013, ya que, junto al ejemplo del acordeón, nos encontraríamos de nuevo con la cuestión de la ubicua musicalización del mundo.

[24] El que además se trate de situaciones en las que quien escucha está, en principio, sentado, inmóvil, reforzaría esa cultura musical y su manera de entender la escucha.

[25] Estas diferencias de gusto hacen que incluso el uso de Despret y de Deleuze y Guattari de los términos musicales «melodía», «contrapunto» y «composición» diverjan (véase Deleuze y Guattari, 1993:187s).

[26] Véase también Deleuze y Guattari, 1993:187.

[27] Traducción de la autora. El texto original dice:

Inhabiting the Phonocene certainly means trusting in the musicality of the world (and its rumblings) and attempting to learn from them; it means leaving the sphere in which the logos of the anthropos is exclusively privileged, in order to speak once again with those that are other than human. But it doesn’t necessarily mean studying sounds and songs, though that is one possible course. It might be said, rather, to mean basing ourselves on them and preciously preserving what they make us feel, what they ask us to remain faithful to—for example, not to forget their beauty—and, above all, what it is within our perceptual habits that they put to the test: the fact, for instance, that a sound world puts us in another relation to the real than the perceptual world of vision usually does. (Despret, 2020:255)

[28] Para apuntar que se deja sin analizar lo que los sonogramas y espectrómetros implican en cuanto técnica de visualización de lo que suena, se citan unas palabras de Haraway que señalan que no es una cuestión baladí:

Los «ojos» disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan. (Haraway, 1988:327)

[29] De entre los diferentes artículos de Kanngieser que pueden consultarse, recomiendo «Sonic colonialities: Listening, dispossession, and the (re) making of Anglo–European nature», en el que realiza una contundente llamada de atención a quienes desde la geografía más crítica y situada están apostando por la escucha sin pararse a analizarla y situarla.

[30] All the varied trajectories that have made an impact on the landscape would be relevant, human and otherwise. Together these would make up the landscape’s polyrhythms, that is, its enactment of multiple conjoined histories. (Tsing, 2014:34)

[31] Thinking through dialogue between human Self and non–human Other may not be enough to learn multispecies worlds–inthe–making. Seven: Humble yet ubiquitous organisms, such as fungi, draw us into worlds of many interacting species. This is a useful vantage for knowing ourselves as participants in more–than–human sociality. (Tsing, 2014:39)