

Anuario de Filosofía de la Música

2023-2024, páginas 25-46.

Alejandro Jiménez
Universidad de Málaga

Intersecciones sonoras: Un estudio filosófico de las contribuciones de la performance musical a la ecosofía

Resumen:

En los últimos años el problema medioambiental se ha convertido en uno de los puntos centrales de debate en la mayoría de las disciplinas. Dentro de la filosofía, y en relación con esta cuestión, aparece el movimiento ecosófico en la década de los 70, encabezado por Naess, Guattari y Panikkar, quienes se encaminan a desarrollar nuevas prácticas que nos permitan fortalecer el vínculo entre ser humano y naturaleza. En este contexto, la práctica artística toma gran importancia, pues es uno de las pocas válvulas de escape a los esquemas políticos y económicos que nos mantienen separados de la naturaleza. Partiendo de esta premisa, en este trabajo defiendo la performance musical como expresión artística más efectiva para este cometido. Para ello expondremos cómo, a través del sonido y la música, mantenemos un íntimo vínculo con la naturaleza, defendiendo el desarrollo de prácticas musicales que sean capaces de reforzar esta unión a través de nuevas formas de escuchar y experimentar el mundo. Asimismo, nos apoyaremos en diversas prácticas artísticas, como los *soundswalks* de Hildegar Westerkamp o la tradición del *sanshin*, para exponer cómo la experiencia musical se hace eco de estos problemas medioambientales y plantea formas alternativas de vivenciar la naturaleza.

Palabras clave: ecosofía, naturaleza, interdependencia, performance musical, problemas medioambientales.

Abstract

In recent years, the environmental problem has become one of the central points of debate in most disciplines. Within philosophy, and in relation to this issue, the ecosophical movement appeared in the 70, led by Naess, Guattari and Pannikar, who focused on developing new practices that would allow us to strengthen the link between human beings and nature. In this context, artistic practice takes on great importance, as it is one of the few points of escaping from the political and economic schemes that keep us separated from nature. On this basis, in this project I defend musical performance as the most effective artistic expression for this purpose. I will show how, through sound and music, we maintain an intimate bond with nature, arguing for the development of musical practices that can reinforce this union through new ways of listening to and experiencing the world. I will also draw on various artistic practices, such as Hildegard Westerkamp soundwalks or the tradition of sanshin, to show how musical experience echoes these environmental problems and proposes alternative ways of experiencing nature.

Keywords: ecosophy, nature, interdependence, musical performance, environmental issues.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusic.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusic.es/afm>
anuario@filosofiadelamusic.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 00710-2020



Intersecciones sonoras: Un estudio filosófico de las contribuciones de la performance musical a la ecosofía

Alejandro Jiménez
Universidad de Málaga

§1. Introducción

Actualmente vivimos en un estado de emergencia medioambiental. No es difícil percatarse de esta situación y de los numerosos problemas a los que debemos enfrentarnos hoy día: pérdida de biodiversidad, calentamiento global, consumo abusivo de los recursos naturales, entre muchos otros. El ser humano, a lo largo de los últimos siglos, se ha separado de la naturaleza, tomándola como algo alejado, diferente y carente de una importancia que no sea como objeto de consumo.

Pueden encontrarse, desde finales del siglo pasado, diferentes propuestas y soluciones para superar la mencionada crisis ambiental. Esta siempre ha sido abordada desde la ecología, ciencia que suponemos debe encargarse del cuidado y protección de la naturaleza. Sin embargo, esta ha presentado varios problemas al ser una ciencia completamente antropocéntrica, centrada en la supervivencia del ser humano y en poder seguir aprovechando los

recursos naturales durante un tiempo prolongado.

Ante esta situación encontramos la propuesta de la ecosofía, corriente filosófica que busca unir el mundo técnico del ser humano con la naturaleza, ofreciendo una visión en la que pertenecemos a una amplia red de interconexiones con los demás elementos que conforman la naturaleza. De esta manera, se busca conseguir una revolución social, ideológica, política y tecnológica que elimine la relación de dominación que mantenemos actualmente, sustituyéndola por una relación de interdependencia y cuidado.

Para conseguir esta revolución el arte, y en particular la música, es fundamental. En el mundo contemporáneo, la música no solo se percibe como una forma de arte, sino también como un medio poderoso de expresión y comunicación que puede influir en la conciencia social y medioambiental. Mediante la práctica musical podemos establecer una profunda relación con la naturaleza, percatándonos de sus pro-

blemas y respondiendo a los mismos. Por tanto, la tesis que defendemos en este trabajo es que la *performance* musical es la forma artística que más puede contribuir al desarrollo de los objetivos de la ecosofía.

Para demostrar y defender la tesis se seguirá el siguiente orden argumentativo. En primer lugar, se presentarán los objetivos e ideas principales del proyecto ecosófico a través de las propuestas de Arne Naess, Félix Guattari y Raimon Panikkar, ofreciendo una visión global de sus teorías.

A continuación, se demostrará cómo estamos íntimamente conectados con la naturaleza a través del sonido, introduciendo conceptos como el de paisaje sonoro u atmósfera. Esta relación sonora se entiende mejor si meditamos acerca de cómo afectan los problemas medioambientales a nuestra experiencia auditiva del mundo, utilizando como ejemplo la pérdida de la biodiversidad y la contaminación sonora.

Seguidamente, ya que se ha hablado de nuestra relación sonora con la naturaleza, se explicará cómo el ser humano enfatiza esta conexión a través de la música, siendo una vía fundamental que nos conecta con el medioambiente y nos ofrece una experiencia mucho más rica de este. A modo de ejemplo de cómo la *performance* musical puede conseguir este vínculo entre el ser humano y naturaleza se presentarán los *soundwalks* de la artista Hildegard Westerkamp y la tradición del *sanshin* en Okinawa.

Finalmente, a modo de conclusión, se ofrecerá un resumen de todo lo desarrollado a lo largo del trabajo, detallando aquellos aspectos importantes que confirman la tesis a defender, véase, que la *performance* musical es la forma artística más eficaz para el avance del proyecto ecosófico debido a los múltiples beneficios que presenta para el ser humano y el medio ambiente por igual.

§2. El pensamiento ecosófico

El objetivo de esta sección es delimitar el marco teórico principal en el que se va a apoyar este trabajo: la ecosofía. La ecosofía es una disciplina que surge a mediados del siglo XX como una respuesta a la crisis ambiental y a la necesidad de repensar nuestra relación con el entorno natural, siendo su principal objetivo esclarecer todas aquellas interrelaciones entre el ser humano y la naturaleza que han permanecido ocultas, debido a la relación de dominación que hemos establecido durante los últimos siglos con el medio ambiente.

En esta investigación, se traza una conexión entre las ecosofías desarrolladas por Naess, Guattari y Panikkar. Aunque estas propuestas comparten varias similitudes, cada autor introduce diferencias importantes en cada teoría que, a mi parecer, funcionan extremadamente bien en conjunto, y que nos permiten establecer una relación más profunda entre ser humano, arte y naturaleza. Se seguirá, por tanto, una concepción de una ecosofía global que mantenga los rasgos claves de las teorías presentadas a continuación.

2.1. Naess y la ecología profunda.

El creador del concepto y, por tanto, el primero en desarrollar esta idea fue el filósofo noruego Arne Naess. Para Naess, influenciado por el pragmatismo, la filosofía debía adentrarse de lleno en el mundo que vivimos y la experiencia que tenemos de este. Tener una filosofía era, por tanto, tener una filosofía de vida que nos ayude a movernos por este mundo (Bugallo, 2011, p.156). De hecho, él mismo comienza definiendo la ecosofía como un estilo de vida, dejando claro que no es una filosofía en un sentido académico, ni mucho menos una ideología o una religión, sino un modo de vida cooperativo (Naess, 2012, p.88).

Durante la década de los 60 y 70, años en los que Naess desarrolló su pensamiento ecosófico, la necesidad de una nueva filosofía de vida o, más bien, una nueva forma de guiarnos e interactuar con la naturaleza se vio acrecentada por la crisis climática, de la cual se empezó a hacer eco durante esos años. En este contexto, el noruego comparte la tesis de que la crisis medioambiental aparece como consecuencia de la tradición filosófica occidental, saliendo a la luz la gran crisis de actitudes y valores del ser humano (Bugallo, 2011, p. 160). La idea de que el ser humano ha establecido una relación de dominación respecto al mundo natural no es propia de Naess, ya que podemos encontrarla en otros muchos autores como, por ejemplo, Heidegger en *La pregunta por la técnica* (1953) o Panikkar en *Ontonomía de la ciencia* (1961).

La tesis de una supuesta superioridad del hombre al mundo natural se desarrolla, según diversos autores, desde la revolución industrial, donde la idea de progreso desarrollada en Occidente llevó a establecer al ser humano en un rango de perfectibilidad superior al de la naturaleza, situándola en un puesto de subordinación (Costa Morata, 2005, p. 236). A partir de la revolución industrial, el ser humano se sitúa a sí mismo como dueño y señor de la naturaleza, manipulándola a su antojo, lo que llevaría a los grandes problemas medioambientales del siglo XX debido a la sobreexplotación. Por ello, según Naess, es necesario un profundo cambio a muchos niveles, tanto sociales y culturales, como económicos y políticos, ya que el ideal de dominio sobre la naturaleza es algo que tenemos profundamente arraigado en nuestra cultura occidental desde hace siglos.

Esto lleva a Naess a ser muy crítico con la ecología, pues representa un intento de solventar esta crisis, pero

manteniendo al mismo tiempo los valores que nos han llevado a la misma. Así, la ecología no sería más que una investigación sobre hasta dónde podemos establecer los límites de explotación de la naturaleza sin que suponga un mayor problema (Naess, 1989, p. 186). La crítica fundamental de Naess es que la ecología, aunque busque cuestionar el uso de los recursos naturales por parte del hombre, sigue siendo una ciencia puramente antropocéntrica, la cual sigue manteniendo esa separación entre ser humano y naturaleza, en vez de buscar una interdependencia y relación entre ambos.

Bajo la noción antropocéntrica, Naess se refiere a que la ecología estudia el medio ambiente respecto a los intereses del ser humano, sin tener en cuenta al resto de seres vivos. Un ejemplo argüido por el propio Naess es cómo se estudian las centrales hidroeléctricas del círculo ártico. Uno puede decir que el uso de estas centrales es positivo, pues son poco contaminantes respecto a la energía que producen; sin embargo, no se tiene en cuenta cómo estas afectan a la vida de las especies marinas que habitan en la zona donde están situadas (Naess, 1989, p. 187).

Según Naess, el mayor problema de la ecología es su inexactitud a la hora de estudiar el ecosistema. El enfoque antropocéntrico de esta disciplina es su punto de partida y, al mismo tiempo, su mayor dificultad. Los ecosistemas son mucho más amplios que lo que respecta a la visión humana, y el querer investigarla únicamente desde este punto de vista conduce, en la mayoría de ocasiones, a errores o aproximaciones no muy fiables (Naess, 1990, p.27). Esto conduce a que existe un desconocimiento por parte de la sociedad de la verdadera situación en la que nos encontramos, lo que no permite la acción colaborativa que se requiere para alcanzar una ecosofía.

La solución es, por tanto, pasar de una ecología a una ecosofía. Es decir, de una visión simple y antropocéntrica, a una más profunda y que sea capaz de atender a la inmensa diversidad del mundo. Sin embargo, Naess deja claro que no podemos desechar todos los aspectos de la ecología, ya que su modelo científico nos es de gran utilidad, puesto que para lograr desarrollar una ecosofía que atienda correctamente a la experiencia directa del mundo necesitamos ciencias que nos informen sobre él, como la química o la biología. (Naess, 1989, p. 189-190). La ciencia no sería en sí un problema, sino el cómo ésta es utilizada para estudiar la naturaleza desde un interés exclusivamente humano.

Para dejar más clara esta distinción, Naess (1990) diferencia entre ecología superficial y ecología profunda (ecosofía):

La ecología superficial lucha contra la contaminación y la reducción de los recursos. Su objetivo principal es la salud y supervivencia del ser humano en los países desarrollados. La ecología profunda, por otro lado, a) rechaza la visión de un medioambiente para el hombre por una visión relacional y total [...] y b) defiende un igualitarismo biosférico (igualitarismo entre todos los seres vivos). (p. 28)

Además, para definir más precisamente la ecología profunda, Naess desarrolla un resumen de 8 puntos junto al filósofo norteamericano George Sessions:

(1) Todos los seres vivos tienen un valor intrínseco, (2) la diversidad y riqueza de la vida tiene de por sí valor; (3) los seres humanos no tienen derecho a reducir esta diversidad, (4) sería mucho mejor para los humanos mantener una relación más cercana con esta diversidad, (5) la interacción, hoy día, del ser humano con el ecosistema no es sostenible, (6) es neces-

sario un cambio considerable a nivel social, económico, tecnológico e ideológico, (7) este cambio ideológico debe buscar una mejor calidad de vida que prolongarla y (8) todo quien acepte los puntos anteriores debe contribuir a su realización. (Naess y Sessions, 1986, p. 14).

De forma resumida, la ecología profunda es aquella que busca preservar por igual todas las formas de vida de la Tierra y que, para su realización, es necesario un profundo cambio en la mentalidad del ser humano y una participación activa de todo aquel que esté de acuerdo.

La participación activa es de gran importancia, pues Naess aclara que el actuar y llevar a cabo la práctica ecosófica en nuestra experiencia diaria es lo que nos permite experimentar las interconexiones con el resto de los seres vivos, y entender de forma directa la auténtica situación por la que está pasando el medioambiente sin la necesidad de existir una ideología política de por medio (Naess, 1990, 88).

En resumen, con el planteamiento de Naess para el desarrollo de una ecosofía obtenemos dos principios fundamentales. En primer lugar, la crítica a la ecología en tanto que ciencia antropocéntrica, a la cual le resulta imposible desvanecer la distinción entre ser humano y naturaleza o, mejor dicho, encontrar una interdependencia. En segundo lugar, la necesidad de una revolución en diversos aspectos de nuestra vida y a distintos niveles, en los cuales es necesario una cooperación colectiva para conseguir el desarrollo de un modelo de vida ecosófico.

2.2. Guattari y el arte como camino del cambio.

Años después de la introducción de la ecosofía por parte de Naess, el filósofo francés Félix Guattari, quien partici-

paba activamente en varios movimientos ecologistas en Francia, desarrolló su propio pensamiento ecosófico.

Guattari entendía también la ecosofía como un cambio en nuestra relación con la naturaleza y el mundo que nos rodea; sin embargo, distinguiéndose de Naess, propone un cambio en varios aspectos y no solo a nivel ecológico. Así, la ecosofía pasaba a entenderse como un conjunto de tres ecologías bien diferenciadas que debían estar en constante interacción, ya que los problemas medioambientales no afectan solamente a nivel natural, sino también a nivel social y existencial.

Guattari las define en su libro *Las Tres Ecologías* (2005, p.19-20):

- Ecología ambiental: es la forma más común de entender la ecología, definida como el estudio de las relaciones entre los organismos y su entorno físico, y es la base fundamental sobre la que se sostienen las otras dos.

- Ecología social: son las interacciones entre los individuos dentro de la sociedad y cómo estas relaciones influyen en la distribución del poder, los recursos y las oportunidades. Según Guattari, las injusticias sociales y económicas tienen un impacto directo en el medio ambiente y viceversa.

- Ecología mental: son las interacciones entre los individuos y su mundo interior, incluyendo sus emociones, pensamientos y deseos. Guattari sostiene que los problemas ambientales también tienen raíces en la psique humana, como la alienación, la ansiedad y la desconexión.

Al igual que Naess, Guattari ve necesaria que se dé una revolución para lograr el desarrollo de una ecosofía, pero esta revolución no debe centrarse sólo en cómo nos relacionamos con el mundo, sino que también debe atender la relación con los demás y con nosotros mismos.

Para Guattari, nuestra desconexión del mundo parte de que no se nos per-

mite experimentar éste como realmente es: un mundo, como él lo describe, profundamente caótico. Debe entenderse caótico como sumamente diverso y lleno de interacciones, donde cada una de ellas es esencial e importante. El problema se encuentra en que la sociedad capitalista nos sume en un territorio caótico pero controlado o preestablecido a través de prácticas sociales, políticas o artísticas cuidadosamente escogidas y desarrolladas. Es decir, la sociedad capitalista escoge y establece una serie de relaciones existentes dentro de este caos, entendido como flujo constante de relaciones e interacciones, y nos las presenta como las únicas posibles y necesarias para nuestra vida.

En otras palabras: la sociedad actual nos introduce en una desterritorialización controlada. Con desterritorialización controlada, Guattari se refiere a que la sociedad capitalista nos priva de una experiencia plena de lo que nos rodea, ya que nos mantiene en una red de interacciones y flujos preestablecidos por el propio sistema (Guattari, 1996, p. 73-74). Esta red puede parecer caosmótica, llena de numerosas interacciones y variables, pero es solo una pequeña parte de todo lo que podemos experimentar o conocer. Por tanto, el cambio debe partir de nuevas formas de territorialización, descubriendo y desarrollando nuevas relaciones, y el desarrollo de nuevas formas de subjetividad, entendidas como nuevos modos de habitar e interactuar con estas relaciones.

La particularidad más esencial, para este trabajo, de la ecosofía de Guattari es la forma de conseguir este cambio. Ya al principio de *Las Tres Ecologías* se nos dice que este cambio de paradigma, y el desarrollo de nuevas subjetividades, no debe ser científico, forma más común en las que nos acercamos al mundo y a la naturaleza, sino que debe ser un acercamiento ético-estético (Guattari, 2005, p.23). Estamos

demasiado acostumbrados a conocer y experimentar el mundo desde una mirada científica, que intenta ordenar y encasillar continuamente todas nuestras experiencias. Esto, sumado a las trabas que nos impone el capitalismo a través de diversas prácticas, lleva a que vivamos el mundo de una manera plana y cerrada, es decir, sin posibilidad de acceder a otras muchas interacciones y experiencias del mundo.

Debido a ello, Guattari aboga porque esta reinención sea conducida por el arte y un cambio en el paradigma estético. Y es que el arte es una continua reinención y creatividad, el cual encuentra y desarrolla nuevas interacciones entre elementos que parecían dispersos dentro del caos. Así lo explica en *Caosmosis*:

Con el arte, por el contrario, la finitud del material sensible deviene soporte de una producción de afectos y de preceptos que tenderá cada vez más a excentrarse respecto a los marcos y coordenadas preformados. (Guattari, 1996, p. 124)

Por tanto, la tesis de Guattari es que la práctica artística nos permite desarrollar nuevas formas de interacción y relación con la naturaleza, coadyuvándonos a encontrar otros modos de experimentar esa red de interconexiones caóticas que es el mundo. Además, la misma práctica nos permite extrapolar este ímpetu de desentrañar todas esas interconexiones que permanecen ocultas, a otros campos del conocimiento, poniendo el énfasis en las ciencias tecnológicas, reevaluando continuamente su dimensión creativa (Guattari, 1996, 130). El arte y la actitud artística serán, por tanto, la guía para nuestra forma de actuar dentro de un contexto ecosófico, más que la predominante actitud científica, debido a su cualidad creativa a la hora de conocer y establecer nuevas relaciones con la naturaleza.

Y es que el mundo contemporáneo, a través de las técnicas del capitalismo y el desarrollo del consumo, ha empobrecido la visión estética del mundo. A causa de los *mass-media* y la sobreproducción hemos perdido nuestra cualidad creativa, convirtiéndonos en subjetividades vacías (Guattari, 2015, pp. 121-122). De esta forma nos encontramos continuamente sin salida, ya que no podemos elaborar más conexiones y formas de subjetivación que las producidas por el sistema. El artista, por tanto, debe despertar y, con su praxis, dar a conocer nuevas formas de encontrarnos con el mundo.

En resumen, según Guattari vivimos el mundo de forma parcial, debido a que el sistema capitalista no nos permite vivir y experimentar éste como verdaderamente es: una red caótica de continuas interacciones y relaciones entre diversos elementos. El sistema capitalista no nos permite experimentar el mundo en toda su diversidad, ya que nos mantiene encerrados en un conjunto preestablecido de dichas relaciones. Los problemas medioambientales ocurren precisamente por esta desconexión del mundo, de la separación del hombre de esta red de interacciones. Por ello, Guattari propone el arte como guía para el desarrollo de una ecosofía, ya que, gracias a su actitud creativa y capacidad de renovación, es capaz de mostrar aquellas conexiones que habían quedado ocultas al mismo tiempo que desarrolla otras nuevas.

2.3. Panikkar y el pensamiento transcultural.

El filósofo español Raimon Panikkar desarrolló su concepto de ecosofía durante los mismos años que Naess. Ambos autores rechazan la manera en la que actualmente el ser humano se relaciona con la naturaleza, tratándola simplemente como un objeto de uso.

La cuestión de la ecosofía es, por tanto, entender la naturaleza como algo a lo que pertenecemos y a lo que estamos íntimamente conectados.

Esta desconexión, según Pannikar, ocurre debido a la creación de una visión del mundo que ha eclipsado a la que la mayoría de las culturas tenían antiguamente. En la antigüedad, se entendía el mundo de forma triple: el mundo de los dioses (la relación del hombre con las divinidades), el mundo del hombre (la relación y el cuidado del ser humano con sus semejantes) y el mundo de la Naturaleza (la relación íntima entre el hombre y la naturaleza) (Panikkar, 2021, p. 35-36).

Más adelante, se desarrollaría un nuevo mundo: el de la Megamáquina. Este es el mundo de la tecnología que, en un principio, no tendría por qué entrar en conflicto con los otros tres. Sin embargo, como indica Pannikar (2021), hemos dejado que este se independice y comience a ocultar los otros tres (p. 36). El problema es, por tanto, que hemos perdido esta unión íntima entre las diversas formas de entender el mundo, habiéndose impuesto una de ellas.

La ecología, recordando a Naess, no sería una solución, pues se desarrolla tardíamente bajo este contexto de desconexión y no busca volver a conectarnos con la naturaleza, sino nuevas formas de seguir explotándola con el menor daño posible. La ecosofía, siguiendo a Panikar, se presenta como una nueva forma de entender nuestra conexión con la naturaleza, una nueva forma de entender al hombre dentro de la misma.

Claro está, para conseguir esta nueva mentalidad es necesario que el ser humano trabaje en conjunto, como han señalado los autores anteriores. Es un trabajo colectivo, en el que debemos alejarnos de nuestra forma de pensar eurocéntrica y acercarnos a otras formas de conocer y relacionarnos con la naturaleza que puedan ofrecernos otras

culturas. Este es el caso, por ejemplo, de las filosofías orientales, que suelen entender al ser humano y la naturaleza como íntimamente interconectados. El mismo Panikkar (2021) reconoce que se le ocurrió su idea de ecosofía mientras estudiaba los Vedas, los libros sagrados hindúes (p. 57).

La cultura occidental, totalmente antropocéntrica o, incluso, tecnocéntrica, nos ha separado completamente de nuestro ambiente natural, subsumido a la condición de objeto para nuestro consumo. Nuestra visión del mundo ha quedado totalmente empañada, por lo que nuestra situación actual no puede pasar por una renovación eurocéntrica, sino que es necesaria una visión transcultural de experimentar la naturaleza (Panikkar, 2021, 60).

La ecosofía, como forma de entender y relacionarnos con el mundo, va más allá de una visión racionalista y antropocéntrica propia de Occidente. Nuestros problemas se escapan a esta forma superficial de entender el mundo. Panikkar lo expresa de la siguiente manera (2021):

El *oikos* (la naturaleza) cuya *sophia* intentamos acceder, mejor dicho, en cuya sabiduría intentamos participar, está más cerca del *kosmos* divino de los presocráticos o de la realidad del *Nasadiya Sukta* y *Purusa Sukata*, los dos célebres himnos del Rig Veda. (p. 63)

Así, Panikkar propone un “desarme cultural” un abandono de aquellos muros levantados por la cultura moderna occidental y que se han tomado a lo largo de la historia como valores innegociables que rigen nuestra forma de interactuar con los demás y con el mundo que nos rodea (Pannikar, 2002, p.68). Debemos buscar abrir nuestra concepción del mundo a otros pensamientos que difieran del que se nos ha impuesto a lo largo de nuestra vida, permitiendo

una visión más abierta en nuestra forma de habitar el mundo.

Por tanto, debemos encontrar un punto de diálogo, entendido como intercambio de ideas y valores, con otras culturas que nos permitan enriquecernos mutuamente y así ampliar nuestro conocimiento. Sin embargo, la tesis de Panikkar es que este diálogo es imposible siguiendo un modo de actuar puramente occidental, pues se llevaría a cabo de una forma dialéctica, en la que se busca convencer al otro más que tener un intercambio y enriquecimiento de ideas (Panikkar, 2006. p. 49). Esta forma de diálogo es la que se conoce como «dialogal», el cual busca que ambos interlocutores, en este caso culturas, se conozcan mutuamente y se enriquezcan de este intercambio. No sería, como en el dialéctico, un enfrentamiento entre ideas, sino un punto de encuentro (Pannikar, 2006. p.52).

El diálogo y la interacción con otras culturas serían, según Panikkar, necesarios para el desarrollo de un pensamiento ecosófico. La transculturalidad y el intercambio de valores son puntos de inflexión que necesitamos para comenzar a construir otros nuevos que sustenten una nueva forma de comprendernos a nosotros mismos y a la naturaleza, en la que no se establezca una relación de dominio como ha ocurrido a lo largo de siglos de pensamiento occidental.

Debe aclararse que con este planteamiento ecosófico, Panikkar no busca volver a épocas anteriores, no es una forma primitiva de entender la realidad, ni mucho menos romántica (Panikkar, 2021, p. 65). No es desechar completamente los valores occidentales y sustituirlos por otros completamente diferentes. Más bien, debemos considerarlo como una interacción continua entre, por un lado, nuestros valores occidentales y, por otro lado, valores y formas de pensar de otras culturas, que

dé como resultado un pensamiento que vaya más allá de las dicotomías ser humano-naturaleza y sujeto-objeto.

En resumen, según Panikkar, nuestra forma de comprender la naturaleza y a nosotros mismos ha quedado opacada por una visión puramente antropocéntrica occidental. El mundo se ha convertido así en un objeto para el uso del ser humano. Para ello, es necesario buscar nuevas formas de comprender esta relación que vayan más allá del pensamiento occidental, buscando un diálogo continuo con otras culturas que nos permitirá transgredir todos aquellos valores que han mantenido la relación de dominación que mantenemos con nuestro entorno natural.

§3. Nuestra relación sonora con la naturaleza

El postulado que sostenemos es que la *performance* musical es una de las expresiones artísticas que más puede favorecer al desarrollo de una forma de vivir ecosófica. Para sustentar esta afirmación, es fundamental explicar qué relación existe entre la naturaleza y nuestra experiencia de ella a través del sonido. Esta relación se aprecia fácilmente a través de la idea de paisaje sonoro (*soundscape*), que conduce directamente a la de atmósfera.

La idea de paisaje sonoro fue descrita por el compositor canadiense Murray Schaffer en su libro *The Tuning of the World*. Schaffer (1994) describe el paisaje sonoro como ambiente sonoro, conjunto de sonidos presentes, que captamos en un momento y lugar determinado, es decir, es el conjunto de sonidos que escuchamos e interiorizamos en un momento particular. Con esta idea Schaffer pone el énfasis en nuestra forma de habitar el mundo acústicamente, en cómo los sonidos también son parte importante de nuestro ambiente y nos conectan estéticamente con él.

Cualquier zona en la que se produzca algún sonido puede considerarse un paisaje sonoro. El propio Schaffer diferencia varios tipos de paisajes sonoros, pero los engloba en dos tipos: los Hi-Fi Soundscapes (HFS) y Lo-Fi Soundscapes (LFS). Los HFS son aquellos donde el sonido puede escucharse claramente, debido a la nula presencia de ruido (*noise*). Por el contrario, los LFS son aquellos donde el sonido está contaminado por una gran cantidad de ruido (Schaffer, 1994, 43). Los HFS serán comúnmente paisajes naturales, alejados de la presencia urbana, mientras que los LFS serán aquellos donde la urbanización y la industrialización toman el control del ambiente.

Se puede apreciar en la distinción de Schaffer una clara nota ambientalista, pues los paisajes sonoros más puros son aquellos donde la naturaleza y sus sonidos tienen más presencia, degradándose conforme se van introduciendo sonidos urbanos. No son pocos los que se posicionan contra el pensamiento antiurbano de Schaffer, debido a que sigue arrastrando la distinción habitual entre sonido como aquel puramente natural y ruido como aquel puramente artificial y urbano (Ouzounian, 2017, p. 9).

El problema principal que presenta esta categorización es la oposición entre sonido y ruido, tema que será abordado más adelante. Comúnmente la distinción que se suele seguir es que sonido es todo aquello que se percibe como organizado y agradable al oído, además suele seguir una estructura, incluyendo armonía y ritmo. Por el contrario, el ruido sería todo aquel que captamos como caótico y discordante, es decir, son inarmónicos y suelen resultar desagradables.

Sin embargo, la distinción entre sonido y ruido no es clara, pues un «ruido» puede resultar molesto en un determinado contexto y en otro no. Por

ejemplo, en una pequeña zona rural, donde el sonido de la gente hablando y la maquinaria de campo es parte del día a día, no resultaría molesto, incluso sería agradable y favorecedor al ambiente. Sin embargo, si llevamos el sonido de la gente a los ambientes más urbanos y a gran escala, puede resultar terriblemente molesto. Tenemos un mismo sonido –la voz de la gente– que puede resultar agradable o molesto dependiendo del lugar, escala y contexto personal.

Además, esta distinción es muy criticada a la hora de estudiar los paisajes sonoros, ya que favorece la clásica distinción entre mundo natural y humano, es decir, la distinción sujeto-objeto o naturaleza-ser humano (Edwards, 2016, p. 155). Esto, en un contexto ecosofico, en el que se busca la transversalidad y la interdependencia entre el ser humano y la naturaleza, no tiene cabida alguna.

Por esta separación establecida entre lo humano y lo natural, el concepto de paisaje sonoro de Schaffer fue duramente criticado y se propusieron otros que pueden ser de mayor utilidad para la ecosofía. Por ejemplo, el concepto de ambiente sonoro (*sound milieu*) no se refiere al conjunto de sonidos que experimentamos, sino al espacio donde el sonido es creado mediante la interacción entre los sujetos auditivos, las vibraciones y los objetos del ambiente (Solomos, 2023, p. 27). En esta definición no cabe una distinción entre baja o alta calidad, porque el sonido no es lo esencial, sino en cómo los sujetos que escuchan se relacionan y experimentan con el propio ambiente. Cabe decir que, obviamente, los sonidos industriales y humanos entrarían también dentro de estos ambientes de igual forma que los de una naturaleza inalterada.

No obstante, el mejor concepto que podemos aplicar para referirnos a una unión entre lo humano y lo natural a

través de la experiencia estética, auditiva en este caso, es el de atmósfera. Quién más dio a conocer este concepto fue el filósofo alemán Gernot Böhme. En su investigación, parte de la siguiente definición de atmósfera:

La atmósfera puede definirse como un espacio con cierto ánimo. Estas son siempre espaciales y emocionales. [...] Son espacios que siempre tienden a cambiar mi estado de ánimo. Una atmósfera sería haré que me encuentre sereno o una atmósfera melancólica me haré sentir melancólico. (Böhme, 2016, p. 2)

Una definición parecida es la descrita por el arquitecto suizo Peter Zumthor. Zumthor (2006) las define como «algo con una presencia natural, que me mueve a actuar y a sentir cada vez. Una palabra para ello es la de atmósfera» (p. 11).

En general, podemos considerarla como una conexión emocional entre nosotros y nuestro medio ambiente. Con el modo en que un determinado ambiente nos envuelve y hace que lo experimentemos estéticamente de una forma u otra. A través de las atmósferas podemos conectar con nuestro entorno, sentirlo, vivirlo y experimentarlo con intensidad, de manera que cada elemento que constituye esa atmósfera se vuelve fundamental.

Ahora bien, ¿cómo lo relacionamos con nuestra experiencia auditiva? El propio Zumthor describe cómo los sonidos son una parte importante de las atmósferas, al punto de comparar nuestras respuestas emocionales ante ellas con la respuesta emocional a la música (Zumthor, 2006, p.13). Es cierto que los colores, la temperatura o los olores nos hacen sentir de una determinada forma dentro de un ambiente, pero normalmente la sensación más profunda la tenemos auditivamente. Todos los sonidos de nuestro alrede-

dor, naturales o artificiales, nos llevan a sentirnos dentro de una atmósfera.

Los sonidos que conforman una atmósfera nos hacen adentrarnos en ella, son completamente inmersivos. A través del sonido de un ambiente uno puede encontrarse despersonalizado, sumergido en el propio ambiente y las sensaciones que este le produce (Solomos, 2020, 126). El hecho de poder conectar acústicamente con la naturaleza de una forma tan profunda que nos lleve a experimentarla a este nivel es algo que no ocurre con otros sentidos, como por ejemplo la vista, el sentido estético primordial en Occidente. Estamos acostumbrados a experimentar y apreciar nuestro entorno desde sus cualidades visuales, cuando realmente tiene muchísimas más sensaciones y experiencias que ofrecemos (Tafalla, 2019, p. 166).

La experiencia auditiva de la naturaleza, de nuestro medio ambiente, nos permite conectar con ella de una forma mucho más profunda. El escuchar los sonidos de nuestro alrededor y conectarnos anímicamente con ellos nos puede llevar a crear lazos más fuertes con el mundo natural y percatarnos de su situación, para poder ser conscientes del daño que le causamos y cómo podemos llegar a solucionarlo, buscando una relación entre lo urbano y lo natural que no sea dominante, sino interdependiente. Para ejemplificar esto, veremos cómo los problemas medioambientales afectan directamente a nuestra experiencia estética.

3.1. Los problemas medioambientales y nuestra experiencia estética.

En muchas ocasiones no somos conscientes de un problema hasta que lo experimentamos por nosotros mismos. Usualmente nos informamos sobre los problemas ambientales a través de la televisión o las redes sociales,

pero nos parece algo distante hasta que lo vivimos en nuestro entorno. Solemos darnos cuenta de estos problemas precisamente a través de nuestra experiencia estética del mundo, como cuando se nos hace desagradable el observar una montaña llena de basura, por ejemplo. En este apartado expondremos los ejemplos de problemas medioambientales que afectan directamente a nuestra experiencia estética auditiva de la naturaleza, medio por el cual nos podemos hacer conscientes de los mismos y comenzar a plantear soluciones.

El primero de ellos, además de uno de los más obvios, es la contaminación acústica. ¿A qué nos referimos, en primer lugar, con contaminación? La definición más aceptada es la siguiente:

Se designa como contaminación a la introducción o presencia de sustancias, organismos o formas de energía en ambientes o sustratos a los que no pertenecen o en cantidades superiores a las propias de dichos sustratos, por un tiempo suficiente y bajo condiciones tales que sean capaces de interferir con la salud y la comodidad de las personas, dañar los recursos naturales o alterar el equilibrio ecológico de la zona. (González, 2022, p. 93)

Por tanto, la contaminación acústica sería la presencia de ciertos ruidos en un ambiente al que no pertenecen a un volumen superior que lleve a un desequilibrio en el mismo ambiente. A raíz de esta cuestión me parece necesario hacer un pequeño comentario sobre la distinción entre sonido y ruido.

Anteriormente mencioné que esta distinción no siempre es del todo clara, pero podemos trazar algunos matices. Esta distinción es puramente occidental, creada para oponer los sonidos periódicos y armónicos, musicales, de aquellos inarmónicos y sin orden. La diferencia se llevó más allá con la crea-

ción de la escala musical, que nos permite comparar los sonidos y relacionarlos los unos con los otros (Solomos, 2020, p. 48-49). Así, desde la antigüedad, se ha tomado al ruido como todo aquel sonido inarmónico que no tiene cabida en ninguna composición.

Sin embargo, esto cambió a partir del siglo XIX con los grandes avances industriales, los cuales permitieron poder trabajar con el ruido mismo. Esto desemboca en la creación del género musical que conocemos como *noise*, cuyo precursor, Luigi Russolo, defendía la evolución de la música gracias a poder trabajar y componer con estos sonidos que no serían considerados comúnmente como musicales (Russolo, 1996, p. 8).

Esto supone que no se pueda establecer una distinción entre sonido y ruido por su musicalidad o por su origen, pues se descubre que los sonidos industriales podían utilizarse para realizar composiciones que resultaran estéticamente valiosas. Por tanto, la solución más aceptada para hacer esta distinción pasó de ser el origen del ruido a su intensidad (Solomos, 2020, p. 47). Podemos comprobarlo claramente si ponemos nuestra canción favorita a máximo volumen. Esto es algo esencial, porque hay que dejar claro que incluso los sonidos naturales pueden convertirse en ruido cuando tienen un volumen muy elevado. Es una aclaración necesaria, pues no debemos caer en deificar todos los sonidos de la naturaleza por el simple hecho de ser naturales. Con ello no estaríamos buscando una relación de igualdad con la naturaleza, sino que la estableceremos como algo superior.

Respecto a la cuestión de la contaminación sonora, podemos señalar varios problemas. Lo primero que solemos apreciar son los múltiples problemas para la salud que aquella supone como son el aumento del estrés y la depre-

sión (Solomos, 2020, p. 47). Sin embargo, existe un problema del que no solemos tener en cuenta: cómo la contaminación acústica afecta a nuestra relación sonora con el entorno.

Investigaciones muestran cómo el ruido y su volumen afectan a nuestra apreciación estética del ambiente, condicionando que no lo apreciemos lo suficiente y encontremos ese ambiente desagradable (Benfield et al., 2010, p.110). Los ruidos a gran volumen como los de automóviles, aviones o maquinaria industrial no nos permiten atender otros sonidos que pasan desapercibidos, normalmente naturales. Esto puede comprobarse de primera mano cuando uno va a algún parque. Cualquier persona puede sentirse tranquilo dentro del ambiente escuchando el sonido de los pájaros o del viento a través de los árboles, pero de repente el ruido de los coches y los aviones lo sacan repentinamente de esa sensación.

Además, la sobreestimulación constante a estos sonidos lleva a que tengamos que acostumbrarnos a ellos a la fuerza, dejando apartados aquellos sonidos que sólo podemos escuchar ocasionalmente y a los que ya no prestamos tanta atención. Hay estudios que demuestran cómo las personas suelen percibir primariamente los sonidos de origen humano o industrial a la hora de visitar un ambiente natural (Merchan et al, 2014, p. 4).

En general, el conjunto de todos estos ruidos, impiden la escucha atenta de nuestro ambiente. Estamos perdiendo nuestra capacidad de escucha y sustituyéndola por el simple oír. Actualmente vivimos rodeados de sonidos monótonos y limitantes, sonidos que no nos permiten llevar más allá nuestra experiencia del mundo y disfrutar de una experiencia mucho más inmersiva.

Nos percatamos de esta situación a través de nuestra experiencia estética

de la naturaleza, lo que puede llevarnos a plantear soluciones que sean también artísticas. Un ejemplo sería el trabajo de Robin Minard, quien ha diseñado varias instalaciones sonoras que buscan limpiar o eliminar la contaminación acústica del entorno, creando zonas donde se pueden escuchar una mayor variedad de ruidos a menos decibelios de los que no solemos percatarnos.

El segundo problema es la pérdida de biodiversidad. Aunque inicialmente no parece que haya una conexión entre ello y nuestra experiencia auditiva de la naturaleza, la ausencia de biodiversidad es una degradación de las atmósferas, pues se pierden una gran cantidad de sonidos que podemos percibir y que enriquecen nuestra inmersión en ellas.

La mayoría de sonidos que componen estas atmósferas son naturales. Nos sumergimos entre ellos, en cómo interactúan entre sí y con nosotros. Contribuyen mucho más a esta experiencia inmersiva que los sonidos humanos (Sethi et al., 2023, p. 1373). La desaparición de las especies, ya sean animales o vegetales, es una desaparición de la riqueza del ambiente, no solo biológica sino también estética.

La diversidad de las especies puede cambiar drásticamente una atmósfera, su capacidad inmersiva, hasta el punto de que sea completamente diferente a como la experimentamos antes (Ng et al., 2018, p. 1078). Un ejemplo claro de ello puede verse en los sonidos de las aves. Debemos atender a las infinitas posibilidades que nos ofrece el mundo a nuestro alrededor.

Si queremos conseguir una conexión con nuestro medio natural debemos conservar estos sonidos, ya que son unos de los puntos de conexión más importantes y efectivos. El comprender cómo estos constituyen una gran parte de la experiencia sonora del ambiente nos lleva a preocuparnos por su cuidado y percatarnos de

toda la riqueza de la naturaleza (Ng et al., 2018, p. 1079). Muchos artistas se han empeñado en contribuir a que podamos experimentar la gran variedad de sonidos de la naturaleza, incluso aquellos que no podemos escuchar de forma normal. Un ejemplo de ello es la obra *The Listener* de la artista Jana Winderen, construida en torno a grabaciones de insectos subacuáticos del río Orne en Noruega y que busca expresar la vitalidad y salud de éste.

En resumen, podemos ver como los problemas medioambientales afectan directamente a nuestra experiencia estética del mundo, sobre todo a nuestra experiencia acústica del mismo. Se ha explicado cómo mantenemos una conexión íntima con la naturaleza a través del sonido, como este nos permite sumergirnos en nuestro ambiente y sentirnos en relación el mismo. Por ello, entender cómo nos afectan directamente los problemas medioambientales es el primer paso para desarrollar un pensamiento que nos acerque más a la naturaleza y examinar críticamente cómo nos relacionamos con ella para encontrar nuevas formas de interacción entre lo humano y lo natural.

§4. Música y naturaleza

Nuestra relación auditiva con la naturaleza no se limita simplemente a una inmersión en sus sonidos. Ciertamente esto es importante, pero existe una relación que nos integra aún más en ella: la musical. El poeta y músico, Rabindranath Tagore, dijo que no hay nada más cercano a la naturaleza que la música (Dasthakur, 2020, p.259), siendo un instrumento esencial para la unión entre lo humano y lo natural a través del arte y las emociones.

A lo largo de la historia de distintas culturas podemos encontrar como la música ha sido esencial para el ser humano a la hora de conectar con el

mundo que le rodea. Por ejemplo, en la Antigua Grecia la música era el medio privilegiado para comunicarse con los dioses, sobre todo con sus representaciones naturales. En palabras de Santiago Auserón (2022):

Estamos en el medio propicio [refiriéndose a la música] para toda suerte de traslaciones reales y metafóricas, donde se establece la consonancia entre voces humanas y voces instrumentales, que dicen al oído lo que la naturaleza esconde a los ojos. (pp. 64-65)

Para los griegos, la música era una forma de adorar a los dioses y a sus representaciones naturales. A través de la música el ser humano podía establecer una conexión con el mundo natural, servía como puente entre lo humano y lo divino. Esto se representaba no solo en el contenido de los versos musicales, sino en la misma representación de los instrumentos. A modo de ejemplo, el *aulós*, instrumento de viento, representaba la unión de los sentimientos con la *physis* a través del viento (Auserón, 2022, p.572). De esta forma, los instrumentos musicales representaban un lazo entre lo humano y lo natural que se expresaba en distintos ritos y ceremonias.

Pero, como he mencionado anteriormente, esta conexión entre lo natural y musical no es propiamente occidental, sino que podemos encontrarla en otras muchas culturas. Como muestra de ello, centrémonos en la música en la cultura india.

La música en la India está profundamente relacionada con su entendimiento del cosmos y la naturaleza, hasta el punto en el que la música da forma a la realidad. Podemos apreciarlo en el siguiente pasaje:

Sulapani danza en las cumbres del Kailasa, y todos los dioses se reúnen en tor-

no de ella: Sarasvati toca la vind, Indra la flauta, Brahma sujeta los címbalos que marcan el tempo, Laksmi comienza una canción, Visnu toca un tambor, y todos los dioses lo rodean: Gandharvas, Yaksas, Patagas, Uragas, Siddhas, Sadhyas, Vidyadharas, Amaras, Apsaras y todos los seres que pueblan los tres mundos están aquí reunidos para presenciar la divina danza y escuchar la música del coro celestial a la hora del crepúsculo. (Coomaraswamy, 1997, p. 81)

La música es el medio por el que los dioses dan forma al cosmos y a todos sus seres a partir del ritmo de los instrumentos (Coomaraswamy, 1997, p.86). Al igual que en la antigua Grecia, la música se convierte en un medio de comunicación entre lo humano y lo divino, en el que a través de su práctica se busca expresar los sentimientos que unen al ser humano y la naturaleza (Coomaraswamy, 1997, p. 114).

El ser humano es capaz de conectar con el mundo que le rodea, con lo natural, a través del ritmo musical y su práctica. Se convierte en un momento de éxtasis en el que uno se aleja del bullicio del día a día y conecta directamente con su alrededor (Coomaraswamy, 1997, p.120).

Como puede apreciarse, desde la antigüedad la música ha sido utilizada como vínculo entre lo humano y lo natural, convirtiendo su práctica y su escucha en un momento de íntima conexión en el que la persona se fundía con su ambiente, con su atmósfera.

Podría parecer que la solución sería volver a un estado más primitivo como el de estas culturas, sin embargo, esto carecería de sentido. Allí, la música era utilizada de forma ritualística, la naturaleza era divinizada y se superponía al hombre. Recordemos nuestro propósito: queremos buscar es una relación de igualdad, de respeto entre lo técnico-humano y lo natural. Esto con

el rito no puede conseguirse, debido a que las prácticas ritualistas musicales se encuentran en un régimen de signos completamente diferente.

Se entiende por régimen de signos toda aquella forma de agenciamientos colectivos de signos símbolos y significados que configuran flujos de expresión y elementos (Martínez Quintanar, 2012, p. 2554). Es decir, podemos entenderlos simplemente como distintas formas de entender y entenderse que establecen diversos sujetos entre ellos y que puede ser un lenguaje, una actividad, una representación, etc.

Los ejemplos anteriores de relación música y naturaleza corresponden, desde la clasificación que presentan Deleuze y Guattari, a un régimen «presignificante». Estos son regímenes primitivos, más cercanos a las inclinaciones naturales, y que suelen expresarse a través del ritmo, el rito o la danza (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 122-123). Es una forma de entender el mundo mucho más primitiva y sacralizada, aunque pueda seguir presente en la actualidad, y que poco o nada nos sería útil para un cambio al nivel que describen los defensores de la ecosofía. Tampoco quiero decir que dejemos completamente desplazadas estas formas de relación entre lo musical y lo natural, ya que pueden utilizarse como base para trabajar a partir de ellas.

Lo que quiero señalar es que no podemos volver a una forma de entender el mundo que está completamente alejada de nuestra realidad. Si queremos, como decía Guattari, crear nuevas conexiones entre lo humano y lo natural a través del arte, en este caso la música, necesitamos establecernos en otro régimen. Este sería el régimen «postsignificante», donde se buscan continuamente nuevas relaciones y expresiones y cuyo objetivo es la formación de nuevas subjetividades (Deleuze y Guattari,

2010, p. 124). Para Guattari, como se describió en el apartado 2.2, la formación de nuevas subjetividades debe ser uno de los objetivos del arte. Debemos, por tanto, partir de la búsqueda constante de nuevas subjetivaciones y experiencias a través de la unión entre música y naturaleza.

Es el momento de hablar de la ecomusicología, definida por su desarrollador Aaron Allen como: el estudio de la música, la cultura y la naturaleza en toda la complejidad de los términos. La ecomusicología considera la música y los sonidos, textuales o performativos, en íntima relación con la ecología y el medio ambiente (Allen y Dawe, 2016, p. 1).

Básicamente, la ecomusicología se encarga de estudiar y desarrollar las conexiones que pueden establecerse entre la performance musical y la naturaleza con el fin de intentar solucionar los problemas medioambientales. Dentro de este campo de estudio, se considera a la música como una vía de comunicación clave sobre los problemas ecológicos, gracias a que las personas pueden, a través de ella, conectar sentimentalmente con la naturaleza (Allen y Dawe, 2016, p.4). La finalidad, por tanto, es que las personas se sientan identificadas con el mundo natural mediante la práctica musical o la escucha, que experimenten una integración absoluta con el ambiente (Solomos, 2023, p. 111).

Un ejemplo de práctica que podríamos considerar ecomusicológica, en relación con uno de los problemas ambientales nombrados en este trabajo, es la obra *Oiseaux Exotiques* de Olivier Messiaen. Messiaen, quien era aficionado a la ornitología, quería representar en una pieza musical distintos cantares de pájaros exóticos, con el fin de que quien lo escuchara se sintiera rodeado de ellos y pudiera reconocerlos en la naturaleza.

Un punto importante de la ecomusicología, que favorece a la interacción

entre lo técnico-humano y la natural, es su defensa de la interdisciplinariedad. Es un campo de estudio donde el arte, las ciencias y las humanidades deben trabajar juntas (Allen, 2012, p. 374), parecido a lo que Naess y Guattari proponen en sus ecosofías.

Para ello, se aboga por intentar llevar instrumentos técnicos, como equipos de grabación, a la naturaleza de forma no invasiva o el desarrollo de distintas instalaciones o experiencias sonoras que puedan favorecer a la conexión ser humano-naturaleza a través de la música. Veo preciso detenerme en esto brevemente.

El equipamiento sonoro se basa en el diseño de una instalación arquitectónica en un determinado lugar, interactuando con los sonidos y características del ambiente, para conseguir un trabajo único (Solomos, 2020, p. 225). Vemos cómo mediante las instalaciones sonoras se intenta buscar una co-presencia, donde la arquitectura y lo técnico no se impone, sino que se deja llevar y participa en el entorno. De esta forma, se busca establecer un diálogo entre la instalación y el espacio donde esta se va a llevar a cabo, permitiendo la aparición de una sensación de pertenencia al entorno mucho más intensa a oídos de quien se sumerge en esta experiencia (Solomos, 2020, p. 225).

Para la ecomusicología, esto es un ejemplo perfecto de colaboración entre las ciencias y las artes, donde lo técnico-humano y lo natural se unen para dar lugar a una experiencia musical estéticamente más valiosa. Gracias a esto, el oyente se encuentra conectado íntimamente con los sonidos naturales involucrados en ese momento a través de una música que los integre. Esto no se consigue, obviamente, solo mediante las instalaciones sonoras, sino también por medio de la performance musical como se explica en el siguiente apartado.

En resumen, podemos encontrar que a lo largo de la historia la conexión entre música y naturaleza ha estado presente y ha sido clave para establecer una relación entre lo humano y lo natural. Sin embargo, no podemos directamente retomar aquellas prácticas, pues nos situamos en una forma de entender el mundo y a nosotros mismos completamente diferente. Por lo que debemos trazar una nueva línea de conexión a través de la praxis ecomusicológica, orientada a integrar la performance musical y su carácter técnico con el medio ambiente, con el fin de hacerse eco de la crisis ecológica.

§5. La performance musical como ejercicio ecosófico: ejemplos prácticos

5.1. Los *soundwalks* de Hildegard Westerkamp.

A lo largo de todo este trabajo se ha descrito la estrecha relación entre naturaleza y música, sobre todo en prácticas ritualistas. Sin embargo, como se ha explicado anteriormente, no podemos volver a estas prácticas primitivas, sino que debemos desarrollar otras nuevas que conecten con nuestra actual forma de experimentar el mundo. La performance musical toma un papel clave en este desarrollo, puesto que, mediante la performance musical, podemos desplegar nuevas experiencias que nos relacionen con la naturaleza y responder a ellas.

Un ejemplo claro de ello es mediante los *soundwalks*, traducido por paseos sonoros, y su máxima exponente Hildegard Westerkamp. La compositora canadiense los define simplemente como un paseo en el que el objetivo principal es escuchar el medioambiente, en el que debemos prestar atención a todos los sonidos e intentar desarrollar un ambiente sonoro de buena calidad (Westerkamp, 1974, p.18). Como

puede apreciarse es una definición bastante breve, pero tiene un trasfondo que requiere mucho desarrollo.

A primera vista puede parecer que poco o nada tiene que ver el pasear con la performance musical, sin embargo; el «caminante-compositor» juega un papel muy importante. Los paseos sonoros son normalmente, aunque no de forma obligatoria, grabados y editados posteriormente. Podrían catalogarse dentro de lo que la artista sonora Katharine Norman define como «música del mundo real», ya que se centra en la totalidad de los sonidos del ambiente, ya sean humanos, naturales o industriales; sumándole la edición digital (Jordan, 2007, p. 135). Es decir, es el resultado del conjunto de todo lo que forma parte de nuestra vida.

El compositor forma parte activa de la grabación, siendo consciente de su participación en el ambiente natural que está grabando. En palabras de Westerkamp (1974):

Uno debe empezar por escuchar los sonidos de su cuerpo mientras camina. Estos establecen un diálogo entre el sujeto y el ambiente. Si puedes escuchar sonidos como tu respiración, tus pasos o tu voz y que se fundan con los demás sonidos, significa que te estás moviendo a través de un ambiente sano. (p. 19)

Cunado define el concepto «ambiente sano», Westerkamp se refiere a un entorno en el que se pueda escuchar incluso los sonidos que suelen pasar más desapercibidos, como pueden ser los latidos del corazón u otros sonidos que puedan aparecer en la lejanía (Jiménez Carmona, 2020, p.62). Westerkamp anima a todos los que quieran llevar a cabo un paseo sonoro que interactúen con el ambiente, que se enfoquen también en los sonidos que producen, ya que también somos una parte importante de lo que nos rodea. Esto tiene, a mi parecer,

dos funciones esenciales: una a nivel del compositor y otra a nivel del oyente.

A nivel del compositor la función es que este se sienta unido a su entorno, que pertenezca a él. Esto es fundamental, como se ha podido ver a lo largo de este trabajo, ya que es condición necesaria que el ser humano se sienta conectado a la naturaleza, que entienda que forma parte activamente de la misma como propone la ecosofía.

De hecho, el objetivo principal de los paseos sonoros, dicho por la propia Westerkamp, es que el compositor se sienta unido a su entorno y tenga una experiencia lo más fructífera posible, volviendo a ser uno con la naturaleza (Solomos, 2023, p.129). El tener un alto grado de inmersividad hace que el compositor esté más atento a lo que escucha, describiendo su experiencia e interactuando con todos los sonidos, incluso posteriormente en la edición, decidiendo a cuáles dar un mayor protagonismo y diseñar un entorno sonoro totalmente nuevo. Así, en el paisaje sonoro, el escuchar se convierte en componer.

Esta inmersión por parte del artista podemos encontrarla en uno de los trabajos más famosos de Westerkamp: *Kits Beach Soundwalk*. Durante toda la grabación podemos escuchar la voz de Westerkamp, quien va describiendo el paisaje y sus experiencias sobre la marcha, detallando en qué momentos se siente más o menos cómoda con los sonidos de su alrededor. La voz del artista y los demás sonidos que éste produzca se vuelven parte del entorno e interactúan con él, como podemos notar por los sonidos de las pisadas en la arena o por cómo acaricia el agua del mar.

Además, la tecnología juega un papel decisivo para la experiencia del artista, pues permite cambiar nuestros hábitos de escucha. En la misma obra, podemos escuchar los sonidos de los percebes: Westerkamp utilizó para grabar micrófonos de alta potencia y editó su sonido

en postproducción para que fuera más profundo. De esta forma, la tecnología utilizada respetuosamente con el medio ambiente puede crear nuevas formas de comunicación e interacción con sonidos que no podríamos escuchar normalmente, dando voz a todos lo que pasa desapercibido (Kolber, 2002, p.42). Conviene recordar que la ecosofía y, dentro de ella, la práctica ecomusicológica buscan unir lo técnico y lo natural a través del arte, creando una experiencia que conecte ambos mundos. Para el compositor de un paseo sonoro, la tecnología ofrece la oportunidad de conectar más íntimamente con todo lo que está grabando, favoreciendo a su experiencia inmersiva.

Al recordar las funciones del paseo sonoro, cabe mencionar su importancia a nivel del oyente. Como aclara la propia Westerkamp, los paseos sonoros son una herramienta efectiva para tomar conciencia ecológica (Solomos, 2023, p. 129). Todos aquellos que se animen a escuchar alguna de estas composiciones podrán descubrir una forma de descubrir el mundo totalmente nueva, ya sea por la localización o por el propio toque personal que quiera dar el artista inspirándose en su experiencia. De hecho, es la propia voz del artista en muchas ocasiones la que nos hace adentrarnos y conectar con el ambiente sonoro, gracias a que podemos identificarnos fácilmente con la voz de otra persona (Jordan, 2007, p.140). La primera función de cara al oyente es, por tanto, que éste pueda identificarse con diversos paisajes sonoros y entender su variedad y complejidad.

La segunda función es que la escucha incita a la propia actividad. Al no tener que ser necesariamente grabado y producido por uno mismo, muchas personas pueden animarse a participar en grabaciones de otras. Muchos artistas, como la propia Westerkamp, planifican paseos sonoros a los que

cualquiera puede asistir y participar en el ambiente sonoro que se crea con el entorno natural. El paseo sonoro se convierte, por tanto, en una práctica que conecta, al mismo tiempo, a personas entre sí y a este grupo a su entorno, creando una pieza única (Jiménez Carmona, 2020, p.63).

Estos grupos simplemente disfrutan del paseo, de los sonidos que les rodean y de la compañía, formando parte de la *performance* que esté llevando a cabo el artista. Se convierte en una experiencia única con la naturaleza, tal como describe la propia Westerkamp (2017) durante un paseo sonora que diseñó: «Les había sugerido que escucharan el bosque, su cualidades acústicas y sonidos y que interactúen con ellos en medida que estos les inspiraban. Mientras caminábamos, podía escuchar cómo disfrutaban del bosque y se adentraban de lleno en él» (p.154).

En conclusión, los paseos sonoros son una práctica artística que aporta varios beneficios tanto a nivel del artista como del oyente. Para el artista, se convierte en una experiencia única en la que puede conectar íntimamente con la naturaleza a través de su grabación y posterior edición. Por otra parte, para el oyente, se convierte en una oportunidad de descubrir distintos entornos sonoros y participar activamente en proyectos de una gran variedad de artistas, creando durante el camino fuertes lazos con el entorno natural y el resto de participantes.

5.2. La tradición del *sanshin* en Okinawa

Podemos encontrar en multitud de culturas diferentes prácticas musicales que conecten música y naturaleza de una forma más tradicional. Una de las más conocidas se origina en la isla de Okinawa, Japón, y tiene como protago-

nista el *sanshin*. El *sanshin* es un instrumento de cuerda, parecido a un laúd, el cual se crea utilizando únicamente materiales propios de la zona, siendo la más importante la madera de ébano (Abé, 2021, p.186). Este instrumento se ha convertido en un símbolo de identidad para los habitantes de Okinawa, y es esencial en su producción musical tradicional y contemporánea.

A lo largo de su historia, el *sanshin* ha conectado la música con la naturaleza, debido a la importancia de sus materiales. Desde el siglo XVII se pueden encontrar sistemas de protección de bosques de ébano, siendo únicamente utilizados para la producción de este instrumento (Edwards y Konisai, 2023, p. 47). Los ciudadanos de Okinawa agradecen a la naturaleza todos los materiales que ésta proporciona para confeccionar el *sanshin*, preocupándose por el cuidado y la protección del entorno.

Esta reciprocidad con la naturaleza llega hasta nuestros días, donde múltiples organizaciones como la *Nomura School Classical Music Preservation Society* se encargan de proteger y reforestar muchos de los bosques de Okinawa (Edwards y Konisai, 2023, p. 51). Esta labor no es solo política, sino que los propios ciudadanos y artesanos se esfuerzan por reforestar los bosques y respetar su ciclo natural, enseñando a los futuros artesanos y músicos la importancia de la naturaleza para su trabajo (Abé, 2021, p.188).

Como puede observarse, la tradición que rodea a este instrumento y que une música y naturaleza es tan importante que, incluso, promueve acciones políticas. Esto es algo que toma gran importancia dentro de la ecosofía, pues se busca realizar profundos cambios políticos y sociales mediante la concientización de nuestra codependencia con la naturaleza. Por este motivo, la tradición del *sanshin* y su música son un ejemplo perfecto de un ejercicio ecosófico a través del arte.

Desde hace siglos, numerosos músicos tocan el *sanshin* adentrándose en el bosque, conectando con el entorno y agradeciendo a la naturaleza sus materiales utilizando la música. Esta tradición sigue hoy día y es perpetuada en el festival *100-Years Kuruchi Forest Project*, creado por los músicos Kazufumi Miyazawa e Hirata Daiichi. Esta acoge a todo tipo de músicos y amantes de la naturaleza que quieran participar. Tal como dice Daiichi, «aquellas personas que quieran ver crecer los árboles de ébano, que amen el sonido del *sanshin*, que quieran agradecer este ambiente a Okinawa o, simplemente, que quieran compartir sentimientos. Todas esas personas son miembros» (Edwards, 2018, p. 137).

Una vez al año todo el que quiera puede asistir a una ceremonia de reforestación, la cual se acaba convirtiendo en un concierto improvisado (Edwards, 2018, p.138). Diversos artistas se reúnen para dar lugar a una performance en mitad del bosque, la cual incluye música de *sanshin* y baile, como podría ser la 島唄~琉奏~ («Canción de la isla») del ya mencionado Miyazawa. Esta es disfrutada por todos los asistentes, mientras contemplan los árboles y agradecen el poder escuchar esta música, ya que sin sus materiales no sería posible.

De hecho, este es el aspecto esencial del llevar a cabo la práctica de tocar este instrumento en el bosque, el demostrar la dependencia del ser humano respecto de la naturaleza y cómo forma parte de ella, puesto que esta actitud de respeto y cuidado debe ser enseñada para que podamos afrontar los problemas medioambientales que puedan surgir en un futuro (Edwards, 2018, p. 138).

La performance musical del *sanshin* nos enseña a agradecer y respetar el medio ambiente, pues sin él no podríamos llevar a cabo muchas de las prácti-

cas artísticas que disfrutamos hoy día. El ser conscientes de esta dependencia es el primer paso para buscar y desarrollar nuevas formas de interactuar con el mundo, respondiendo a todo lo que nos ofrece. Esto nos permitirá experimentar nuevas sensaciones y formas de co-habitar la naturaleza, desarrollando prácticas de cuidado ambiental como puede ser las llevadas a cabo en el *100-Years Kuruchi Forest Project*.

En conclusión, la tradición del *sanshin* es un ejemplo perfecto de cómo la performance musical en la naturaleza puede demostrarnos nuestra íntima relación y dependencia con la misma, haciendo que seamos conscientes de su cuidado. Además, esta práctica nos sirve para aprender de otras culturas y sus valores, siendo clave para desarrollar un pensamiento ecosófico trans-cultural y dialógico.

§6. Conclusión

A modo de colofón me gustaría presentar un resumen de las vertientes más importantes de este trabajo. En primer lugar, se introdujo la ecosofía como marco teórico de todo el trabajo, analizado desde la perspectiva de sus principales representantes: Naess, Guattari y Panikkar. En general, puede entenderse la ecosofía como una corriente de pensamiento que busca sustituir la relación de dominación que mantenemos con la naturaleza, por una relación de interdependencia y reciprocidad, insertando al ser humano en una red de conexiones con todos los demás elementos del mundo natural. El modelo ecosófico global que se ha presentado puede resumirse en tres rasgos principales: 1) este movimiento debe llevarse a cabo colectivamente, buscando una revolución social, ideológica y tecnológica; 2) el motor más efectivo para todos estos cambios y revoluciones es la práctica artística y la experiencia

estética y 3) es un movimiento transcultural, que busca la colaboración y la aportación de ideas que nos ofrecen diversas formas de entender la relación entre ser humano y naturaleza.

En segundo lugar, se explicó en qué medida mantenemos una íntima relación con la naturaleza por medio de los sonidos, quedando inmersos en una experiencia que nos ofrece una forma de conocer y conectar con el mundo natural que no podríamos conseguir de otro modo. Para reforzar este punto, se mostró como los problemas medioambientales afectan a nuestra relación sonora con la naturaleza, desconectados de ella y negando que podamos experimentar toda su diversidad.

Tras ello, se presentó una breve historia de cómo el ser humano conecta con la naturaleza a través de la música. La práctica musical era, para numerosas culturas, una forma de agradecer y corresponder a la naturaleza por las experiencias que esta nos ofrece, vinculando al ser humano sentimentalmente con el mundo. Actualmente, esta conexión no puede darse en forma de rito, sino que tenemos que adecuarla a nuestro tiempo y circunstancias, siendo ese el objetivo de la ecomusicología. La ecomusicología se encarga de estudiar y desarrollar las múltiples conexiones que podemos establecer con la naturaleza utilizando la música, ofreciendo herramientas y prácticas para desarrollar distintas performances.

Finalmente, se han expuesto dos ejemplos de performances musicales llevadas a cabo en la naturaleza, las cuales pueden identificarse con el pensamiento ecosófico. La primera de ellas son los paseos sonoros, los cuales ofrecen una experiencia inmersiva tanto a compositores como a oyentes, creando conciencia de nuestra pertenencia al entorno natural. La segunda es la tradición del *sanshin*, en el que

se ensalza nuestra dependencia de la naturaleza y se promueve un comportamiento de cuidado y respeto.

En conclusión, utilizando como modelo los ejemplos propuestos, la práctica musical es una de las formas artísticas que más puede contribuir a los objetivos de la ecosofía. No es solo que mediante la performance musical podamos conectar íntimamente con la naturaleza, tomando conciencia de que pertenecemos a una red de elementos interdependientes, sino que también es capaz de crear conciencia ecosófica incluso a quienes no participen directamente en la producción musical. Podemos verlo tanto en los paseos sonoros como en la festividad alrededor del *sanshin*, en donde la cooperación entre todos los implicados y el cuidado de la naturaleza son claves, llevando a que estas prácticas sean el inicio de múltiples movimientos sociales.

Además, podemos encontrar dentro de estas performances iniciativas por un uso más respetuoso de las tecnologías, utilizándolas para poder experimentar más profundamente la naturaleza, al mismo tiempo que se fomenta su cuidado, y no como una herramienta de dominación. Esto lo podemos observar en el uso de los aparatos electrónicos para la grabación de los paseos sonoros o en la creación de instalaciones sonoras.

Hay que mencionar también que, gracias a la música, podemos acercarnos y aprender de otras culturas y de su forma de entender la naturaleza. Merced a que distintos artistas medioambientales comparten sus tradiciones, facilitando que oyentes de todo el mundo puedan experimentarlas por sí mismos y aprender de ellas. Esto ocurre con la tradición que rodea al *sanshin*, la cual se ha dado a conocer alrededor del mundo gracias, especialmente, al músico Kazufumi Miyazawa. Esta ha llamado la atención de los estudios ecomusicológicos, buscan-

do aprender la misma y aplicar sus valores a otras prácticas musicales, consiguiendo una visión transcultural.

En definitiva, la música y su práctica es de gran utilidad para el desarrollo de un proyecto ecosófico, pues ofrece una gran variedad de formas de conectar con la naturaleza y mantener con ella un vínculo de interdependencia, eliminando la actual relación de dominación, además de buscar la constante interacción entre el mundo técnico humano y el natural de una forma innovadora y respetuosa.

Sin duda, queda mucho camino y mucha concienciación respecto a los problemas medioambientales, pero el arte y, sobre todo; la música pueden ser el punto de inicio perfecto para todos aquellos que busquen convivir y corresponder con el mundo que nos rodea. Entender y comprender la naturaleza desde un punto de vista sensorial y estético, en vez de hacerlo de un modo tan racional como pretende la ecología, nos ofrece una visión mucho más amplia de toda su variedad, y de nuestra situación de pertenencia y compromiso con la misma.

Bibliografía

- Abé, M. (2021). Music of East Asia III: Japan. En T. Rommen y B. Nettl (Eds.), *Excursions in World Music* (pp. 174-210). Londres: Routledge.
- Auserón, S. (2022). *Arte sonora en las fuentes del pensamiento heleno*. Barcelona: Anagrama.
- Allen, A. y Dawe, K. (2016). Ecomusicologies. En A. Allen y K. Dawe (Eds.), *Current Directions in Ecomusicology* (pp. 1-16). Londres: Routledge.
- Allen, A. (2012). Ecomusicology: Bridging the Sciences, Arts and Humanities. En D. R. Gallagher (Ed.), *Environmental Leadership: A Reference Handbook* (pp. 373-381). California: Sage Publications.
- Benfield, J., Bell, P., Troup, L. y Soderstrom, N. (2010). Aesthetic and affective effects of vocal and traffic noise on natural landscape assessment. *Journal of Environmental Psychology*, 30, pp. 101-113.
- Böhme, G. (2016). *The Aesthetics of Atmospheres*. Londres: Routledge.
- Bugallo, A. (2011). Ontología relacional y ecosofía en Arne Naess. *Revista Nuevos Pensamientos*, 1(1), pp. 151-174.
- Coomaraswamy, A. (1997). *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela.
- Costa Morata, P. (2005). Revisión de la idea de progreso desde la crisis ambiental. *Sociedad y Utopía*, (25), pp. 227-242.
- Dasthakar, S. (2020). On music and memory: Rabindranath Tagore's songs of nature in the age of nationalism. En M. A. Quayum (Ed.), *Tagore, Nationalism and Cosmopolitanism* (pp. 252-265). Londres: Routledge.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Edwards, J. (2016). Critical Theory in Ecomusicology. En A. S. Allen y K. Dave (Eds.), *Current Directions in Ecomusicology* (pp. 153-164). Londres: Routledge.
- Edwards, J. (2018). A Field Report from Okinawa, Japan: Applied Ecomusicology and the 100-Year Kuruchi Forest Project. *MUSICultures*, 45(1), pp. 136-145.
- Edwards, J. y Konisai, J. (2023). Like the Growth Rings of a Tree. A Socio-ecological Systems Model of Past and Envisioned Musical Change in Okinawa, Japan. En A. Allen y J. Titon (Eds.), *Sounds, Ecologies, Musics* (pp. 41-67). Oxford: Oxford University Press.
- González, A. E. (2022). Sobre ruido, sonido y contaminación sonora. *In-Genium*, (3), pp. 92-115.
- Guattari, F. (2005). *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?*. Buenos Aires: Cactu.

- Jiménez Carmona, S. (2020). Componerse con la ciudad: Los paseos sonoros de Hildegard Westerkamp, Christina Kubisch y Janet Cardiff. *Revista Ártemis*, 30(1), pp. 56-72.
- Jordan, R. (2007). Case study: Film sound, acoustic ecology and performance in electroacoustic music. En J. Sexton (Ed.), *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Kolber, D. (2002). Hildegard Westerkamp's Kits Beach Soundwalk: shifting perspectives in real world music. *Organised Sound*, 7(1), p. 41-43.
- Martínez Quintanar, M.A. (2012). Gilles Deleuze y la teoría de los signos. De la estética de las intensidades a los regímenes de signos. En P. Couto Cantero, G. Enríquez Veloso, A. Passeri y J. Paz Gago (Eds.), *Cultura de la Comunicación - Comunicación de la Cultura: actas del X Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Estudios en Semiótica* (pp. 2049-2058). A Coruña: Universidade da Coruña.
- Merchan, C., Balteiro, L. y Soliño, M. (2014). Noise pollution in national parks: Soundscape and economic valuation. *Landscape and Urban Planning*, 123, pp. 1-9.
- Messiaen, O. (2008). Oiseaux Exotiques. En *Messiaen Edition Vol.2: Piano & Organ Music*. Decca Music Group Limited. <https://open.spotify.com/intl-es/track/4pn74TFBnIHCScSVCbdzC7>.
- Miyazawa, K. (2024). 島唄～琉奏～. En ~ 35 ~. Yoshimoto Music CO. <https://open.spotify.com/intl-es/track/3Z-4j4kRv3YQXe18yDjhF9I>.
- Naess, A. (1989). From Ecology to Ecosophy, from Science to Wisdom. *World Futures: Journal of General Evolution*, 27(4), pp. 185-190.
- Naess, A. (1990). *Ecology, Community and Lifestyle. Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Naess, A. (2012). The deep ecological movement: some philosophical aspects. En R. Bhaskar, K. Hoyer y P. Naess (Eds.), *Ecophilosophy in a World of Crisis* (84-98). New York: Routledge.
- Ouzounian, G. (2017). Rethinking Acoustic Ecology: Sound Art and Environment. *Evental. Aesthetics*, 6(1): 4-23.
- Panikkar, R. (2021). *Ecosofía: la sabiduría de la Tierra*. Barcelona: Fragmenta.
- Panikkar, R. (2002). *Paz y desarme cultural*. Madrid: Espasa.
- Panikkar, R. (2006). *Paz e Interculturalidad. Una reflexión filosófica*. Barcelona: Herder.
- Russolo, Luigi. (1996). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Cuenca.
- Schaffer, M. (1994). *The Soundscape. The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Sethi, S.S., Bick, A. y Ewers, R.M. (2023). Limits to the accurate and generalizable use of soundscapes to monitor biodiversity. *Nature, Ecology & Evolution*, 7, pp. 1373-1378.
- Solomos, M. (2020). *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20TH and 21ST Century Music*. Londres: Routledge.
- Solomos, M. (2023). *Exploring the Ecologies of Music and Sound: Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge.
- Tafalla, M. (2019). *Ecoanimal: Una estética plurisensorial, ecológica y animalista*. Barcelona: Plaza y Valdes.
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage*, 3(4), pp. 18-27.
- Westerkamp, H. (1989). Kits Beach Soundwalk. En *Transformations*. Yul média. <https://empreintesdigitales.bandcamp.com/track/kits-beach-soundwalk>.
- Westerkamp, H. (2017). The Natural Complexities of Environmental Listening: One Soundwalk-Multiple Responses. *BC Studies*, (194), pp. 149- 162.
- Winderen, J. (2016). The Listener. En *The Listener*. Fairwood Music. <https://janawinderen.bandcamp.com/album/the-listener>.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basilea: Birkhauser.