

Prácticas de escucha y mundos asociados en *Sideral* de Marcela Armas y Gilberto Esparza



Listening Practices and Associated Worlds
in *Sideral* by Marcela Armas and Gilberto Esparza

Magdalena Mastromarino

magdalena.mastromarino@gmail.com

Universidad del Salvador | Universidad Nacional de Tres de Febrero | CONICET

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

ARTÍCULO ACADÉMICO

Recibido: 12|08|2025

Aprobado: 11|12|2025

Resumen

El presente trabajo analiza *Sideral*, un proyecto artístico realizado por Marcela Armas y Gilberto Esparza que consiste en la sonificación de diversos meteoritos para crear dispositivos de escucha basados en sus campos electromagnéticos. El enfoque conceptual parte de los aportes de Bruno Latour y Vinciane Despret, cuyas perspectivas —inscriptas en las ontologías relacionistas y en las aproximaciones posthumanistas de los estudios de ciencia y tecnología— permiten reconsiderar los regímenes de agencia y las formas de cohabitar mundos heterogéneos.

Desde este marco, en un primer lugar, reexaminaremos el discurso kantiano sobre lo sublime y su rol en la constitución de la estética. Nos centraremos en cómo ésta noción contribuye a modelar la separación ontológica radical que la modernidad impone entre los seres humanos y aquello que define como mundo natural.

Por último, en diálogo con el concepto de *Umwelt* de Jakob Von Uexküll, se explorarán las condiciones de posibilidad de una escucha situada que emerge del encuentro entre mundos heterogéneos, tal como se manifiesta en *Sideral*.

Palabras clave: Nuevos materialismos, Naturaleza, Sonificación, Sublime, Umwelt.



Abstract

This paper examines *Sideral*, an artistic project by Marcela Armas and Gilberto Esparza that consists of the sonification of various meteorites to create listening devices based on their electromagnetic fields. The conceptual approach draws on the contributions of Bruno Latour and Vinciane Despret, whose perspectives—situated within relational ontologies and posthumanist approaches in science and technology studies—make it possible to reconsider regimes of agency and the ways of co-inhabiting heterogeneous worlds.

From this framework, we first reexamine the Kantian discourse on the sublime and its role in the constitution of aesthetics. We focus on how this notion helps shape the radical ontological separation that modernity imposes between human beings and what it defines as the natural world.

Finally, in dialogue with Jakob von Uexküll's concept of *Umwelt*, we explore the conditions of possibility for a situated form of listening that emerges from the encounter between heterogeneous worlds, as manifested in *Sideral*.

Keywords: New Materialisms, Mature, Sonification, The Sublime, Umwelt.

Introducción: Notas preliminares sobre La Concepción

El meteorito *La Concepción* fue descubierto el 29 de abril de 1780 en la Sierra de Adargas, en el municipio de Jiménez, Chihuahua, México. Inicialmente trasladado a la hacienda de donde recibe su nombre, fue sometido durante el período virreinal a varios intentos de fundición que no prosperaron. Con el creciente interés en la meteorítica hacia fines del siglo XIX fue trasladado al Palacio de Minería. Allí permaneció en el vestíbulo principal del edificio, junto a otros cinco ejemplares.

Mientras que en el período imperial la meteorítica se destacó por la intervención de empresas científicas extranjeras interesadas en transportar estos cuerpos a instituciones europeas, los comienzos de la etapa republicana estuvieron marcados por un renovado impulso de la actividad científica, orientado al progreso nacional y a la modernización

del país.¹ Desde 1979, La Concepción se encuentra bajo resguardo del Instituto de Astronomía de la UNAM, ubicado en Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Una mirada por los datos que ofrece el establecimiento nos acerca a sus características formales. Se trata de una masa clasificada como meteorita férrea, de aproximadamente tres toneladas, compuesto principalmente por hierro y níquel. Siguiendo los estudios sobre paleomagnetismo —disciplina que investiga las cualidades magnéticas de la Tierra— estos se ubican dentro de la clase de los meteoritos metálicos, siendo capaces de conservar registros de sus trayectorias por el sistema solar, generando huellas que quedan cifradas en las capas superficiales de su campo electromagnético. Estos cuerpos celestes, tradicionalmente opacados por los relatos de la modernidad que privilegiaron su tamaño, riqueza mineral o capacidad destructiva, contienen una memoria material que desafía las distinciones entre lo vivo y lo no vivo, lo activo y lo inerte. Exhibidos en museos, planetarios o institutos, suelen ser presentados como ejemplos de una naturaleza desanimada, vaciada de su potencia simbólica y sometida a las peripecias de las diversas dinámicas extractivistas y colonialistas.

Tal como analiza la Colectiva Materia, el dispositivo museal mantiene una estrecha relación con aquella construcción de la naturaleza entendida como paisaje: una representación que emerge desde un punto de vista no situado, sostenido por un sujeto pretendidamente universal y exterior al mundo. Este relato que se consolida la modernidad, no solo ha caracterizado a los museos de bellas artes, sino también a los de etnografía e historia natural. Como veremos más adelante, los juicios estéticos de lo bello y lo sublime con los que Kant caracterizó a la experiencia estética —jugaron, en este sentido, un rol determinante.² Estos afianzaron, por un lado, la creación de un mundo disponible, visible, mensurable y cartografiable; por otro, la posibilidad de representarlo visto desde la distancia.³

[1] Vega y Ortega Báez, Rodrigo Antonia. "La meteórica a través de la prensa de la ciudad de México (1863–1876)," *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 41, no. 2 (2014) http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-24562014000200005&script=sci_arttext&tlng=es.

[2] La Colectiva Materia está integrada por las filósofas argentinas Noelia Billi, Guadalupe Lucero y Paula Fleisner. Su enfoque estético se enmarca en una perspectiva materialista y posthumana.

[3] Ejemplo de ello son los globos terráqueos. Como señala Paula Fleisner «Como ya ha sido dicho, lo que el así llamado Occidente pergeñó fue la administración y posesión total de un territorio, el planeta, fantaseado como un globo disponible en la mano imperial y con ella, la disponibilidad de todo aquello considerado "recurso", "natural" o "humano", para la consecución de los fines de determinado sector de la humanidad.» (2022), 202.

Ahora bien, como señalan las autoras: “Esta mirada crítica sobre la cuestión de la naturaleza y el paisaje adquiere renovada relevancia al observar el modo en que el arte contemporáneo reconfigura y en cierto modo tergiversa el horizonte sobre el que ambos conceptos se erigen”.⁴

En 2017, los artistas Marcela Armas y Gilberto Esparza —junto con Daniel Llermaly, Diego Liedo y Carlos Chinchillas— iniciaron *Sideral*, un proyecto que propone la creación de instrumentos especialmente diseñados para distintos meteoritos (entre ellos, *La Concepción*), a fin de que sus campos electromagnéticos intervengan en composiciones musicales. El presente trabajo analiza esta producción, inscrita en una serie de prácticas artísticas contemporáneas de sonificación de diversos fenómenos naturales, que trabajan en la relación entre arte y ciencia.

Tengamos en cuenta, que si bien en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari establecen que tanto la filosofía como las ciencias, y el arte comparten una vocación creadora, estas proceden de modos distintos.⁵ Por ejemplo, mientras que la filosofía se sirve de frases, que no siempre se traducen en proposiciones; la ciencia extrae prospectos, y el arte perceptos y afectos. “En cada caso, el lenguaje se ve sometido a penalidades y usos incomparables, que no definen la diferencia de las disciplinas sin constituir al mismo tiempo sus cruzamientos perpetuos”.⁶ En este sentido podemos pensar que prácticas artísticas como *Sideral* son centrales a la hora de pensar los modos de reterritorialización entre estos ámbitos.⁷

Es por ello, que, con el fin de dar cuenta de la productividad de sus intersecciones, propongo el siguiente recorrido. En una primera instancia, trazaré un breve análisis del discurso kantiano de lo sublime, organizador de la estética moderna, responsable, junto a demás dispositivos, del des-agenciamiento de una naturaleza, pensada

[4] Colectiva Materia, *Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana*, en *La tierra (no) resistirá*, Casa Río Lab, 2020, 217.

[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Buenos Aires: Cactus, 1993), 11.

[6] Ibid., 42.

[7] Deleuze y Guattari describen que, junto a las “líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades”, existen también “líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación”. Estos movimientos son “siempre relativos y co-implicados.” (Deleuze&Guattari, 2004), 13. En este sentido nos referimos a las prácticas artísticas que abordan los cruces entre arte y ciencia, y a como estas logran desprenderse parcialmente de su régimen técnico-científico para abrirse a nuevas modalidades.

exclusivamente como recurso.⁸ En segundo lugar, examinaré la obra *Sideral* a la luz del concepto de *Umwelt*, propuesto por el etólogo Jakob Von Uexküll, con el objetivo de analizar cómo la coexistencia de fronteras permeables y cambiantes entre mundos asociados, permiten, en este caso, el encuentro de diferentes formas de sensibilidad.

Más que traducir datos, *Sideral* propone una ecología sonora especulativa, donde lo inhumano se inscribe en redes culturales y materiales que desafían toda representación lineal o totalizante. Un territorio híbrido en el que funciones científicas —datos, mediciones, registros electromagnéticos— se reterritorializan en una trama afectiva.⁹

Lo sublime Kantiano y la eliminación del exceso

La caracterización kantiana de lo bello y lo sublime ha codificado una de las más poderosas analogías entre creación artística y naturaleza. Estos conceptos han funcionado como mecanismos de diferenciación radical entre los hombres y las demás entidades, y contribuyendo así a la progresiva objetivación de la naturaleza y al despojo de su inherente agencialidad.

Si en la *Crítica de la razón pura* Kant establece las condiciones del conocimiento, y en la *Crítica de la razón práctica* delimita las posibilidades de la acción sustentada en la libertad, es en la *Crítica del juicio* donde se abre un pasaje entre ambos polos, al problematizar las leyes particulares de la naturaleza. Allí, el filósofo introduce la novedad de los

[8] Entendemos la noción de des-agenciamiento en el marco de los nuevos materialismos. Este término señala un campo teórico heterogéneo que emerge con fuerza desde finales de los años noventa, en diálogo con enfoques como la teoría del actor-red, la ontología orientada a objetos, el feminismo material y los estudios ecocríticos. En esta línea autoras como Diana Coole, Samantha Frost, Jane Bennett y Karen Barad coinciden en problematizar el modelo moderno que separó de manera tajante al sujeto pensante de una materia pasiva, estable y carente de agencia. Lejos de esa visión, estas perspectivas proponen concebir a la materia como un ámbito dinámico, explorando las consecuencias que implica concebir la agencialidad desde una perspectiva post-antropocéntrica, relacional y encarnada.

[9] En los nuevos materialismos, el afecto no remite a una emoción interior del sujeto. Tal como lo establece Jane Bennet, quien retoma la noción espinosista “Los cuerpos orgánicos e inorgánicos, los objetos naturales y culturales (estas distinciones no son particularmente importantes aquí) son todos afectivos” este es entendido “como la capacidad de cualquier cuerpo para la actividad y la capacidad de respuesta.” (2010), 5. Por otro lado, la autora nos invita a ejercitar una atención sensorial y paciente frente a las fuerzas no humanas “que operan fuera y dentro del cuerpo humano”, 6. Ese gesto de apertura es el que orienta el trabajo de este escrito.

juicios reflexionantes capaces de operar sin concepto o ley previa, guiados por una suposición de finalidad que no podemos enunciar explícitamente. Frente a la regularidad de los fenómenos naturales, la razón actúa como si estos respondieran a un diseño. La analogía con la obra de arte ilumina este procedimiento. En el juicio estético sobre lo bello, la imaginación sintetiza elementos sensibles bajo una legalidad tácita, sin que podamos enunciar la regla que orienta a la misma. La imaginación —que en Kant no se asocia con la creatividad desbordante, sino con la facultad de enlazar intuiciones— actúa aquí como si estuviera subordinada a un concepto, sin que el mismo se halle disponible. Así, lo bello genera una armonía entre imaginación y entendimiento, un “libre juego” de facultades que produce una satisfacción desinteresada, sin referencia a la utilidad ni a lo moral. Lo bello no depende de la materia, ni del contenido, sino de una forma que parece tener sentido por sí misma: un acuerdo tácito que instituye una validez universal, aunque subjetiva.¹⁰ Como bien analiza Tomas Eagleton lo bello se destaca portando una especie de perfección que se asimila a la razón, y este consenso espontáneo, que surge por la mera contemplación, se genera “la promesa de que esta vida, a despecho de su aparente arbitrariedad y oscuridad, podría de hecho comportarse, en cierto sentido, de modo muy similar a una ley racional”.¹¹ Lo bello, habilita de este modo la posibilidad de pensar en una técnica de la naturaleza, y así ampliar nuestra concepción mecanicista del mundo.

Ahora bien, el caso de lo sublime es distinto. Aquí, nos enfrentamos a una experiencia en la que la naturaleza se nos presenta sin una forma definida, llevando a la imaginación al límite de sus propias capacidades. La inmensidad del océano tempestuoso, la grandeza de las montañas o el vasto cielo estrellado, son algunos de los ejemplos de estas fuerzas, que, inadecuadas a nuestro conocimiento sensible, generan un movimiento del espíritu, que se desata de las coerciones de las facultades previamente asignadas y diferenciadas, para hundirse en lo incomprensible. Si lo bueno, lo bello y lo agradable se sostienen en la impermanencia, lo

[10] Como explica Kant cuando algo nos parece bello, sentimos que cualquiera debería poder experimentar lo mismo. De allí que el juicio de gusto reclame una validez universal que no depende de reglas objetivas sino de la estructura común de nuestras facultades.

[11] Eagleton, Terry, *La estética como ideología*. Trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca (Madrid: Editorial Trotta, 2006), 70

sublime supone un principio de metamorfosis. Sin embargo, Kant no le ofrece al sujeto la experiencia del exceso, sino el resguardo del repliegue. Así, refugiándose en su interioridad, es que logrará encontrar un estado de conciencia moral, en donde cielo y tierra se separan. El sentimiento de lo sublime introduce la posibilidad de vivenciar la existencia de una facultad suprasensible que es superior aun a la naturaleza en su enormidad u omnipotencia. Lo sublime suspende el peligro. Es la alegría que sobreviene luego de su retirada. Aunque, la Exaltación de lo humano exige un corte: la parálisis de aquello que nos conmueve. La naturaleza sublime debe correrse para así hacerle lugar a la sublimidad del sujeto. Éste, bajo la ilusión de dominación de todo otro, desecha la oportunidad de vérselas con lo irrepresentable. Es por ello que los otros cuerpos incluso los planetas devienen un cuerpo cualquiera, “un cuerpo que no es ya el suelo desde y con el cual cohabitamos, sino una pura superficie abstracta que se mueve, evidentemente, pero impulsada por su desanimación”.¹² Como sucede con los meteoritos exhibidos en museos de ciencias naturales —extraídos de sus entornos originales y reinscritos en espacios donde el fenómeno celeste, testimonio de fuerzas cósmicas inabarcables, es domesticado para convertirse en pieza museal—, estos cuerpos pasan a ser clasificados y ordenados dentro de una narrativa científica que los estabiliza y neutraliza. En este sentido, lo sublime aparece aquí como la transformación de una amenaza potencial en un vestigio inerte, dispuesto bajo vitrinas y etiquetas que lo reducen a objeto de contemplación segura.

Ahora, cabe destacar, que, bajo esta lógica, no sólo la naturaleza queda desanimada tras la conquista sublime sino también el arte resulta despojado de su riqueza sensible, y confinado a los regímenes de la representación.

De pensar el arte y la naturaleza bajo el paradigma de la creación, es decir desde una cosmogonía que pregunta por su origen, asistimos a la pérdida de su trama histórica. Me refiero al conjunto de prácticas, mediaciones, saberes y contingencias que configuran tanto las formas de producción artística como los modos culturales de vinculación con la naturaleza.

[12] Lucero, Guadalupe. “Consideraciones sobre el imaginario estético astronómico en el ejemplo de Campo del cielo.” *Aisthesis*, núm.72 (2022), 135.

Mundos asociados: El concepto de *Umwelt* en Jacob Von Uexküll

Si nos encontramos ante un prado cubierto de flores, lleno de abejas que zumban, donde las mariposas revoloteaban, las libélulas vuelan, los saltamontes dan grandes saltos sobre la hierba, donde los ratones se escabullen y los caracoles se arrastran con lentitud, nos preguntaremos involuntariamente: ¿presenta el prado el mismo espectáculo a los ojos de animales tan distintos como lo hace a nuestros ojos?¹³

Mientras que la concepción kantiana moldeó una idea de naturaleza concebida de manera uniforme ante la subjetividad humana, Jakob Von Uexküll, a través de su concepto de *umwelt*, nos invita a pensar en la posibilidad de un entramado de mundos vividos, en los cuales cada ser experimenta su entorno de manera única. *Teoría de la significación*, publicado en 1934 en pleno auge del funcionalismo, desafía el dominio de la biología reduccionista y las concepciones mecanicistas del mundo natural, ofreciendo una visión que reconoce la subjetividad no humana. Según el autor, el animal está ligado a un mundo habitable que recorta y construye a partir de sus percepciones, estableciendo una relación intrínseca e inseparable con su entorno. El medio captura y, a su vez, existe por las capturas de las que es objeto. El animal lejos de percibir el mismo mundo que el humano, experimenta, al igual que este, un mundo asociado a su propia manera de atribuir significados, convirtiéndose en sujeto en la medida en que otorga sentido a lo que percibe. Esta significación siempre responde a una relación dinámica con un medio que es móvil, variable y de fronteras permeables. En este proceso, los “seres-con-un-mundo asociado” se transforman mutuamente.

Según este enfoque no existe una perspectiva privilegiada ni una totalidad trascendente. Lo que está en juego en este mundo múltiple no es el hecho de que una especie comprenda cómo la otra ve el mundo — como podría sugerir el “subjetivismo” —, sino que aprenda a descubrir qué mundo expresa, de qué mundo es el punto de vista.¹⁴ El mundo está en proceso constante de múltiples objetivaciones. En lugar de invitarnos al repliegue, esta perspectiva nos obliga al arte de la composición. Ante

[13] Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 46.

[14] Despret, Vicienne, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Trad. Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2018), 181.

una naturaleza desanimada, el *umwelt* despoja al mundo objetivo de su familiaridad y se convierte en una apuesta por aquello que lo sublime descartó: una extrañeza capaz de hacer temblar nuestro suelo.

La posibilidad de una ecología política

Hacer que convivan dos mundos de manera inteligente no solo supone pensar y dedicarse a lo que exige esta convivencia, sino igualmente interesarse en lo que inventa y metamorfosea.¹⁵

Una forma peculiar de esquivar la captura —y con ello, el sentido— aparece en ciertas estrategias de supervivencia animal. Vinciane Despret advierte: Fingirse muerto ante una amenaza no implica simplemente la inmovilidad, sino una interrupción deliberada del intercambio perceptivo. Lo muerto no tiene significación: los animales se hacen los muertos ante su depredador, para evitar una captura significativa por parte del mismo. Esta escena revela una dimensión clave del concepto de *Umwelt*: sólo aquello que entra en relación activa con otro puede devenir significativo. Fingirse muerto es sustraerse de esa red de significaciones. Lo muerto, entonces, no es, para el autor, simplemente lo inerte, sino lo que ha sido excluido de toda posibilidad de relación.¹⁶

La idea moderna de naturaleza como fondo neutro y disponible es también la pérdida de una trama sensible e histórica: allí donde hubo relaciones activas, restan cuerpos mudos. Desde distintos frentes, los nuevos materialismos han cuestionado esta herencia, desmontando la concepción de una materia pasiva y exenta de agencia. En esta dirección, Jane Bennett se pregunta en *Materia vibrante* qué ocurriría si tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos.¹⁷ Su apuesta apunta a pensar una

[15] Ibid., 179. El concepto de *umwelt* ha sido retomado explícitamente por autoras como Vinciane Despret dentro del campo de los nuevos materialismos, como una forma de repensar los modos de la agencia más allá de lo humano.

[16] Ibid., 175-182.

[17] Bennet, Jane, *Materia Vibrante*, Trad Maximiliano Gonnet (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).

materia que no solo resiste o bloquea, sino que también transforma y compromete. Para ello, retoma el antiguo sentido del término *physis*, y su referencia a aquello que brota, nace, se abre y se despliega: un proceso continuo de formación y deformación, un devenir activo que no pertenece exclusivamente al ámbito humano. Retomando a Bergson la materialidad aparece como un continuo indivisible de devenires cuyos elementos proteicos no sólo están exquisitamente imbricados en un ambiente fluido, sino que son ese mismo flujo. De este modo, los cuerpos son capaces de modificar y ser modificados, de entrar en composición con otros, de generar alianzas y relaciones dinámicas, como una red vibrante que atraviesa los límites tradicionales entre lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano. Se vuelve entonces necesario un arte de la escucha ampliada, capaz de percibir las variaciones, las intensidades, los pequeños desvíos que hacen de la materia algo más que una sustancia disponible. Una fuerza inestable, relacional y siempre en devenir, que en palabras de Rancière, participe en la redistribución de lo sensible, transformando la división entre sujetos hablantes y objetos mudos, que, aun con sus asimetrías, son capaces de participar de una posible ecología política.¹⁸

Sideral (2016-2020)

La sonificación es una técnica que consiste en traducir información a sonidos no verbales. Este procedimiento, que ha cobrado relevancia desde mediados de la década de 1990, funciona como una contrapartida acústica de la visualización de datos. Mediante el uso de atributos sonoros como el ritmo, la frecuencia, la intensidad o el tono, hace posible detectar variaciones o patrones que, en ciertos contextos, podrían pasar desapercibidos visualmente, conformándose en una herramienta para una vasta variedad de disciplinas.¹⁹

[18] En palabras de Rancière "La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos." (2005), 15.

[19] Spinelli, Camila. 1994. "Sonificación." Proyecto IDIS, junio 16, 1994. <https://proyectoidis.org/sonificacion/>

Sideral es un proyecto artístico diseñado por Marcela Armas y Gilberto Esparza junto con Daniel Llermaly, Diego Liedo y Carlos Chinchillas, que propone una experiencia de escucha a partir de la sonificación de meteoritos. Lejos de ser objetos inertes, estos cuerpos celestes conservan en sus campos electromagnéticos una memoria material: huellas de su desplazamiento por el espacio, marcadas por la fricción con fuerzas, cuerpos y entornos diversos. Estas intensidades magnéticas, inscritas en su superficie, son digitalizadas y transformadas en señales sonoras. Cada instalación está construida en torno a un meteorito real, cuyos campos magnéticos son captados mediante sensores diseñados especialmente para esta tarea. Distintos dispositivos rodean el meteorito sin tocarlo, generando una interfaz que capta esta información inaudible para el oído humano y la traduce en tiempo real. De este modo intervienen en composiciones previamente diseñadas por los artistas afectando parámetros como el tono, la frecuencia, el ritmo o la espacialización del sonido. Realizada en el marco de un trabajo interdisciplinario con investigadores de instituciones como el Instituto de Geofísica de la UNAM, el proyecto integra conocimientos provenientes de la geología, la astrofísica y la electrónica experimental. Así, se sitúa en una zona porosa entre el experimento científico y la experiencia estética.



Figura 1. *Sideral – La Concepción o Adargas* (2017) de Marcela Armas, Gilberto Esparza
Fuente: Gilberto Esparza



Figura 2. *Sideral – La Concepción o Adargas* (2017) de Marcela Armas, Gilberto Esparza
Fuente: Gudinni Cortina

La experiencia sonora de *Sideral* también se inspira en los territorios donde han impactado estos cuerpos celestes y en el imaginario que estas presencias ha despertado en las comunidades locales. En el caso de *La Concepción*, las voces sintetizadas evocan las percusiones rituales de la cultura rarámuri.²⁰ De este modo, construye un puente entre lo remoto y lo cercano, entre la materia que ha atravesado el espacio y las prácticas simbólicas que, aquí en la Tierra, buscan dar sentido a su irrupción. El resultado es una ecología sonora especulativa, en la que lo inaudible se convierte en experiencia, y lo que parecía ajeno —una roca caída del cielo— se inscribe en una red viva de resonancias culturales, afectivas y territoriales. Como señala Guadalupe Lucero:

El cristal y la piedra se oponen a la configuración de lo orgánico porque incorporan una temporalidad incalculable, excesiva respecto de la descomposición orgánica(...)La temporalidad inhumana de la piedra vuelve inútil toda teleología. Lo que hay en su contingencia radical se graba materialmente, pero es una historia ajena a todo fin.²¹

[20] Armas, Marcela, y Gilberto Esparza. "SIDERAL." Marcela Armas. Accedido el 21 de abril de 2025. [https://www.marcelaarmas.net/?p=1063.​:contentReference\[oaicite:2\]{index=2}](https://www.marcelaarmas.net/?p=1063.​:contentReference[oaicite:2]{index=2})

[21] Lucero, Guadalupe. "Más allá de la frialdad: Hacer-con imaginarios minerales." *Estudios Posthumanos*, núm.2 (2024), 34.

Sideral propone una memoria difractada, que se despliega a través de sus huellas magnéticas. El exceso —que en la filosofía kantiana no sólo remite a lo que amenaza nuestra integridad física, sino también a aquello que desborda nuestra capacidad de comprensión por su magnitud— se manifiesta aquí en forma de sonido.

No es casual que Jakob Von Uexküll recurra a la teoría de la armonía para describir la danza entre una flor y una abeja.²² A partir de esta analogía el autor busca dar cuenta de aquellas relaciones que son co-constitutivas: el acorde no preexiste a los elementos que lo componen; más bien, emerge de la interacción misma.²³ No hay una naturaleza objetivada que se ofrezca pasivamente a la percepción de un sujeto, sino un acontecimiento que se produce en la propia relación entre organismos. “Lo que es armonía en la partitura musical se convierte en significación en la partitura de la naturaleza, y actúa como órgano de conexión o, mejor dicho, como un puente que conecta dos factores naturales”.²⁴

Sin embargo, si en su propuesta esa armonía presupone una cierta repartición de funciones —un sujeto que capta y un objeto que porta la significación—, pensadoras como Vinciane Despret invitan a imaginar relaciones menos jerárquicas, donde los roles no están predeterminados. En lugar de un dúo perfectamente escrito, sugieren partituras polifónicas, abiertas, donde los mundos se co-componen sin que haya necesariamente un intérprete central. No se trata ya de que un organismo encuentre en otro una correspondencia exacta, sino de afinarse mutuamente. Mas aún, volviendo sobre *Sideral*, aquí el sonido se hace audible en una lógica relacional que no busca fijar ni representar de forma transparente, sino responder frente a aquel exceso que escapa a toda captura total. Al generar composiciones sonoras que interactúan

[22] Si la flor no fuera para-abeja, y tampoco la abeja para-flor, el acorde nunca se daría”. Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 80.

[23] Podríamos corregir aludiendo a Karen Barad, y hablar más bien de intraacción. A diferencia del concepto de “interacción”, el término “intraacción”, implica que los agentes no son entidades preexistentes que simplemente interactúan, sino que sus fronteras y características emergen a través de la relación misma. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (London: Duke University Press, 2007).

[24] Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 78.

con el campo electromagnético de los meteoritos, *Sideral* crea interferencias entre las formas de comprensión de los sonidos y las geografías de los lugares de impacto. En este contexto, la traducción no se reduce al simple paso de una forma de información a otra, sino que más bien resulta el testimonio de un encuentro. Un *Umwelt* compartido: un instante en el que los mundos perceptivos del meteorito y los nuestros se cruzan y se superponen momentáneamente. Ahora bien, cabe aclarar, que las traducciones son en palabras de Haraway, parciales y fallidas.²⁵ Como bien señala Despret, las homonimias no buscan ni la reciprocidad perfecta ni la equivalencia total, sino una operación que mantenga ligadas las relaciones de diferencia.²⁶ Las condiciones que hacían posible la observación desde un resguardo han colapsado. En lugar de contemplar desde la seguridad de un espacio protegido, la obra nos coloca en el centro de un proceso de escucha activa y transformadora. En este sentido, la atención se aleja de una pretendida objetividad, implicada en un proceso incierto, mutable y creativo.

Epílogo

En *Cara a cara con el planeta*, Bruno Latour se pregunta por la falta de reacción frente a la crisis ecológica. A pesar de la abrumadora cantidad de evidencias, los relatos sobre el fin del mundo han perdido su capacidad de aterrorizarnos. Convencidos de haber alcanzado el fin de los tiempos y de haber roto con los antiguos mandatos celestiales, los discursos apocalípticos ya no logran conmovernos. La utopía de la modernización se presenta como un “más allá” realizado, que clausura toda posibilidad de historicidad.²⁷ Ser modernos, en este marco, significa habitar una posición de seguridad y resguardo, un lugar desde el cual nada verdaderamente puede acontecernos. Sin embargo, la idea de un impacto inminente, ya sea en términos geológicos, ecológicos o cósmicos, reaparece constantemente en la cultura contemporánea.

[25] “Así, busco historias reales que son también fabulaciones especulativas y realismos especulativos. Estas son historias en las que jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencia, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aún posible, una recuperación aún posible.” Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, (Bilbao: Consonni, 2016), 32

[26] Despret, Vicienne, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, Trad. Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2018), 185-186.

[27] Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta*. Trad. Ariel Dillon (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017), 234.

En *Melancolía* (2011), la película de Lars Von Trier, la destrucción del mundo no solo es inminente, sino inevitable. La historia sigue la vida de dos hermanas, Clare y Justine, y sus diferentes reacciones ante la llegada del fin del mundo. En palabras de Viveiros de Castro y Danowski, el film contrapone el mundo humano y el cosmos como dos esferas separadas e incommunicables. El impacto marca aquí el tiempo del fin. El aniquilamiento de una imaginación antrópica incapaz ya de narrar lo acontecido: “Al choque con *Melancolía* le sigue la oscuridad, o más bien la pantalla negra, la ausencia de imagen, el silencio, la nada”.²⁸ Nos encontramos, entonces, lejos de la suspensión del peligro que proponía lo sublime kantiano, donde la amenaza es contenida y reconducida hacia la afirmación del sujeto. En esta ruptura, también se desmorona la ficción moderna del repliegue sostenida en la experiencia estética. El cosmos irrumpe sin mediación, confrontando al espectador con un afuera que no puede ser simbolizado.

Sin embargo, Justine decide junto a su sobrino construir una suerte de caverna. Un refugio, como último gesto en pos de despertar aquella sensibilidad adormecida que yace frente a un acontecimiento devastador e inminente. El refugio no es otra cosa que un umbral: un espacio que, en el cruce entre cielo y tierra, pueda llegar a procurarnos una sensibilidad nueva.

Los meteoritos son cuerpos que subvierten la lógica humana del tiempo y la presencia. No pertenecen ni al cielo ni a la tierra. Su tiempo y espacio se encuentra dislocado. En sus huellas electromagnéticas, conservan una memoria mineral que se resiste a la lógica de la inmediatez humana, a la historia lineal y a la territorialización definitiva. En ese terreno poroso donde se entrelazan arte y ciencia, *Sideral* habilita así, un nuevo régimen de atención capaz de restituir el intercambio perceptivo.

Al proponer una práctica especulativa que incita a recomponer, una y otra vez, las tramas que enlazan materia y memoria, nos invita a ampliar los relatos en torno a estos cuerpos celestes. Así el meteorito deja

[28] Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre Los miedos y los fines* (Buenos Aires: Caja negra, 2019), 80.

de ser mero “objeto” para entrar en relación en una red de significaciones compartidas.

Tal vez, en esas notas musicales que traducen el campo magnético de un meteorito, reverbere aún —aunque no lo sepamos— la fuerza de un impacto ancestral. Quizás, en esa vibración tenue pero persistente, resuene la intrusión de Gaia: una señal que no proviene ni del futuro ni del pasado, sino del presente más radical.²⁹ Un estremecimiento. Y con él, entre ruinas, la posibilidad de volver a preguntarnos por aquello que todavía puede comenzar, por lo que aún es posible imaginar.³⁰

[29] James Lovelock propone la noción de Gaia en los años setenta para describir la Tierra como un sistema complejo capaz de autorregularse. Este carácter fue complejizado con los aportes de Lynn Margulis con respeto a las simbiosis microbianas y su papel en la dinámica planetaria. Esta se presenta como un motor central en la evolución biológica, al explicar cómo surgen nuevas formas de vida a partir de mezclas íntimas y relaciones entrelazadas entre especies. Esta compleja interdependencia, en la que los organismos comparten aire hace de la hipótesis Gaia de James Lovelock una suerte de “simbiosis vista desde el espacio” (Margulis,1998), 2.

Aunque esta adopción terminológica fue muy criticada por su aparente animismo, Latour defiende su potencia conceptual. Para el autor Gaia es un modo de hablar de la Tierra “sin tomarla como a un todo ya compuesto, sin atribuirle una coherencia que no tiene” (2017), 234.

Gaia no es una diosa en sentido estricto, sino una fuerza primordial, anterior incluso a los dioses, que se manifiesta con violencia y exuberancia. En este sentido puede decirse que antropomorfizar es la táctica que, al transgredir la advertencia moderna de separar humanos y naturaleza, permite percibir las resonancias. (Margulis,1998), 10.

[30] Ya no se trata de extraer de la contemplación una forma de ley compartida, sino de habilitar otra ética, terrestre, donde lo común no anule la diferencia, y donde, como señala Jim Chua, no sacrifique lo que nos conmueve, sino lo preserve como promesa de aquello que nunca termina de acontecer. (2009), 50–69.

Referencias citadas

- Armas, Marcela, y Gilberto Esparza. "SIDERAL." 2025.
<https://www.marcelaarmas.net/?p=1063>
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Caja Negra, 2018.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Chua, Jin. "Ecological Aesthetics—With or Without the Sublime?" En *The Sublime Now*, editado por Luke White y Claire Pajaczkowska, 50–69. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Colectiva Materia. "Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana." En *La tierra (no) resistirá*, 217. Casa Río Lab, 2020.
- Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra, 2019.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Cactus, 1993.
- Despret, Vinciane. *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Traducción de Sebastián Puente. Cactus, 2018.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca. Editorial Trotta, 2006.
- Fleisner, Paula. "Cosmoestética del afuera. Extranjería poshumana en dos obras de Claudia Fontes." *Aisthesis* 72 (2022): 202. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.11>
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2016.
- Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI, 2017.
- Lucero, Guadalupe. "Consideraciones sobre el imaginario estético astronómico en el ejemplo de Campo del Cielo." *Aisthesis* 72 (2022): 135. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.7>
- Lucero, Guadalupe. "Más allá de la frialdad: Hacer-con imaginarios minerales." *Estudios Posthumanos* 2 (2024): 34.
- Margulis, Lynn. *Planeta simbiótico*. Tusquets, 1998.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.
- Spinelli, Camila. "Sonificación." *Proyecto IDIS*, 16 de junio de 1994.
<https://proyectoidis.org/sonificacion/>
- Uexküll, Jakob von. *Teoría de la significación*. Traducción de Enrique Salas. Cactus, 2024.
- Vega y Ortega Báez, Rodrigo Antonia. "La meteórica a través de la prensa de la ciudad de México (1863–1876)." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 41, n° 2 (2014).
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-24562014000200005&script=sci_artext&t&lng=es