

# Bosquejo de una inmersión sonora para indagar relaciones con existencias más que humanas

Artículo de revisión

Sección  
central

Recibido: 7 de julio de 2025

Aceptado: 24 de septiembre de 2025

**Hernán Darío Guzmán Calderón**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,  
Colombia

dario2996@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8763-633X>

---

Cómo citar este artículo: Guzmán Calderón, H.D. (2026). Bosquejo de una inmersión sonora para indagar relaciones con existencias más que humanas. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(20), pp.87-102.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23884>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

## Resumen

En el presente artículo se quiere analizar cuatro conceptos claves que están alrededor del proyecto de tesis doctoral: *Performando inmersiones: encuentros sónico-performativos para indagar relaciones más que humanas* (la inmersión, lo más que humano, el sonido como material y materialidad, y lo fugitivo). Esta investigación parte del concepto y la práctica inmersiva, la cual dialoga con lo más que humano, entendido como todo lo vivo que se encuentra inmerso en el mundo y que se relaciona con el mismo humano. Para indagar estas relaciones se utiliza el sonido como material y materialidad, que se va a comprender desde un punto sensible, trascendiendo el signo y el significado. Por último, se plantea un pensamiento y un hacer fugitivo, con el que se espera huir del asentamiento disciplinar, buscando otras formas ser y hacer dentro de la investigación - creación.

## Palabras clave

Inmersión; más que humano; sonido; fugitividad

## Sketch of a sound immersion to investigate relationships with more than human existences

### Abstract

In this article we want to analyze four key concepts that are around the doctoral thesis project: *Performing immersions: sonic-performative encounters to investigate more than human relationships* (immersion, the more than human, sound as material and materiality, and the fugitive). This research is based on the concept and immersive practice, which dialogues with the more than human, understood as everything alive that is immersed in the world and that relates to the human himself. To investigate these relationships, sound is used as material and materiality, which will be understood from a sensitive point, transcending sign and meaning. Finally, a fugitive thought and doing is proposed, with which it is hoped to flee from the disciplinary settlement, seeking other ways of being and doing within research-creation.

### Palabras clave

Immersion; more than human; sound; fugitiveness

## Croquis d'une immersion sonore pour enquêter sur des relations avec des existences autres qu'humaines

### Resumo

Dans cet article, nous voulons analyser quatre concepts clés qui entourent le projet de thèse de doctorat : *Immersiones performativas : rencontres soniques-performativas pour investiguer plus que les relations humaines* (immersion, le plus qu'humain, le son comme matière et matérialité, et le fugitif). Cette recherche s'appuie sur le concept et la pratique immersive, qui dialogue avec le plus qu'humain, entendu comme tout ce qui est vivant qui est immergé dans le monde et qui se rapporte à l'humain lui-même. Pour explorer ces relations, le son est utilisé comme matériau et matérialité, qui sera compris à partir d'un point sensible, transcendant le signe et le sens. Enfin, une pensée et un faire fugitifs sont proposés, avec lesquels on espère fuir le règlement disciplinaire, en cherchant d'autres

manières d'être et de faire au sein de la recherche - création.

### Palavras chave

Immersion; plus qu'humain ; son; Fugitivité

## Esboço de uma imersão sonora para investigar relações com existências mais do que humanas

### Résumé

Neste artigo queremos analisar quatro conceitos-chave que estão em torno do projeto de tese de doutorado: *Realizando imersões: encontros sonoro-performativos para investigar mais do que as relações humanas* (imersão, o mais que humano, o som como material e materialidade, e o fugitivo). Esta pesquisa se baseia no conceito e na prática imersiva, que dialoga com o mais que humano, entendido como tudo vivo que está imerso no mundo e que se relaciona com o próprio humano. Para investigar essas relações, utiliza-se o som como material e materialidade, que serão compreendidos a partir de um ponto sensível, transcendendo signo e significado. Por fim, propõe-se um pensamento e fazer fugidios, com os quais se espera fugir do assentamento disciplinar, buscando outras formas de ser e fazer dentro da pesquisa - criação.

### Mots-clés

Imersão; mais do que humano; som; Fugacidade

## Introducción

Estamos inmersos en el mundo dentro de múltiples espacios, temporalidades, instituciones, formas de sociabilidad y de aislamiento. Este estado inmersivo se puede definir como artificial y por lo mismo es posible replicarlo con artificios, como lo podemos evidenciar en algunas técnicas o modos de hacer en las artes y otras disciplinas. Una iglesia, por ejemplo, es una muestra de una inmersión artificial que, utilizando las artes y la ingeniería, logra crear un espacio inmersivo. Todos los que pasan por la experiencia en ese espacio están rodeados de representaciones importantes para la institución y además están sumergidos en los sonidos que reverberan en cada una de las paredes. Este es un proceso en donde podemos dimensionar lo inmersivo desde un espacio cotidiano, artificio que convierte a la iglesia en un lugar propicio para experimentar corporalmente una sensación envolvente, ya que el sonido que llega desde ciertos puntos no se puede rastrear y sólo envuelve al cuerpo demostrando que hay algo más grande que él mismo. Desde otro punto están las inmersiones que se encuentran desde las nuevas tecnologías. Un ejemplo es la realidad virtual (VR) en donde, a través del artilugio tecnológico que atrapa los sentidos del espectador, una persona puede pasar de estar en su casa a estar en el techo de la Catedral de Notre Dame, escuchando y viendo París, desde lo más alto de esta iglesia, sin estar físicamente en ese espacio.

Estos procesos artificiales inmersivos pueden verse a simple vista inofensivos, sin embargo, el presente artículo quiere problematizar esto que hemos entendido como artificio y proponer una movilización del concepto inmersión y la práctica inmersiva, de un proceso artificial (Herburg, 2024, p. 105) a procesos y modos de relación con el mundo viviente-sintiente. Esto es una apuesta por lo inmersivo, concepto y práctica que puede ir más allá de lo que se ha entendido desde las formas de hacer del arte. Esta problematización que se expone en este apartado quiere poner en juego reflexiones teóricas, conceptuales y artísticas que se han realizado en los últimos años alrededor de la práctica inmersiva.

Desde otro punto, con este artículo se quiere poner en discusión lo más que humano, entendiendo el mismo desde una reflexión conceptual y sensible.

Nuestro mundo, la Tierra, es el lugar en donde estamos como seres vivientes-sintientes<sup>1</sup> En este sentido estamos inmersos en él y no podemos encontrar una salida al mismo. Estamos inmersos en el aire, estamos inmersos en el agua, estamos inmersos en el sonido, estamos inmersos con cuerpos humanos y más que humanos; estamos inmersos en nosotros mismos como seres de la Tierra. Estas inmersiones con, en y entre el mundo que nos atraviesa y nos transforma. Es en ese punto en donde la vida humana actual, la cual se vive alrededor del trabajo y las instituciones, se vuelve una inmersión artificial que no nos deja sentir y estar con los demás seres vivientes-sintientes que viven en el mundo con nosotros. El problema en ese sentido es el buscar cómo podremos salirnos de esta experiencia de la inmersión, normativa, disciplinada y artificial, que está asentada en nuestra concepción humana del mundo y aislada del resto. Cómo podríamos performar esta inmersión artificial para poder respirar, ya no como humanos, sino en relación con lo más que humanos, seres vivientes-sintientes que están en el mundo y con el mundo, y por ende con todo lo que está inmerso en él, con él y al lado de él. El problema entonces es cómo salirnos de esta inmersión humana y entendernos a nosotros mismos en relación con lo más que humanos.

Este escrito tiene como punto de partida la noción de inmersión como el espacio artificial que inventamos los humanos para poder sostener la idea de que somos seres aislados e individuales. Para unir este problema parto de la idea de *devenir* con (Haraway, 2008, p. 244). Este concepto, que presenta una ontología relacional como el modo de hacer y ser en el mundo, siempre con otros, fundamenta la cuestión principal del presente escrito. El devenir con, en este caso sería con el sonido como material. Ese sonido que nos puede abrir los modos de relacionalidad con existencias más que humanas. Ese sonido que el humano ha tratado de clasificar y de encerrar a través del signo y el significado. Ese sonido que obligamos a que genere imágenes y representaciones dentro del imaginario humano. En ese sentido se espera que el sonido con el que se propone el devenir se entienda fuera de un principio semiótico, ligado directamente a la idea del mundo como representación y significación, sino posibilitando formas desde lo sensible-sintiente que permitan encontrarnos alrededor de inmersiones

sonoras que nos vinculen al mundo más allá de su significación.

En resonancia con lo anterior, se evidencia un problema ontológico, ya que, al ser y creernos humanos desvinculamos nuestros cuerpos del mundo, arrancando nuestro ser terrestre, dividiendo lo que es humano de lo que no lo es, sin entender que somos y siempre hemos sido seres del mundo. Estas divisiones se dan por la necesidad de separar, clasificar, ordenar, y en síntesis conquistar el mundo para poder extraer de él lo que creemos que necesitamos o deseamos. Debido a esto también se evidencia un problema metodológico, gracias a que no podemos encontrar modos de hacer que no sean humanos, porque damos por sentado que no hay otras posibilidades para poder ser y obrar. Este tema aterrizaba en la forma como nos relacionamos con los materiales que están inmersos en el planeta, con estos cuerpos con los que convivimos constantemente en el mundo y que muchas veces se ven desde planos utilitarios. Por tal razón este trabajo pretende devenir con el sonido como ese material. Esto se propone debido a que el sonido y lo sonoro se entienden como el material que relaciona al mundo, como el material que viaja por todo el planeta y atraviesa los cuerpos que viven en él. En resonancia con lo anterior, se toma la inmersión con y desde el sonido como herramienta para poder relacionar la existencia humana con la existencia más que humana que acontece en el mismo mundo, con el ánimo de ampliar los problemas ontológicos y metodológicos en los que estamos inmersos en este momento histórico que denominamos antropoceno.

## La inmersión - la inmersión sonora

La inmersión se puede tomar como una técnica, una tecnología, una experiencia social o artística, e incluso como medio para transmitir algo. Desde este artículo se expondrán dichas formas de entender el término inmersión, pero con un foco muy claro en las prácticas artísticas. En ese sentido, el trabajo parte de la idea del sonido como material inmersivo. En palabras de Cox, (2011, p. 148): “*el sonido es inmersivo y próximo, rodea y atraviesa el cuerpo*”. En ese orden partimos con un material que lleva a la inmersión y que es inmersión. El sonido inmersivo es el punto de partida del presente estudio.

Desde un plano tecnológico hay que analizar la virtualización que se da del fenómeno inmersivo debido a los desarrollos de medios y medialidades, muchos de los cuales han llevado a la creación de diversos sistemas que virtualizan lo inmersivo.

Dentro del imaginario común del arte, la inmersión se ha desarrollado en dispositivos tecnológicos que generan, o pretenden generar una realidad virtual, una experiencia vívida de un espacio que no está físicamente con/en nosotros, pero que nos envuelve de alguna manera “engañando” a nuestro cuerpo. En ese orden quieren *crear una utopía artística* (Altozano y Valdellós, 2024, p. 259). Desde el sonido muchas han sido las tecnologías que se han desarrollado para la práctica inmersiva, como el formato multicanal y el audio binaural (Roginska, y Geluso, 2017). Desde otras prácticas se ha llevado al formato VR (realidad virtual) en donde se pueden evidenciar varios medios, cada día más sofisticados. Siguiendo el estudio de Martirosov y Zítka (2022), podemos ver que esta apuesta de lo inmersivo dentro de la realidad virtual ha llegado a mediciones en donde podemos encontrar una baja, media y total inmersión, la cual se mide desde y con el cuerpo de las personas que han entrado a estos lugares virtualizados. Otras propuestas vienen desde hace un tiempo desarrollándose con la idea del 3D como una configuración espacial (McRobert, 2007). Todos estos avances tecnológicos se han dado para buscar la interactividad con un medio (Ávila Valdes, 2003). Esto nos lleva a tener experiencias, virtuales, pero que a la vez alteran sensiblemente al cuerpo que acontece en ellas.

Scacco (2024, p. 164) nos señala: “El arte inmersivo, como experiencia mutua encarnada, materializa las nociones fenomenológicas de espectador, corporalidad, motilidad, porosidad, quiasmo y encuentro: nociones significativas para la interpretación de video, instalaciones interactivas e inmersivas”. Los ambientes inmersivos pautan el cuerpo y su relación con el espacio, tal como lo señala Scacco (2024). Esta noción la uno a la Sloterdijk, cuando nos dice: “no hay naturaleza pura sino un entorno artificialmente producido, una “esfera” en la que los hombres habitan rodeados de un cerco de distanciamiento frente a los imperativos del entorno natural” (Castro-Gómez, 2012, p. 66). Esa esfera es la que estaría asociando desde este escrito como



*Imagen 1. Instalación inmersiva (parte superior). (2025). Bogotá. Fotografía propia del autor.*

inmersión, la cual se da como protección para el humano, ya que, como lo dice Castro-Gómez (2012) dentro de su lectura de Sloterdijk, el ser humano no tiene una capacidad orgánica para desenvolverse en el mundo natural. En ese orden, lo que somos como especie se considera débil e inacabado para el mundo. Es “natural” entonces buscar un refugio artificial, es ideal construir nuestro mundo al lado del mundo hostil. Pensamiento que se relaciona con la noción de arte inmersivo de Scacco (2024), quien señala un entenderse cuerpo gracias al estar dentro de la inmersión.

Desde otro punto, podemos contraponer las ideas de Sloterdijk de la esfera junto con el planteamiento de Le Guin (2021) en su ensayo titulado *La teoría de la bolsa como transporte de la ficción*. “El primer artefacto cultural probablemente fuera un recipiente... Muchos teóricos creen que los primeros inventos culturales debían de ser un contenedor para productos recolectados, y alguna forma de cabestrillo o red” (Le Guin, 2021, p. 3). La bolsa que

creemos haber creado como humanos para “separarnos” de la bolsa que contiene lo humano y lo más que humano, el mundo. Esta idea más relacional de la creación ficcional como inmersión influye más en el presente escrito que la idea de esfera de Sloterdijk, ya que, al pensar la idea de bolsa estamos abriendo las posibilidades de encontrar relaciones dentro de la misma.

Estas imágenes e ideas de esfera o bolsa siguen siendo virtuales o ficcionales desde ambas lecturas, sin embargo, nos ayudan a imaginarnos la inmersión desde unas propuestas visuales y matéricas, una abstracción que se ve y que se siente dentro de esto virtual-ficcional que enuncian. Podríamos decir de estas tres lecturas, Sloterdijk, citado por Castro-Gómez (2012), Le Guin (2021) y Scacco (2024), dejan un punto particular en el que la inmersión se entiende como un proceso artificial que crea el humano. Reforzando este pensamiento está Herburg (2024), quien entiende la inmersión como “total, que se caracteriza por la combinación

de actividades físicas, inmersión en un entorno ficticio e inmersión psicológica en la experiencia: absorción o compromiso" (p. 105). Este punto reafirma la idea del entorno ficcional, mezclándolo con estados de la psique y del cuerpo que se dan en la experiencia inmersiva a la que se expongan. Punto vital de entender como un artilugio que llega al cuerpo, pero que a la vez está construyendo la realidad en el acontecimiento de este en el mundo. Además, Herburg (2024) nos deja ver en su cita nuevas palabras que se incluyen en el imaginario inmersivo: absorción y compromiso, entendidos desde el cuerpo y en relación con el mismo. En ese orden, en lo inmersivo tienen que acontecer cuerpo para poder denominarse como tal. Lo inmersivo es cuerpo en tanto experiencia corporal.

Desde otro lugar, el mismo autor, Herburg (2024), nos da luces del porqué desde el arte se llegó a generar cada vez más estas prácticas en nuestra contemporaneidad:

En la tradición teatral occidental, se ha debatido si el papel de la audiencia en esta experiencia colectiva es pasiva o activa (...) Si bien el público tanto en el prosenio como en las obras inmersivas son creadores de significado activos, las audiencias inmersivas son físicamente activas en comparación con sus homólogos de prosenio. (p.104)

Este hecho de ficción y activación nos ha llevado a relacionarnos cada vez más con el concepto inmersión desde las prácticas artísticas. Partiendo de esto, podemos ver cómo "el término "inmersivo" se utiliza para describir un movimiento... hacia una experiencia visceral y participativa" (Herburg, 2024, p. 105). Generando con esto una activación del cuerpo que acontece en dicha inmersión artificial que se crea. En este punto de relación entre el deseo del arte por lo inmersivo y de la relación del mismo concepto dentro de fenómenos sociales, podemos ver por qué este concepto y práctica se ha encarnado en el vocabulario artístico. Fortalecer entonces el pensamiento inmersivo para poder performar la inmersión artificial de lo humano es un punto de partida para la presente investigación.

Con esto es clave entender la inmersión como técnica y como tecnología, con la cual podemos hacer cosas en el mundo (llámese humano o más que humano). Siguiendo a Casales (2024, p. 292), "tecnologías inmersivas refiere al conjunto de técnicas y artefactos que permiten introducir a las personas

en ambientes determinados, a su vez, designan una multitud de prácticas en diferentes disciplinas". Dentro de esta reflexión, se encuentra el punto de partida metodológico del trabajo, ya que el mismo se centrará en las diferentes prácticas que puedan llegar a activar la inmersión en los cuerpos que estén aconteciendo.

Dentro del proyecto de investigación *Prácticas artísticas para una Colombia más que humana, del mundo de plantación a las marañas mundo* (Hernández, Á., 2025) he venido interviniendo el concepto de inmersión de diferentes formas. En un inicio, tomando como referencia las tecnologías, por medio de micrófonos ambisonics, he podido evidenciar procesos de inmersión envolvente a través del sonido. Además, he activado la idea de la inmersión interna por medio de los audífonos. Es tanto el interés por el tema que uno de los nichos del proyecto, el cual dirijo, se titula *Inmersión*. En ese sentido, el trabajo con el grupo de investigación y con el maestro Álvaro, ha sido muy importante para el proceso de la investigación y el estado actual de la misma.

En diálogo con el trabajo del grupo, y retomando la idea de bolsa como el origen de ficción de Le Guin, (2021), podemos ver los vacíos que se encuentran en el fenómeno inmersivo. Si entendemos la inmersión desde la ficción o lo virtual, estaríamos proponiendo a la misma bajo una imagen de contenedor, algo que nos encierra o nos contine en un lugar o un estado. Si entendemos el mundo como ese contenedor o esa bolsa de aire, podemos ver la inmersión como algo más grande que una simple virtualización o ficcionalización de la realidad, ya que se convierte en la realidad misma. La apuesta por la bolsa como eje relacional entre todo lo que está en ella (Le Guin, 2021), puede ser un camino para entender desde otros puntos la inmersión. La bolsa que contiene y relaciona, la bolsa que envuelve otras bolsas, como el mundo que contiene muchos mundos o existencias.

Lopes, et al, (2020) no señalan en su manifiesto pos-inmersivo: "la tecnología no es la respuesta" y "el artista pos-inmersivo tiene que invitar a la audiencia a co-crear." (p. 196). Estas dos citas, son una buena reflexión para plantar una posición a lo que debe continuar desde una propuesta conceptual



y práctica de la inmersión. La tecnología, algo fundamental dentro de lo inmersivo como apuesta artística actual, debe dejar de ser el foco de atención. Y desde el otro punto, la relación con el otro como cuerpo creador de la inmersión puede ser el camino para materializar la idea de la inmersión como bolsa, ya que si no hay relación y contacto no podemos hablar de contenernos en una bolsa sino en esferas separadas las unas a las otras.

Retomando a Cox, (2011), el sonido como material inmersivo será lo que permita llegar a encontrarnos con otras inmersiones. Un ambiente multicanal ultra sofisticado como BEAST<sup>2</sup> o BLAST,<sup>3</sup> puede crear muchas realidades sonoras que se podrían definir como virtuales. La propuesta de Wilson y Harris (2010) con este tipo de sistemas multicanal es tecnológica, pero consciente o inconscientemente se convierte en corporal y en experiencia viva. Con esto quiero apostar por el estudio de lo inmersivo desde lo que ya existe, las prácticas sonoras inmersivas (el sistema de audio multicanal y la instalación sonora inmersiva), y sus tecnologías (la realidad virtual, la interconexión de parlantes, el 3D, entre otras), con el ánimo de pensar todo desde puntos relacionales, corporales y performativos. Es un estudio por la inmersión fuera/dentro de lo artificial y del artilugio.

## Desde la bolsa una visión de la tecnología

“Hemos modelado, modificado a placer el mundo, en el sentido extenso de la palabra” (Esparza y Rubio, 2016, p. 5). Esta forma de modelar y modificar el ser humano la ha encontrado a través de esto que llamamos tecnología. Según Winner (1979, p. 19) el término tecnología puede referirse a *herramientas, instrumentos, máquinas, métodos, técnicas, sistemas y la totalidad de todas estas cosas y otras similares en nuestra experiencia*. En ese orden podremos definir que todo lo que el humano hace en cuanto a técnica que deviene un producto tangible puede tratarse desde el punto de vista tecnológico. La tecnología, en ese orden, se podría definir como una transformación y producción

dentro de un medio (Esparza y Rubio, 2016). Esta producción, por lo general de artefactos, genera un mercado debido a que este artefacto tecnológico en su funcionalidad se convierte en un artefacto de consumo (Chalkho, 2019).

Dentro de esta definición de tecnología, la producción, construcción de artefactos que nos ayuden a hacer las cosas o a vivir en el mundo bajo otras posibilidades técnicas. Técnica en cuanto a una “forma de relacionarnos con el mundo y una forma de dársenos el mundo” (García, 2017, p. 296). Con esas nociones que unen a lo tecnológico y lo técnico como una forma de relación con el mundo, se puede unificar la idea de la bolsa que nos trae Le Guin (2021) como una tecnología de relación con el mundo. La bolsa como elemento de transporte podría ser la primera tecnología, una transformación técnica que hicimos los humanos dentro de un medio para poder transportar alimentos.

Sin embargo, esta idea de la tecnología y lo técnico desde lo convivencial y relacional con el entorno se ha tornado cada vez más distante. Quizás, como lo menciona Le Guin (2021), se ha preferido la flecha en cuanto a historia del héroe lineal. Hemos preferido entender lo tecnológico y lo técnico desde un progreso que nos aleja del mundo relacional y nos acerca a una virtualización del mundo. Según Levy (1999, p. 14) la virtualización, dentro de un aspecto general, es un proceso que nos ha desterritorializado, nos ha hecho abandonar el “ahí”. En ese orden, el hecho tecnológico que se ha volcado a la virtualización del mundo hace que se desligue el cuerpo dentro de su tiempo y sus relaciones, ya que el artilugio permite explorar como cuerpo temporalidades abstractas y espacios que no están dentro de una percepción háptica, sino que juega dentro de órdenes que nos desvinculan cada vez más de la tierra y de sus relaciones.

La idea de la tecnología inmersiva se une entonces a la virtualización del mundo en cuanto a la necesidad de recrear espacios o crear espacios virtuales, en donde el cuerpo pueda relacionarse desde otras formas. Es entonces que la idea tecnológica y técnica vista desde la relación no se aleja mucho de la idea de la bolsa. Por esta razón, el presente trabajo quiere retornar a la bolsa como hecho tecnológico y vincular más lo inmersivo, incluso desde

2 Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre.

3 Bogotá Los Andes Sound Theater.



Imagen 2. Canastas sonoras. Lugar, ciudad, año. Fotografía propia del autor.

su tecnología, dentro de esto más que humano, dentro de este mundo que nos rodea. Desvirtualizar la tecnología inmersiva para volver a establecer vínculos desde el aquí y el ahora con todo lo vivo. Para esto se debe, como dice Almazán (2021), reconocer que el hecho de transformar y producir dentro de un medio, la tecnología, no sólo es humana, sino que muchos más que humanos la han desarrollado como una forma de relacionarse con nuestro mundo. Ver este concepto fuera de la necesidad y el contexto humano podría ser un camino para entender una tecnología inmersiva disidente al mercado de consumo de artefactos que se generan desde el arte tecnológico (Chalko, 2019).

## Humano-más que humano

Podemos plantear la palabra humano como un derivado de la palabra *humus* en latín: tierra, lodo, estiércol. Esto define a lo que se transformará en el humano limpio y elevado que tenemos hoy en día. Con esta definición parte este escrito al vincular a

esto que denominamos humano a la tierra y el abono que hace fértil, el suelo. Nosotros, al contrario del *humus* que vuelve fértil el mundo, nos hemos puesto en la tarea de asesinarlo, como si nos convirtiéramos en un veneno que día a día está acabando con el palpito vital de este nuestro único lugar. De este punto es de donde parte la investigación y donde quiere retornar. Volver a colocar al humano como abono para la tierra, en relación con y al lado de la vida. Reubicar, encontrándonos en un *terrapolis* (Haraway, 2016), "*Terrapolis* es una quimera de materiales, de lenguajes, de historias. Terrapolis es para especies de compañía, *cum panis*, con pan, en la mesa juntos, no "posthumanos" sino "com-post" (p. 11).

Como punto de partida, quiero rastrear ese humano que todo lo puede y que está muy lejos del *terrapolis* de Haraway. Quiero iniciar buscando el concepto humano del proyecto moderno de occidente, el cual es tanto estético (Moreno, 2018) como sensible (Ballén, 2015). Esto nos amarra desde la idea de humano-genio creador propio de la formación del





Imagen 3. Escucha Binaural. Lugar, ciudad, año. Fotografía propia del autor.

artista. El ser humano como idea y como práctica es lo que nos ha llevado a estar desconectados de ese mundo que acontece con nosotros. El proyecto moderno, el proyecto del cuerpo-ciudad, nos ha desligado de esa otra forma de relación con el mundo y nos ha llevado a la etapa más extractiva en la historia humana, el Antropoceno. Este hecho, el cual se ve en aumento exponencial desde 1945, según Morton (2016), “une la historia humana y el tiempo geológico en un bucle extraño, extrañamente extraño” (p. 8). Un círculo que se alimenta y retroalimenta (Haraway, 2016). Una apuesta entonces es por recordar nuestra terrenalidad, recordarnos que somos seres terrestres (Latour, 2019). Con esas acciones podemos performar para movilizar, para buscar ese *buen vivir* del que habla Gómez (2018) y el cual es una apuesta del campo de los estudios artísticos.

Como enunciamos anteriormente, se nos olvida que, en la Tierra, nuestro mundo, estamos y vivimos todos. En ese lugar, nuestro lugar, podemos encontrar lo vivo que está en relación, nos encontramos

con eso más que humano. Sin embargo, este concepto o categoría (lo más que humano) no sólo abarcaría lo que denominamos como “naturaleza”. Si extendemos este término nos podemos estar refiriendo a todo lo que está en el mundo y no se encasilla dentro de lo que denominamos como humano: el sonido y lo que lo ayuda a viajar por el aire (parlantes, electricidad), los instrumentos musicales, entre otras cosas. Myers (2014), nos aterriza desde la relación con los cuerpos que nos rodean y que somos, esos cuerpos más que humanos. “Considere vincularse a los hábitos, comportamientos y sensibilidades de otros cuerpos” (p. 1). Así mismo, enuncia el ver con nuevos ojos, oler con una nueva nariz, para encontrar nuevas formas de ver, sentir y escuchar (Myers, 2024). Esta apuesta por sentir con ese otro cuerpo, en este caso con el sonido, es la apuesta del proyecto cuando se enuncia lo más que humano. El sonido y los cuerpos sonoros serían con lo que se quisiera relacionar para poder *devenir con* (Haraway, 2008), al mismo tiempo que se espera sentir con (Myers, 2024).

Esta sospecha de lo más que humano como un camino para poder ser, hacer, existir y devenir, es uno de los puntos fundamentales del trabajo. Además, fue un darme cuenta de algo que vengo trabajando desde mi proyecto de maestría *Sonando en clave afectiva: pautas para encontrarme fagot* (Guzmán, 2021), en donde creo el *fagotear* (*devenir fagot*), como un camino para poder performar el ser instrumentista desde la disciplina musical. Este encuentro me ayuda a poder ver el camino trazado y animar la investigación para ampliar ese *fagotear* y convertirlo en *immersar*, como una posibilidad amplia para poder generar proyectos que luchen y piensen por la vida en este mundo.

Lo más que humano está evidenciado en el proyecto *Prácticas artísticas para una Colombia más que humana, del mundo de plantación a las marañas mundo*, en donde, como se puede leer en el título dicho concepto está enunciado. Desde esta investigación de facultad hemos determinado lo más que humano desde una dimensión enmarañada (Hernández y Gutiérrez, 2025), donde todo tiene relación. Se piensa el mundo como una maraña sensible que se transforma y está con, en un devenir constante. Esta apuesta por la relación con lo más que humano, se entiende desde la ecología (Morton, 2010). En ese pensamiento ecológico se encuentra una acción que lleva a lo relacional. Desde el proyecto de investigación se fortalece ese sentido a través de las prácticas artísticas. Movimiento que no es gratuito, ya que entendemos estas manifestaciones como parte de algo ecológico/relacional (Morton, 2021). Esto convierte a nuestros modos de hacer dentro del arte como un medio relacional, algo que está en medio y dentro del pensamiento ecológico que muestra Morton (2010; 2021).

## El sonido como acontecimiento y como material sensible

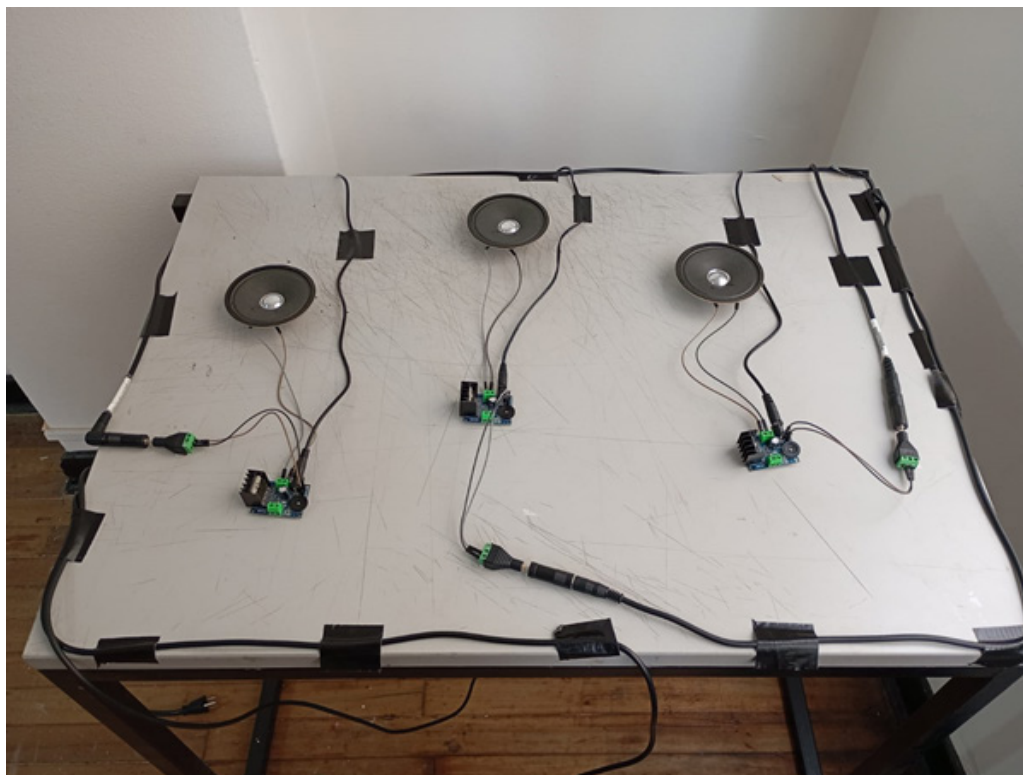
El sonido está en nuestro mundo, el mundo terrestre. Este fenómeno viaja por el aire, está inmerso en el aire como todo lo que acontece en nuestro planeta” (Guzmán, 2025, p. 222). “Para los humanos el medio es normalmente el aire” (Ingold, 2013, pp. 23-24).

El presente artículo quiere definir el sonido más allá de una propuesta física (sonido como ondas que

vibran por medio elástico), extendiendo esta definición del sonido para entender al mismo como acontecimiento (Celedón, 2015) y como material sensible el cual nos hace ser y relacionarnos en el mundo (Guzmán, 2025a). Dentro de esto último, el sonido como material, se dialoga con la teoría de Christoph Cox, quien entiende el sonido desde un punto ontológico y epistemológico (Cox, 2018). Este sonido como material, con el que está hecho el mundo, es en sí parte de un devenir universal (Cox, 2018, p. 239). Al ser seres de la Tierra (Latour, 2019), estamos envueltos en sonido, siendo sonido en el mundo. En ese orden, el sonido se entiende como acontecimiento (Celedón, 2015), como suceso que sucede, como acción movilizadora y vital, como material sensible.

Retomando la idea del sonido como material rastreamos el planteamiento de Ingold (2013, p. 19), quien nos señala a los materiales como procesuales y relacionales, y no como algo fijo de la materia. “El sonido como materia se entiende desde un plano físico, como material está en nuestro proceso de relaciones en el mundo (Guzmán, 2025a, pp. 222-223). Esto se señala en paralelo con la propuesta de Ingold” (2013, p. 30) quien diferencia el material de la “materialidad de los objetos - es decir, aquello que hace que las cosas tengan cosidad”. Complementando esta diferencia entre material y materialidad aparece Villagómez (2017, p. 255), quien propone a la materialidad como un concepto que permite situar las relaciones de los objetos con las personas y los conceptos sociales. “Estos modos de relación con el fenómeno sonoro nos configuran como seres humanos y pauta nuestros modos de relación mediante el sonido” (Guzmán, 2025a, p. 223).

Si entendemos el sonido desde la materialidad partimos de una relación dual objeto-sujeto, la cual nos ha permitido entender al sonido como un “evocador de imágenes” (Proy. 2002, p. 15) y como algo que podemos *capturar* (Rubio y Sigal, 2023, p. 45). A la vez, esta relación dual nos puede ayudar a entender la apuesta de Schaeffer (1988) por el objeto sonoro, o el sonido-objeto que enuncia Calvo (2007). Truax (2001) y Westerkamp (2002), dos compositores que trabajan con paisaje sonoro, son un gran ejemplo del trabajo con el sonido, ya que parten de su materialidad, de su forma de relación



*Imagen 4. Fuentes sonoras (instalación interactiva). Lugar, ciudad, año. Fotografía propia del autor.*

sujeto objeto, pero van más allá de la extracción. Desde ese pensamiento del sonido como materialidad pueden darse reflexiones importantes, ya que parten de hechos relacionales que pueden ayudar a entender las complicaciones del mundo actual en su estado de aniquilación ecosistémico. Dar cuenta de esa relación sonido-ecosistema-naturaleza (Westerkamp, 2002), ha sido muy importante. Por otro lado, la relación con el sonido desde su emisión más común hoy en día, por medio eléctrico (Truax, 2001, p. 9), ha sido relevante para poder desarrollar apuestas de montaje sonoro, entendiendo el canal o medio más usado para su difusión.

Desde la música centroeuropea, el sonido se ha intentado representar a través de partituras. Hemos pasado desde diversos modos de notación musical (partituras circulares, partituras de movimiento, tablaturas, entre otras cosas) (Corral, 2014), y nos hemos quedado, mayoritariamente, con la partitura diastemática (pentagrama y medidas de compás), como forma estándar para “transcribir” los sonidos.

Aunque se han dado muchos movimientos para cambiar las formas estrictas en las que entendemos la notación, desde inicios del siglo XX, en donde podemos ver ejemplos desde la partitura gráfica (Corral, 2013), o la partitura textual (Guzmán, 2025b), es claro que en la mayoría de las prácticas notacionales han decidido mantener una “tradicción” debido a la facilidad para comunicar las ideas musicales. Esta comunicabilidad de la música, ese gran problema de la notación es algo que se quiere evitar al entender el sonido como material y no trabajar desde la música como sistema que aborda lo notacional como medio para representar este sonido (Guzmán, 2025b). Por esta razón, los ejemplos que se utilizan, en su mayoría, vienen desde la electroacústica, ya que es un campo de la música que no trabaja desde la notación musical, sino desde el sonido como material plástico.

Más allá de la materialidad del sonido como medio de transcripción o representación, este escrito pretende establecer un desarrollo teórico del



sonido como material. Para ello se trabaja desde Cox (2019, p. 37), quien nos propone: “El sonido y las artes sonoras están firmemente arraigados en el mundo material y en los poderes, fuerzas, intensidades y devenires que componen ese mundo”. Esta propuesta aterrizó al sonido como material y como parte del mundo de lo matérico. Esta apuesta materialista, de la cual Cox (2019) es un abanderado, es a la que el presente trabajo se une, ya que el mundo material es el mundo que nos acontece, es el mundo donde se puede dar una *ecología del acontecer* (Hunter, 2019).

Se plantea entonces buscar una relación con el sonido fuera del signo. Un problema que se encuentra desde lo no representacional (Anderson y Ash, 2015). Lo que se quiere en el trabajo es una relación desde lo sensible y lo material del sonido como acontecimiento. Es en el mundo material, en el sonido como material (Cox, 2019) y el sonido como acontecimiento (Celedón, 2015), en donde se podrá encontrar el *sí-mismo, expansivo y poroso y no individual*, que propone Hunter (2021, pp. 181-182). Ese ser que está en relación y en contacto con el material del mundo, siendo el cuerpo parte de ese mismo material que compone el mundo. Esas *zonas de contacto afectivas* (Stewart y Calero, 2019) son el punto de inmersión sonora al cual se quiere llegar. Entender el sonido como material en ese caso es fundamental, ya que se debe entender a la inmersión desde el sonido como algo relacional con el mundo de la materia, así se expongan en ambientes “virtuales”. Esa apuesta por volver a lo material, y a la relación del acontecimiento en el mundo, es lo que nos puede ayudar a generar movimientos que flexibilicen y cambien nuestra relación humana y la lleve a modos relacionales más que humanos.

## La fugitividad y estudio como posibilidad para performar

“La fugitividad no sólo es escape, “salida” como diría Paolo Virno, o “éxodo” en los términos que nos ofrecen Hardt y Negri, la fugitividad es estar separado del asentarse” (Harney y Moten, 2018, p. 26). Desde este artículo este *no asentarse* es una posibilidad metodológica para entender la inmersión con lo sonoro. Las prácticas artísticas inmersivas, que hasta el momento se han rastreado, se han

analizado desde posturas disciplinares que, aunque pueden vincular otras disciplinas, nunca desdibujan como tal una categoría o división artística. Por el contrario, al ser fugitivo dentro de las múltiples formas de hacer que visibilizamos en las prácticas artísticas, se abre una posibilidad para hacer método y metodología, que no siga una estructura tan estable, ya que lo que se busca es el no asentarse, no sentirse cómodo, estar debajo de las prácticas artísticas para, desde ese abajo, mover las posibilidades estáticas que se han planteado al entender lo inmersivo como algo artificial. Por esta razón, este escrito apuesta por la *Fugitividad*: “donde se lleva a cabo el trabajo y donde el trabajo se subvierte, ahí donde la revolución todavía es negra, todavía es fuerte” (Harney y Moten, 2018, p. 23). Es una búsqueda por el subvertir el trabajo que se ha realizado desde las prácticas inmersivas que se han logrado rastrear. Cambiar, dar la vuelta, generar un terremoto desde las potencias que nos brindan las artes y sus diversas prácticas.

Dentro de esta postura de lo fugitivo asocio el estudio, entendido desde Harney y Moten (2018),<sup>4</sup> como una posibilidad para no asentarse desde el trabajo individual. Una búsqueda desde el no conocer, desde un no plantear una idea de resolución (Hernández, 2019). Un estudio que esté dentro de un intermedio “una multiplicidad-una transindividualidad colectiva” (Manning, 2020, p. 83). Siguiendo la cita, una apuesta por el ser colectivo que transciende el individuo capitalista, que es por estar con otros. Con esto se abren posibilidades para ser y hacer, que en este momento no se pueden definir dentro del proyecto porque precisamente no se han puesto en práctica. “Los fugitivos saben algo de la posibilidad. Ellos son la posibilidad de producción de conocimiento en la universidad” (Harney y Moten, 2018, p. 51). Estas posibilidades son las que se buscan dentro del presente escrito. Posibilidades para poder hacer y estudiar, posibilidades para vivir y dejar vivir, morir y dejar morir. Opciones, algo que no se marca comúnmente desde proyectos de investigación. Abrir riesgos, abrir formas de “éxito” o “fracaso” dentro de una metodología, sin el miedo

<sup>4</sup> “Cada vez pienso más en el estudio no como algo donde todo el mundo se disuelve en el estudiante, sino donde las personas de alguna manera se turnan para hacer cosas unas para otras o para los demás y donde te permites que otros te posean mientras hacen algo.” (Harney y Moten, 2018, p. 164).



Imagen 5. Instalación inmersiva (parte inferior). Lugar, ciudad, año. Fotografía propia del autor.

a no ser exacto. Buscar, eso sí, el estudio, eso que se vincula desde el enseñar y enseñarse, aquello que, siguiendo a Harney y Moten (2018), se ve cada vez menos dentro de las universidades.

Como ejemplo, dentro de una posible “fugitividad inmersiva” he venido mostrando, alrededor de las imágenes 1, 2, 4 y 5, unas piezas instalativas con parlantes que se ilustran una posibilidad de inmersión que busca mi investigación dentro del Doctorado en Estudios Artísticos. Esta propuesta se enmarca en las múltiples posibilidades que se pueden encontrar. Posibilidades fugitivas que pueden moverse, instalaciones que pueden mutar, sonido que puede transportarse. Esta propuesta de creación-investigadora es el motor que movilizará el entramado teórico que dentro del presente texto enmarca la investigación.

## Conclusiones

En este artículo se empieza a visualizar un trabajo de doctorado que pretende hacer una *grieta* (Walsh, 2023), una pequeña, a este concepto de inmersión que hemos limitado como algo artificial. El trabajo entonces busca alejar la visión que se le ha dado a la inmersión y, por medio e intermedios, buscar una asociación relacional con el concepto inmersivo. Plantear una posibilidad de mundo en donde entendamos que estamos inmersos en la Tierra, nuestro planeta. Entender que estamos inmersos en nuestros cuerpos y estamos inmersos en los cuerpos que viven y que están vivos en nuestro entorno vegetal, animal, humano y más que humano. El presente proyecto quiere acercar lo inmersivo al mundo vivo, buscar un *inmersar*, una acción inmersiva, con el fin de vincularnos como humanos inmersos con las existencias más que humanas, ese que nos envuelve y nos relaciona.



Lo más que humano se entiende desde y con el humano como esto que puede vincular o negar lo vivo que está en el mundo y que acciona el mundo enmarañado (Hernández y Rodríguez, 2025). Es un hecho entonces que debemos relacionarnos desde diversos lugares con esto que nos rodea, con esto con lo que estamos inmersos en el mundo. Siguiendo a Latour (2019), al ser seres de la Tierra, estamos en relación con todo lo que está en el mundo. Sin embargo, hemos olvidado que convivimos con otras voces, otras formas de hacer y sentir el mundo. Este escrito evidencia esto y enfatiza el volvernos abono, volvernos el *humus* que nunca debimos dejar de ser.

El sonido, como medio que va más allá de un significado es una de las búsquedas que queda abierta dentro de esta pequeña revisión de autores. Al salirnos del signo qué nos queda. El sonido entonces se debe pensar y hacer desde lo sensible, desde el cuerpo y en relación con otros cuerpos. La búsqueda entonces es por el sonido como material que está en el mundo y atraviesa a los seres que están en la Tierra. Para esto se expone el pensamiento fugitivo que quiere encontrarse desde el no asentarse (Harney y Moten, 2018). Un sonido que se libere a través de diversas prácticas que no entiendan una resolución inmediata, que no busquen generar una definición, un final claro. Este escrito entonces rastrea unos pensamientos fugitivos que están llevando la investigación a un encuentro con lo no encontrado, lo no establecido. Una búsqueda por una relación que cambia y se transforma cada vez que se está en contacto con ella, como el sonido, como el fugitivo, como lo más que humano que no se fija dentro de un significado o significante, que no sólo hace y piensa, también siente y vive.

## Referencias

- Almazán, A. (2021). *Técnica y tecnología*, Taugenit Editorial.
- Anderson, B., y Ash, J. (2015) "Atmospheric Methods". En *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*, editado por Phillip Vannini, 18-34. Londres: Routledge.
- Altozano, M. E. M., & Valdellós, A. M. S. (2024). Arte audiovisual inmersivo: Antecedentes y líneas futuras. *Fonseca, Journal of Communication*, (28), 250-266.
- Ávila Valdés, N. (2003). Interactividad y arte interactivo: la realidad virtual inmersiva. *Arte, individuo y sociedad*, 15, 163-168.
- Ballén, S. C. (2015). Modos de relación sintiente Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 10(1), 131-152.
- Calvo, C. M. B. (2007). *Música concreta. Tiempo destrozado* (Vol. 15). Univ. Nacional de Colombia.
- Celedón, G. (2015). John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento: Aproximaciones filosóficas a su obra. *Revista musical chilena*, 69(223), 73-85.
- Castro-Gómez, S. (2012). Sobre el concepto de antropológica en Peter Sloterdijk. *Revista de estudios sociales*, (43), 63-73.
- Casales, A. (2024). Aproximaciones a la inmersión y su percepción auditiva. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 19(36), 288-305.
- Chalkho, R. (2019). Arte y tecnología. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 20. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi20.1596>
- Corral, M. B. (2013). Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras gráficas. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 2(24). «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6521522>»
- Corral, M. B. (2014). Partituras gráficas circulares: entre tiempo y espacio. *brac-Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(3), 277-300. «<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/158591>»
- Cox, C. (2011). Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism. *Journal of visual culture*, 10(2), 145-161.
- Cox, C. (2018). Sonic Realism and Auditory Culture: A Reply to Marie Thompson and Annie Goh. *Parallax*, 24(2), 234-242.
- Cox, C. (2019). *Sonic flux: sound, art, and metaphysics*. University of Chicago Press.
- Esparza Parga, R., & Rubio Barrios, J. E. (2016). ¿Qué es Tecnología? Una aproximación desde la Filosofía: Disertación en dos movimientos. *Revista Humanidades (San José, Costa Rica)*, 6(1), 1-43. <https://doi.org/10.15517/h.v6i1.25113>
- Gómez Moreno, P.P. (2018). (Ed. Acad.). [Prefacio]. *Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial*.

Colección Doctoral, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Guzmán Calderón, H. D. (2021). *Sonando en clave afectiva: pautas para encontrarme fagot*. [tesis de maestría]. «<http://hdl.handle.net/11349/28517>»

Guzmán Calderón, H. D. (2024). *Tres preguntas, un recorrido: Portafolio de composición*. [trabajo de grado maestría]. «<https://goo.su/k7P2R>»

Guzmán Calderón, H. D. (2025a). ¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación. *CorpoGrafiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), 220–229. «<https://doi.org/10.14483/25909398.22424>»

Guzmán-Calderón, H. D. (2025b). PDJD II: nuevas formas de notación musical utilizando la acotación teatral. (*pensamiento*), (*palabra*) y *Obra*, (34), e21838. «<https://doi.org/10.17227/ppo.num34-21838>»

Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Haraway, D. J. (2016). Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene. In *Staying with the Trouble*. Duke University Press.

Harney, S., & Moten, F. (2018). *Los abajocomunes: planear fugitivo y estudio negro*. Cooperativa Cráter Invertido.

Herburg, M. (2024). The audience as social collective: The role of intra-audience interaction in the communication of narrative in immersive theatre. *Australasian Drama Studies*, (84), 95-124.

Hernández, A. (2019, enero-diciembre). Passages on Emergent Ecologies of Dramaturgying. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 38-53 / ISSN 2390-0288

Hernández Rodríguez, Á. I., y Gutiérrez Bermúdez, R.M. (2025). "Esbozos para un hacer enmarañado con y a través del proyecto de investigación-creación Prácticas artísticas para una Colombia más-que-humana: de los mundos de plantación a las marañas-mundo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 20(2), 148-165. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae20-2.pcmh>

Hunter, L. (2021) Entre Ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la Política de la práctica. (Trad., María del Carmen Palau, Álvaro Hernández, Francisco Ramos, María Teresa García, Sonia Castillo Ballén). Colección Doctoral, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hunter, L. (2019). Política afectiva en Las sillas de Álvaro Hernández. *CorpoGrafiás: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 16-37.

Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Anuario TAREA*, 7(11).

Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar*. Taurus.

Le Guin, U. K. (2021). La teoría de la bolsa como origen de la ficción. «[La\\_teoría\\_de\\_la\\_bolsa\\_como\\_origen\\_de\\_la\\_ficcion\\_UrsulaKLeGuin.pdf](#)»

Lévy, P., & Levis, D. (1999). *¿Qué es lo virtual?* (Vol. 163). Barcelona: Paidós.

Lopes Ramos, J., Dunne-Howrie, J., Maravala, P. J., & Simon, B. (2020). The post-immersive manifesto. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 16(2), 196–212. «<https://doi.org/10.1080/14794713.2020.1766282>»

McRobert, L., & Osgoode Society for Canadian Legal History. (2007). *Char Davies' immersive virtual art and the essence of spatiality*. University of Toronto Press. «<https://doi.org/10.3138/9781442684171>»

Manning, Erin (2020). 30 proposiciones para la investigación - creación. *CorpoGrafiás: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 82-87

Martirosov, S., Bureš, M., & Zítka, T. (2022). Cyber sickness in low-immersive, semi-immersive, and fully immersive virtual reality. *Virtual Reality*, 26(1), 15-32.

Morton, T. (2010). The ecological thought. *Harvard UP*.

Morton, T. (2016). *Dark ecology: For a logic of future coexistence*. Columbia University Press.

Morton, T. (2021). *All art is ecological*. Penguin UK.

Myers, N. (2014). A kriya for cultivating your inner plant. *Centre for Imaginary Ethnography*, 1-6.

Proy, G. (2002). Sound and sign. *Organised Sound*, 7(1), 15-19.

Roginska, A., & Geluso, P. (2017). *Immersive Sound*. Focal Press.

Rubio Vargas, P., & Sigal Sefchovich, J. R. (2023). Una reinterpretación tímbrica del espacio eco-acústico: Improvisación guiada a través del análisis del paisaje sonoro. *Revista Nodo*, 18(34).

Scacco, L. (2024). A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene. *Tahiti*, 14(1), 163-168.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos sonoros*. (Versão traduzida e editada do *Traité des objets musicaux* de Araceli Cabezón Diego) Madrid: Alianza Editorial, SA.

Stewart, K. C., & de León Calero, A. P. (2019). El mundo que se hizo visible a través de lo afectivo. *CorpoGrafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 167-175.

Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Greenwood Publishing Group.

Walsh, C. (2023). *Agrietar la Uni-versidad. Reflexiones interculturales y decoloniales por/para la vida*. (Comp.) Rene Olvera Salinas, Víctor Torres Leal y Patricia Roitman Genoud. Querétaro, México: Universidad Pedagógica Nacional, Santiago de Querétaro.

Wilson, S., & Harrison, J. (2010). Rethinking the BEAST: Recent developments in multichannel composition at Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre. *Organised Sound*, 15(3), 239-250.

Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), 51-56.

Winner, L. (1979). *Tecnología autónoma: la técnica incontrolada como objeto del pensamiento político*. Gustavo Gilli.