

Ambientes sonoros. Una mirada desde el método bacteriano de análisis*

<https://doi.org/10.15446/rcpeha.n22.114304>

José-Alberto Gallardo-Arbeláez**

Resumen: el presente artículo expone los inicios de la investigación “Ambientes sonoros latinoamericanos, una mirada desde el método bacteriano de análisis”, en la que se plantea un ejercicio investigativo que explora diversos casos en torno a la influencia de la música ambient latinoamericana, enfocado en un estudio de caso: la plataforma de escucha Audium. Se busca generar una metáfora entre el ciclo de vida de las bacterias y la manera en la que surge la música ambient en Latinoamérica, resultado del cruce de conocimientos, su apropiación social y las dinámicas de código abierto como un nuevo campo del saber que permita tratar de entendernos desde nuestras dinámicas sonoras libres de hegemonías.

Palabras clave: música *ambient*; Latinoamérica; bacterias; Audium; hazlo tu mismo.

Sound Environments: A View from the Bacterial Method of Analysis

Abstract: this article presents the beginnings of the research project “*Latin American Sound Environments: A View from the Bacterial Method of Analysis*,” which proposes an investigative exercise exploring various cases related to the influence of Latin American ambient music, focusing on a case study: the listening platform Audium. The aim is to establish a metaphor between the life cycle of bacteria and the way ambient music emerges in Latin America, as the result of the intersection of diverse forms of knowledge, their social appropriation, and open-source dynamics as a new field of knowledge that may allow us to understand ourselves through our own sonic dynamics, free from hegemonies.

Keywords: ambient music; Latin America; bacteria; Audium; do it yourself.

Ambientes Sonoros: Um Olhar a Partir do Método Bacteriano de Análise

* **Recibido:** 07 de mayo de 2024 / **Aprobado:** 29 de agosto de 2024 / **Modificado:** 04 de septiembre de 2024. El presente artículo es resultado del primer año del doctorado en Artes cursado en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

** Magister en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Estudiante de doctorado en Artes por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Email: jose.gallardo@udea.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8464-9789>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Gallardo-Arbeláez, José-Alberto. “Ambientes sonoros. Una mirada desde el método bacteriano de análisis”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 22 (2025): 00-00.
<https://doi.org/10.15446/rcpeha.n22.114304>

Resumo: este artigo apresenta os inícios da pesquisa “Ambientes Sonoros Latino-Americanos: Um Olhar a Partir do Método Bacteriano de Análise”, na qual se propõe um exercício investigativo que explora diferentes casos em torno da influência da música ambient latino-americana, com foco em um estudo de caso: a plataforma de escuta Auditum. Busca-se gerar uma metáfora entre o ciclo de vida das bactérias e a forma como a música ambient surge na América Latina, resultado do cruzamento de saberes, de sua apropriação social e das dinâmicas de código aberto como um novo campo de conhecimento que permita tentar nos compreender a partir de nossas dinâmicas sonoras livres de hegemonias.

Palavras-chave: música ambiente; América Latina; bacterias; Auditum; faça você mesmo.

(T1) Antecedentes y actualidad de los estudios sobre el tema

En los últimos diez años, la naciente escena de curiosos por el sonido ha experimentado un actor sonoro que pocos conocen: Auditum¹, plataforma de escuchas; un proyecto que fue engendrado por el sello disquero antioqueño Éter Lab². Sin embargo, a comienzos de 2023, Auditum decidió cesar actividades como plataforma de escuchas³, suceso que tal vez no llamó la atención de muchos, pues la escucha es un tema que escasamente se ha tratado en el medio local y menos aún las sonoridades que involucran espacios sonoros más arriesgados como son la música ambiente en Latinoamérica.

Ahora bien, para efectos del presente artículo y definir ambient latinoamericano, se debe puntualizar lo que se entiende por dicho término. Desde la perspectiva del norte global, la música ambient fue definida en el fonograma *Ambient 1: Music for Airports* de Brian Eno como “una música que pueda generar atención como ser ignorada al mismo tiempo”⁴. Ello sugiere que, desde la perspectiva de Eno, la música ambient no parte de utilizar la melodía, armonía y ritmo como materialidad principal, sino el entorno, el tiempo, la resonancia, el timbre, el ruido, es decir, el sonido en su máxima expresión. Esto afecta la posición del compositor, el cual crea piezas que se terminan de construir con el espacio que circunda la reproducción del sonido, sea en disco de vinilo, CD, servicio de streaming de audio o video.

¹ Plataforma de escuchas <https://www.instagram.com/auditumfest/>

² “Éter Lab es un espacio de creación e investigación audio/visual radicado en Santa Elena, en las montañas de Medellín, Colombia. Desde el 2012 se ha dedicado a la experimentación, exploración y gestión de proyectos que asumen una visión integrada del sonido, la palabra y la imagen, a través de medios tecnológicos y medios/formatos como el arte sonoro, los lenguajes audiovisuales, la indagación filosófica y las artes electrónicas”. Éter Lab, “Laboratorio”, <https://eter-lab.net/laboratorio/>

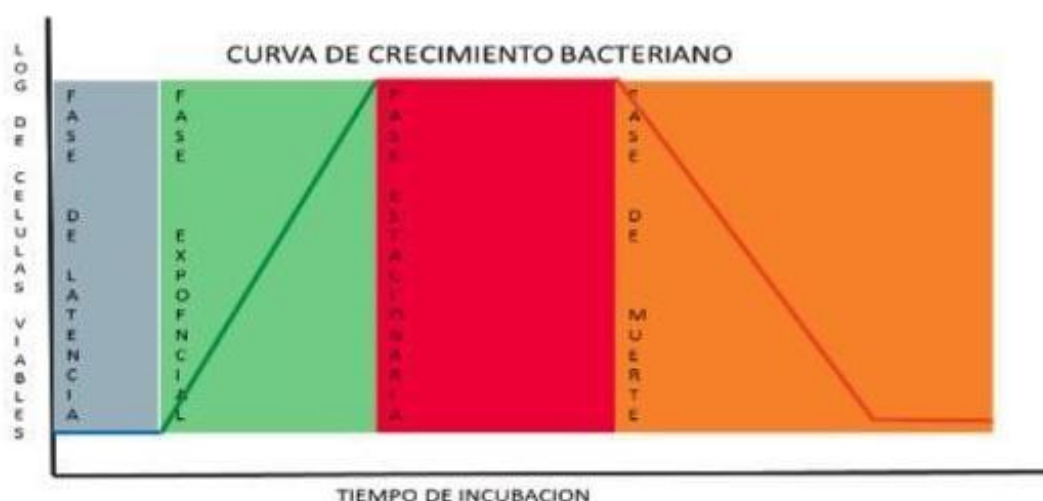
³ Como informan en el siguiente comunicado de prensa https://www.instagram.com/p/CxbMMPbRpow/?img_index=1

⁴ Brian Eno, *Ambient 1: Music for Airports* (Londres: Polydor Records, 1978).

No obstante, en las últimas dos décadas⁵, un nuevo⁶ tipo de música ambient⁷ hecha por latinoamericanos ha tenido circulación en diversos espacios originalmente dominados por el discurso de esta música desde el norte global.

Hoy en día, dichos movimientos entre espacios, generados por creadores de música ambient en Latinoamérica, provocan preguntas que no han sido abordadas desde los estudios de sonido, la musicología o la etnomusicología, lo que hace necesario crear un nuevo modelo de estudio sobre un problema actual. Con base en este escenario, el artículo presenta un método bacteriano de análisis de la cuestión, que parte de un suceso anecdótico: pensar que el ambient latinoamericano es música que solo escuchan las bacterias. Este motivo, inciso o célula inspiracional, produce el germen de pensar las relaciones entre la música ambient hecha en Latinoamérica y la curva de crecimiento de una bacteria.

Figura 1. *Curva de crecimiento bacteriano*



Fuente: Liliana Caycedo-Lozano, Lucía-Constanza Corrales-Ramírez y Diana-Marcela Trujillo-Suárez, “Las bacterias, su nutrición y crecimiento: una mirada desde la química”, *Revista NOVA* vol. 19, no. 36 (2021): 49-94, <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/nova/article/view/1770>

⁵ Grayson Haver Currin para *The New York Times* presenta a Tim Hecker como uno de los encargados de popularizar para otros públicos o audiencias la música *ambient*, lo que cambió un poco el orden de los factores de visibilidad dentro de los términos que establece la industria musical global. Currin, Grayson-Haver, “Tim Hecker Helped Popularize Ambient Music. He’s (Sort of) Sorry”, *The New York Times*, 25 de abril de 2023, <https://www.nytimes.com/2023/04/25/arts/music/tim-hecker-no-highs.html>

⁶ Como resalta Isabelia Herrera: “En toda América Latina, una generación de jóvenes artistas y productores sonoros está desbaratando los supuestos eurocéntricos sobre los límites de la música ambiental. Como región que abarca 33 países y más de 500 idiomas, cada uno con su propia y rica historia musical, estos artistas no pueden limitarse a un solo estilo o estética. Y la mayoría de las veces, muchos de ellos ni siquiera se definirían a sí mismos como artistas estrictamente ambientales, una categoría que ya es polémica e imprecisa” Isabelia Herrera, “These 10 Latin American Sound Artists Are Expanding What Ambient Music Can Be”, *Pitchfork*, 17 de octubre de 2022, <https://pitchfork.com/thepitch/these-latin-american-sound-artists-are-expanding-what-ambient-music-can-be/>

⁷ Para ser más preciso, Eno afirmó: “Un ambiente se define como una atmósfera, o una influencia circundante: un matiz. Mi intención es producir piezas originales aparentemente (pero no exclusivamente) para momentos y situaciones particulares con miras a construir un catálogo pequeño pero versátil de música ambiental adecuado a una amplia variedad de estados de ánimo y atmósferas”. Eno, *Ambient 1*, contraportada del disco, 1979 Polydor Records. Traducción del autor.

La bacteria y la música *ambient* comparten la necesidad de tener un espacio para nacer, el cual casi siempre es adverso. Para lograr subsistir en ese ambiente deben desarrollar habilidades a partir de una práctica constante, ya que no existe una tradición para adoptar, ni una necesidad de imposición de herramientas generada por las regulaciones que pueda tener dicho ambiente en términos de licenciamientos. Así se generan otras posibilidades, como es el caso del uso de *open source*, *open hardware* o la práctica más usual: la piratería de los DAW (*digital audio workstation*), de mayor consumo en el norte global. En este punto nace el “hacedxr sonoro”, un sujeto o individuo que crea piezas sonoras, audiovisuales y transmedia a partir de un proceso basado en la práctica constante de un oficio, en este caso el de hacer música *ambient*. Sus metodologías parten de las asociaciones libres presentes en prácticas como “hazlo tú mismo” (HTM)⁸, conjugadas con la creación de diálogos de saberes, o “hazlo con otrxs” (HCX). Por esta razón se implementa el uso de código abierto (*open source*) en la práctica creativa mediada por computadores.

El *hacedxr sonoro* no se ubica dentro de la academia musical y, por ende, no comparte la figura del compositor ni el espacio del arte sonoro⁹, dado que para muchxs es considerado una estandarización museográfica de lo que nombran como *noise*, ruido, *ruidx*, experimentación. El *hacedxr sonoro* logra transitar a través de procesos de obstinación¹⁰, inmovilidad¹¹ y resiliencia sonora¹², buscando generar poéticas en nuevas prácticas, posibilidades y espacios sonoros. Si a esto se le suma la música *ambient* como un lienzo abierto, tenemos el surgimiento del *ambient* latinoamericano.

(T1) Nacimiento y crecimiento exponencial

⁸ Este concepto ha sido trabajado en la escena punk medallo, como se puede leer en Ricardo-Alfredo Gómez-Echeverri, “*Kaos en el Sótano: génesis y estructura de la escena Punk Medallo (1985–2018)*” (tesis de doctorado, Universidad EAFIT, 2021), <https://repository.eafit.edu.co/items/24de4e4e-7873-4432-9dd0-3987689b29ba>

⁹ Susan Campos-Fonseca narra un fenómeno similar, donde contrapone arte sonoro, ruido, experimentalismo y otras sonoridades sobre artistas como Ovsicori (también mencionado por Isabelia Herrera). Susan Campos-Fonseca, “¿Arqueologías sonoras del presente?” (conferencia, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2014), www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/15079

¹⁰ Se toma el concepto de “obstinación” planteado por el etnomusicólogo Gavin Steingo, el cual deriva del latín *ob* (contra) y *durare* (endurecer) e implica una especie de inflexibilidad inquebrantable. Entonces, como verbo, “obstinado” significa “endurecerse contra”. Gavin Steingo, “Sound and Circulation: Immobility and Obduracy in South African Electronic Music”, *Ethnomusicology Forum* vol. 24, no. 1 (2015): 102-123, <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1020823>

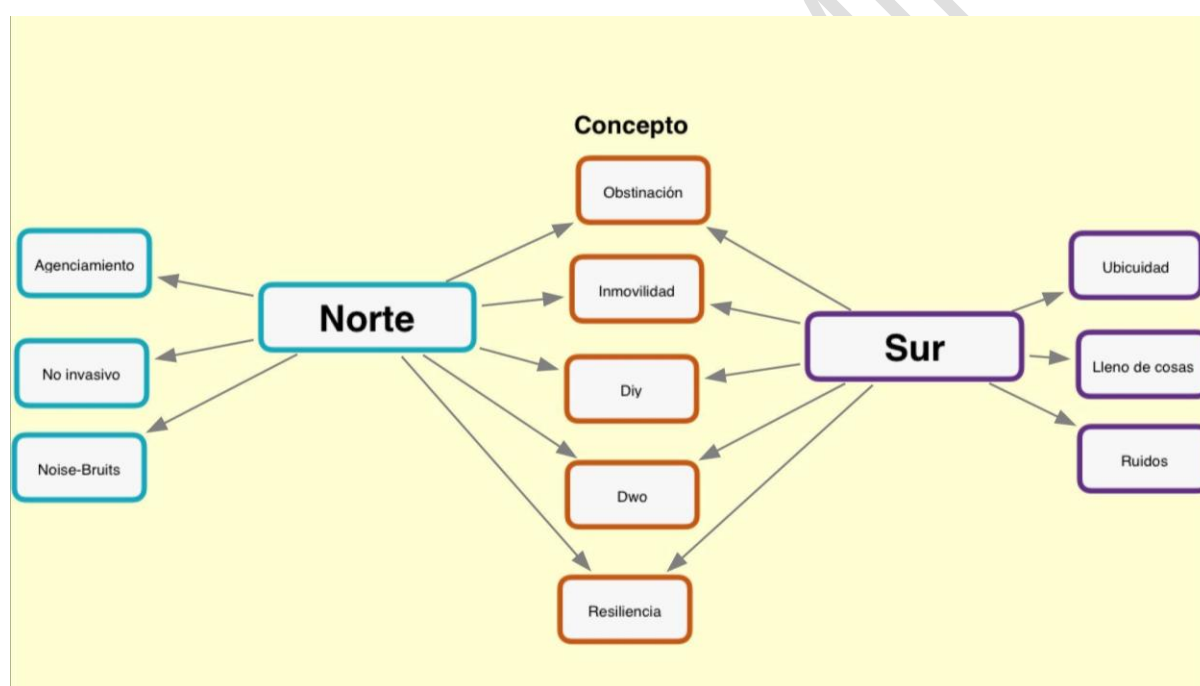
¹¹ El segundo concepto, “inmovilidad”, tomado del mismo autor, define que “tiene efectos generativos definidos sobre la creatividad musical. Por tanto, [...] es un error pensar en la inmovilidad sólo en términos de carencia, de no ser móvil. En cambio, la inmovilidad hace tantas cosas posibles como imposibles”. Steingo, “Sound and Circulation”.

¹² Defino esta como el uso de prácticas sonoras derivadas del HTM, como generador de timbres y material sonoro, usando herramientas tecnológicas de baja tecnología o *lo-fi*, *open source* y HCX. La “resiliencia sonora” es un ejercicio de diálogo entre el HTM y HCX donde se busca replantear el uso de la tecnología en el contexto cercano o próximo: “Un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”. Donna Haraway, *Manifiesto Ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, trad. Manuel Talens (Costa Rica: Centro de Investigación en Estudios de la Mujer, 1984), 2, <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/81>. Estos conceptos y prácticas caracterizan el *ambient* latinoamericano.

El crecimiento exponencial del *ambient* en medios de uso cotidiano como las redes sociales¹³ sugiere que, tal vez, el norte global tuvo la necesidad de curar el mundo a través de esta música, una sonoridad que se asocia normalmente con los primeros discos de *ambient* publicados por Brian Eno en la década de los setenta. Sin embargo, la actualidad latinoamericana asociada, o que suele usar este término en escenas, ciclos de escucha, ciclos de improvisación libre y plataformas de escuchas, es otra, es un *ambient* que busca más que permanecer, quiere afectar al oyente.

En la figura 2 es posible notar las diferencias encontradas entre *ambient* del norte y *ambient* del sur, pensados en clave conceptual:

Figura 2. Mapa conceptual y comparativo entre *ambient* y *ambient latinoamericano*



Fuente: elaborado por el autor.

El fenómeno tal vez suceda por la falta de proyectos sónicos hegemónicos que marquen la línea estética que Eno produce y empaqueta en un género, el cual tiene varios años en la industria musical tradicional. Latinoamérica no posee proyectos educativos a nivel informal o formal que implementen el sonido como medio expresivo; asimismo, no se guarda la tradición de buscar en el mapa del norte nuestras expresiones estéticas, ya que muchas de estas nacen del contacto con la prosaica¹⁴ que se experimenta diariamente. Las herramientas de creación

¹³ Un buen ejemplo es el crecimiento exponencial del *hashtag ambient* y *ambient curation* en la red social Instagram.

¹⁴ Como se trabaja sobre la escena de la música electrónica, arte sonoro y música experimental en la ciudad de Medellín en José-Alberto Gallardo, "De la prosaica a la poética en la experiencia sonora y musical de Medellín", en *El arte sonoro en Colombia. Estado del arte*, coord. Jorge-Mario Díaz-Matajira (Bogotá: Universidad Antonio Nariño, 2021), 301–322, <https://drive.google.com/file/d/1VUvGWKmrH8EEizfnwkEvFcRC845yKdJ0/view>

sonora han sido, en muchos casos, hechas por los mismos artistas, lo que denota una búsqueda que trasciende lo que la dinámica de la industria musical donde se encuentra insertado el *ambient* de Eno funciona muy bien.

Es otra la reconfiguración, porque son otrxs los creadores y otros agenciamientos¹⁵, son otras apropiaciones tecnológicas, accidentes, errores que, como menciona Steingo, conllevan otros tiempos y ubicuidades: “Es importante reconocer que la tecnología no avanza de forma lineal ni teleológica. Con esto quiero decir que, si bien la innovación tecnológica puede superar limitaciones o imperfecciones, las innovaciones también suelen producir nuevos fracasos y accidentes”¹⁶. En palabras de Isabelia Herrera:

En toda América Latina, una generación de jóvenes artistas y productores sonoros está desbaratando los supuestos eurocéntricos sobre los límites de la música ambiental. Como región que abarca 33 países y más de 500 idiomas, cada uno con su propia y rica historia musical, estos artistas no pueden limitarse a un solo estilo o estética. Y la mayoría de las veces, muchos de ellos ni siquiera se definirían a sí mismos como artistas estrictamente ambientales, una categoría que ya es polémica e imprecisa.¹⁷

Este es el caldo de cultivo para los productores de *ambient* latinoamericano. Su presencia genera interconexiones aéreas que necesitan ser acopladas a través de métodos de asociación de grupos sociales, entre los ámbitos no académicos, las publicaciones especializadas de música electrónica y el público en general. Es el caso de Alejandro Arturo, *aka* Ovsicori, el cual es reseñado y comentado por Susan Campos-Fonseca en “Auralidades de mundos heridos”, donde propone abordar los estudios decoloniales sonoros en diferentes medios de creación electrónica y digital:

Organiza sintetizadores modulares y loops de cintas procesadas junto con grabaciones de campo de las selvas tropicales del Parque Nacional Corcovado de Costa Rica y la provincia de Monteverde; sus huellas giran en espiral y florecen, como si reflejaran la circularidad de los ciclos de vida de los animales.¹⁸

Por otro lado, un *ambient* latinoamericano también se caracteriza por la inserción en procesos de investigación-creación¹⁹, algunos de estos, encabezados casualmente por no músicos (cualidad que se hace notar mucho en los trabajos del norte global enfocados al *ambient*). Es

¹⁵ John Lysaker, *Brian Eno's "Ambient 1: Music for Airports"* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

¹⁶ Steingo, “Sound and Circulation”, 103.

¹⁷ Herrera, “These 10 Latin American Sound Artists”, 1.

¹⁸ Susan Campos-Fonseca, “Auralidades de mundos heridos”, en *Border-Listening/Escucha-Liminal*, 1 vol. ed. Alejandra-Luciana Cárdenas (Berlín: Radical Sounds Latin America, 2020), 30, <https://radicalsoundslatinamerica.com/wp-content/uploads/2020/11/borderlistening3.pdf>

¹⁹ En el siguiente video el artista invita a su exposición de *Bardo* en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y resume parte de su proceso investigativo/creativo. MAMM Museo de Arte Moderno de Medellín, “Bardo” es una obra sonora en la que las artes digitales sirven como recurso para irradiar. Recuperado de MAMM, Facebook, 5 de marzo de 2020, <https://www.facebook.com/watch/?v=2468296853432583>

ese el caso de *Bardo*²⁰, resultado del trabajo de grado de José-Antonio Santamaría para obtener el título de máster en Artes Electrónicas por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Antioquia. Al ser un documento donde se evidencian actores que deciden identificarse con otras denominaciones en términos de género, he tomado la opción de nombrarlo “mapa de hacedorxs sonoros”.

Entre algunos de estos hacedorxs sonoros encontramos nombres como Susan Campos-Fonseca (Costa Rica), Alexandra Cárdenas (Colombia-México-Berlín), el colectivo sonoro argentino Ruidx, Fabian Luna (Argentina), Ana-María Romano (Colombia), Adina Izarra (Venezuela-Ecuador), Amor Muere (Centroamérica), Concepción Huerta (México), Mabe Fratti (Guatemala-México) y Emilia Bahamonde (Ecuador-México). Todos y cada uno de estos son actantes por tratar dentro de mi investigación en torno al *ambient* latinoamericano, debido a sus procesos creativos, académicos y de gestión; de la misma manera, este mapa debe crecer a través de sus diversas ramificaciones conceptuales y teóricas.

Se notan otras presencias del *ambient* latinoamericano en las dimensiones geográficas del norte global, como son los circuitos y giras de algunos creadores en Europa y Estados Unidos (además de la participación en redes con alcances globales pero construidas desde el norte global, por ejemplo, Ana Romano con su contribución a *Cities and Memory*). Algunas de estas acciones se analizan más adelante desde la perspectiva de los estudios del *performance*, buscando resolver la posible existencia de un *ambient* latinoamericano en dichos campos de estudio.

Parte de esta disputa intrínseca en el material sonoro se puede escuchar en la construcción de la tensión sonora, ya no pensada solo desde una perspectiva musical, sino ampliada al campo sónico de la interpretación *in situ*. Es decir, la música *ambient* latinoamericana necesita de la participación y gesto performático en vivo para existir.

Se hace necesario, entonces, plantear una metodología de investigación cualitativa y multidinámica que desarrolle su planteamiento del problema a través de preguntas abiertas que alimenten orgánicamente el proceso investigativo, como ¿cuáles son las nuevas poéticas (objetos, maneras y formas) presentes en los hacedorxs sonoros de *ambient* latinoamericano? ¿Cómo la bacteria del hacedor sonoro modifica su espacio a través de la generación de sonido y contenido transmedia? ¿Dónde suceden estos cambios? ¿Cuáles son las plataformas, escenas y ambientes?

La investigación se fundamenta en el campo de las teorías de libre asociación, como es el caso del *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway (1984), la teoría del actor-red de Bruno Latour (2008), los conceptos de obduración e inmovilidad de Gavin Steingo y las dinámicas presentes en la construcción colectiva de saberes por medio del hazlo tú mismo y el hazlo con otrxs, ubicados desde la perspectiva del trabajo de Ricardo Gómez con su tesis doctoral *Kaos en el sótano: génesis y estructura de la escena Punk Medallo (1985-2018)*.

Se trabaja desde conceptos que vienen del mundo de los estudios del sonido, la sociología, la biología, la estética y las prácticas de *escuchas*, y no de escucha en singular, dado que las plataformas de *escuchas* proponen otro concepto sobre lo que el norte ha puesto en una sola

²⁰ *Bardo* fue resultado de una investigación/creación. Como parte de su proceso expositivo estuvo disponible para el público en el MAMM, como se puede ver en: <https://www.elmamm.org/exposicion/bardo/>

acción. Por esta razón, se evaden los discursos hegemónicos que plantean la escucha como un acto que puede ser abordado solo desde sus causalidades, como expone la música concreta y otras vanguardias. Tampoco se piensa tratar la escucha desde la interacción social o ecológica con dicho acto, como plantean otros discursos pensados desde Murray-Schafer, la cual quedó expuesta en su texto *The Soundscape* (1977). Se pretende abordar las escuchas desde una construcción de conocimiento colectivo que nazca como producto de la investigación y la nueva generación de saberes.

El pensamiento filosófico se piensa estudiar desde la perspectiva estética que el autor ha trabajado durante su proceso de formación integral, la cual se ha enfocado en problemáticas miradas estéticas desde la provocación sonora; dicho campo de acción, reflexión y estudio se enfoca en procesos que han sido decantados en otros contenidos. Ejemplos claros como los documentales *Sisters with Transistors* de Rovner (2020)²¹ y *Dub Echoes* de Natal (2008)²² desarrollan nuevos acercamientos, discursos y teorías que exponen experiencias con el sonido, donde grupos sociales logran apropiaciones tecnológicas, estéticas, culturales y políticas al crear discursos sonoros alejados de las hegemonías y tradiciones. Nuevas creaciones sonoras requieren de nuevos métodos.

Para lograr delimitar el estado de la cuestión se toma como guía el ciclo completo de vida de la plataforma de escuchas Auditum²³ (2013-2023)²⁴, bajo la búsqueda de casos que colinden conceptual y temáticamente en Latinoamérica durante la misma porción de tiempo que en la primera muestra. Procesos que transiten entre el mundo digital y el físico, tal como Éter Lab²⁵ que pasó de ser una *netlabel* dedicada al *ambient*, paisaje sonoro, música experimental y arte sonoro, a organizar y producir la Semana de la Escucha (primer nombre de la plataforma de escucha) y luego crecer a un Festival Sonoro: Auditum. Procesos donde se evidencie una fase estacionaria que vaya en crecimiento exponencial y luego termine en actividades bajo este último nombre en el año 2023.

De esta manera, después de comprobar el modelo bacteriano en todas sus fases, es posible implementarlo en otros casos donde se evidencie un tránsito entre oficios (compositor electroacústico, artista sonoro, hacedor sonoro), ambiente (virtual, físico, híbrido, transmedial), y condiciones adversas que puedan detonar, obstinar, inmovilizar y sean

²¹ Para conocer más: <https://sisterswithtransistors.com/>

²² Para conocer más: <https://dubechoes.com/>

²³ Una plataforma de escuchas es la asociación colectiva que han tomado varios grupos, sellos disqueros y espacios de creación sonora inspirados en conceptos como el paisaje sonoro, el arte sonoro y el hacer sonoro. Su inspiración conceptual nace de los pioneros de las posibles narrativas del sonido, como son Murray-Schafer, Hildegard Westerkamp, Pauline Oliveros, entre otros. Este espacio de visualización, exhibición y muestra ha permitido a hacedorxs sonoros presentar en público piezas sonoras, muchas de estas de música *ambient*.

²⁴ Así mismo, esta extensión temporal permite rastrear discografía, videografía y material transmedia necesario para esta investigación. En una pequeña búsqueda en Discogs (plataforma de venta e intercambio de discos en ediciones físicas) se encuentran, solo en 2013, veintiún discos publicados; esto para darnos una idea de la cantidad de contenido que se ha generado en Latinoamérica y que ha sido clasificado como música *ambient*. Para conocer más:

https://www.discogs.com/search/?style_exact=Ambient&country_exact=Colombia&decade=2010&year=2013

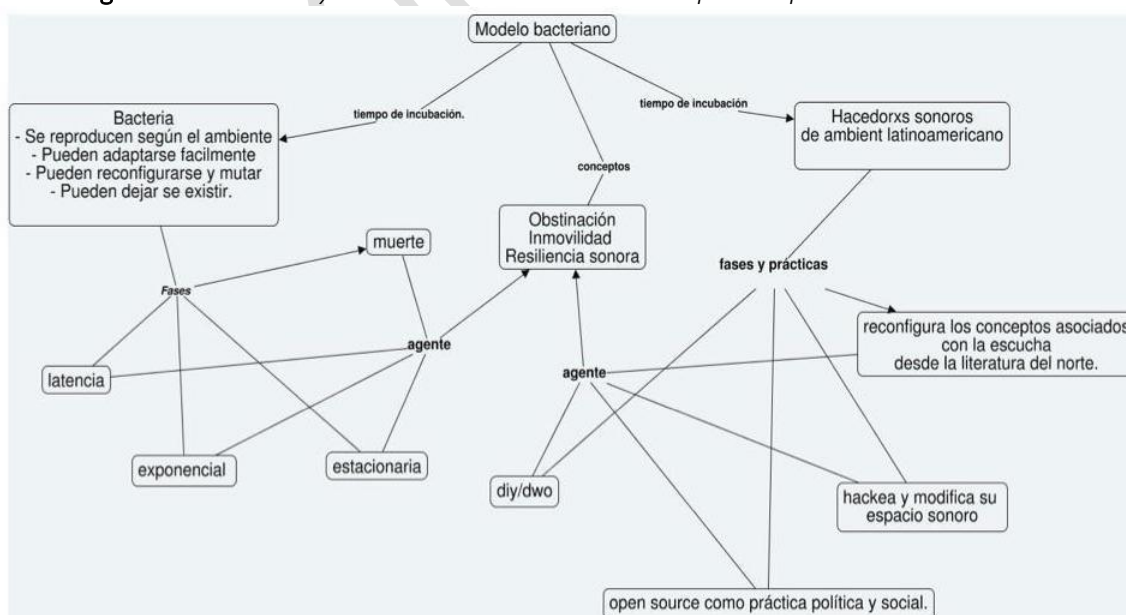
²⁵ “Casa de publicación basada en el sonido como sustancia plástica y materia invisible. Desde el 2013 ha publicado 58 lanzamientos que indagan en el *ambient global* y en la minería sónica experimental del sur. Creada en Medellín y activa hoy en la montaña de Santa Elena”. Éter Lab, <https://eter-lab.net/ediciones/>

resilientes; un medio que modifique el ambiente/espacio a través de un sonido que sea ignorable pero disfrutable²⁶.

El *ambient* de Eno fue planteado como un gran espacio de trabajo sonoro, “un tinte en el espacio”, dicho con sus palabras. Los hacedorxs de *ambient* latinoamericano hacen de esta sugerencia textual creaciones sónicas que modifican el espacio sonoro con tintes, colores, texturas hechas para el espacio vivo y en constante crecimiento que se sitúa en las ciudades latinoamericanas; algunos buscan hackear dicho paisaje, otros crean herramientas que les permitan narrar en tiempo real los tránsitos de la realidad. Cada uno es una posible bacteria que, al encontrarse en un ambiente donde no existe una tradición hegemónica situada en las prácticas sonoras contemporáneas (música electroacústica, arte sonoro, música experimental), genera sus propias poéticas, desarrolla herramientas, metodologías y las comparte con otrxs. Unos cuantos logran fases de crecimiento que derivan en plataformas colaborativas, colectivos, tesis de grado, proyectos doctorales, discos, ciclos dedicados a la escucha, ensambles de improvisadores, bandas sonoras y arte transmedia.

Como se evidencia en la figura 3, la relación entre contexto, hacedor sonoro y ambientes, provoca múltiples maneras de generar conocimiento abierto y vivo que, a partir de la libre asociación como práctica de intercambio, plantea un nuevo paradigma de estudio que requiere ser investigado desde una perspectiva cualitativa multidinámica, favoreciendo la comprensión de las dimensiones, profundidades y texturas del problema en cuestión. En otras palabras, es necesario un ambiente específico para que un hacedor sonoro (bacteria) modifique su espacio sonoro mediante la práctica constante de su oficio, el cual, si es bien recibido, puede crecer exponencialmente y desarrollar microorganismos (plataformas, *netlabels*, colectivos) que perduren por un tiempo, o luego mutar a diferentes ambientes para continuar el ciclo.

Figura 3. Relaciones y asociaciones entre elementos que componen el modelo bacteriano

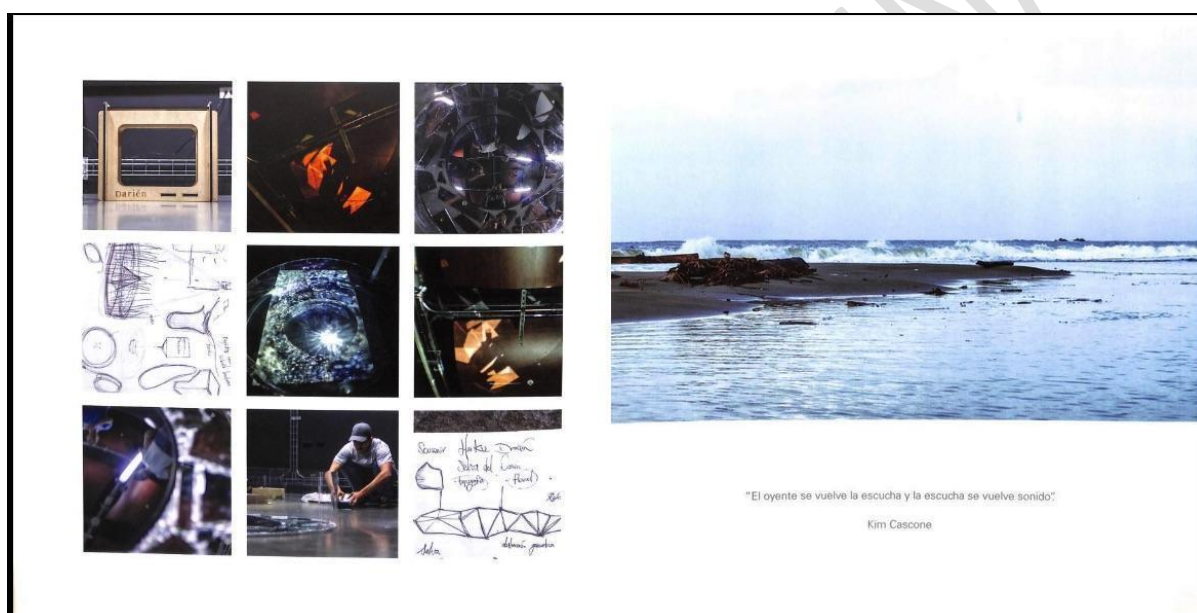


Fuente: elaborado por el autor.

²⁶ Brian Eno, Brian, “Ambient 1: Music for Airports [LP]. Polydor Records”.

En la figura 4 se pueden observar un par de bocetos realizados durante el proceso de investigación doctoral del cual hizo parte este texto, donde a partir de un juego entre las etapas del ciclo bacteriano de vida se implementa una macroestructura basada en el curso de la narrativa viva de la tesis. De esta manera, esta, como bacteria, crece por etapas, tal y como sucede con una pieza de música *ambient*.

Figura 4. Fotografías y texto donde David Escallón expone parte de su proceso de investigación creación



Fuente: David Escallón, *Darién* (Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2017), <https://archive.org/details/david-escallon-darien>

(T1) Prototipo del método bacteriano de análisis: Auditum, plataforma de escuchas (2013-2023)

Auditum es una plataforma de escucha creada en 2013 por Éter Lab, inspirada en la práctica de adoptar la escucha como forma de conciencia y resistencia, ante una Medellín industrial, imparable, acelerada y frenética. Auditum fue lanzada en un concierto realizado el 19 de julio por la conmemoración anual del nacimiento de Raymond Murray-Schafer, en el Día Mundial

de la Escucha, nombrado así por World Listening Project²⁷ “como un impulso colectivo para sumarse a la celebración del Día mundial de la escucha en Medellín”²⁸.

La persona que inició esta iniciativa fue Miguel Isaza, quien ha dedicado gran parte de su trabajo investigativo y artístico a estudiar la escucha como un campo interdisciplinario y holístico de creación. Sus inicios fueron en la música a partir de la práctica HTM/HCX, al hacer parte de agrupaciones locales enfocadas en las experimentaciones cruzadas entre el *postrock*, el emo y la música electrónica, como menciona durante la entrevista realizada por el proyecto de investigación “Arte Sonoro en Colombia”²⁹ de la Universidad Antonio Nariño. Luego de retirarse de su formación como ingeniero de sonido en el año de 2005³⁰, Isaza decidió tomar su propio camino en el mundo sónico, desarrollando varias ideas inicialmente dirigidas por él y luego expandiendo el hábitat a otros colaboradores. En dicha etapa generó proyectos enfocados al diseño sonoro, la grabación de campo, la publicación de música *ambient* hecha en Colombia y Latinoamérica, la mezcla y masterización de proyectos de música electrónica, hiphop y música experimental, entre otros. Logró el crecimiento exponencial de su oficio; creó múltiples productos que, a través del desarrollo de otras habilidades prácticas, publicaciones y creación de espacios de escucha, modificaron su hábitat. Optó por la inmovilidad que permite el uso de herramientas TIC, la web y los servicios P2P como forma de expresión. Las modificó para su propio uso con licenciamientos Creative Commons³¹ o similares, con la práctica de conceptos generados del *open source*, algunos de los cuales denotaban una obstinación: un blog dedicado al diseño sonoro, una *netlabel* dedicada a intentar resolver desde múltiples dimensiones la pregunta por la escucha (Éter Lab), para luego crear una plataforma de escuchas (Auditum). Este periodo de crecimiento exponencial se logró entre los años 2005 y 2008, como menciona en la entrevista citada anteriormente.

Designing sound es una de las materializaciones de esta primera etapa, donde se expuso una fase estacionaria, crecimiento exponencial y luego evolución sin Isaza, tal y como mencionan en su web:

DesigningSound.org es un recurso dedicado al arte y la técnica del diseño sonoro, con el objetivo de compartir información y conocimientos de forma gratuita y sin publicidad. Fundada por Miguel Isaza en 2008, luego se fusionó con Filmsound Daily de Jake Riehle. En 2011, Designing Sound pasó a manos de Jack Menhorn, Shaun Farley y Varun Nair, quienes administraron el sitio hasta que fue puesto en hibernación en enero de 2019. El sitio, y todo su valioso contenido, permanece preservado aquí hasta el día en que alguien pueda confiar en los nuevos.³²

²⁷ Éter Lab, “Día Mundial de la Escucha 2013”, <https://eter-lab.net/dia-mundial-de-la-escucha-2013/>; Miguel Isaza, “Celebra el día mundial de la escucha este 18 de julio”, *Hispasonic*, 11 de julio de 2013, <https://www.hispasonic.com/noticias/celebra-dia-mundial-escucha-este-18-julio/38314>

²⁸ Para conocer más: <https://auditum.eter-lab.net/festival/>

²⁹ Sistema de Información de Arte Sonoro (SIAS), Entrevista a Miguel Isaza, 28 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=F329mjNAk20>

³⁰ SIAS, Entrevista a Miguel Isaza.

³¹ Creative Commons o C. C. es un tipo de licencia donde el usuario tiene control absoluto de su producto, distribución, atribución, compartimento y reuso o reversión. Nace como parte de la búsqueda por los usuarios del universo propuesto por el sistema operativo LINUX. Para conocer más sobre ella puede visitar <https://co.creativecommons.net/tipos-de-licencias/>

³² Designing Sound, “About”, <https://designingsound.org/about/>

Figura 5. Flyer de la primera versión del día mundial de la escucha realizada por Éter Lab en 2013



Fuente: Éter Lab, "Día Mundial de la Escucha 2013", 2013, <https://eter-lab.net/dia-mundial-de-la-escucha-2013/>

La primera acción sonora en vivo del proyecto Auditum sucedió con la celebración del Día Mundial de la Escucha en la ciudad de Medellín. Isaza generó un hábitat portable y en constante desarrollo: un *performance* sonoro dedicado a la escucha en una ciudad a la que no le interesa escuchar. Todo esto dentro del marco estético que Brian Eno nombró música *ambient*, la cual es tomada por el hacedor sonoro para modificar, para repensar desde dimensiones poéticas como los paisajes sonoros, el *soundwalking* o el ruido, adoptando el error como parte del proceso creativo e implementando el DAW como instrumento musical³³; para disponerse de manera inmóvil en medio del público (virtual o físico), casi como si estuviese meditando³⁴, escuchando y a la vez interpretando la escucha. Esta es una de las tantas prácticas que denomino *ambient* latinoamericano, una juntanza de procesos, prácticas, apropiaciones, preguntas y posibles respuestas sobre un terreno transhumanista de la escucha, donde cada uno de los impulsos que habitan el espacio pueden y deben ser repensados dentro de otras poéticas más cercanas a la constante movilidad y vida que

³³ José Gallardo, ¿Es el computador un instrumento musical?, *Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas* (CEIARTE), 16 de octubre de 2010, <https://ceiarteuntref.edu.ar/2010/10/es-el-computador-un-instrumento-musical/>

³⁴ Un ejemplo del *performance* sonoro de Miguel Isaza se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=zZy7vPZ6c88>

manifiesta el sonido a través de la resiliencia que ejercen sobre nosotros todos esos elementos que son instrumentos del hacedxr sonoro.

El trasegar del “día de la escucha” a la “semana de la escucha” se puede asimilar con la evolución de la bacteria solitaria que genera una respuesta a su pregunta por la escucha y, luego, crea con otrxs, en este caso Camilo Cantor del Parque Explora³⁵, un microorganismo inspirado en el anterior: la Semana de la Escucha. Este espacio creció en asociaciones que involucraban espacios públicos y privados, apoyado por parte de los estímulos de la Alcaldía de Medellín en su programa de convocatorias anuales, desde la Secretaría de Cultura de la ciudad.

Figura 6. Flyer de la primera Semana de la Escucha, celebrada en 2017



Fuente: Auditum, “Auditumfest”, 5 de septiembre de 2019,
<https://soundcloud.com/auditumfest/sets/auditumfest17>

³⁵ En 2014 nace la alianza del Parque Explora con Camilo Cantor. Puede consultar más información en:
<https://eter-lab.net/dia-mundial-de-la-escucha-2014/>

En dicha asociación colaborativa encontramos los siguientes agentes participantes:

Tabla 1. *Apoyos, convenios, asociaciones en torno a Auditum*

Apoya	Organiza	Colaboran
Alcaldía de Medellín, a través del programa Estímulos de la Secretaría de Cultura de Medellín	Éter Lab https://eter-lab.net/ Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) https://www.elmamm.org/ Exploratorio. Taller público de experimentación del Parque Explora https://www.instagram.com/exploratoriomde/	● Canadá Council for the Arts ● Alcaldía Mayor de Bogotá ● CreaLab –Bogotá ● Centro Cultural Facultad de Artes, Universidad de Antioquia ● Instituto distrital de las artes (Idartes) Bogotá ● Plataforma Bogotá ● Move. Sello disquero y plataforma de la ciudad de Medellín ● Banco de la República de Colombia ● MUVA ● Radio Guau ● Jardín Botánico de Medellín ● Manzara Radio ● Beca 2017 Fondo Nacional de las Artes (México) ● Elektron Musik Studion (EMS, Alemania) ● Oasis Cultura etérea ● Inkilino Records ● Sonic Fields ● Sonema

Fuente: elaborado por el autor.

El periodo estacionario de Auditum comenzó con las Semanas de la Escucha, las cuales ahondaron un eje temático y conceptual que orbitó en múltiples prácticas de escucha como actos de participación, encuentro y aprendizaje. Estos fueron representados en talleres,

laboratorios, conciertos, sesiones de escucha, *performance* en espacios públicos e intervenciones en sala³⁶.

Dentro de la categoría de intervenciones en sala estuvo el proyecto transmedia de David Escallón *Darién, haiku, instalación audiovisual* (figura 7)³⁷. El proyecto fue el resultado de la investigación-creación que desarrolló Escallón para obtener el título de Comunicador Audiovisual y Multimedia en la Universidad de Antioquia. Pensado originalmente como un documental poético que usaba el *haiku* como ambiente de crecimiento, se creó una serie transmedia inspirada en la selva del Darién, lo que dio como resultado piezas que denotan la obra en un proceso constante³⁸, viva e inmóvil, que se consolida en una instalación audiovisual inmersiva: *Darién: eterno* (2016), publicada en formato mini-CD y digital por el sello discográfico Éter Lab³⁹ y con fotografías extraídas de las grabaciones de campo realizadas durante la práctica soundwalking⁴⁰. La obra en proceso también ejerce una modificación y reinención de las prácticas sonoras que Escallón aprende, modifica y construye. Estas se reafirman con su proceso académico en un área diferente a la música, el arte, el sonido, y con unas preguntas que detonan nuevas poéticas sonoras. Es aquí donde se convierte en hacedor sonoro, donde la dialéctica entre medios trasciende la investigación-creación pensada desde la perspectiva académica y muestra otras maneras de concebir el oficio audiovisual, sonoro y transmedia.

³⁶ Uno de los espacios más comunes en la ciudad es Lab3, donde se han expuesto proyectos como *Darién*, una instalación inmersiva transmedia donde el sonido es el eje principal. Para conocer más detalles visitar: <https://eter-lab.net/darien-lab3/>

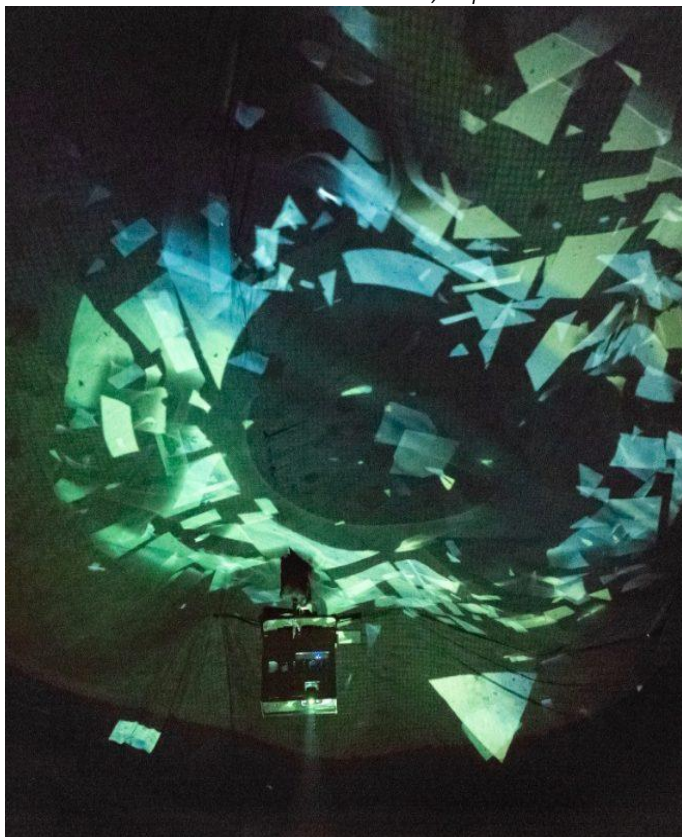
³⁷ Como se da cuenta en el folleto informativo de la exposición y obra llevada al Lab3 del MAMM <https://archive.org/details/david-escallon-darien>

³⁸ Emparentado con la filosofía de varios artistas de la década del setenta en Estados Unidos, algunos hicieron parte de Fluxus, como Dick Higgins, quien habla del arte intermedia, una dialéctica entre medios. Otros como John Cage usaron el *work in progress* para desarrollar piezas como *Chess Pieces* u *Organ²/ASLSP*, la cual está en constante creación. Puede ser consultada en: https://tsnamiediciones.cl/john_cage_organ2_aslsp/

³⁹ El disco digital está disponible en: <https://eterlab.bandcamp.com/album/dari-n-eterno-2>

⁴⁰ *Soundwalking* es la manera como Hildegard Westerkamp concibe una de las tantas metodologías para la creación de paisajes sonoros. Como su nombre lo indica, es la conjugación del movimiento del agente que graba y el espacio donde suceden las cosas, los dos en constante movimiento. Westerkamp, "Soundwalking as Ecological Practice", *Hildegard Westerkamp Inside the Soundscape* (página web), 3 de noviembre de 2006, https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=14&title=%E2%80%8Bsoundwalking-as-ecological-practice---2023-update-spanish-translations-published---2-publicaciones-en-espanol

Figura 7. Flyer de la instalación *Darién* de David Escallón, expuesta en el Lab3 del MAMM en 2017



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín, “David Escallón. Darién”,
<https://www.elmamm.org/exposicion/darien/>

Escallón estuvo casi dos meses en la selva del Darién, como una bacteria nueva procedente de la ciudad de Medellín. Fue con preguntas, referentes estéticos, teóricos, un marco conceptual y una serie de prácticas sonoras que desarrolló a través del HTM/HCX, siendo parte del sello disquero Éter Lab, financiador del proyecto⁴¹. También recibió apoyo de la Universidad de Antioquia para su proyecto de investigación-creación, lo que le permitió viajar con equipos de la Universidad y lograr tener un registro audiovisual de su vida habitando la selva. Al integrarse temporalmente allí, David Escallón logró, mediante la observación contemplativa, las formas de escucha, las teorías de la comunicación, el lenguaje audiovisual, el lenguaje sonoro y otras tantas prácticas y haceres que posibilitaron la creación de un nuevo micro universo llamado *Darién, haiku-audiovisual*.

⁴¹ Alejandro Henao estuvo acompañando a David Escallón en la estadía, recolección de material audiovisual y convivencia en la selva del Darién. Los créditos del proyecto se encuentran en David Escallón, *Darién* (Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2017), <https://archive.org/details/david-escallon-darien/mode/2up>

Figura 8. Darién: eterno ep. de David Escallón (2016), formato miniCD-R de prensaje limitado



Fuente: David Escallón, "Darién: eterno", *Bandcamp*, 2026,
<https://eterlab.bandcamp.com/album/dari-n-eterno-2>

El trabajo de David Escallón explora, a través de preguntas por la escucha, diversas posibilidades poéticas que él mismo desarrolló. Conjugó áreas del conocimiento como la estética contemporánea, las artes digitales, el pensamiento holístico y ecológico, las derivas del pensamiento tao y la filosofía poética inserta en el *haiku* como una forma que puede ser revisitada y modificada tantas veces como se quiera, tal y como sucede con la música *ambient* latinoamericana. *Darién: eterno* es la materialización de la respuesta que el autor genera a la pregunta de ¿cómo podemos modificar nuestro paisaje sonoro por medio de la reinterpretación del paisaje sonoro encontrado a través de la grabación de campo? La respuesta es "'Darién: eterno' es una pieza de 60 minutos en CD-R basada en grabaciones de campo sin procesar"⁴². Es un espacio libre de contaminación auditiva de cualquier tipo, donde las fuentes sonoras, en términos de Bernie Krause⁴³, existen libremente y proponen otra manera de escuchar la selva del Darién a partir de un microorganismo sonoro que fue digitalizado. Se genera así una pieza que apela a la provocación multisensorial que permite al sonido ser sin límites estilísticos, un sonido sin editar, solo seleccionado por el autor. A su vez, el sonido permite al oyente modificar su propio ambiente a través de uno que temporalmente

⁴² David Escallón, "Darién: eterno", *Bandcamp*, 2016, <https://eterlab.bandcamp.com/album/dari-n-eterno-2>. La grabación de campo, o *field recorder*, consiste en tomar capturas de sonido en un campo específico para usar dicho material en otros procesos creativos, tal y como la construcción de archivos sonoros, paisajes sonoros, diseño de sonido para cine y audiovisual, o simplemente el gusto del que realiza dicha captura.

⁴³ TED, Bernie Krause: La voz del mundo natural/The voice of the natural world, video (15 de julio de 2013), <https://youtu.be/uTbA-mxo858?si=5t0CaWGxdpIHW0FF>

modifica la ubicuidad de la escucha y que, al interactuar con otros sonidos en otros espacios, desarrolla nuevas especies sonoras llamadas *ambient* latinoamericano.

Bajo el modelo de generar contenidos en una semana de eventos gratuitos, donde los participantes tienen las opciones de asistir a talleres, laboratorios, conversatorios, conciertos, acciones sonoras en el espacio público, surge Auditum en 2018:

Una semana para lo invisible y lento que trae el escuchar. Una semana para desacelerarse ante la exigencia de la materia y atender la rutina sónica, que se extiende en múltiples capas de nuestra experiencia de la vida. Y entonces cuando la escucha sea lo suficientemente atendida, que sea ella la encargada de dirigir el tiempo y construir el espacio, que sea ella la que nos conduzca a un tiempo donde sea posible otro universo y nos permita tomar consciencia del presente, ir al mundo del ahora imprevisto y poder servirle a ese instante de silencio donde toda resonancia se presenta: y así el mundo y su canto, así su bulla, así su silencio.

El periodo de máxima expresión de la Semana de la Escucha se generó en 2020 con *Auditum, cuerpos y conexiones*, una versión evolucionada donde se evidenció una línea temática que reunió a los participantes, una documentación, una programación nutrida por invitadxs, la participación de la curaduría por parte de Ana Ruiz-Valencia⁴⁴ y apropiaciones de otros espacios de la ciudad a través de prácticas sonoras⁴⁵ que pusieron en diálogo diferentes tradiciones, conocimientos, ejercicios, prácticas, laboratorios, maneras de transmisión y poéticas en torno a la pregunta por la escucha desde la ciudad de Medellín.

En 2023, después de alcanzar su punto máximo de expresión, Auditum cesó sus actividades como plataforma de escuchas, terminando su ciclo⁴⁶.

T1Momento actual de la investigación

Después de desarrollar la metáfora de “la mirada desde el método bacteriano de análisis en torno a la música *ambient* latinoamericana”, es preciso continuar con el proceso de entrevistas, visitas a recitales, conciertos, festivales y otros ambientes de gestación sonora. Actualmente se adelantan entrevistas *online*, y en noviembre del año 2024 se realizó una visita a la Universidad Autónoma de México para socializar y explicar la presente propuesta de investigación en el marco del II Encuentro Latinoamericano de Música y Tecnología: Transferencias Aurales, un espacio dedicado a la ciencia, la tecnología y la música, ofrecido por

⁴⁴ Ana fue curadora del festival Auditum durante los años 2021 y 2022, como se puede consultar en su hoja de vida: <https://cargocollective.com/anaruizvalencia/cv>

⁴⁵ Como puede ser observado en la bitácora de Caudal, Auditum 2022, <https://auditum.eter-lab.net/auditum-2022-caudal/>

⁴⁶ El comunicado oficial se encuentra disponible en https://www.instagram.com/p/CxbMMPbRpow/?img_index=1

el doctorado en Tecnología Musical de la misma universidad y un grupo de curiosos del sonido, tal y como comenzó este artículo.

El análisis, al emplear el método bacteriano, se aplica a otros procesos de creación en Latinoamérica, con lo que busca establecer una caracterización de la música *ambient* en dicho territorio. Para este proceso, actualmente se lleva a cabo una compilación de material sonoro a través de una *playlist* pública y en constante construcción en YouTube, una serie de entrevistas y el estudio de otras plataformas de escucha presentes en América Latina.

T1Bibliografía

1. Auditum. "Comunicado Auditum", 2023. https://www.instagram.com/p/CxbMMPbRpow/?img_index=1
2. Campos-Fonseca, Susan. "¿Arqueologías sonoras del presente?". Conferencia, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2014. www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/15079
3. Campos-Fonseca, Susan. "Auralidades de mundos heridos". En *Border-Listening/Escucha-Liminal*, 1 vol, editado por Alejandra-Luciana Cárdenas, 35-53. Berlín: Radical Sounds Latin America, 2020. <https://radicalsoundslatinamerica.com/wp-content/uploads/2020/11/borderlistening3.pdf>
4. Caycedo-Lozano, Liliana, Lucía-Constanza Corrales-Ramírez y Diana-Marcela Trujillo-Suárez. "Las bacterias, su nutrición y crecimiento: una mirada desde la química". *Revista NOVA* vol. 19, no. 36 (2021): 49-94. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/nova/article/view/1770>
5. Currin, Grayson-Haver. "Tim Hecker Helped Popularize Ambient Music. He's (Sort of) Sorry". *New York Times*, 25 de abril de 2023. <https://www.nytimes.com/2023/04/25/arts/music/tim-hecker-no-highs.html>
6. Designing Sound. "About". <https://designingsound.org/about/>
7. Escallón, David. *Darién*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2017. <https://archive.org/details/david-escallon-darien/mode/2up>
8. Éter Lab, "Día Mundial de la Escucha 2013". *Éter Lab* (página web). <https://eter-lab.net/dia-mundial-de-la-escucha-2013/>
9. Éter Lab. "Laboratorio". *Éter Lab* (página web). <https://eter-lab.net/laboratorio/>
10. Gallardo, José-Alberto. "De la prosaica a la poética en la experiencia sonora y musical de Medellín". En *El arte sonoro en Colombia. Estado del arte*, coordinado por Jorge-Mario Díaz-Matajira, 301-322. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, 2021. <https://drive.google.com/file/d/1VUvGWKmrH8EEizfnwkEvFcRC845yKdJO/view>
11. Gallardo, José. "¿Es el computador un instrumento musical?". *Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas* (CEIARTE), 16 de octubre de 2010. <https://ceiarteuntref.edu.ar/2010/10/es-el-computador-un-instrumento-musical/>
12. Gómez-Echeverri, Ricardo-Alfredo. "Kaos en el Sótano: génesis y estructura de la escena Punk Medalla (1985-2018)". Tesis de doctorado, Universidad EAFIT, 2021. <https://repository.eafit.edu.co/items/24de4e4e-7873-4432-9dd0-3987689b29ba>
13. Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducido por Manuel Talens. Costa Rica: Centro de Investigación en Estudios de la Mujer, 1984. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

14. Hecker, Tim. "Tim Hecker Helped Popularize Ambient Music. He's (Sort of) Sorry", *New York Times*, 25 de abril de 2023. <https://www.nytimes.com/2023/04/25/arts/music/tim-hecker-no-highs.html>
15. Herrera, Isabelia. "These 10 Latin American Sound Artists Are Expanding What Ambient Music Can Be". *Pitchfork*, 17 de octubre de 2022. <https://pitchfork.com/thepitch/these-latin-american-sound-artists-are-expanding-what-ambient-music-can-be/>
16. Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
17. Lysaker, John. *Brian Eno's. Ambient 1: Music for Airports*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
18. Murray-Schafer, Raymond. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Traducido por Vanesa Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.
19. Museo de Arte Moderno de Medellín, "David Escallón. Darién", <https://www.elmamm.org/exposicion/darien/>
20. Museo de Arte Moderno de Medellín. "Jose Santamaría. Bardo". <https://www.elmamm.org/exposicion/bardo/>
21. Oliveros, Pauline. *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*. Lincoln: Universe-Deep Listening Publications, 1977.
22. Steingo, Gavin. "Sound and Circulation: Immobility and Obduracy in South African Electronic Music". *Ethnomusicology Forum* vol. 24, no. 1 (2015): 102-123. <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1020823>
23. Westerkamp, Hildegard. "Soundwalking as Ecological Practice". *Hildegard Westerkamp Inside the Soundscape* (página web), 3 de noviembre de 2006. https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=14&title=%E2%80%8Bsoundwalking-as-ecological-practice---2023-update-spanish-translations-published---2-publicaciones-en-espanol

T2Discografía

24. Audium. "Audiumfest17". *SoundCloud*, 5 de septiembre de 2019. <https://soundcloud.com/audiumfest/sets/audiumfest17>
25. Brian Eno, "Ambient 1: Music for Airports [LP]. Polydor Records", Ediciones Éter, 1978.
26. Discogs. "Exploring Colombia and Ambient from the year 2013". *Discogs* (página web). https://www.discogs.com/search/?style_exact=Ambient&country_exact=Colombia&decade=2010&year=2013
27. Éter Lab. "Ediciones Éter". <https://eter-lab.net/ediciones/>
28. Escallón, David. "Darién: eterno". *Bandcamp*, 2016. <https://eterlab.bandcamp.com/album/dari-n-eterno-2>
29. Krause, Rainer. "Organ²/ASLSP". *Tsunami ediciones*, https://tsonamiediciones.cl/john_cage_organ2_aslsp/
30. SPITFIRE AUDIO. "Estática". <https://www.spitfireaudio.com/shop/a-z/estatica/>

T2Filmografía

31. MAMM Museo de Arte Moderno de Medellín. “‘Bardo’ es una obra sonora en la que las artes digitales sirven como recurso para irradiar”. *Facebook*, 5 de marzo de 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=2468296853432583>
32. Natal, Bruno, dir. *Dub Echoes*, 2008. <https://dubechoes.com/>
33. Parque Explora. Música para cerrar los ojos por Árbol y Miguel Isaza | Exploratorio | Parque Explora, 2 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zZy7vPZ6c88>
34. Rovner Products. *Sisters with Transistors*, 2020. <https://sisterswithtransistors.com/>
35. Sistema de Información de Arte Sonoro (SIAS). Entrevista Miguel Isaza, 28 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=F329mjNAk20>
36. TED. Bernie Krause: The voice of the natural world, 15 de julio de 2013, <https://youtu.be/uTbA-mxo858?si=5t0CaWGxdpIHW0FF>

VERSIÓN PRELIMINAR