Capítulo D0S

RADI0ARTE

En la vida cotidiana, la radio es una influencia cultural muy poderosa, juega además, un papel muy importante en la vida de millones de personas (Shingler y Wieringa, 1998). La historia de la radio, es la suma de varios años de investigación y creación de diferentes inventos, por lo tanto hay muchos personajes involucrados en su surgimiento. A continuación se mencionan sólo a algunos de ellos. Este capítulo tiene como objetivo situar al lector en el contexto del radioarte, el cual comienza con el desarrollo del medio.

2.1 Breve historia de la radio

La historia de la radio involucra muchos descubrimientos científicos, por lo mismo se encuentran implicados muchos personajes. La intención no es hacer un recuento preciso sobre su historia, sino dar al lector un contexto en el que se desarrolló el arte sonoro. M. McLuhan (1989), pensaba que cada vez que surge una nueva tecnología, ésta crea un nuevo ambiente, el cual es imperceptible para la sociedad, a excepción del artista, que crea obras de arte para que la colectividad se percate del ambiente en el que está inmersa. Tal vez éste sea el caso de la radio, ya que desde sus inicios tuvo acercamientos artísticos.

Desde sus inicios, la radio había sido destinada a objetivos marítimos y militares antes de ser utilizada con fines informativos, educativos y de entretenimiento. El telégrafo y el teléfono al igual que la radio, se caracterizan por el empleo de las ondas electromagnéticas, como soportes del mensaje. En un principio fue considerada como una extensión del telégrafo y del teléfono, por eso sus objetivos fueron limitados a esta forma de comunicación (Lewis y Booth, 1992).

Según Curiel (1989), James Clerk Maxwell fue el último eslabón de una serie de descubrimientos con base en el magnetismo y electricidad. Desde el descubrimiento de la aguja de la brújula por Petrus Peregrinis en 1269, hasta William Gilbert, físico inglés que realizó experimentos en magnetismo y electroestática en el siglo XVII; descubrió el poder de atracción al frotar diferentes materiales entre sí. Dos siglos más tarde, en 1813, Hans Oersted, físico y químico danés, demostró la existencia del campo electromagnético al acercar la aguja de una brújula a un alambre con fluido eléctrico, su descubrimiento evidenció la relación entre la electricidad y el magnetismo; a partir de su experimento se inicio el estudio del electromagnetismo.

Muchos científicos continuaron estudiando con base en los postulados de Oersted, como André Marie Ampére, quien descubrió las leyes que hacen posible el desvío de la aguja magnética por una corriente eléctrica, o como Georg Ohm y Charles Augustin Coulomb, entre otros. Sin embargo, es una teoría de Michael Faraday en la que se basa James Clerk Maxwell. En 1865, desarrolla la teoría del

campo electromagnético, en la que afirma que las oscilaciones eléctricas de frecuencias muy altas, se podían propagar por el espacio.

No obstante, la primera persona que consiguió transmitirlas fue Heinrich Rudolf Hertz, quien a finales del siglo XIX, entre 1885 y 1888, construye un oscilador (emisor) y un resonador (receptor) con los que logró transmitir ondas electromagnéticas; debido a que fue el primer científico que logró generar, transmitir y recibir las ondas de la radio, se utiliza su apellido para simbolizar la unidad electrónica de ciclos que cubre una onda por segundo y es representada por la abreviatura Hz o hz. (Shingler y Wieringa, 1998).

A principios del siglo XX, parecía lejos la comunicación sin cables, porque "aún no era posible transmitir y recibir ondas inalámbricas sino en forma de estadillos" (Clark, 1980, citado en Curiel, 1989:46). Pero viene aquí la contribución del italiano Guglielmo Marconi, que, según Lewis y Booth (1992), fue la de relacionar estos descubrimientos, producir un instrumento viable, y después comercializarlo: "…su habilidad técnica inventiva y su instinto empresarial le permitieron prever las posibilidades comerciales de sus inventos, los cuales explotó mediante el uso de la publicidad y la ley de patentes" (38).

Marconi recibió apoyo del la Oficina General de Correo Británico para continuar con los experimentos que había comenzado en Italia, pero que no habían generado ningún interés en su país, en 1899 logra transmitir Código Morse desde la Isla de Wight en Inglaterra, hacía Francia, cruzando el Canal de la

Mancha. En este mismo año funda *Marconi Wireless Company of America.* (Shingler y Wieringa, 1998).

Después vino el ingeniero canadiense Reginald Aubrey Fessenden, que siguiendo las investigaciones de Hertz y de Marconi, en 1901 logra superponer una voz en una onda continua de radio usando un micrófono telefónico, logrando así la transmisión de música y voz. Dos años después, John A. Fleming desarrolla una válvula de electrodos, a la que llama diodo, que se convierte en la base para trasmitir señales de voz sin cables, sin embargo no funcionaba para amplificar señales eléctricas. (Shingler y Wieringa, 1998).

Afortunadamente, Lee De Forest, en 1906, transforma la válvula de Fleming en una de tres elementos, tríodo. La llamó audion, y fue el invento que hizo posible la radiodifusión, ya que funcionaba, como detector amplificador y como oscilador o generador de ondas de radio (Curiel, 1989). En ese mismo año, Fessenden hace una de las primeras transmisiones de radio en la víspera navideña, la cual es sintonizada por barcos y estaciones de la costa, dentro de un radio de cientos de millas (Shingler y Wieringa, 1998).

En un 1908, De Forest hace una trasmisión desde la Torre Eiffel que fue recibida dentro de un radio de 500 millas y dos años después logra difundir desde la *Metropolitan Opera House* un concierto en vivo del tenor Enrico Caruso. Antes de estallar la Primera Guerra Mundial, en 1914, muchas compañías empezaron a financiar la investigación y a comprar patentes, también existían muchas

trasmisiones de aficionados cuyas emisiones eran recibidas en aparatos construidos artesanalmente; hasta que a mediados de los años veinte fue necesario la regulación de la radiodifusión, por la saturación de las ondas (Lewis y Booth, 1992).

Tanto Curiel (1989), como Lewis y Booth (1992) opinan que el modelo de la radio comercial, tal como se conoce hoy en día, es causa de un memorándum que envió el Ing. David Sarnuff, en 1916, a sus superiores en la *American Marconi Company*. En el documento propone “el uso doméstico de la radio, es decir, la idea de llevar la música a los hogares” (Lewis y Booth, 1992, p.63). Curiel (1989), piensa que lo único que no nombró Sarnuff en su escrito fue la publicidad, ya que mencionaba a un: “sistema que, desde un centro emisor, surte unilateral e inalámbricamente de música, conferencias, información, deportes, drama, etcétera, a un número indeterminado de receptores domésticos manejables mediante botones” (Curiel, 1989, p.51).

Sin embargo, Murray Shafer (2007), menciona que debido al ejemplo de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se temió poner en manos de políticos a este medio, es por eso que el memorándum de Sarnuff pone a la radio como un medio de entretenimiento, como una caja musical, como un juguete. “No sería controlado por el Estado, sino patrocinado por la iniciativa privada. Por supuesto, el patrocinio devino en la tiranía del objeto; cobró la forma de productos tales como el jabón, los refrescos, los enjuagues bucales y detergentes” (Shafer, M. en Camacho 2007, p.6).

El surgimiento del capitalismo y consumismo estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial, permitieron la introducción del modelo de transmisión de Estados Unidos a muchos países, pero argumenta Shafer, que muchos países europeos, tanto Canadá y México han mantenido un sistema doble, con estaciones auspiciadas por el gobierno, y otro con estaciones comerciales. “Esa separación de objetivos (con su consecuente creación de públicos más o menos específicos) entre radio gubernamental o estatal o pública -como tenga que llamársele- ha dado pie a que sólo una de ellas, la pública, se dedique a la investigación de posibilidades estéticas de este medio electrónico tan rico y tan vasto como cualquier otro arte” (Schafer, M. en Camacho 2007, p.6).

2.2 La estética en la radio

A través de la historia del hombre, se puede apreciar que el arte se produce en todas las civilizaciones, que responde a una necesidad en la naturaleza humana. Lidia Camacho (2007), argumenta que la radio como medio posee un lenguaje singular y una técnica que posibilitan la creación de obras artísticas a partir de sus propios recursos. “La radio es sin duda un vehículo susceptible de producir arte y no sólo de trasmitir arte” (p.17). Al mismo tiempo menciona que el arte presenta una dualidad de elementos que son, por una parte, el sujeto artístico encarnado en el creador, lo mismo que en el espectador, el intérprete o el crítico; por otra, el objeto real, la obra de arte y sostiene que la radio no tendría que escapar de estos elementos.

Desde sus inicios, la radio y sus creadores, han creado nuevos modos de expresión y nuevos géneros artísticos, como el radioarte. Concepto que será definido más adelante. Como medio, la radio posee su propio lenguaje, y una técnica que posibilitan la creación de obras artísticas. Lidia Camacho (2007) parafrasea a Jaques Aumont y Michael Marie, al escribir:

> Se puede decir que la estética de la radio es el estudio de la radio como arte, el estudio de algunas piezas radiofónicas como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de “lo bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del radioescucha como del teórico (p.17).

La estética abarca el estudio y la reflexión de los fenómenos de significación considerados como manifestaciones artísticas. De acuerdo con Camacho (1999), la obra de arte siempre ha sido una composición cuyos elementos están relacionados entre sí, con su entorno y con su proceso histórico. Algunos de estos elementos son los materiales físicos, con los que el artista se expresa en su obra: en la pintura; el mural, papel, pigmentos; en el cine; la cámara y la luz; en la escultura; madera, piedra, metal, en la radio; el sonido.

En este sentido, Camacho (1999) plantea que la estética radiofónica toma en cuenta tres aspectos esenciales, que crean una sola unidad inseparable:

1. Los materiales físicos del sonido: palabra, música, ruidos

> o efectos sonoros y el silencio.
>
> 2. Los códigos culturales.
>
> 3. La expresión radiofónica como resultado del proceso de la elaboración creativa que ordena y unifica los dos aspectos anteriores, con el propósito de hacer de la obra radiofónica un objeto estético acabado, con sistemas de significación específicos que ejercerán una influencia en el sujeto receptor. En suma, la obra de arte, en general ordena y unifica los materiales de continuidad u oposición con los códigos culturales con la finalidad de conmover (p.4).

Lo mismo refiere Fernando Curiel (1989), al mencionar que la estética radiofónica se compone de *radiosemas* "[…] mínima partícula radial dotada de sentido" (p.15); como la voz, los ruidos, la música, el silencio, las palabras, etcétera, y de un guión radiofónico, que es la estructura propia del lenguaje o de la comunicación radiofónica. Curiel (1989), divide su estudio en cinco partes:

1. Convenciones narrativas;
2. De continuidad;
3. De perspectiva;
4. Técnicas; y,
5. Del libreto.

Ricardo Haye, (1998), menciona que son los elementos que componen el discurso de la radio (música, palabras, efectos sonoros, silencios) los que generan

significados y al mismo tiempo crean connotaciones y sensaciones. La unión de los componentes sonoros y del silencio, dará por resultado la obra artística, al punto de volver inadecuada la división de sus piezas. “[…] una audición concebida estéticamente no se puede quitar impunemente un elemento sin que la obra se resienta y lo extrañe, porque todos estarán integrados, se compensarán, justificarán y explicarán mutuamente” (Haye, 1998).

Haye, piensa que la radio no puede aceptarse solamente como un medio para obtener fines (distracción, educación, etc.). Menciona también que la radio está condicionada para que sus productos expresen emociones, siendo ésta la actividad central del arte:

> Una audición de finalidad educativa, de propaganda o de énfasis comercial, también puede ser obra de arte; pero lo que le da ese carácter es otra cosa que la vuelve un artefacto con fines ulteriores. […] Para que una obra pueda ser considerada artística debe tener ese propósito. A diferencia de aquellas pinturas rupestres, las obras de arte no se realizan como medios para un fin. Son un fin en sí mismas (Haye, 1998).

Al hablar de estética radiofónica, es indispensable referirse a Rudolf Arnheim (1980), quien en 1936 publicó su libro *Estética Radiofónica*. Arnheim se percató del lenguaje estético de la radio al decir: “El redescubrimiento del sonido

musical en ruidos y palabras, la unión de la música, ruido y palabras en una unicidad sonora, es una de las tareas artísticas más importantes de la radio” (p.26)

2.3 Antecedentes del radioarte

El antecedente al radioarte lo encontramos en los primeros experimentos radiofónicos realizados en Europa, ya que ahí se le consideró algo más significativo que un simple portador de cultura, atrapó la atención de un público intelectual (Arnheim, R. 1980). Lidia Camacho (2007), piensa que una manera en la que la radio puede ser concebida de forma artística, es a través de la vinculación que ha tenido con otras artes, en su libro *El radioarte. Un género sin fronteras*, hace una revisión de la radio en relación con otras formas artísticas, como la literatura, el cine, la música y la poesía sonora, a continuación se hace un resumen de los puntos más importantes.

2.3.1 Radio y Literatura

Desde el nacimiento de la radio, la literatura y ésta han tenido una relación muy estrecha. La radio se convirtió en un consumidor de obras teatrales y narrativas, propiciando el acercamiento de muchos creadores. Según Camacho (2007), existen tres categorías precisas para entender el radiodrama, en un principio se trasmitían obras de teatro en vivo por la radio, fueron un fracaso ya que el radioyente no recibía la misma información, ni las mismas sensaciones que el espectador teatral. Finalizada esta etapa, se hicieron adaptaciones radiofónicas

de las obras literarias, en las que los creadores se enfrentaron a dos problemas, por un lado, describir de manera sonora las representaciones estrictamente visuales y ocasionar en el radioescucha las mismas sensaciones que existen entre el público y el actor, sin perder la línea dramática. En esta etapa los creadores reconocieron las ventajas del medio radiofónico al percatarse de que el cambio de espacios físicos y de tiempos no era una limitante. Por último se encuentran las obras concebidas para la radio, la primera pieza que se conoce es *A comedy of danger* de Richard Huges, trasmitida por la BBC en 1924. Camacho (2007), argumenta que el paso de la trasmisión en vivo de las obras de teatro, al trabajo creativo de la creación de guiones para la radio, consolidó poco a poco, un auténtico código de expresión radiofónico, y gradualmente se conoció al radiodrama como un género radiofónico más y también a la radio como un medio de expresión artística. La radio pública francesa, inglesa y la alemana fomentaron la emisión de radiodramas, lo que abrió la puerta a escritores a la radio.

2.3.2 Radio y Cine

Camacho (2007), menciona que entre estos lenguajes existe mucha vinculación, empezando por los conceptos y términos del lenguaje cinematográfico que han sido tomados para explicar el lenguaje radiofónico. Muchos teóricos del cine contribuyeron a la formación del arte radiofónico, entre ellos el cineasta ruso Dziga Vertov, interesado en grabar sonidos, formó entre 1916 y 1917 el Laboratorio de Escucha:

> Tuve la idea original sobre la necesidad de ampliar nuestra habilidad de organizar los sonidos, de escuchar no solamente el canto de los violines, el repertorio usual de los discos de gramófono, sino de trascender los límites de la música ordinaria. Decidí que el concepto de sonido incluía todo lo audible Como parte de mis experimentos grabé un aserradero (Vertov, en Camacho, 2007, p. 20).

El 16 de julio de 1925, Vertov publica en el diario *Pravda* un artículo en el que se refiere al concepto que debería tener la radio, lo llama *Radiopravda* (radioverdad). Molina, (2003), piensa que Vertov exploraba la vida a través de los inventos técnicos y de los medios que surgen en la revolución industrial, con la intención de descubrir y mostrar la verdad para colocar en la mano de los trabajadores un arma revolucionaria.

> Con la radio pretendía establecer una comunicación auditiva entre todo el proletariado mundial, mediante la grabación de los sonidos de los propios lugares de trabajo y de la vida captada de improviso […], para después ser emitidas en una red de estaciones radiofónicas para poder "escucharse" y "comprenderse" mutuamente los trabajadores de distintas culturas, en su manifiesto "Radiopravda"(1925) quedan expresadas todas estas ideas (Molina, M., 2003, p.3).

Camacho (2007), piensa que el incipiente desarrollo tecnológico de grabación no permitió a Vertov experimentar en materia sonora. Pero, creó conceptos como el del filme acústico, definido por Alfred Braun como “pieza para radio en la que un director de radio tenía que crear tanto su propio material original como su *script* de trabajo- eran obras que transferían casi conscientemente las técnicas del cine a la radio” (Braun, A. en Camacho, 2007, p.22).

Weekend (1928), del cineasta alemán Walter Ruttmann, es considerado el primer filme acústico. Se trata de un collage de palabras, fragmentos de música, y sonidos sobre un fin de semana en Berlín. Camacho (2007), comenta que el montaje sonoro de esta obra, que está hecho a base de fundidos y cortes directos, son las técnicas del arte cinematográfico que sentarían las bases de la estética radiofónica surgida años después.

En ese mismo año, Friedrich Walter Bischoff realiza *Sinfonía Sonora*, el segundo filme acústico. Con esta obra: “Bischoff mostraba las posibilidades técnicas y expresivas que ofrecía el medio radiofónico […por] la posibilidad que ofrecía el montaje de poder cortar, pegar y mezclar el sonido” (Camacho, 2007, p.23). La grabadora de sonidos fue lo que permitió la manipulación de sonidos y la aparición del concepto de montaje sonoro.

El montaje sonoro, según Balsebre (1994), es la unión de todos los elementos del lenguaje radiofónico (palabras, música, silencios, efectos sonoros),

y es lo que le da significado, sentido y ritmo a la historia contada. Camacho (2007), escribe que la influencia del cine es evidente en este sentido.

2.3.3 Radio y Música

Como resultado de la aparición de nuevas tecnologías que permitieron la grabación y la reproducción sonora, novedosas formas de composición musical surgieron, como la música electrónica y la música concreta, ambas tuvieron mucha importancia en el desarrollo del arte radiofónico. Estas tecnologías fueron el magnetófono y la grabadora estereofónica.

El pintor y músico italiano Luigi Russolo fue uno de los primeros artistas en incorporar ruidos a una composición musical. En 1913 declara que su principal deseo es recopilar los infinitos sonidos mezclando “idealmente los ruidos del tren, de los motores de carrozas y de muchedumbres vociferantes” (Russolo, L. en Camacho 2007, p. 24). En 1914 se hizo famoso su concierto *Intonarumori* (instrumentos productores de ruidos). Según Camacho (2007), Russolo sentó las bases teóricas de lo que más adelante fue el arte acústico.

Entre 1948 y 1952 Pierre Shaeffer, influenciado por el libro de Russolo: *L'arte dei Rumori* (1916), inventa en Francia la música concreta a partir de grabar sonidos, aislarlos, combinarlos, “iniciativa cuyos orígenes estaban en el drama radiofónico” (Maconie, R. 1990, p.45) La música concreta toma ese nombre, ya que “[...] trataba de recoger el concreto sonoro de donde procediera y abstraer de

él los valores musicales que contenía en potencia” (Shaeffer, P. en Camacho 2007, p. 26). El colaborador de Schaeffer, el músico y compositor francés Pierre Henry, es considerado también creador de la música concreta. Ambos compositores crearon numerosas piezas musicales, entre ellas, *Melodía para un hombre solo,* el primer éxito de la música concreta a decir de Schaeffer.

Daniel Teruggi, en la Cuarta Bienal Internacional de Radio, comenta acerca de la música concreta:

> Esta corriente musical, nacida directamente de la radio, parte de un método de producción que es sistemáticamente el mismo de la radio, la televisión y el cine: comienzo por fabricar o captar imágenes o sonidos, si quiero hacer un programa de radio tengo que empezar por grabar sonidos [...] luego viene un proceso de decantación: observo estos materiales, los corto, los selecciono, los proceso y, eventualmente, los cambio, los modifico, los mejoro y luego los someto a un proceso de montaje mediante el cual los coloco uno al lado de otro, construyo la dramaturgia interna, propia del tipo de medio en el cual estoy trabajando. La pequeña diferencia del sonido con la imagen es que el sonido se puede superponer; asimismo, puedo tener varios sonidos simultáneamente conviviendo y creando estructuras complejas. Esta corriente se desarrolló a partir de 1948 y plantea el concierto como lugar de manifestación,

> de expresión, de comunicación al público a diferencia del arte radiofónico, que va a mantener siempre la radio como objetivo último de comunicación (en Camacho 2007, p. 98).

La música electrónica surge en Alemania en Radio Colonia (WDR, Westdeustscher Rundfunk). Este tipo de música trabaja con sonidos producidos por los aparatos electroacústicos, en los que las vibraciones eléctricas se convierten en vibraciones sonoras. Este movimiento fue encabezado por Robert Eimer (compositor), Meyer Eppler (físico matemático) y el musicólogo Robert Beyer. En 1951 crearon el primer Estudio de Música Electrónica, lugar en donde se generarían las principales obras de Stockhausen (Camacho, 2007). La música electrónica utiliza sonidos síntetizados, es decir sonidos que no encontramos en la naturaleza, usa aparatos de laboratorio como generadores de ruido y osciladores de ondas (sinusoidales, ondas cuadradas, triangulares, etc.), que además pueden ser filtradas, manipulando la frecuencia, amplitud, comportamiento del sonido en el tiempo, las diferentes características del sonido.

Camacho (2007), argumenta que la diferencia entre música concreta y música electrónica sólo puede encontrarse al inicio de cada una, ya que más tarde se integran en una sola vertiente, en la música electroacústica. La pieza que sintetiza por primera vez las dos corrientes es *Gesag der Jünglinge* (Canto del adolescente) de Stockhausen, compuesta en 1956.

En Milán, Italia, en 1955 la RAI (Radio y Televisión Italiana) crea el Estudio

de Fonología Musical, con Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, entre otros compositores italianos que iniciaron un estilo completamente diferente al que se había generado en Colonia y París, consagrando este lugar como uno de los principales lugares de la música electroacústica.

Entre 1948 y 1970, diferentes estaciones de radio e instituciones interesadas en el arte acústico, empezaron a crear centros de experimentación, como el Centro de Fonología de Florencia (S2FM) y el Estudio de Música Electrónica de Turín (SMET), entre otros, al respecto, Daniel Teruggi, citado por Camacho (2007), opina que las radios del estado acogieron a los compositores que estuvieron atraídos por la composición pura y que además se interesaban en la creación radiofónica.

Camacho (2007) piensa que la música electrónica y la música concreta, así como los avances tecnológicos y la reflexión en torno a una estética radiofónica, dieron como resultado un nuevo entendimiento de la estética en la radio. En 1961 Friedrich Knilli publicó *El radiodrama: medios y posibilidades de una pieza sonora total*, en el cual pensaba que el *Hörspiel* (radiodrama en alemán, proviene de las palabras hören, “escuchar”, y spielen, “jugar, ejecutar”, juego para el oído) ya había finalizado, por ser un discurso en su mayoría literario y no auténticamente sonoro por lo que apoyaba la noción de un *TotalHörspiel.* Años más tarde, en 1968 Klaus Schöning en la WDR encabeza el *Studio Akustische Kunts* (Estudio de Arte Acústico) en el que hizo realidad la visión de Knilli, ya que incorporó al trabajo radiofónico a artistas, músicos y escritores de diferentes ramas, comenzando así

el camino de la experimentación sonora en la radio alemana.

2.3.4 Radio y Poesía Sonora

El término poesía sonora es acuñado por el poeta francés Henri Chopin, y su práctica está ligada al desarrollo tecnológico de la grabación, ya que permitió manipular el sonido. Camacho (2007), define a la poesía sonora como un arte que reúne la poesía y la música, y que conforme se ha ido desarrollando se han incorporado otros elementos tomados de otras artes, como del teatro, de la danza, del performance, aunado a la tecnología digital.

La poesía sonora se deriva de dos movimientos vanguardistas: el futurismo y el dadaísmo. Florecieron entre 1909 y 1917, ambos insistían en borrar las fronteras entre los tipos de arte y romper la barrera de los géneros literarios y artísticos, la poesía sonora era un resultado obtenido en el sentido de esta búsqueda. (De Micheli, M. 1999).

En 1921, Velmir Khlebnikov poeta vanguardista ruso, escribió un manifiesto titulado “La radio del futuro”:

> La radio del futuro -el árbol central de nuestra consciencia- vendrá a inaugurar nuevas vías para enfrentar nuestras interminables tareas y vendrá a unir a toda la humanidad.

> La principal estación de radio, estará sobre una fortaleza de acero, en donde nubes de cables agrupados como un puñado de cabellos seguramente estará [sic] protegidos por el signo de la palabra “peligro”, la última interrupción de las operaciones radiofónicas producirá una amnesia sobre todo el país, una pérdida temporal de consciencia (citado en Mondragón Duran, 1997).

Sin embargo, el manifiesto más importante, que puso hincapié en los alcances de la radio en general y la creación artística radiofónica, fue *La Radia* escrito en 1933 por F. Tommaso Marinetti (padre del futurismo italiano) y Pietro Masnata, manifiesto que está dividido en cuatro partes:

1. La radio de aquella época.
2. Lo que la radio no debe ser.
3. Lo que debe abolir.
4. Lo que la radio debe ser.

De los 20 puntos que propone, del cuarto apartado se puede destacar:

- Un nuevo arte que comienza donde el teatro, el cine y la narrativa terminan.
- Un arte sin espacio ni tiempo.
- La utilización de ruidos, sonidos y coros armónicos musicales o ruidos

simultáneos de silencio.

- La construcción y delimitación del silencio.
- La utilización de la resonancia (Camacho, 2007).

Según Camacho (2007), en este manifiesto se sientan las bases del potencial artístico y tecnológico que alcanzo la radio años más tarde. Después de la Segunda Guerra Mundial, con los avances tecnológicos, como la grabadora, se desarrollaron nuevas tendencias en la poesía sonora. Henri Chopin, como ya se mencionó, dio el nombre de poesía sonora como definición de poemas que “había sido posible crear gracias a la aparición de nuevos medios de grabación que permitían cortar, pegar, transformar y distorsionar el sonido” (Camacho 2007, p.39).

> La voz, realmente aparece en los años cincuenta, en el momento en que uno se puede escuchar a sí mismo. Desde entonces, la grabadora 'se mete en la boca' casi de manera natural; predice, descubre, aprende sus poderes vocales. El fenómeno es tan misterioso como cuando el poeta sabía previamente cómo someterse a la escritura (Chopin, H. en Camacho 2007, p.39).

Otro poeta que fue invitado por la Radio de Francia a realizar una obra para la radio, fue Antonin Artaud, que en 1947 creó *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Para acabar con el juicio de Dios), obra que se pensaba estrenar a principios de 1948, pero que fue censurada por el director de la emisora,

objetando “que los franceses deberían de estar protegidos del vicio escatológico y de los pronunciamientos obscenos anticatólicos y antinorteamericanos de Artaud” (Weiss, A. en Camacho, 2007).

El trabajo de los poetas sonoros, en colaboración con músicos que trabajaban en los laboratorios de experimentación musical, promovió que en los años sesentas la poesía sonora llegara gradualmente a la radio.

2.4 Del Arte Sonoro al Radioarte

Manuel Rocha Iturbide (2005), menciona que se pueden encontrar diferentes maneras de hacer arte sonoro, tales formas las podemos encontrar en la poesía sonora, en la música electroacústica y electrónica, en música experimental, en el paisaje sonoro, en escultura sonora, en el radioarte, etcétera; esto, si se acepta la idea de que el experimentar con el sonido y tener una relación interactiva con otras maneras de hacer arte, es arte sonoro. Siguiendo la idea de Rocha Iturbide, toda obra llamada arte sonoro, al ser trasmitida por la radio se convierte en radioarte, por el hecho de ocupar el medio para ser difundida. Sin embargo, en otra publicación, Rocha Iturbide (2006), da una definición más estricta de lo que es arte sonoro y de lo que es el radioarte.

Rocha Iturbide (2006), menciona que el arte sonoro es un concepto que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música, y que tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido

como vehículo principal de expresión. La mayor parte de estas obras utilizan variados lenguajes artísticos que se mezclan e interactúan, en el caso de de las obras sonoro visuales, dándole una dimensión temporal.

Apunta también que en el arte sonoro se puede incluir al radioarte, pero para él, el arte sonoro es sobre todo: “escultura sonora, instalación sonora y obras intermedia en las que el sonido es el elemento principal (que no sean danza ni teatro), como en el performance sonoro, ya que es esta característica intermediática lo que hace único al arte sonoro y lo diferencia de las demás artes basadas en el tiempo” (Rocha Iturbide, 2006). En cuanto al radioarte se refiere como: “cualquier experiencia sonora artística transmitida por radio que no sea música en el sentido tradicional, y que tome en cuenta el lenguaje radiofónico para su difusión” (Ibídem, 2006).

Sin embargo, la definición que hace Rocha Iturbide no es muy clara al momento de escribir “cualquier experiencia sonora artística trasmitida por la radio (…), que tome en cuenta el lenguaje radiofónico para su difusión”, se piensa que el radioarte se construye con las convenciones que cuenta la radio como medio y como lenguaje. El radioarte se debe hacer pensando en esto, en las posibilidades que este ofrece, no solamente en el poder que tiene el medio para que la obra sea difundida. Un performance al ser grabado en video no se convierte en videoarte al momento de ser reproducido. Lo mismo sucede con el radioarte, la transmisión de una pieza de arte sonoro no la convierte en arte radiofónico al ser reproducida por el medio. No obstante, el material sonoro perteneciente a una pieza puede ser

usado como parte del lenguaje del radioarte, así como el material visual de un performance puede ser usado como parte del lenguaje del videoarte.

Lo mismo apunta el artista austriaco Robert Adrian, quien en 1990, escribió un manifiesto sobre radioarte para Kunstradio. Los doce puntos se trascriben a continuación:

1. El radioarte es el uso de la radio como medio para hacer arte.
2. El radioarte sucede en el lugar donde se escucha y no el estudio.
3. La calidad del sonido es secundaria a la originalidad conceptual.
4. La radio se escucha casi siempre en combinación con otros sonidos: sonidos domésticos, de tráfico, de la televisión, de llamadas telefónicas, de niños jugando.
5. El radioarte no es arte sonoro, tampoco es música. Radioarte es radio.
6. El arte sonoro en combinación con música o literatura no es radioarte sólo porque es trasmitido por la radio.
7. La radio tiene como espacio todos los lugares en los que se escucha la radio.
8. El radioarte se compone con objetos sonoros experimentados en el medio radiofónico.

9. El aparato receptor del radioescucha determina la calidad de un trabajo radiofónico.

10. Cada oyente escucha su propia versión de un trabajo radiofónico combinado con el sonido ambiental de su propio espacio.

11. El radioasta sabe que no hay manera de controlar la experiencia propia de escuchar de un trabajo radiofónico.

12. El radioarte no es una combinación de radio y arte. El radioarte es radio hecho por artistas. (en Camacho, 2007, pp.69-70).

Respecto a esta idea, Lidia Camacho (2007) define al radioarte como:

> Toda obra creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que, al conformar un lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultad de construir mensajes estéticos; esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha. Esa conmoción puede ser lograda gracias a que la radio posee un lenguaje propio, cuyas convenciones son entendidas –y apreciadas- por un receptor cómplice (p.13).

Mayra Estévez (2008), se refiere al término radioarte como la combinación y montaje de sonidos, palabras, voces, ruidos electrónicos que mediante la composición se organizan bajo una o varias premisas, que organizadas se transmiten dentro de la radiodifusión.

2.5 Radioarte en México

El radioarte en México no ha tenido un espacio en que se desarrolle, ya que la radio en nuestro país tiende más hacía un modelo comercial. Son pocos los espacios o las radiodifusoras que han apoyado esta iniciativa de arte en la radio.

Camacho (2007), opina que existen diferentes factores para que esto no haya sucedido, pero pone énfasis al mencionar la falta de apoyo económico a radiodifusoras públicas o culturales, también por la falta de una clara política cultural, además de que la radio en nuestro país desde sus inicios (década de 1930) se consolida como industria, por lo que el auge es en radio comercial. Incluso menciona que aunque existe una tradición en radiodramas en México, este género no evolucionó por la llegada de la televisión, los creativos y los radioescuchas mudaron de medio; lo que no sucedió en Europa, en donde no se recortó el tiempo de radiodramas, al contrario, se abrió la radio a nuevos experimentos sonoros, y una vez superada la pobreza que dejó la Segunda Guerra Mundial, la radio "[…] podía actuar de mecenas de la literatura y ofrecer a los autores los incentivos económicos necesarios para superar la situación

material en que se encontraban y satisfacer sus deseos […] por un trabajo en el que se empleaba relativamente poco tiempo” (Rübenach, B. en Camacho 2007, p.78).

Camacho también nombra que en Europa, Canadá y Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970, se desarrollaban corrientes que darían origen al radioarte. En México la radio cultural se dedicaba a fortalecer la identidad nacional mientras que la radio comercial se dedicaba a difundir música. Nos da algunas razones más: la falta de estudios sobre la radio en cuanto a su estética y sus posibilidades de creación artística, el dominio de lo visual sobre lo sonoro, la falta de bibliografía sobre la historia del arte sonoro, etcétera.

2.5.1 Antecedentes

Como ya se explicó, los antecedentes del radioarte se encuentran en el radiodrama, en el arte sonoro y en la poesía sonora. En México, en la década de 1920 se desarrollo un movimiento artístico llamado estridentismo, el cual pretendía romper con el pasado y tener una constante lucha con lo establecido, fue creado por Manuel Maples Arce. En 1923, la emisora *El universal ilustrado – la casa de la radio*, inició sus transmisiones con el poema *T. S. H. (el poema de la radiofonía),* fue leído por su autor, Maples Arce. “*T. S. H.* tiene en sí el valor histórico de haber sido el primer poema trasmitido radiofónicamente en México” (Schneider, L. en Camacho 2007, p. 81). Camacho (2007), menciona que el estridentismo no tuvo mayor influencia en la radio de nuestro país porque duró sólo cinco años, además

de que los miembros de este movimiento se limitaron a hacer poemas para el medio, por considerarla, según Camacho (2007), como la manifestación tecnológica más representativa de esa época.

En la música fue en donde se realizaron mayores experimentos, las primeras referencias que se encuentran, según Rocha (2005), se ubican en la música electroacústica en la obra de Carlos Jiménez Mabarak, quien en 1960 compuso *"El paraíso de los ahogados"* para un ballet. Héctor Quintanar y Raúl Pavón, fundaron en 1970 el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música, en donde se realizan obras electrónicas en vivo, obras que según Rocha (2005), estarían basadas en su mayoría por la improvisación. En la década de los setenta existen algunas obras experimentales de compositores musicales, como el grupo que funda Mario Lavista, llamado *Quanta,* o el concierto de Julio Estrada realizado en el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, intitulado "Música Habitacional" en el que un microfonista recorría los tres niveles en donde fueron colocados 10 pianos y trasmitía lo que captaba a Radio UNAM. (Camacho, 2007).

Otro intento más fue el de Ulises Carrión, definido por Rocha (2005), como el primer artista sonoro mexicano, quien en la década de 1970 realiza obras sonoras experimentales, que son publicadas hasta 1977 en *The Poet's Tongue* por Guy Schraenen. Camacho (2007), piensa que la obra de Carrión puede ser catalogada como poesía sonora. En la década siguiente, en 1984, Radio UNAM trasmite una serie radiofónica llamada "Primera bienal de escultura imaginaria",

Camacho (2007), dice que se trababa de una serie de piezas sonoras de no más de un minuto, “en las que se percibe una serie una tímida búsqueda de nuevas sonoridades; en ellas predomina fundamentalmente la palabra hablada” (p.84).

Rocha (2005), menciona que es hasta la década de los años ochenta en donde surge una manifestación clara de arte sonoro mexicano, ya que existe una interacción entre artistas de distintos campos, que desarrollaron grupos para la creación de actividades artísticas como conciertos, exposiciones, happenings, etcétera; en las que el sonido tuvo un papel fundamental. Diferentes compositores experimentales participaron en estas agrupaciones, como Antonio Russek, Arturo Márquez, Samir Menaceri, por mencionar algunos, y entre esos grupos se encuentran: La sonora Industrial, Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia (CIIMM), etc.

Sin embargo, Rocha (2005) escribe, que es hasta la década de los años noventa cuando el arte sonoro se convierte en una nueva disciplina en México, “cuando varios curadores y artistas comienzan a interesarse por este medio, y distintas instituciones culturales comienzan a promoverlo” (p.9). Entre las instituciones que se interesan en promover el arte sonoro se encuentra Radio Educación, que estando a cargo de la Dra. Lidia Camacho, en 1996 crea la Bienal de Radio.

2.6 Bienales de Radio

El objetivo principal de la Bienal de Radio, fue la de crear un espacio para dar reconocimiento a la creatividad de los que hacen radio, ya que desde su inicio contó con un concurso de programas radiofónicos que incluían diferentes categorías (radiodrama, radiorreportaje, radioarte, programas infantiles, radio indigenista, etc.), además de promover también la apertura de un camino que permitiera la creación e innovación de nuevas ideas para mejorar el medio electrónico; y de enriquecer el entorno académico, que por primera vez tendría acceso a múltiples conferencias con expertos en la materia (Camacho, 2006).

Como ya se mencionó, la Primera Bienal Latinoamericana de Radio se lleva a cabo en 1996. Pero la idea surge en el marco del Encuentro Radio Pura Vida, celebrado en la ciudad de Berlín, Alemania en noviembre de 1994. La Dra. Lidia Camacho, siendo productora de Radio Educación, fue invitada a este evento, en el cual propuso la creación de la Bienal de Radio, aunque afirma que nunca imaginó la complejidad y la dimensión que implicaban sus palabras, pero menciona que:

> Tenía la certeza de que ya era hora de dejar de teorizar sobre la importancia que tiene la radio en nuestros países de América Latina, como se ha repetido hasta la saciedad, y pasar a la acción, pues considero que muy poco se ha hecho en la práctica para dar a la radio y a sus creadores el lugar que merecen dentro de los medios de comunicación (Camacho, 2006, p. 9).

El espacio que crea la Bienal para el radioarte, según Camacho (2007, 2006) fue el propicio para que se empezara a desarrollar esta práctica en México, ya que antes “no había un lugar donde acceder a este tipo de reflexión sobre la radio en general y el arte radiofónico en particular” (2007, p. 85). Además escribe que no es desproporcionado decir que el radioarte en México inicia a partir de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio. Camacho (2007), piensa que el incluir la categoría de radioarte en el concurso de programas radiofónicos, fue como “echar una botella al mar con la esperanza de que alguien recogiera ese mensaje” (p.85). Afortunadamente el mensaje fue recibido en su mayoría por jóvenes que estaban interesados en experimentar con el sonido y que encontraron en el radioarte un código novedoso para conmover al oído. Sin embargo, no se conocía en su totalidad el concepto del radioarte, y muchas de las obras inscritas al concurso tuvieron que ser descartadas, ya que eran programas de difusión de las bellas artes a través de la radio, no obstante, el espacio que ofreció la Bienal de Radio en cuanto al pensamiento, la creación, la audición y la capacitación de formas de radio que eran desconocidas en México, provocó una reacción en los creadores de radioarte, ya que en las siguientes bienales el número de descalificaciones en esta categoría disminuyó.

2.6.1 Primera Bienal Latinoamericana de Radio

Se inscribieron 317 producciones radiofónicas al concurso de la Primera Bienal, de las cuales, 59 pertenecían a la categoría de radioarte. El jurado que determinó a los ganadores estuvo conformado por Daniel Velasco-

Schwarzenberger y Andrés de Luna, quienes primero desecharon las obras que como antes se comentó, eran producciones sobre bellas artes, antes de determinar a los ganadores de esta categoría. Los primeros tres lugares los obtuvo México, el primer lugar fue para la obra *Charcos* producida por José Manuel Ramos e Iván López "obra que muestra con imágenes sonoras los charcos de la Ciudad de México, que reflejan inciertas, anónimas y deambulantes voces; con sonidos de una vida peculiar que nos hablan desde distintas dimensiones" (Camacho, 2007, p.148). El segundo lugar lo obtuvo el antropólogo Mario Mota, con su obra *Museo de Ruidos. Lupanar de sonidos: una arqueología del paisaje sonoro de la Ciudad de México*, producción que según Camacho (2007), rehace los principios de la radio en México y que forma parte de un amplio proyecto de rescate de la sonoridad de este lugar. El tercer lugar correspondió a Alejandra Molina, con *La fórmula secreta*, obra que da una lectura sobre el papel de la muerte ante la miseria de la vida, basado en el texto de Juan Rulfo. Además el jurado otorgó cuatro menciones especiales, una para Ecuador y otra para Argentina, y las dos restantes para México también.

Sobre las conferencias que se expusieron en la Primera Bienal, cabe destacar "Nuevas propuestas radiofónicas" en la que participaron Martín Hernández, creador del concepto de Radioactivo 98.5; Iris Disse, directora de la Radio Austríaca Experimental Latinoamericana (RAEL); Jaime Pontones, ex conductor de Rock 101, y Daniel Velasco, productor de la West Deutsche Rundfunk (WDR), quienes, según Camacho (2007), dieron un panorama más

vasto sobre los nuevos rumbos de la radiodifusión, sobre la manera de hacer y de acercarse a la radio.

La Dra. Lidia Camacho comenta en su libro El Radioarte, un género sin fronteras (2007), que la Primera Bienal Latinoamericana de Radio, provocó que los radioescuchas quisieran saber más sobre el radioarte, por lo que la Bienal de Radio creó un ciclo de audiciones de arte sonoro que fue presentado en la Universidad del Claustro de Sor Juana a finales de 1996.

2.6.2 Segunda Bienal Latinoamericana de Radio

La segunda Bienal ocurrió en 1998, se contaron con 380 producciones inscritas, de las cuales 76 eran de radioarte. Al igual que en la primera edición, los tres primeros lugares fueron otorgados a radioastas mexicanos. El jurado estuvo compuesto por Daniel Velasco y Héctor Medellín. El primer lugar se otorgó a la obra *Los sentidos*, de Joel Duarte, Francisco Rivas y Omar Morales. Camacho (2007), escribe que los autores de esta obra se preguntaron si solamente escuchamos por los oídos, y se responde que es a través de los sentidos que escuchamos y escuchando que sentimos. El segundo lugar correspondió a Armando Croda, por *Winik Acteal*, recreando la matanza que ocurrió en este municipio del Estado de Chiapas; el tercer lugar fue para Luis Roberto Márquez, con *Manipulación*, obra creada a partir de la grabación de un comentarista, del cual se editaron sus palabras para formar otras que nunca dijo. Al igual que en la primera edición de la Bienal, en esta también se entregaron menciones especiales, fueron tres para México.

Se ofrecieron cursos de formación en el radioarte como el que otorgó Daniel Velasco “Radioarte: creación y estética”, “Radioarte experimental” impartido por Iris Disse, y el taller y seminario dado por Héctor Medellín “Seminario taller de realización artística radiofónica”. Camacho (2007), piensa que además de los talleres otorgados en esta edición, este género se fortaleció por las audiciones públicas en las que se pudieron escuchar diferentes piezas de radioteatro y de *feature*, producidos en español por la Deutsche Welle, y también por el evento donde se pudo escuchar producciones extranjeras del paisaje sonoro mexicano llamado Radio Vernosage.

2.6.3 Tercera Bienal Latinoamericana de la Radio

En esta Bienal, que aconteció en el año 2000, se inscribieron 268 producciones radiofónicas, de las cuales, 56 pertenecieron a la categoría de radioarte. Al igual que en las otras ediciones, los tres primeros lugares los obtuvieron mexicanos, el primer lugar lo obtuvo *Interminable espiral del abandono*, de Víctor Manuel Rivas Dávalos, Camacho (2007), dice que esta producción crea el ambiente de un departamento abandonado por un ser y por su pensamiento. El segundo lugar lo adquirió Enrique Galindo con su obra *Obsesión XXX*, esta pieza, según Camacho (2007), describe por medio de la utilización del sonido, el placer sexual y sus diferentes facetas y por último, el tercer lugar correspondió para Doris Steinbichler y Fausto Rosas Serrano, con *Y por supuesto es una antidisciplina*, pieza descrita por Camacho (2007), como una parte de un performance basado en la obra del investigador teatral Marvin Carlson, y que tiene como fin el

entendimiento de las actividades humanas en general. El jurado estuvo integrado por Daniel Velasco, José Iges y Benjamín Rocha. Las menciones especiales en esta edición fueron tres.

También se impartieron cursos de capacitación en torno al radioarte, como el impartido por la radioasta Iris Disse, que se enfocó en el uso de la voz y en el estudio de obras internacionales de radioarte, también menciona Camacho (2007), que el Curso-taller de arte radiofónico que impartió el español José Iges, especialista y realizador de radioarte, tuvo mucha difusión.

Camacho (2007), escribe que la Tercera Bienal estuvo claramente enfocada en expandir el conocimiento de las personas que ven a la radio como una fuente de creación de mensajes artísticos, y que en relación con las otras dos Bienales, ésta tuvo una aportación más importante por los talleres, las conferencias y por la exposición Oír es Ver, que ofreció al público 55 piezas sonoras de diferentes artistas europeos. Tiempo después, se transmitieron por Radio Educación algunas piezas de esta exposición, creada por Gue Schmidt, con apoyo de Leo Kreisel y Christian Bachler.

Además se contó con el performance *El medio es la noticia*, creado por Iris Disse y David Hörner, obra que según Camacho (2007), permitió a los espectadores percatarse de la importancia de la radio, ya que consistió en un recorrido por la historia del medio y dieron una mirada a lo que será en un futuro. De igual importancia, fue la serie de audiciones El arte de escuchar el arte

radiofónico, que proporcionó a los asistentes la oportunidad de escuchar piezas de radioarte de artistas nacionales y extranjeros. Daniel Velasco presentó una serie de paisajes sonoros latinoamericanos titulada Radio Ciudad Ambiente, que contó con siete piezas de diferentes latitudes del continente, Velasco menciona sobre la estética del paisaje sonoro: “cada territorio presenta un mosaico de paisajes diferentes, silvestres, rurales y urbanos y, cada uno, por sus sonidos, puede hablarnos de sus esencias” (en Camacho, 2007, p.96).

Para finalizar con las actividades que existieron en torno al radioarte en esta Bienal, el grupo de radioastas de la Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), presentaron diez piezas de autores latinoamericanos.

2.6.4 Cuarta Bienal Internacional de Radio

En esta edición, la Bienal dejó de ser Latinoamericana para convertirse en Internacional. Camacho (2007), escribe que varios medios de comunicación se percataron de que esta Bienal se enfocó “a destacar el trabajo del radioarte que se hace a nivel mundial, y para ello invitó a creadores internacionales” (Haw, D. en Camacho, 2007, p.97).

Fueron 439 producciones inscritas en el concurso de programas radiofónicos, de las cuales 48 pertenecieron a la categoría de radioarte. Al igual que en las pasadas ediciones, los tres primeros lugares fueron otorgados a producciones mexicanas. El primer lugar fue otorgado a Emiliano López Rascón

por la producción *Un cementerio en la nieve*, obra que es descrita por Camacho (2007) como: “una adaptación diacrónica de una instalación sonora. Las tumbas de un cementerio evocan y aluden con sonidos los ecos de la vida en la muerte” (pp.150-151). El segundo lugar correspondió a *Metronáutica*, de Hugo Palacios, Ángel Rodriguez, Emilio Farrera, Ángel Viveros y Refugio Solís; y el tercero a *Yo no soy un hombre real*, producido por Adalberto Romero, Irving Flores y Arinda Caballero, esta última pieza trata sobre un poema sonoro en donde un hombre se cuestiona si es un ser real o un sueño de otro hombre. El jurado estuvo compuesto por Daniel Velasco, Antonio Russek y Manuel Rocha, quienes también otorgaron dos menciones a obras mexicanas.

En torno al radioarte, en esta Bienal se impartieron tres talleres de capacitación: “Realización de obras de radiofónicas para feature y radioarte” a cargo de Mayra Estévez, “Radioarte” por Daniel Velasco y “Arte sonoro: arte sonoro, el sonido más allá de la radio” impartido por Iris Disse.

De singular importancia fue el Primer encuentro Internacional de Radioastas, que logró reunir a diferentes personalidades en torno al radioarte,

> por primera vez en México los propios artistas de la radio teorizaron sobre las insólitas y a veces incomprensibles manifestaciones del radioarte, ofrecieron un panorama de los puntos culminantes de su historia y explicaron las distintas formas en que se concibe el arte sonoro y sus

> distintas denominaciones en países europeos (Camacho, 2006, pp.80-81).

El tema elegido para el primer día fue “Las posibilidades sonoras del arte”, y fue impartida por Daniel Teruggi, director y compositor del Group de Recherche Musical (GRM) del Instituto Nacional de Audiovisual de Francia; y por René Farabet, coordinador del Taller de Creación Radiofónica de Francia-Cultura, en Radio Francia Internacional (RFI). Teruggi, en su conferencia titulada “La grabación en la historia de la radio”, realizó una breve recapitulación sobre la historia de la radio, poniendo interés especial en la grabación y la trasmisión del sonido, ya que para él, estos descubrimientos modificaron el comportamiento de la humanidad. Además, habló sobre el nacimiento de la música concreta en la radio francesa (Camacho, 2007, 2006).

Por su parte, René Farabet propuso una reflexión en torno al arte radiofónico en su conferencia “La radio como una de las bellas artes”:

> El arte radiofónico es la concepción de un arte vital, de un arte de vida en movimiento, que es compromiso, que es transgresión, que no tiene que obedecer libros o recetas. No hay modelos prefabricados con códigos rígidos; guiones invariables, estilos típicos. De hecho no creo mucho en la noción de géneros radiofónicos: dramas, *features,* pieza acústica, documental, radioarte. Yo prefiero hablar de una

> categoría que se podría llamar los “monstruos sonoros”; es decir, piezas híbridas, sin etiquetas, que conjuntan todo lo material sonoro disponible: palabras, ruidos, música, sonidos naturales, alterados o virtuales, pero también las huellas sonoras, las emociones, el humor, la marca sonora del tiempo y del espacio. Todo esto se reencuentra en la obra radiofónica (Farabet, R. citado en Camacho, 2007, p.99).

La conferencia “Radioarte en tres tiempos: pasado, presente y fururo” fue dictada por Daniel Velasco, quien presentó dos piezas representativas del radioarte; y por Heidi Grundmann, que con su ponencia “Ars Acustica” hizo un resumen sobre la historia del radioarte en Europa, Canadá y Estados Unidos, y destacó, según Camacho (2007), la repercusión de las telecomunicaciones en el surgimiento del radioarte, refiriéndose a este como un campo de experimentación, producto de la mezcla entre la investigación de los compositores en los estudios de grabación, dando como resultado la música concreta y la electrónica; y del acercamiento de artistas plásticos y literatos al medio.

En la ponencia dictada por el dramaturgo Pietro Formentini titulada, “Rápidas van las palabras lentas” perteneciente a la mesa “El arte de hacer radioarte”, explicó el proceso creativo de *La gran ala*, pieza creada para Radio

Educación, que fue escrita, dirigida y producida por Formentini, descrita por él como:

> una historia infinita que vuelve a iniciar desde el principio donde parece que debe concluir; es la historia de nuestro modo contemporáneo de ser de la Tierra. Seres humanos en continua búsqueda de nuevos comportamientos mediante la repetición de habituales y antiguas fórmulas de vida (Formentini, P. citado en La Jornada, 2002/09/04).

El dramaturgo también habló sobre la subestimación que tiene la civilización ante imágenes sonoras, de las que “nos envuelven con fuerza y nos comprometen de manera intensa” (Formentini, citado en Camacho, 2007, p.100). Además mencionó que el futuro del radioarte es incierto, ya que corre el riesgo de que su contenido sólo sea entendido por su creador, dando la fórmula para que esto no pase, sugiere a los creadores salir de las estaciones privadas y pasar a las públicas, para ser escuchados por los radioescuchas de cualquier sector, “el radioarte puede ser una experiencia pedagógica porque permite sensibilizar al escucha; le forma un criterio estético, le provee de una lengua mágica y le comparte la vitalidad de la palabra” (Formentini, P. citado en Camacho, 2006, p.82).

La última mesa “Radioarte: la experiencia latinoamericana”, fue formada por Fabiano Kueva y Mayra Estevéz, miembros de Radio Artística Experimental

Latinoamericana (RAEL); también por Jorge Reyes, integrante del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS); por el poeta Benjamín Rocha y por la radioasta brasileña Janete El Haouli. Kueva en su ponencia “La obra de arte acústico”, mencionó la obra que ha realizado RAEL en Quito, Ecuador, cuyo objetivo es expandir el sonido a otros espacios e innovar las posibilidades del lenguaje radiofónico. Camacho, (2007), piensa que el arte acústico para Kueva es: “un arte emergente que intenta interrogar la realidad e interrogarse a sí mismo de manera sutil” (p.101).

Mayra Estévez en su conferencia “Comunicación sonora más arte” mencionó que “considera que todo lo que nos rodea son sonidos, pero el radioasta los ve poéticamente y a partir de ellos estructura su obra desde su particular punto de vista. […], pero el radioarte se nutre, como si fuera un vampiro, absorbiendo la sangre de su víctima: el radioyente, sin cuya voz y oído, sería imposible transformar la realidad” (Camacho, 2006, p.83). Además contextualizó su experiencia en Ecuador como radioasta. Dijo que el enfrentar a una radio meramente comercial ha sido difícil, sin embargo, la atracción que siente hacía el sonido es mayor.

Janete El Haouli, presentó un paisaje sonoro titulado *Universo Brasil*, y basó su conferencia, según Camacho (2006), en la experiencia que ha tenido con el programa trasmitido en Brasil, *Nueva Música. Radio para oídos pensantes,* el único espacio que se tiene como difusión del arte sonoro, de la música

experimental y electroacústica, de la poesía sonora, etc., y que es emitido por Radio Universidad FM, perteneciente a la Universidad de Londrina, Brasil.

Benjamín Rocha, en su ponencia titulada “El Laboratorio de Expresión Artística Sonora” señaló los avances de experimentación sonora a lo largo del siglo XX, destacando que durante este lapso “comenzó a crecer una nueva forma de entender el arte sonoro, no ya en la indagación de nuevos timbres, sino en la posibilidad de romper moldes, de traspasar fronteras, de ir más allá de los que la música había dado generosamente” (Rocha, B. citado en Camacho, 2007, p.103). Afirmó entonces, la importancia de la creación de la Bienal de Radio en 1996, ya que antes de esta experiencia, la experimentación sonora en México era pobre y contaba con muy poco apoyo. Sin embargo, mencionó que, como su nombre lo indica, la Bienal existe cada dos años, “era necesaria la creación y recreación sobre el arte sonoro y sus infinitas posibilidades” (Rocha, B. citado en Camacho, 2007, p.103), por eso se creó el Laboratorio de Expresión Artística Sonora (LEAS).

El 4 de septiembre de 2001, nació en Radio Educación, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS), “como un espacio para explorar las posibilidades estéticas radiofónicas” (Solís, J. El Universal, 2006/05/18). Creado por Jorge Reyes, Mario Mota, Maris Bustamante, Manuel Rocha y Lidia Camacho.

El músico Jorge Reyes, en su conferencia “La labor del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora”, recalcó la importancia de LEAS:

> Creo que es importante y de suma trascendencia que se abran las puertas a la imaginación para producir proyectos que sensibilicen a los jóvenes, fomenten la creatividad y motiven la búsqueda de nuevas formas de expresión, no sólo en la radio sino también en el ámbito que nos rodea. Experimentar no significa andar a ciegas, sino buscar caminos que conduzcan a nuevas direcciones del conocimiento, emprender retos y disfrutar resultados (Reyes, J. citado en Camacho, 2007, p.104).

También se declaró a favor de una radio enfocada a la creación artística, para que el radioescucha se aleje de los formatos probados hasta el cansancio, de la "domesticación auditiva y del conformismo que provocan los formatos ortodoxos […] que la mayoría de las veces obedecen a los dictados de intereses políticos o mercantiles" (Reyes, J. citado en Camacho, 2007, p.104).

En esta Bienal también se contó con varias audiciones de radioarte, entre ellas el ciclo de titulado *El Arte de Escuchar el Radioarte*, en las que el público pudo escuchar: *Presque Rien* de Luc Ferrari; un paisaje sonoro de un pueblo pescador del mar Adrático, *Radiation* de Robert Adrian y Norberth Math; obra compuesta para el manifiesto de La Radia, *Fantafilm* de Pietro Formentini; obra basada en King Kong, entre otras (Camacho, 2007). Además se reprodujeron las obras producidas por el Laboratorio experimental de Arte Sonoro, como Zoocalop,

radioarte que recrea diferentes sonidos del zócalo de la Ciudad de México; *El ojo acústico de Manuel Álvarez Bravo*, imágenes sonoras en las que se recrean fotografías de Álvarez Bravo, etcétera.

Lidia Camacho (2007), piensa que esta Bienal dejó en claro que en México existen muy buenos radioastas y además, que cuenta con un público amplio para este género radiofónico. Además, menciona que la Cuarta Bienal pasará a la historia por el *radioperfomance Irradiar.* Consistió en la creación de cuatro obras de radioarte en vivo, por primera vez se enlazaron cuatro radiodifusoras públicas y privadas (Radio Ibero 90.9, Radio Educación, Radioactivo 98.5 y Horizonte 108), que transmitieron una mezcla sonora obtenida de la recepción de las señales transmitidas de manera simultánea por las demás emisoras involucradas (León, G. La Jornada, 2002/05/16).

El grupo de radioastas que conformaron *Irradiar* fueron: Daniel Velasco, que presentó *Atmósferas* en el 98.5; Jorge Reyes, en Radio Educación creó Evocación: diferentes paisajes que el sonido ve; Daniel Teruggi, mezcló “frente a los asombrados oídos de los escuchas, la obra Armonías: del sonido a la nota y de la nota a la imaginación” (Camacho, 2007, p.106), e Iris Disse, combinó varias de sus obras para crear Murmullos: la voz, instrumento de la creación. Sobre esta obra Camacho, (2007), comenta “Esta propuesta se remonta a los usos originales de la voz no sólo como medio de comunicación, sino como expresión primigenia de emociones y sentimientos que tienden puentes entre lo íntimo y lo exterior, lo místico y lo artístico” (p.106).

2.6.5 Quinta Bienal Internacional de Radio

Esta Bienal se realizó del 17 al 21 de mayo de 2004. Se inscribieron un total de 396 producciones, de las cuales 63 eran de radioarte, pertenecientes de 12 países. El jurado para esta categoría estuvo integrado por Götz Naleppa, director artístico de Deutschland Radio, Janete El Haouli y José Iges. El primer lugar lo obtuvo Hervé Birolini, de Francia por *A venice dream with the hidden sounds*, pieza descrita por Camacho (2007), como "una suerte de recreación sonora en relieve donde la musicalidad es lanzada directamente al corazón de lo cotidiano" (p.151). A Zael Ortega Pérez, de la Radio BUAP (Universidad Autónoma de Puebla), se le otorgó el segundo lugar por *Macchina lírica,* producción descrita por Ortega como: "un paisaje oído donde el concepto de espacio y tiempo cambia tangencialmente debido a su escuálida relación entre objeto y escultura […] Síntesis radiofónica de innumerables acciones simultáneas" (Citado en Camacho, 2007, p.151). *Four winds*, ganó el tercer lugar, producido por el artista yugoslavo Arsenije Jovanovic, y como lo indica el nombre de la pieza, el viento es el protagonista de la obra. El jurado otorgó tres menciones honoríficas, una para Puerto Rico y dos para México.

En cuanto a capacitación en torno al radioarte, en esta Bienal se impartieron cinco talleres. *Creación de poesía sonora*, fue impartido por el italiano Enzo Minarelli, Janete El Haouli ofreció *Las posibilidades educativas del radioarte*, *Radio e Internet: Nuevas Tendencias,* desarrollado por el artista alemán Pit

Schulzt, Elizabeth Zimmerman, productora del programa Kuntsradio, presentó *Radio on air, on line, on site.* Murray Schafer impartió el taller *Ear clearing: exercises in listening.*

También se realizó el Segundo Encuentro Internacional de Radioastas: El Radioarte visto desde sus creadores. Se contó con varias mesas, como “La estética del radiodrama”, en la que participó Götz Naleppa, quien hizo un recuento de la importancia que ha tenido la radio pública alemana en la historia del radioarte, en su ponencia “Un juego que se llama escuchar”, citó a la radiodifusora Deutschland, que:

> produce de 40 a 50 obras al año de una hora y algunas veces de hora y media […], todas las radios públicas alemanas [que alcanzaban el número de 10] producen entre 400 a 500 obras de este género. De ahí que Alemania sigue siendo la meca de producción del radioarte (Camacho, 2007, p. 108).

Al mismo tiempo dividió la historia del radiodrama en tres etapas, la primera denominada *Radio Hörspiel* o radio juego, que fue la época monoaural, la segunda llamada *Neve Hörspiel o* juego nuevo, época distinguida por la estereofonía, y la tercera, que es la actual, en donde se encuentra el radioarte, audioarte, poesía sonora, etc.

En esta Bienal se realizó un homenaje a Murray Schafer, el destacado compositor y artista canadiense que ofreció una conferencia magistral titulada “Del Proyecto Paisaje Sonoro al Foro Mundial de Ecología Acústica”. En la presentación, la Dra. Camacho destacó la labor que ha realizado a lo largo de su vida:

> se trata de uno de los artistas más importantes de nuestra época, quien con su World Soundscape Project, llamó la atención sobre la contaminación irremediable de nuestro ambiente sonoro. Fruto de sus reflexiones es lo que ahora se conoce como *paisaje sonoro* y como *ecología acústica* (Camacho, 2006, p. 105).

En su ponencia, Schafer mencionó la diferencia entre paisaje terrestre y sonoro. El primero nos permite captar lo que engloben nuestros ojos. Lo que sucede en el segundo es que nuestros oídos nos sitúan en medio del universo sonoro y nos permite percibir todo.

En la conferencia “El grupo *Ars Acustica*, diversas propuestas de concebir el radioarte en Europa”, José Iges hizo un recuento del grupo creado en 1990, mencionando que el camino que ha tomado ha sido por la diversidad de proyectos que han sido generados:

> Por una parte se ha interesado por productos de una gran elaboración artístico-radiofónica, y por otra ha tratado de llevar este tipo de producciones radiofónicas más allá de la radio: en conciertos, en instalaciones públicas, en eventos; de tal modo que, efectivamente, la radio se ha marcado fuera de sus propios límites (Iges, J. citado en Camacho, 2007, p. 107).

Las actividades que se desarrollaron en torno al radioarte fueron vastas. Se contó con la obra de diferentes radioastas, con el ciclo *El Arte de Escuchar el Radioarte* en donde se contó con Iris Disse, quien presentó *El corazón de los bailarines*; Götz Naleppa mostró una pieza del compositor Alvin Curra, titulada *Un alto ferragosto*, pieza autobiográfica que describe la vida en Italia, los sonidos se grabaron cada 15 de agosto, durante 35 años; otra pieza que se presentó fue *Não-Lugares*, creada por la radioasta brasileña Janete El Haouli.

También se realizó el *radioperformance Irradiar*, en el que participaron cuatro estaciones de radio: Radio UNAM, Radio Educación, Horizonte 108 y W Radio. Iris Disse presentó *Interiores: reflejo de múltiple sonoridades* en W Radio; Roberto Paci Daló a través de Radio UNAM creó *Caleidoscopio sonoro*; en Radio Educación se escuchó *La vida secreta de la radio*, de Anna Friz y Janete El Haouli difundió por Horizonte 108 *Heterotopías.*

Además, en esta Bienal se contó con el Ars Sonora Lounge, espacio creado para escuchar las obras más importantes del *Ars Sonora*, “serie radiofónica que se trasmite a través de Radio Nacional de España” (Camacho, 2007, p.112).

Del mismo modo se contó con diferentes performances, conciertos e instalaciones sonoras. Se escuchó el concierto de inauguración a cargo del artista mexicano Ariel Guzik titulado Máquinas Sonoras, y también se presentó Simultáneas a tres, pieza creada especialmente para la Quinta Bienal por el compositor mexicano Julio Estrada.

Otra actividad importante fue la presentación del libro de poesía sonora *Homus Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, del ruso Dmitry Bulatov. Camacho piensa que este libro: “alcanza la categoría de obra fundadora en más de un sentido, pues Homo Sonorus abrió una puerta en todo el mundo para leer y escuchar manifestaciones [ya que la publicación cuenta con cuatro discos compactos], de poesía sonora que desde hace mucho gozan de reconocimiento internacional” (2007, p.113).

2.6.6 Sexta Bienal Internacional de Radio

En esta edición, la Bienal Internacional de Radio cumplió diez años de existir. Se inscribieron un total de 432 producciones radiofónicas, 50 pertenecían a la categoría de radioarte. El primer lugar para esta edición perteneció a Carlos Hurtado Pastor, de nacionalidad española, por *Azul*; el segundo, para *Trans DADA*

Belgrade Express, de Arsénie Yovánovich, de Croacia, y el tercero, para el músico mexicano Manuel Rocha Iturbide por *El eco está en todas partes.*

Se realizó el Tercer Encuentro Internacional de Radioastas: El Radioarte Visto por sus Creadores. En la primera mesa, el tema fue desarrollado por Murray Shafer, quien presentó *Del paisaje sonoro a la ecología acústica,* en esta mesa también participaron Nigel Fayne, Presidente del Foro Mundial de Ecología Acústica, y la Dra. Lidia Camacho, directora de Radio Educación.

El segundo tema fue *Las posibilidades expresivas y estéticas de la voz en la radio,* presentado por el alemán David Moss, artista radiofónico independiente; por el español Miguel Molina, del Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia; y por José Sarmiento de RAS, Revista de Arte Sonoro. La mesa fue moderada por Eduardo Langagne, director de la Fundación de las Letras Mexicanas.

También discutió la Dra. Camacho en la mesa titulada *Nuevas propuestas de radioarte en América Latina*, y fue acompañada por la directora de Radio Ibero Gabriela Warketin, por Agustín Tealdo, del Laboratorio Experiemental de Arte Radiofónico (LEAR); Eliana Galarza, de la Universidad San Martín de Porres de Perú y por Cynthia Gusmão, de Radio Cultura FM, de Sâo Paolo, Brasil. (Camacho, 2006).

De acuerdo con los ponentes de esta mesa, el radioarte no ha encontrado

un espacio en la radio actual que es dominada por las tendencias informática y comercial. Gusmão, señaló que la radio en Brasil no conoce el concepto de radioarte, situación reflejada a lo largo del continente Americano, “más que hablar de radioarte hay que hablar del hacer arte de hacer radio, compuesto de sonidos, voces y silencios” (Gusmão, C. citado en Solís, J. El Universal, 2006/05/18).

En esta edición, la actividad que tenía el nombre de *El Arte de Escuchar el Radioarte*, se cambió a Ars Sonora Lounge, en el que renombrados radioastas tuvieron la oportunidad de mostrar su trabajo. Se contó con destacadas producciones como *El Paisaje Sonoro de Michoacán*, de Jorge Reyes y Peter Avar, *Archipiélago Próspero* de Arsenije Jovanovic, también con una obra del argentino Ricardo Haye titulada *Los caprichos de Goya*.

Al igual que en pasadas ediciones, se contó con el *radioperformance Irradiar*, esta vez participaron: Víctor Manuel Rivas Davalos, de México; Gastón Montells de Argentina; José Iges de España y Ricardo Haye de Argentina. Las estaciones que participaron fueron. Radio Ibero, Radio Educación, Radio UNAM y Horizonte 108. (Camacho, 2006).

2.6.7 Séptima Bienal Internacional de Radio

El número de obras inscritas en esta edición fue de 714 producciones radiofónicas, de las cuales 101 fueron para la categoría de radioarte. En esta edición, el primer lugar fue *Gypsy party in a Turkish Bath,* realizado por Arsenije

Jovanovic e Illinca Collic, de Serbia y Montenegro; el segundo para el mexicano Víctor Manuel Rivas Dávalos, por *Ecos de Túnel* y el tercero para *Corite-mapaihnu (irradiación 0.2),* del argentino Federico Valdez. En esta ocasión el jurado otorgó tres menciones honoríficas, una para Argentina y dos para México.

En cuanto a actividades en torno al radioarte, se presentó el libro intitulado *UIO- BOG EsTuDiOs SoNoRos desde la Región Andina* de la ecuatoriana Mayra Estévez Trujillo, en cuanto al manejo de mayúsculas y minúsculas, la autora escribe:

> Juego con el tamaño de la letra, para caracterizar cómo se pueden producir los textos de arte sonoro, o mejor de cómo a veces los escribo yo, bajo la idea de que el tamaño de la letra apoya visualmente a acentuar la intensidad o levedad así como el manejo de los planos sonoros (Estévez, M. 2008, p.52).

Durante la presentación del libro, Estévez mencionó que le interesa “desapegarnos un poco de la noción de que las vanguardias europeas fueron las que promovieron estas prácticas, el libro investiga en torno al surgimiento de estas expresiones en la región andina desde la década de los años 60” (Estévez, M. grabación personal, 2008/09/11).

Luz María Sánchez, académica e investigadora de la Universidad de Guadalajara, estuvo presente en la presentación del libro de Estévez y mencionó que una de las aportaciones más importantes de esta publicación, es que define claramente el concepto de arte sonoro, el cual es explicado por Mayra Estévez como la utilización de las sonoridades con el fin de expresar ideas y conceptos que están relacionados con una determinada región. De esta manera, pueden ser expresiones culturales o manifestaciones políticas.

Cabe señalar que este año la Bienal fue organizada, como en ediciones anteriores, por Radio Educación; pero esta institución ahora es dirigida por la Licenciada Virginia Bello, quien dio un enfoque diferente a este encuentro. La Bienal fue titulada: *La radio de frente al futuro: el impacto de la convergencia tecnológica*. Por lo tanto se enfocó en darle prioridad a temas como *Radio por Internet, Podcasts, Accesibilidad de los Medios,* etcétera. Sin embargo, las actividades en torno al radioarte fueron prácticamente nulas, a excepción de la presentación del libro de Mayra Estévez y del taller impartido por Ricardo Haye y Hernán Risso, titulado *De la realidad a la ficción. De regreso a la capacidad radiofónica de relato*. No existió otra actividad relacionada con este género radiofónico.

2.7 A manera de conclusión

En este capítulo se abordó la historia de la radio, se explicó cómo surgió el radioarte a través del radiodrama, de la música electrónica y la música concreta;

electroacústica, como unidad. También se habló sobre el radioarte en México, se plantearon diferentes puntos de vista sobre la ausencia de radioarte en el cuadrante radiofónico, en cuanto a falta de apoyo por parte del estado hacía radiodifusoras públicas, y la tendencia de la mayoría de las estaciones hacía un modelo comercial. Para finalizar se resumieron los puntos más importantes sobre los encuentros de la radio. El lector puede percatarse de la importancia que han tenido las Bienales en el aprendizaje y difusión de este género que apenas cobra vida en México.

El siguiente capítulo abarcará la historia de la radio universitaria, espacios experimentales y abiertos a la cultura, como menciona Ricardo Haye: “En Argentina hay 35 estaciones universitarias que, deberían de tener un papel protagónico en la difusión del radioarte, igual que la Radio Nacional y las emisoras públicas, los medios públicos, despojados del afán utilitarista inmediato de los medios comerciales, pueden permitirse la experimentación” (Haye, en Solís, J. El Universal, 2006/05/18).