

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL RADIOARTE
REVISIÓN HISTÓRICA, ORIGEN Y EVOLUCIÓN EN EUROPA,
Y DESARROLLO EN MÉXICO

Tesis que para obtener
el grado de

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales
con orientación en Ciencias de la Comunicación

presenta

Mtra. Lidia Camacho Camacho

Tutor: Dr. Javier Esteinou Madrid

Miembros del Comité Tutorial: Dr. Gerardo Ojeda Castañeda
Dr. Fernando Curiel Defossé

México, mayo de 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Verónica con todo mi cariño y agradecimiento

EL RADIOARTE
REVISIÓN HISTÓRICA, ORIGEN Y EVOLUCIÓN EN EUROPA,
Y DESARROLLO EN MÉXICO

Mtra. Lidia Camacho

Índice

Índice	ii
Introducción.....	1
CAPÍTULO 1	
La radio y las artes.....	6
1.1 La estética del lenguaje radiofónico.....	6
1.2 El lenguaje radiofónico desde otros lenguajes de referencia: la literatura, el cine, la música y la poesía sonora.....	7
La radio y la literatura.....	7
La radio y el cine.....	10
La radio y la música.....	14
La radio y la poesía sonora.....	24
1.3 Hacia una definición del radioarte.....	36
CAPÍTULO 2	
Del radiodrama al radioarte: Orígenes, alcance y proyección del radioarte en Europa	44
2.1 1920: El nacimiento del radiodrama: el arte invisible	44
2.2 1930: Los principios de una estética radiofónica.....	51
2.3 1940: La tecnología avanza.....	55
2.4 1950: La tecnología ensancha las posibilidades creativas del medio radiofónico: Un lenguaje sonoro integral	57
2.5 1960: Del esplendor del radiodrama al nuevo radiodrama.....	59
2.6 1970: El radioarte entra a la escena sonora.....	62
2.7 1980: El arte radiofónico a través de las telecomunicaciones.....	66
Ars Sonora	67
Kunstradio	68
Ars Acústica	69
2.8 1990: El radioarte extiende su radio de acción: <i>on air, on line, on site</i>	71

CAPÍTULO 3

Eventos, programas de audición y actividades a favor y en reconocimiento del radioarte y del arte sonoro en México	73
3.1 Primeras iniciativas	73
3.2 Primeras iniciativas del radioarte	77
3.3 La Bienal de Radio.....	79
3.4 Primera Bienal Latinoamericana de Radio	80
3.5 Segunda Bienal Latinoamericana de Radio	87
3.6 Tercera Bienal Latinoamericana de Radio	93
3.7 Cuarta Bienal Internacional de Radio	98
3.8 Festival Internacional de Arte Sonoro.....	112
3.9 Festival Radar 2002.....	113
3.10 El arte de escuchar el arte radiofónico	114
3.11 Umbral Sonoro	119

CAPÍTULO 4

Importancia de la labor de Radio Educación en la creación, difusión y promoción del radioarte en México.....	121
4.1 Radio Educación	121
4.2 El Arte de Escuchar el Radioarte a través de Radio Educación	123
4.3 El Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS)	124
4.4 Radiotopía: La Noche del Radioarte.....	125
4.5 Lo mejor de Radiotopía	128
4.6 La participación de Radio Educación en el Aether Fest	128
Conclusiones.....	130
Fuentes consultadas.....	136

ANEXO UNO

Biografías	143
Chris Brown.....	143
Lidia Camacho	143
José Luis Cruz	144
Iris Disse	145
Janete El Haouli	145
Mayra Esteves	146
René Farabet	146
Pietro Formentini.....	147
Guillermo Galindo	147
Martín Hernández	148
José Iges.....	148
Hedda Kage	149
Fabiano Kueva	149
Héctor Medellín	150
Astrid Pape.....	151
Lourdes de Quevedo Orozco.....	151
Daiya-Gerda Resl.....	151

Heidi Grundmann	151
Jorge Reyes	152
Benjamín Rocha.....	152
Manuel Rocha	153
Paul Schultes	154
Daniel Teruggi.....	154
Daniel Velasco Schawrzenberger.....	154

ANEXO DOS

Estadísticas de los concursos de programas radiofónicos de la Bienal de Radio, en la categoría de Radioarte	156
--	------------

Introducción

A diferencia de Europa y los Estados Unidos de América, en México a la radio pocas veces ha sido considerada como un medio susceptible de producir arte, por lo que se han desaprovechado sus posibilidades estéticas o artísticas, las cuales aún son desconocidas para un gran público. El radioarte es un género radiofónico que nació en Europa y ahí se ha desarrollado desde hace más de cuatro décadas. En México, no es sino hasta 1996, con el surgimiento de la Bienal Internacional de Radio, que de manera sistemática se comenzaron a buscar caminos para adentrarse en esta disciplina artística radiofónica.

Considero que esta tardía incursión en el terreno de la experimentación artística radiofónica se debe, en gran medida, a que la radiodifusión en México nace con una vocación muy diferente a la de la radio europea, que desde sus inicios ha sido un ente público, es decir, una institución sociocultural que tiene, entre otros objetivos, apoyar la producción artística y la experimentación. Si bien es cierto que las primeras transmisiones radiofónicas –llevadas a cabo en nuestro país en los inicios de la década de 1920– tuvieron un carácter experimental, pocos años después perdieron terreno frente al crecimiento a gran escala de la radiodifusión comercial. La influencia y cercanía con Estados Unidos predeterminaron un particular desarrollo de la radio mexicana, basado en la obtención de utilidades a través del predominio del modelo de gestión privada. Los intereses de la naciente industria de la radio acabaron por decidir que la radio era primordialmente un difusor y no un generador de

manifestaciones artísticas. Es por ello que la radio en nuestro país, con excepción de la educativa, la universitaria y la cultural, ha sido casi siempre concebida como un medio de información periodística inmediata, un espacio simbólico de acercamiento y comunión entre personas alejadas, un vehículo de compraventa de mercancías, un altavoz de noticias, de novedades musicales y publicitarias. De ahí que quienes trabajan y viven de la radiodifusión, e incluso los teóricos de la comunicación en México, poco se han preocupado en su práctica profesional por conocer y explorar la dimensión artística y los recursos expresivos del lenguaje radiofónico.

Mención aparte merece el radiodrama en cualquiera de sus modalidades: radioteatros, radiocuentos, serie de episodios y principalmente las radionovelas, que contribuyeron, durante más de cuatro décadas (de 1930 a 1960), a la consolidación de un código de expresión artístico radiofónico.¹ Aun cuando la mayoría de las radionovelas en México eran de corte comercial, éstas representaban, ciertamente, una forma de creación artística. Algunas estaciones de carácter cultural recuperaron esa tradición y reprodujeron importantes series de literatura clásica universal a través de la adaptación radiofónica de novelas, teatro y cuento. Este género de innegable valor artístico constituyó una de las tradiciones más entrañables en la radio mexicana; sin embargo, hay que admitir que una vez dominada la técnica de creación y producción del radiodrama, éste padeció una repetición de fórmulas y códigos que indujeron a pensar que todo estaba ya inventado, lo que impidió ensanchar sus posibilidades estéticas y avanzar hacia nuevas propuestas, como las que surgieron a finales de 1960 en Alemania con la ruptura del radiodrama tradicional, que en alemán se denomina, *Hörspiel*² para dar paso al *Neues Hörspiel* (Nuevo *Hörspiel*), que pugnaba por nuevos procesos en la concepción y producción del radiodrama. Desde entonces, las formas artísticas de la radio no se constriñeron al género dramatizado, sino que, por el contrario, se extendieron a otros géneros, como el radioarte, la poesía sonora, el *text-sound composition*, el *ready made* acústico, el *collage* sonoro y el paisaje sonoro, entre otros formatos artísticos.

1 Actualmente la radio mexicana ha suprimido de su programación, de una manera casi total, este género radiofónico. Sólo quedan algunas estaciones culturales que hacen esfuerzos loables para mantener viva esta tradición.

2 En alemán, la palabra equivalente al término "radiodrama" es *Hörspiel*, que proviene de las palabras alemanas *hören*, "escuchar", y *spielen*, "jugar, ejecutar" (juego del oído).

De ahí que esta tesis tiene entre sus principales objetivos:

- Demostrar que la radio, casi desde su nacimiento, se ha caracterizado por ser un medio que es capaz de experimentar artísticamente con su propio lenguaje.
- Contribuir al conocimiento de la evolución histórica del radioarte, cuya práctica ensanchó los horizontes del quehacer radiofónico, principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia.
- Ofrecer un panorama del estado del arte de este género radiofónico que está en constante transformación debido al vertiginoso desarrollo tecnológico que ha potenciado no sólo las posibilidades artísticas del medio sino también su permanente redefinición.
- Dar cuenta de las diversas actividades relacionadas con el radioarte y el arte sonoro llevadas a cabo en las cuatro emisiones de la Bienal Internacional de Radio, realizadas en México, de 1996 a 2002, considerando que en buena medida con ella y con otros foros similares mencionados en esta investigación nace también el radioarte en México.
- Dar a conocer las actividades realizadas por Radio Educación para impulsar el conocimiento y la creación del radioarte como un género de expresión artístico.
- Integrar un archivo sonoro con destacadas obras en una selección que ofrezca un panorama sintético a manera de ilustración y testimonio de las obras mencionadas en esta tesis.

En suma, este trabajo busca contribuir al análisis, la crítica y la investigación de un tema tan poco conocido en nuestro país.

Esta tesis está compuesta de cuatro capítulos. En el primero se estudia la radio, su lenguaje y su relación con otros lenguajes artísticos: la literatura, el cine, la música y la poesía sonora. Este esbozo de la relación de la radio con otras formas artísticas muestra, por un lado, que los artistas provenientes de otras disciplinas se dieron cuenta muy pronto del potencial artístico de la radio y, por otro, que las emisoras de servicio público europeas fueron receptivas a estas nuevas propuestas para crear un arte específico de la radio: el radioarte y sus múltiples formas de

expresión. En este sentido, se ofrecen algunas de las reflexiones teóricas más relevantes que en 1930 comenzaron a surgir, principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, en torno de la radio, a la que se le consideró un medio capaz de experimentar artísticamente con su propio lenguaje. Con toda certeza, estas ideas sirvieron, en el devenir de los años, para avanzar en el terreno conceptual y práctico del arte radiofónico.

El segundo capítulo ofrece una revisión histórica de las aportaciones más importantes que impulsaron la evolución del radiodrama hacia otras formas de creación artística, como el radioarte, principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, países donde el radioarte ha tenido un pleno desarrollo. Así mismo se hacen algunas referencias a las propuestas surgidas en Italia, Austria y Canadá que también han ampliado los horizontes del radioarte. Del mismo modo, se destaca la importancia que ha tenido en la creación artística radiofónica el desarrollo tecnológico en la electrónica del audio, en las telecomunicaciones y en Internet, desarrollos que han ampliado y redefinido el concepto de radio.

El tercer capítulo está dedicado a glosar las actividades relacionadas con el radioarte en la Bienal de Radio, desde su surgimiento en 1996 hasta la Cuarta Bienal Internacional de Radio, en 2002. Su objetivo es dar cuenta de la búsqueda de una tribuna en México para el conocimiento y la experimentación radiofónica. Del mismo modo, se destaca la importancia que ha tenido la Bienal en la capacitación, difusión y creación del radioarte en nuestro país. También se hace referencia a otras actividades artísticas sonoras que se han llevado a cabo en la ciudad de México, durante el mismo periodo de referencia, y que tienen en común con la Bienal el deseo de trabajar con el sonido como algo creativo e innovador.

El último capítulo plantea las diversas acciones llevadas a cabo en Radio Educación en el desarrollo y fortalecimiento de la experimentación artística radiofónica.

Finalmente, y con el propósito de que el lector tenga a su alcance para futuras líneas de investigación las trayectorias y especialidades de los creadores que

participaron en las Bienales de Radio, se incluyen sus síntesis curriculares en el Anexo uno.

Espero que esta tesis sirva para resolver la gran cantidad de dudas que a lo largo de mi experiencia profesional me han venido presentando diversos creadores, jóvenes estudiantes y radioastas³ de distintas procedencias. Ojalá que la reflexión y la discusión de estas páginas desemboquen en la producción de obras artísticas sonoras para la radio, que tanta falta le hacen a nuestro medio.

3 Radioasta: término que acuño para referirme al autor o realizador de obras de arte radiofónico.

CAPÍTULO 1

La radio y las artes

1.1 La estética del lenguaje radiofónico

La historia ha demostrado que el arte se produce en todas las civilizaciones y que responde a una necesidad enraizada hondamente en la naturaleza humana. El arte es un producto de la actividad espiritual del hombre y debe ser considerado como un fenómeno de la cultura. En este sentido, el objeto de estudio de la estética es, precisamente, el fenómeno artístico. Dentro de este concepto quedan incluidas todas las actividades que se refieren al arte: la creación, la interpretación y la crítica.

El fenómeno del 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. La radio no tendría por qué escapar a todos esos elementos, pero, al igual que otros medios de comunicación –como en sus orígenes el cine y hoy día el video–, la radio enfrenta cuestionamientos estéticos sobre su naturaleza artística. No deseo incurrir en una vieja cuestión, la cual por cierto ya esta superada: la de saber si la radio es un arte o no.

La radio es un medio que 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 transmitir arte. Luego entonces, parafraseando a Jaques Aumont y Michel Marie, 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.

La radio es dueña de un lenguaje singular, cuya formulación puede tener una intencionalidad artística. Para que el creador pueda expresarse artísticamente requiere no sólo de la selección temática y compositiva, sino del dominio de la técnica. Es indispensable la interacción armónica entre el cómo y el qué. El valor estético de la expresión resulta de lo que se expresa y de cómo es expresado. Si bien es cierto que el artista radiofónico utiliza temas, técnicas y materiales sonoros que muchas veces no son inéditos, debe buscar un nuevo ordenamiento de todos estos elementos para obtener una expresión original. El artista debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales que, al distinguirse de las expresiones comunes, adquieren un valor ideal, un sentido nuevo –el llamado valor estético– que las salva de la fugacidad y las hace perdurables.

Desde sus inicios, la radio y sus creadores han inventado nuevos modos de expresión e incluso nuevos géneros artísticos sorprendentes y revolucionarios, como el radioarte. Si bien es cierto que éste tuvo en sus primeras etapas un desarrollo marginal, conforme fue avanzando la tecnología fue cobrando mayor presencia y alcances.

1.2 El lenguaje radiofónico desde otros lenguajes de referencia: la literatura, el cine, la música y la poesía sonora

La radio y la literatura

Pocas formas artísticas han establecido entre sí tantos intercambios y prestamos como la radio y la literatura. Desde su nacimiento, la radio se convirtió rápidamente, por un lado, en un medio consumidor de obras teatrales y narrativas para ser adaptadas a su lenguaje sonoro y, por el otro, en un medio de expresión artística que propició el acercamiento de muchos escritores a la radio, gracias a las condiciones que ofrece el sonido como medio expresivo.

En términos generales, podemos clasificar en tres categorías extremadamente precisas las formas de concebir el radiodrama: en principio se encuentran las obras de teatro que se llevaban a cabo en un escenario frente a un público y que eran transmitidas por radio. Estas primeras transmisiones, se llevaron a cabo desde 1923 y resultaron un fracaso, ya que no bastaba con instalar un equipo técnico y micrófonos en el escenario. El radioyente no recibía ni la misma información ni las mismas sensaciones que el espectador teatral. De hecho, esta experiencia llevó a incorporar la presencia de un narrador para describirle al radioescucha lo que ocurría en el escenario en los momentos de dramatización exclusivamente visual.

Concluida esta primer etapa, vinieron las adaptaciones radiofónicas de las obras literarias, las cuales confrontaron a los creadores con dos problemas: por un lado, provocar radiofónicamente en el radioescucha las mismas sensaciones que se producen en la relación público-actor; y por otro, describir de manera auditiva todo aquello que en la representación es estrictamente visual, sin romper además con el ritmo dramático. La gran ventaja que los creadores encontraron en el medio radiofónico es que el cambio de espacios físicos y de tiempos no representaba una limitación, como ocurría en el teatro.

Por último, se encuentran las obras concebidas *ex profeso* para el medio radiofónico. De esta etapa, la primera pieza de la que se tiene noticia es *A Comedy of danger*, del inglés Richard Hughes, transmitida por la BBC el 15 de enero de 1924. La siguiente es *Maremoto*, de los dramaturgos franceses Pierre Cusy y Gabriel Germinet, transmitida el 24 de octubre de ese mismo año; mientras que en Alemania la primera pieza radiofónica original fue *Magia en la emisora*, de Hans Flesh, que se transmitió también el 24 de octubre de 1924.

Sin duda alguna, el paso de la transmisión radiofónica de obras de teatro en vivo al trabajo creativo de la adaptación o de la creación de guiones escritos expresamente para la radio contribuyó paulatinamente a la consolidación y a la estructuración de un genuino código de expresión radiofónico, imponiéndose poco a poco las opiniones de que el radiodrama es una forma literaria especial y de que la radio es un nuevo medio de expresión artística, “[...] sobre todo en Europa, donde la radio desde sus mismos comienzos se consideró algo mucho más expresivo que un

simple portador de cultura, atrayendo en varias de sus emisiones toda la atención de un público intelectualmente activo. Todo esto es muy importante para el desarrollo de la comedia radiofónica [...] habiéndose emitido en Alemania más de doscientas comedias radiofónicas, entre los años 1927 y 1962. [...] En el mismo período, una bibliografía británica menciona más de doscientos títulos”¹.

La radio pública inglesa, alemana y francesa fomentaron de una manera especial la emisión de radiodramas, lo que propició el acercamiento de muchos escritores a la radio y cuyas obras radiofónicas forman parte del desarrollo internacional de la literatura. Entre ellas están *All that Fall y Embres*, de Samuel Beckett; *A Slight Ache y A night out*, de Harold Pinter; *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas; *Höspiel*, de Peter Handke; *Der gutte Gott von Manhattan*, de Ingeborg Bachmann; *Träume*, de Günter Eich; *Adiós Robinsón*, de Julio Cortazar. No es mi intención ofrecer una lista de nombres, sino mencionar sólo algunos de los creadores, a modo de ejemplo, cuya obra radiofónica ha sido muy importante y, en ciertos casos, decisiva para su carrera, para la radio y para el teatro, ya que “muchos de los éxitos teatrales en la Alemania de la posguerra fueron en primer lugar éxitos radiofónicos”².

Así mismo, Peter Lewis señala que, por ejemplo, “*Under Milk Wood*, de Harold Pinter, escrita para radio, ha sido con frecuencia llevada al teatro, pero, significativamente, nunca tan exitosamente”³.

Todos ellos y muchos más, como lo analizaremos con mayor minuciosidad en el siguiente capítulo, han demostrado que la radio como instrumento de expresión tiene todo el potencial para acercarse a la creación artística, teniendo a su disposición el universo entero, la humanidad en su historia, los fastuosos palacios de *Las mil y una noches* y los lugares más remotos e insólitos. Todo esto y mucho más es posible en la radio y con presupuestos simbólicos.

1 Arnheim, Rudolf, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 13.

2 Rübénach, Bernhard, En torno a la dramaturgia y a la historia de la obra radiofónica en Alemania, en *El Radioteatro*, Centro de Formación Radiofónica de la Deutsche Welle, DWAZ Publications 8, Colonia, Alemania, 1994, p. 89.

3 Lewis, Peter, *Radio Drama*, Londres, Longman, 1981, p. 5.

La radio y el cine

Si bien el cine y la radio son medios paradójicamente distintos –la imagen visual concreta y directa del cine se opone a la imagen sonora de la radio, esencialmente sugestiva–, entre ambos existe una vinculación mucho más estrecha de lo que se puede imaginar. El cine ha tenido una enorme influencia en la estructuración del lenguaje radiofónico. Muchos de los conceptos y términos del lenguaje radiofónico han sido prestados del lenguaje cinematográfico. De hecho, tanto teóricos como creadores del cine contribuyeron de manera determinante a la reflexión y creación del arte radiofónico. En este apartado señalaremos algunas de las aportaciones hechas a la radio por estos investigadores y artistas que merecen destacarse. Mención especial merece Dziga Vertov (1896-1954), quien fue uno de los primeros cineastas interesados en la grabación de los sonidos. De ahí que, en 1916, funda un “laboratorio del oído”. Este cazador de sonidos utilizaba una grabadora modelo 1900 o 1910 *Pathéphone*, de disco de cera. A este respecto diría Vertov: “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 el mundo audible. Como parte de mis experimentos grabé una aserradero”⁴.

Probablemente, el incipiente desarrollo tecnológico de grabación de los sonidos de la época le imposibilitó la experimentación sistemática en materia sonora, no obstante, Vertov propuso novedosos conceptos como “fotografiar” sonidos y ruidos, el radio ojo, el radio cine y el filme acústico; este último, concepto que sería utilizado en 1926 por Alfred Braun, director de Radio Berlín, para denominar el género de su pieza radiofónica *Der tönende Stein* (La piedra sonora).

De acuerdo con Alfred Braun: “Filmes acústicos –en aquellos días en Berlín, llamábamos así a la 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; así, las imágenes fluían

4 Kahn, Douglas, *Histories of sound once removed*, en *Wireless Imagination. Sound, Radio and Avant-Garde*, Londres, The MIT press, Cambridge, 1992, p. 10.

oníricamente y cambiaban en sucesiones rápidas, imágenes abreviadas, imágenes superpuestas, *close-ups* alternados con tomas distantes. Cada una de esas pequeñas imágenes eran puestas en un plano acústico particular, rodeadas por un *set* acústico particular:

1 minuto de calle con música a todo volumen en la plaza de Leipzig;

1 minuto de una manifestación;

1 minuto en la bolsa de valores, en un día de quiebra;

1 minuto en una fabrica con su sinfonía de maquinas;

1 minuto en el estadio de fútbol;

1 minuto en la estación de tren, etc. ⁵

En 1928, Hans Flesch, entonces director de Radio Berlín Hour, comisionó al cineasta alemán Walter Ruttmann (1887-1941) a crear el primer “filme acústico” que ha llegado hasta nuestros días: *Wochenende*, mejor conocido como *Weekend*⁶ (Fin de semana). Esta pieza fue grabada y editada en soporte óptico debido a que todavía no existía la cinta magnética. En este filme acústico, Ruttmann evoca la imagen sonora de un fin de semana en Berlín, antes de la caída de la República de Weimer, donde el radioescucha puede percibir la transición de un agitado día de trabajo a la calma del descanso dominical. Y de nuevo a la cotidianeidad. La obra mediante el uso de un montaje muy rápido, crea un *continuum* sin cortes entre el silbido de un tren alejándose de la ciudad, unos cantos de iglesia, unos ruidos de artesanos o de máquinas, hasta el susurro de los amantes que se separan en medio de una multitud que se aproxima.

El montaje sonoro de *Wochenende* está hecho a base de cortes directos y fundidos. Estas técnicas cinematográficas de cortar y manipular el sonido servirían para sentar las bases de un lenguaje y una estética radiofónica que florecería años mas tarde.

5 Cory, E. Mark, Soundplay: The polyphonous tradition of German radio art, en Op. Cit., pp. 339-340.

6 Escuchar *Weekend* en el CD 1, track 1.

De hecho, esta pieza fue considerada por el cineasta Hans Richter, como “filme absoluto”⁷

Así mismo, en 1928 Hans Flesch, comisionó a Friedrich Walter Bischoff a realizar un segundo filme acústico. Para este trabajo, Bischoff retoma una obra producida aparentemente en 1927, en Breslau, y la tituló *Hallo! Hier Welle Erdball!!!* (¡Hola! ¡Aquí onda Tierra!), subtitulada Sinfonía sonora. Una de las secuencias se titula *Sensations-Catastrophies* (Sensaciones y catástrofes). “A juzgar por la información existente, este mosaico sonoro se desarrollaba en diferentes lugares: en un estadio de fútbol de Inglaterra, en una jungla remota, en un buque en el océano o en Japón. En la introducción se explicaba: trata esto como un periódico. Toma lo que mas te gusta. La Tierra reporta en Sinfonía del mundo”.⁸ Con esta obra, Bischoff mostraba las posibilidades técnicas y expresivas que ofrecía el medio radiofónico y la plasticidad para combinar lo mismo noticias que eventos espectaculares, gracias a la posibilidad que ofrecía el montaje de poder cortar, pegar y mezclar el sonido.

En efecto, gracias a las grabadoras se vencieron los riesgos inherentes a la transmisión en vivo, donde era imposible manipular el sonido. Merced a esta posibilidad tecnológica fue posible el control absoluto del hecho sonoro, lo que propició la ruptura de la instantaneidad en radio y surgió el concepto de montaje sonoro.

En este sentido, la técnica del montaje cinematográfico en el ámbito de la dramatización radiofónica fue motivo también de reflexión de críticos y teóricos tan importantes como Rudolf Arnheim y Etienne Fuzellier.

De hecho, el teórico y crítico de cine alemán, Rudolph Arnheim había escrito en 1933 *El cine como arte* y muy probablemente esta obra le sirvió de base para estructurar, en su teoría de la radio, la gramática básica del lenguaje radiofónico tomando prestados muchos de los conceptos y términos del lenguaje cinematográfico.

7 Ibid., p. 342.

8 Ibid., p. 342.

Arnheim publica en Londres, en 1936, su libro *Radio*⁹; una obra imprescindible que ofrece las primeras bases de una reflexión sobre la radio como lenguaje y donde se definen los principios estéticos de este nuevo lenguaje, hoy por hoy, necesarios para comprender no sólo la radio de aquella época sino la actual. En este libro, Arnheim plantea que “si se trabaja con grabaciones mecánicas, al igual que el director de cine, se tendrá la posibilidad de escoger lo más favorable de una serie de tomas. Y, cuando las grabaciones no se han realizado sobre discos, sino en cintas, todavía existe otra posibilidad: consistente en utilizar montajes, precisando exactamente el instante del comienzo y el final de cada pieza. Esto es de gran importancia para los fundidos y fundidos encadenados que tanta influencia tienen en el resultado final de la obra [...] Mientras la obra radiofónica no extraiga las necesarias consecuencias de la aplicación del montaje y lo convierta en una técnica natural, la radio no pasará de ser lo que ha sido desde sus inicios, a pesar de todo el empeño y fantasía que se aplique. Libertad para elegir el lugar de grabación y el momento de su realización, abolición del mezclado improvisado en beneficio de un cuidadoso trabajo de montaje, teniéndolo todo dispuesto antes de comenzar a emitir; todo ello constituye el santo y seña para abrir las puertas del futuro”¹⁰.

Casi tres décadas después, el investigador y crítico de teatro y cine francés, Etienne Fuzellier escribió uno de los libros más importantes de la dramaturgia radiofónica: *Le Langage Radiophonique* (El Lenguaje Radiofónico) (1965), en el que intenta analizar la radio a partir de la estética comparada de otros medios modernos de expresión como la literatura, la televisión y principalmente el cine. En este texto hace énfasis en los poderes y riqueza del lenguaje radiofónico:

“Es evidente que este lenguaje es parte de una técnica: aquella de la reproducción, de la transformación y de la difusión de sonidos. Progresó y aún progresa, en función de esta tecnicidad que asegura a la materia sonora tanto más pureza, fidelidad y riqueza, tanto más flexibilidad en su manipulación, como más

9 El título original de la obra es *Rundfunk als Hörkunst*. Fue reeditado 33 años después, primero en una nueva versión norteamericana y luego en su versión alemana. En 1980 la editorial Gustavo Gili lo publica bajo el título de *Estética Radiofónica*.

10 Arnheim, Rudolf, Op. Cit., p. 82.

alcance. Sin embargo, –y el paralelismo con el cine es aquí evidente– el perfeccionamiento de la técnica no hubiera bastado para crear un verdadero lenguaje radiofónico si no hubiera procedido, poco a poco, a realizar un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de sus combinaciones, de la funcionalidad de sus relaciones y de la eficacia de su empleo. Es definiendo empíricamente su gramática y su sintaxis que se convierte en un lenguaje auténtico. Sólo le faltaba elevarse al nivel de un arte y adquirir, más que un estilo, una variedad de estilos. Esta conquista ha sido, yo creo, hecha posible por la toma de conciencia progresiva de sus poderes y sus efectos privilegiados”¹¹.

En *La Imagen Radiofónica*¹², obra de mi autoría, la parte medular del libro está dedicada al montaje sonoro, tema imprescindible e indisoluble en la creación radiofónica, pues gracias a la posibilidad que ofrece este recurso –capaz de unir y separar al mismo tiempo segmentos narrativos– se le puede dar sentido, ritmo y significación a la historia contada. Y aquí la influencia del cine es evidente, ya que parto de la teoría del montaje cinematográfico de Vsevolod Pudovkin para establecer cinco tipos de montaje determinantes para organizar los sonidos según ciertas condiciones de orden y tiempo en la sucesión de los acontecimientos, para producir la imagen sonora deseada por el creador: el montaje lineal, el paralelo, el de analogía, el de antítesis y el de leitmotiv.

La radio y la música

Basta con encender la radio para darse cuenta de la estrecha relación que existe entre la música y la radio. Sin embargo, no es esta vinculación la que me interesa destacar; como tampoco la de revisar las funciones expresivas de la música o las diversas tradiciones musicales de cada región o, más aún, la de analizar los elementos en los que se basa la música, solamente me abocaré a señalar la importancia que tuvieron la música concreta y la música electrónica en el desarrollo del quehacer artístico radiofónico.

11 Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965, p. 129.

12 Camacho, Lidia, *La imagen radiofónica*, México, McGraw-Hill, 1999, p.36.

Estas nuevas formas de entender la composición musical fueron el resultado de un proceso lento y gradual que comenzó en 1877 con la creación de la grabación y pasó por la aparición de los medios electrónicos de reproducción sonora a mediados del siglo XX.

En esta búsqueda de renovación del lenguaje sonoro han incursionado compositores muy diversos, como el músico y pintor Luigi Russolo (1885-1947), quien fue uno de los primeros artistas en incorporar los ruidos como principal materia sonora en la composición musical. Desde 1913, Russolo declaró que buscaba el “sonido-ruido”, el que podía combinar idealmente ruidos de tranvías, de motores de explosión, de carruajes y de multitudes vociferantes. De esta experiencia, se hizo famoso su concierto de *intonarumori* (instrumentos productores de ruidos), en el Teatro Dal Verme de Milán, en 1914.

En su libro *L'arte dei rumori*, (1916) Russolo establece las bases teóricas de la estética de lo que décadas más tarde sería el arte acústico. Esta publicación ha influenciado a algunos artistas, como John Cage, que alude explícitamente al respecto, o como Pierre Schaeffer, en la composición de los *Cinco estudios de ruidos*. Del mismo modo, influenció a Pierre Henry quien, en homenaje a Russolo, compuso la pieza *Futuristie*, retomando las bases de la música-ruido. Así mismo, Klaus Schöning, pionero del arte acústico, considera que “la serie *Metrópolis* y *Paisajes sonoros del Studio de la WDR* son el resultado concreto de la apertura al mundo de sonidos y ruidos de Russolo y Cage”¹³.

Junto a los instrumentos creados por Russolo se encuentran el del norteamericano Thaddeus Cahill: el primer instrumento electrónico, el *Dynamophone* o *Telharmonium* (1900), y el del ruso-americano Lev Theremin, llamado *Thereminovox* o *Etherphone*. El primer instrumento musical electrónico que alcanzó cierto éxito entre los compositores fue las *Ondas Martenot*, creación de Martenot en 1928. Pero el primer instrumento que produjo industrialmente *Telefunken* en Europa en 1930 fue el de Friedrich Trautwein, el *Trautonium*, basado en un oscilador de baja frecuencia capaz de producir un nuevo tipo de onda denominada “a diente de sierra”,

13 Folleto del CD Riverrun, Alemania, Ars Acústica, WDR, 1999, p. 27.

muy rica en armónicos y capaz, por tanto, de ofrecer una amplia gama tímbrica. En los años siguientes se continúan desarrollando diferentes tipos de instrumentos, pero, “desde el punto de vista estrictamente musical, tales instrumentos fueron considerados durante mucho tiempo simples curiosidades y no ejercieron influencia alguna en el desarrollo del lenguaje”¹⁴.

Sin embargo, no fue sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial que estas nuevas formas de creación sonora se llevaron a cabo de manera mas sistemática; en gran medida, gracias al desarrollo tecnológico que permitió el perfeccionamiento del magnetófono (aparato de registro y reproducción del sonido) en 1945, de la grabadora en 1948 y de la grabación estereofónica en 1950.

Estos avances tecnológicos permitieron que a partir de 1948, en el seno de la radiodifusión pública europea, se comenzara a gestar una nueva técnica de composición musical que, sin ser su objetivo, impactaría considerablemente la concepción y producción del radiodrama y particularmente la del radioarte. En Francia, Pierre Schaeffer (1919-1995) crea la música concreta. En la Radio de Colonia, en Alemania, en 1951, bajo la dirección primero de Herbert Eimert (1897-1972) y de Karlheinz Stockhausen años después, se funda el primer Estudio de Música Electrónica. Después de París y Colonia, la Radio y Televisión Italiana (RAI) crea el Estudio de Fonología Musical, en Milán, al frente del cual estaba Bruno Maderna, Luigi Nono y Luciano Berio, entre otros compositores italianos.

La música concreta, nacida en 1948 en la RTF (*Radio-diffusion télévision française*), fue inventada por el ingeniero, investigador y compositor francés Pierre Schaeffer a partir de la tecnología radiofónica; “o sea, explica Daniel Teruggi, a partir del hecho de grabar sonidos, aislarlos, combinarlos, repetirlos y superponerlos hasta obtener estructuras complejas”¹⁵. Por su parte, para Schaeffer, “La música concreta trataba de recoger el concreto sonoro de donde procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia”¹⁶. Es decir, se pretendía componer obras

14 Lanza, Andrea, *Historia de la música*, El Siglo XX, Tercera parte, CNCA, México, 1999, p.116.

15 Teruggi, Daniel, La grabación en la historia de la radio, en *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, México, Radio Educación, CNCA, 2002, p. 223.

16 Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 1998, p. 23.

con elementos preexistentes: sonidos y ruidos de cualquier origen juiciosamente escogidos, de la naturaleza, de lo cotidiano y también de voces e instrumentos tradicionales.

Pierre Schaeffer, junto con su colaborador Pierre Henry (1927-) tuvieron un papel fundamental en la experimentación sonora y juntos crearon numerosas obras de este género de música. En 1950 compusieron la famosa *Sinfonía para un hombre solo*¹⁷, el primer gran éxito de la música concreta, a decir de Pierre Schaeffer. Se trata de una especie de poema concreto sobre la jornada de un hombre en la que se aprecian los ruidos cotidianos, como los pasos, las puertas, voces, silbidos, la sonrisa de un bebé; todo ello inmerso en una búsqueda de lo musical. Cabe mencionar que esta sinfonía fue elaborada en el *Studio d'Essai*, creado en 1944 para la capacitación y experimentación radiofónica.

Entre 1943 y 1944, Pierre Schaeffer crea su inmensa opera radiofónica en ocho episodios *La coquille á planètes*, mientras redacta sus *Notas sobre la expresión radiofónica* (publicadas veintiséis años más tarde). De estas notas vale destacar los siguientes conceptos:

“[...] Al desligarnos de la vista, órgano de la descripción exterior, explorador constantemente alerta de nuestras actividades voluntarias, el micrófono nos libera de la esclavitud del suceso, desenmascara la forma sonora. En las escuchas sucesivas que permite el registro, se agota nuestra curiosidad; jamás un *rugbyman* apasionado fue al mismo tiempo músico o poeta –esas son cosas que suceden– no percibirá como una composición sonora la retransmisión de un juego en directo: con los músculos tensos, él escucha “como si él estuviera ahí”, se identifica con el locutor, insulta al árbitro, anima a los jugadores. Una vez enterado, después de varias escuchas sobre la menor peripecia del juego, podrá, posiblemente, al fin escucharlo. Yo que no sé nada de rugby, escucho el poema.

[...] Así, desde que la radio comienza a ser verdaderamente la radio, lo cual es tan simple, y tan raro, desde que el micrófono, con sutileza, sin ardidés,

17 Escuchar un fragmento de *Sinfonía para un hombre solo* en el CD 1, track 2.

está en comunicación con lo real, hay producción de fenómenos inteligibles y poéticos.

[...] Poesía por su poder formal, más realista que ninguna otra prosa en la elección de su vocabulario sonoro, la expresión radiofónica aparece así como una materialización del lenguaje y como su generalización. Podemos sin temor alguno, actualmente, hacer de la analogía un empleo que anteriormente habíamos criticado. Ya que, si los poderes de una obra radiofónica son aquéllos de la obra poética, el continuo sonoro se trata, en su conjunto, como la prosa.¹⁸

La producción de Schaeffer y su grupo de colaboradores fue muy prolija y abarca casi cuatro décadas, de 1948 a 1989. “Novecientos treinta y cinco títulos originales hay en su haber, y de este total el 44% (413) fueron obras aplicadas a la radio”¹⁹.

La música electrónica nace, como ya se mencionó, en la Radio de Colonia (*Nordwestdeutscher Rundfunk*, actual WDR). Este movimiento fue encabezado por el compositor Herbert Eimer, el físico matemático Meyer Eppler y el musicólogo Robert Beyer, quienes en 1951 fundaron el primer Estudio de Música Electrónica, donde se generarían las principales obras de Karlheinz Stockhausen y de un gran número de reconocidos compositores de la vanguardia musical de las últimas cinco décadas.

La música electrónica trabaja con sonidos producidos directamente por los aparatos electroacústicos, en los que las vibraciones eléctricas se convierten en vibraciones sonoras. Los sonidos producidos de este modo son totalmente nuevos, sintéticos.

La música electrónica se fundamenta en la idea de un control racional total, es decir, se le llama música electrónica “a los sonidos que pueden producirse por síntesis con los aparatos de laboratorio (que son esencialmente de dos tipos: generadores de ondas, de las más sencillas o “sinusoidales” a las más complejas

18 Schaeffer, Pierre, 1944: *Notes sur la expresión radiophonique*, en *Machines a Communiquer*, Seuil, 1979, pp.105-110

19 De Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2002, p. 49.

“ondas cuadradas”, de “triangulares”, “de dientes de sierra”, etcétera, que se pueden obtener con adiciones sucesivas de series de armónicos, y generadores de “sonido blanco”, es decir, del sonido resultante de la simultaneidad de todas las frecuencias).”²⁰ En este sentido, la música electrónica, se diferencia de la música concreta que, desde una perspectiva menos serialista, concibe la producción musical asociada al carácter expresivo y morfológico del sonido”²¹.

La diferencia entre la música concreta y la electrónica sólo podemos encontrarla en su fase inicial, cuando ambas tendencias se desarrollan de forma autónoma; ya que más tarde, gracias a la evolución de la investigación electrónica, se integraron en una tendencia: la música electroacústica, término acuñado por Pierre Henry.

Una de las primeras composiciones artísticamente importante realizada en el *Studio de Colonia* fue *Gesang der Jünglinge* (Canto del adolescente), de Stockhausen, compuesto en 1956. Esta pieza, en la que Stockhausen sintetizaría ambas corrientes musicales, está elaborada teniendo como base el texto tomado del *Cántico de los niños en el horno de la Biblia*, donde la dimensión espacial, estereofónica, se convierte en elemento propio del lenguaje electrónico.

Después de París y Colonia, la RAI crea el *Estudio de Fonología Musical* en 1955, en Milán. El impulso de Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono y Luciano Berio, (1925-), entre otros compositores italianos, fue decisivo en la consolidación de este estudio donde se generó un estilo de composición totalmente diferente a los de Francia y Alemania. Lo notable de estos compositores italianos es que no dejaron de lado la música instrumental, sino que fueron integrando a sus obras este nuevo lenguaje autosuficiente producto de la tecnología.

Algunas obras como *Thema*, *Omaggio a Joyce*²², de Luciano Berio, y *Música su due dimenzione*, de Bruno Maderna, han consagrado definitivamente el *Estudio de Milán* como uno de los principales lugares de la historia de la música electroacústica.

20 Lanza, Andrea, Op. Cit., p. 123.

21 Teruggi, Daniel, La musique electroacoustique en Italie, en la revista *Avidi Lumi*, Anno V, no. 12, Giugno 2001, p. 120.

22 Escuchar un fragmento de *Omaggio a Joyce* en el CD 1, track 3.

En *Omaggio a Joyce*, de 1958, Berio (con la colaboración inicial de Umberto Eco), utiliza diversas voces que leen en francés, en italiano y en su versión original un fragmento del texto poético del *Ulises*, de James Joyce. En esta obra, la voz humana deja de ser un simple vehículo de expresión enunciativa y se convierte en un medio para liberar las virtualidades fónico-musicales intrínsecas en cada sílaba del texto, a través de su compleja manipulación electrónica.

No menos novedoso fue el trabajo que el compositor Edgar Varése llevó a cabo en la creación de su *Poème électronique*²³ para ser presentado en el Pabellón Phillips, diseñado por LeCorbusier, para la Expo de Bruselas de 1958. En el *Poème électronique*, diseñado para 15 canales y 350 bocinas, los sonidos de la cinta se distribuyeron vía telefónica entre varias combinaciones de bocinas. “Estas partes sonoras fueron determinadas por un control de cinta de 15 canales, de los cuales cada *track* contenía doce señales separadas. Por lo tanto 180 (15x12) señales de control estaba disponibles para las rutas sonoras, los efectos de iluminación y una variedad de fuentes de luz que consistían en proyectores de cine y proyectores de linternas, seguidores de luz, lámparas ultravioletas, focos y lámparas fluorescentes de varios colores.”²⁴

Inspirados en los ejemplos de París, Colonia y Milán, las estaciones de radio y otras instituciones interesadas en el trabajo sonoro comenzaron, entre 1948 y 1970, a crear centros de experimentación como el *Centro de Phonologie de Florance* (S2FM) y el *Studio de Música Electrónica de Turín* (SMET), entre otros. “Así, las numerosas radios de estado, acogerán, en los locales concebidos a estos efectos, a los compositores que, interesados esencialmente en la creación radiofónica, estén atraídos por la composición pura”.²⁵

Las nuevas sonoridades surgidas de la música concreta y electrónica, aunadas, como ya se mencionó, a los avances tecnológicos en la electrónica del audio y a la reflexión de diversas teorías en torno de una estética radiofónica dieron como resultado una nueva conciencia de la calidad estética en la práctica radiofónica.

23 Escuchar un fragmento de *Poème électronique* en el CD 1, track 4.

24 <http://music.utsa.edu/electron/varese.htm>

25 Teruggi, Daniel, Op. Cit., p. 120.

En este sentido, el austriaco Friedrich Knilli, en su libro *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* (El Hörspiel: medios y posibilidades de una pieza sonora total), publicado en 1961, afirmaba que el modelo del *Hörspiel* ya estaba agotado por tratarse de un discurso fundamentalmente literario, y no genuinamente sonoro, por lo que abogaba por la creación de un *Totalhörspiel* (*Hörspiel* total). Knilli decía: “Hoy, el autor de piezas radiofónicas puede liberarse de la estrechez de la pieza radiofónica verbal (*Worthörspiel*) expandiendo la dimensión acústica de la pieza radiofónica tradicional, experimentando con los medios y las posibilidades tanto de la música electrónica (*Meyer-Eppler-Eimert*) como de la música concreta (Pierre Schaeffer)”²⁶.

Knilli estaba apostando claramente por la producción de procesos de sonidos totalmente nuevos para desarrollar una nueva estética en la dramaturgia radiofónica, la cual daría sus frutos años más tarde en la WDR, con Klaus Schöning a la cabeza del Estudio de Arte Acústico (Studio Akustische Kunst).

En 1968, Klaus Schöning abrió el camino de la experimentación en la radio alemana incorporando al trabajo radiofónico a artistas con antecedentes distintos: músicos, escritores y artistas de la radio, de las bellas artes, del video, de la computación y del *performance*.

Con todo, la participación de los músicos en el *Hörspiel Studio* de la WDR, atraídos por esa dramaturgia sonora no dogmática, fue determinante en la creación de piezas radiofónicas. Una obra clave en este sentido fue la del compositor Mauricio Kagel, *Ein Ausnahmezustand*, que fue estrenada el 4 de diciembre de 1969. En esta pieza, Kagel demostró hasta qué punto el mundo hablado es tan importante como el musical. Kagel se interesaba en trabajar obras que incluyeran tanto música como sonidos del medio ambiente, efectos sonoros y palabras habladas. De ahí su negación a separar la música y la pieza radiofónica, defendiendo las fronteras entre estas dos formas artísticas para beneficio de ambas.

De hecho, el que esta pieza de Kagel recibiera “el *Premio Karl-Sczuka*, fue el primer paso para que el donador le cambiara el nombre al premio a *Premio Karl-*

26 Cory, E Mark, Op., Cit., p. 352.

Sczuka para la música de obras para radio, como una manera de honrar la mejor producción de una obra para radio que, en forma de representación acústica, utiliza materiales y estructuras musicales. Por lo tanto se estableció la serie *Compositores para los autores de obras de radio*²⁷.

En el capítulo dos se analizarán con más detalle las diversas actividades que se llevaron a cabo en la WDR en relación con el arte acústico; baste decir que un número considerable de reconocidos compositores realizaron obras para radio en colaboración con el Studio Akustische Kunst de la WDR. Por mencionar sólo algunas de ellas, *The Vancouver Soundscape (Paisaje sonoro de Vancouver)*, de R. Murray Schafer, una coproducción de la CBC y el Studio Akustische Kunst de la WDR de 1973. Este paisaje sonoro es todavía considerado uno de los ejemplos clásicos de composición sonora para grandes ciudades; *Ohrbrücke/ Soundbridge Köln-San Francisco* (Puente sonoro Colonia- San Francisco), de Bill Fontana, producido por el Studio Akustische Kunst de la WDR en 1987. Esta obra marcó un hito en la historia de la radio ya que, por primera vez, se enlazaron más de sesenta estaciones de radio para transmitir esta pieza que permitía unir, vía satélite, la sonoridad de dos ciudades en un escultura sonora intercontinental. *La Ville*²⁸ (La Ciudad), de Pierre Henry, producida por el Studio Akustische Kunst de la WDR en 1984. Esta sinfonía, de la ciudad de Paris, es como un filme acústico sin imágenes. Es una historia sin texto contada a base de sonidos, ruidos, voces; cuya estructura, diría Schöning, es al mismo tiempo “geográfica”, un viaje musical; *Roaratorio. Ein Irischer Circus ubre Finnegans Wake*²⁹ (Roaratorio. Un Circo Irlandés sobre Finnegans Wake), de John Cage, producida por el Studio Akustische Kunst de la WDR/SDR (Stuttgart)/KRO (EU) en 1979. En esta obra John Cage combina sus experiencias con la música, la poesía sonora y el montaje sonoro para crear una cosmogonía de voces humanas, sonidos de la naturaleza y del medio ambiente, ruidos, cantos y música de una de las obras más difíciles de la literatura universal: *Finnegans Wake*, de James Joyce. Esta pieza

27 Denlker, Meter Klaus, “Sound Poetry Goes Radio” en *Homo Sonorus. An International Antology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001, p. 170

28 Escuchar un fragmento de *La Ville* en el CD 1, track 5.

29 Escuchar un fragmento de *Finnegans Wake* en el CD 1, track 6

espectacular se convirtió en un acontecimiento internacional poco después de su primera presentación.

Hay que señalar que los trabajos pioneros de John Cage para la radio datan de inicio de la década de 1940, en colaboración con el poeta Kenneth Patchen, quienes producen para la CBS el programa *The City Wears a Sloch Hat*³⁰. Este programa consistía originalmente en un catálogo de sonidos de la ciudad, considerados como elementos musicales y no como efectos sonoros. Pero no fue sino hasta la década de 1970 que de manera más sistemática continuó su trabajo de radio en la radio, colaborando de manera intensiva en el Studio Akustische Kunst y su trabajo, diría Schöning, fomentó las actividades intermedia del Studio.

Entre las obras que John Cage compuso con la radio como instrumento en sus composiciones, están las siguientes: *Credo en Us*, obra compuesta en 1942 para una danza de Merce Cunningham y Jean Erdman; aquí, por primera vez la radio es utilizada como fuente sonora. La partitura incluye un piano, instrumentos de percusión y un radio o vitrola.

Otras obras donde Cage utiliza la radio como parte de la composición son:

- *Imaginary Landscape* (1951) obra para 12 aparatos de radio.
- *Water music* (1952) obra para un pianista acompañado de un radio, silbato, bandejas de agua y una baraja.
- *Speech* (1955) obra para 5 radios y un lector de periódicos o revistas.
- *Radio music* (1956) obra para ocho radios.
- *Music walk* (1958) obra para uno o más pianistas, utilizando radios y discos.
- WBA (1960) partitura acompañada de *performance* constituida por lectura o interpretación instrumental, utilizando grabadoras, discos y radios.

La relación de la música y la radio es, pese a las apariencias, un tema poco analizado. La música en la creación radiofónica ha sido utilizada de múltiples maneras y con funciones muy diversas; como elemento de puntuación une y separa; acentúa o

30 Escuchar un fragmento de *The City Wears a Sloch Hat* en el CD 1, track 7.

diluye. En su función descriptiva asegura los ambientes; en su función expresiva conduce las emociones y crea las atmósferas. El campo de investigación en este sentido es muy amplio. En este apartado sólo hemos deseado informar y reflexionar en que medida la nueva dramaturgia radiofónica amplió sus horizontes, con las innovaciones de la música concreta, una música que ocupa un lugar, una dirección y en el que deja de ser el hilo conductor “al dejar de ser un género literario, sin ser tampoco un género musical, pero exclusivamente acústico sin un contenido predeterminado”³¹.

Estos compositores han creado y sintetizado un vocabulario de colores, de sensaciones, de materias sonoras. Estos compositores han sido, a nuestro juicio, determinantes para la radio

La radio y la poesía sonora

En el principio, cuando la humanidad no había descubierto las posibilidades de la escritura y la voz era la sola herramienta para dejar huellas en la memoria de los otros, la poesía tomaba su fuerza del sonido. Esta herencia antiquísima es aprovechada aún hoy por cuantos ejercen este arte milenario. El ritmo del sonido es algo que en todo poema se busca y que contribuye a crear ese efecto hipnótico en el auditorio que oye la voz del poeta.

Con la llegada de la escritura, nuevas formas de belleza se adhirieron a la expresión poética. El poema tenía ahora la posibilidad de ser leído y visto. Las palabras ya no sólo eran sonidos, sino que habían adquirido cuerpo visible.

A lo largo de la historia de la literatura, pero con especial énfasis en el siglo XX, se buscó explotar de otra manera las dos imágenes características de la poesía: la sonora y la visual. En el siglo XX, con la llegada de las vanguardias que renovaron de manera radical el arte y las concepciones artísticas de Occidente, la práctica de la poesía comenzó a tomar otros rumbos junto con el tradicional. Así, en esos albores del siglo XX se vieron manifestaciones donde la poesía era un generador de imágenes visuales formadas no por los conceptos sino por las palabras mismas en

31 Mauricio Kagel, 1970

movimiento sobre la página. Junto a esto se empezó a explorar el sonido como elemento de fuerza única en la expresión poética. Surgían así dos maneras nuevas de acercarse a la conmoción estética causada por los sonidos articulados del lenguaje. En lo visual, recordemos los caligramas de Apollinaire o de José Juan Tablada. En lo sonoro, surgieron formas como la poesía sonora, aunque este nombre se acuñara mucho tiempo después.

Este término fue acuñado en la década de 1950 por el poeta francés Henri Chopin y su práctica está estrechamente ligada al desarrollo tecnológico de la grabación que permitió manipular el sonido. *Grossomodo*, puede afirmarse que la poesía sonora es un arte que reúne, al menos, la poesía y a la música, ya que conforme se ha ido desarrollando esta nueva forma de expresión artística ha incorporado otros elementos, tomados del teatro, del *performance*, de la danza, todo ello enriquecido con la tecnología digital.

Muchos y diversos son los nombres asignados a esta expresión del arte sonoro: poesía fonética, poesía fónica, poema sonoro, poema partitura, poesía vocal, polipoesía, composición sonora textual, poesía intersigno; sin embargo, la mayoría de los creadores coinciden en que el término poesía sonora es el más adecuado.

La mayoría de los estudiosos de la poesía sonora la clasifican como un fenómeno específico del siglo XX, periodo marcado por una gran cantidad de vanguardias artísticas que cimbraron no sólo el arte de la pasada centuria, sino también nuestra concepción del hecho estético.

Si bien los primeros poemas fonéticos fueron escritos por Paul Scheerbart (*Kikakoku! Ekoralaps!, Lifakubo iba Solla*) y Christian Morgenstern (*Das Große Lalula*), publicados por primera vez en 1897 y en 1905, respectivamente, la poesía sonora se deriva históricamente de dos movimientos vanguardistas: el futurismo y el dadaísmo, que florecieron entre 1909 y 1917. Estos movimientos pugnaban por borrar las fronteras entre los tipos de arte y romper la barrera de los géneros literarios y

artísticos: “El cuadro-manifiesto-fotografía era exactamente un resultado obtenido en el sentido de esta búsqueda, como las poesías dibujadas o los poemas fonéticos”³².

En la *Imaginación sin hilos y palabras en libertad*, escrito en 1913 por Filippo Tommaso Marinetti, el padre del Futurismo italiano presentó una serie de ideas que serán las semillas de la poesía sonora:

Hoy en día ya no queremos que el ánimo lírico coloque las palabras de acuerdo con la sintaxis, antes de hacerlas sonar de acuerdo con la respiración que nosotros escojamos. Así, hoy la palabra es libre. Además, nuestra intoxicación lírica debería cambiar libremente la forma de las palabras, ya sea al acortarlas o extenderlas, ya sea al reforzar sus puntos medios o finales, ya sea al incrementar o reducir el número de vocales y consonantes. Como resultado obtendremos una nueva ortografía a la cual yo llamo la libre expresión. Dicha modificación instintiva de las palabras proviene de una inclinación natural por la onomatopeya. No es ningún problema si la palabra modificada se vuelve ambigua; en el mejor de los casos se fundirá con los acordes onomatopéyicos o con lo más puro de los ruidos y nos permitirá alcanzar muy pronto el acorde psíquico que imita los sonidos; la expresión del sonido y, al mismo tiempo, la emoción o la idea pura y abstracta.³³

Poetas futuristas, como Giacomo Balla, Fortunato Depero, Pratella, Francesco Cangiullo, buscarán una técnica propia que rompa con la gramática y la sintaxis a favor de los sonidos y las palabras libres.

Con todo, quizá la aportación más importante provino de Marinetti y de Pino Masnata, quienes pusieron el énfasis en los alcances que tiene la radio en general y la creación artística radiofónica en particular. Estas ideas quedaron plasmadas en su manifiesto de 1933 *La Radia*. Este manifiesto³⁴ está conformado por cuatro secciones básicas donde se define

32 De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Forma, 1984, p. 165.

33 Bosseur, Jean-Yves, “From the Sound Poetry to Music”, en *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001, p. 92.

34 Cfr. Kahn, Duglas, y Whitehead, Gregory, *Wireless Imagination*, Sound, Radio, Avant-Garde, pp.265-268

- a) la radio de aquella época
- b) lo que la radio no debe ser
- c) lo que debe abolir
- d) lo que la radio debe ser

De esta última sección, vale la pena destacar algunos enunciados de los 20 puntos que propone:

- Un nuevo arte que comienza donde el teatro, el cine y la narrativa terminan.
- Un arte sin espacio ni tiempo, sin ayer y sin mañana. La posibilidad de captar estaciones de transmisión situadas en diferentes husos horarios y la ausencia de luz que destruye las horas, el día y la noche. La captación y amplificación de la luz mediante lámparas termoiónicas y de las voces del pasado que destruirán el tiempo.
- La utilización de ruidos, sonidos, coros armónicos musicales o ruidos simultáneos de silencio, todos con sus graduaciones de apoyatura de *crescendo* o *decrescendo*, que se convertirán en pinceladas extrañas para pintar, delimitando y coloreando, la infinita oscuridad de la radio, dándole cuadratura alrededor de la esfera geométrica.
- La delimitación y construcción geométrica del silencio.
- La utilización de diferentes resonancias de una voz o sonido para dar la sensación del tamaño del lugar en el que la voz es emitida. La caracterización de la atmósfera silente y semisilente que rodea el sonido de la voz o el ruido.

Como se observa, en este manifiesto se sientan las bases del potencial artístico y tecnológico que alcanzaría la radio años más tarde. No obstante el incipiente desarrollo de la radio de esa época, Marinetti, congruente con sus teorías, escribió, entre 1927 y 1938, cinco guiones radiofónicos bajo el título *Síntesis radiofónicas futuristas*. En estos guiones se observan una cantidad de ideas visionarias y anticipatorias del potencial tecnológico de la radio para interconectar en vivo eventos que se desarrollan de manera simultánea en diferentes lugares. En este sentido se puede decir que Marinetti sigue siendo referencia obligada para algunos

artistas radiofónicos, como los austríacos Robert Adrian y Norberth Math o el japonés Tetsuo Kogawa, quienes crearon sendas propuestas –*Radiation* y *Natural radia*, respectivamente– en homenaje a Marinetti.

Otra vanguardia de singular relevancia en el desarrollo de la poesía sonora es sin duda el dadaísmo.

Entre los dadaístas más importantes que incursionaron en la práctica de la poesía sonora está Hugo Ball, uno de los fundadores de Dada Zurich, quien señaló en su momento el valor de la voz en sí misma, fuera de la fraseología, de la palabra cantada, de la dicción y de la declamación. El 23 de junio de 1916, Ball leyó algunas notas a este respecto en el Cabaret Voltaire:

En estos poemas fonéticos renunciamos totalmente al lenguaje, del cual se ha abusado y el cual ha corrompido el periodismo. Debemos regresar a la alquimia más interna de la palabra, hasta debemos rechazar la palabra misma, para mantener en la poesía su último y más sagrado refugio. Debemos rechazar la escritura de segunda mano: o sea, aceptar las palabras [...] que no son de invención reciente para nuestro uso personal.³⁵

Ball critica el uso del habla cotidiana a favor de una poética propia para lograr el más alto grado de libertad. Entre las obras de Ball destaca el poema fonético *Gadji beri bimba, grandridi* (poema escrito en 1916, que no hace referencia a ningún lenguaje conocido, sino que utiliza secuencias sonoras elaboradas a partir del principio de repetición y variación).

Otro dadaísta que contribuyó al desarrollo de la poesía fonética fue Kurt Schwitters, de Hannover, quien dadaísticamente se forjó en 1919 un dadaísmo propio llamado *Merz* (una palabra que lo acompañará a lo largo de sus actividades creativas). Schwitters es el creador del *collage*. En sus obras “utilizaba de todo: trozos de madera, de hierro, recortes de latas, sobres, tapones, plumas de gallina, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etcétera”³⁶. Su propuesta plástica la hace

35 Scholz, Christian, “A historical survey of german sound poetry”, en *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001, p. 40.

36 De Micheli, Mario, *Op. Cit.*, p. 160.

extensiva a su trabajo poético. A fines de 1919 escribe: “La poesía Merz es abstracta. En forma análoga a la pintura de Merz, usa como componentes oraciones completas de los periódicos, carteles, catálogos, conversaciones y otros, con o sin modificaciones”³⁷. En los años posteriores a 1921, se da un cambio en el trabajo poético de Schwitters, quien en ese momento considera que es la letra y no la palabra el verdadero y más íntimo material de la poesía. Un ejemplo claro de esta concepción poética es la célebre *Ursonata*³⁸ (1922-1927), uno de los poemas fonéticos dadaístas más conocidos. La *Ursonata* está hecha con material puramente fonético, con sonidos que caracterizan la lengua alemana.

Schwitters concibió esta obra luego de que en 1921 escuchara en Praga a Raoul Hausmann presentar su poema cartel *Fmsbw* (compuesto en 1918). Schwitters tomó la primera línea de esta obra (*Fmsbewetäzäu*) con el fin de crear, con la ayuda de Hausmann, lo que hoy llamaríamos el “retrato sonoro de Raoul Hausmann”. Este material le serviría después para desarrollar su *Ursonata*, una obra que “explora el efecto de los sonidos sacados de su contexto funcional usual y rutinario y puestos en una forma musical tradicional”³⁹. De esta forma, Schwitters intentó amalgamar la literatura y la música.

Y ya que hemos hablado del berlinés Raoul Hausmann, debemos señalar que este poeta dadaísta ejercería una gran influencia en la poesía sonora después de 1945. Hausmann proclamaba que “el pensamiento se genera en la boca”. Y añadía: “Si consideramos varias posibilidades que nuestra voz nos da, diferentes sonidos que podemos producir debido a la pluralidad de la técnica de la respiración, la colocación de la lengua en el paladar, la abertura de la laringe o la tensión de las cuerdas vocales, entonces también seremos capaces de comprender lo que se puede llamar voluntad hacia la forma sonora creativa”⁴⁰.

37 Scholz, Christian, *Op. Cit.*, p. 42.

38 Escuchar *Ursonata* en el CD 1, track 8.

39 *Ibid.*, p. 46

40 Bosseur, Jean-Yves, “From the Sound Poetry to Music”, en *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001, p. 96.

Para Christian Scholz, uno de los principales investigadores de la poesía sonora,

Los poemas sonoros tempranos de Hausmann difieren de los poemas sonoros de Hugo Ball de esta forma: Las secuencias de letras en los poemas onomatopéyicos no presentan palabras desconocidas, sino sonidos y/o fonemas sin función semántica. De acuerdo con sus teorías y sus producciones creativas de poesía sonora, Hausmann fue el primero en regresar al material prelingüístico para lograr una autonomía total del sonido al aislarlo de todas las categorías morfológicas y sintácticas, de todos los contextos familiares de la comunicación.⁴¹

De los poemas cartel de Hausmann destacan: *Offeah* y *Fmsbw* (1918) y su poema ortofónico *Kp'erioum* (1919), “que se caracteriza por la visualización deliberada de las letras en la superficie de la hoja de papel y que conlleva y hasta sobrepasa su valencia tonal”⁴².

Los poemas de Hugo Ball, Kurt Schwitters y Raoul Hausmann forman el modelo para los poetas sonoros posteriores a 1945 y fueron escritos para ser leídos. Sus autores jamás aspiraron a que trascendieran la fugacidad del instante, debido principalmente a que no existía la grabadora. Es por esta causa que, con excepción de la *Ursonata*, no se cuenta con ningún registro sonoro de las obras mencionadas.

La influencia de Raoul Hausmann, quien liberó al poema sonoro de los elementos de la poesía onomatopéyica y de la imitación de las formas musicales, y de Kurt Schwitters, cuyo principio de *collage* fue llevado a la radio alemana a finales de la década de 1960, en un concepto artístico que Klaus Schöning denominó “principio de *collage* multiperspectivo”, es sin duda fundamental para el desarrollo de la poesía sonora en particular y del arte sonoro en general.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se desarrolló, gracias a la aparición de nuevos medios y nuevas técnicas de grabación, una amplia variedad de tendencias y ramas de la poesía sonora. De esta diversificación se puede mencionar

41 Scholz, Christian, *Op. Cit.*, p. 48

42 *Ibid.*, p.48

a los autores del grupo de Viena: Gerhard Rühm, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Ernst Jandl. En Alemania destacan los poetas Franz Mon, Carlfriederich Claus, Paul Pörtner. En Francia François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Maurice Lemaître y Henri Chopin, entre otros.

A finales de la década de 1950, Henri Chopin⁴³ estableció el término de poesía sonora para definir los poemas que había sido posible crear gracias a la aparición de nuevos medios de grabación que permitían cortar, pegar, transformar y distorsionar el sonido. De hecho, muchos de estos poemas fueron compuestos en las radiodifusoras en colaboración con los músicos que componían obras de música concreta o electrónica.

La producción poética de Henri Chopin se basa en el uso de la tecnología para explotar todas las posibilidades del sonido e indagar en ámbitos inauditos. Por ejemplo, resulta elocuente la forma como se utiliza el micrófono, incluso dentro del cuerpo, hasta el esófago, como un microscopio acústico.

“La voz –dice Henri Chopin– 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”⁴⁴.

Henri Chopin, junto con Bernard Heidsieck⁴⁵ y Pierre Garnier, entre otros poetas, difunden, a través de Radio Francia, sus obras en 12 emisiones tituladas *Evasions*.

También Antonin Artaud fue invitado por Fernand Pouey, director de drama y literatura de Radio Francia, a crear una obra para la serie *La Voix des poètes* (*La voz de los poetas*). Artaud, incursionó en la poesía sonora con sus “glosolalias” y sus “xilofenias” en su pieza radiofónica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*⁴⁶ (*Para*

43 Escuchar un fragmento del poema sonoro *Crescendo Aux vocèmes* en el CD 1, track 9

44 Chopin, Henri, “Poetic Mutation”, en *Ibid.*, p. 116.

45 Escuchar el poema sonoro *Respirations et Breves Rencontres: Giuseppe Ungaretti* en el CD 1, track 10.

46 Escuchar un fragmento de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en el CD 1, track 11.

acabar con el juicio de Dios). Esta obra fue grabada en los estudios de Radio Francia entre el 22 y 29 de noviembre de 1947, y su transmisión estaba programada para el 2 de febrero de 1948. Sin embargo, Wladimir Porché, director de Radio Francia, prohibió su difusión argumentando que “los franceses deberían ser protegidos del vicio escatológico y de los pronunciamientos obscenos anticatólicos y antinorteamericanos de Artaud”⁴⁷.

El texto de esta polémica obra, que se transmitió treinta años después, está dividido en cuatro partes: “*Tutuguri, le rite du soleil noir*” (*Tutuguri, el rito del sol negro*), leído por Maria Casarès; “*La recherche de la fécalité*” (*La búsqueda de la fecalidad*), leído por Roger Blin; “*La question se pose de...*” (*La pregunta surge...*), leído por Paule Thévenin, y la conclusión, leída por Artaud. Los textos son intercalados con música de percusiones, efectos sonoros, ruidos, gritos y glosolalias.

El trabajo que realizaron los poetas sonoros en colaboración con los músicos que trabajaban en los laboratorios de experimentación musical promovió que, en la década de 1970, la poesía sonora llegara paulatinamente a la radio. Pero no es sino hasta la década de 1980 cuando los micrófonos de diversas radiodifusoras públicas se abrieron plenamente para estos artistas, quienes realizaron con frecuencia obras para la WDR, France Culture, la RAI, la Österreichischer Rundfunk (ORF) y la Swedish Broadcasting Corporation.

La relación entre la música y la poesía es muy estrecha. Para el músico Luciano Berio, la poesía es también un mensaje verbal distribuido en el tiempo:

La grabadora y los medios de la música electrónica en general nos dan una idea real y concreta de la misma. Mucho más que una lectura pública y teatral de versos. Gracias a estos medios he tratado de comprobar experimentalmente una nueva posibilidad de encuentro entre la lectura de un texto poético y la música, sin que por ello la unión tenga que actuar en beneficio de uno de los dos sistemas expresivos, sino tratando más bien de

47 Weiss, Allen, “Radio, Death, and the Devil Artaud’s *Pour en finir avec le jugement de Dieu*”, en *Wireless Imagination*, p.270.

que la palabra sea capaz de asimilar y de condicionar completamente el hecho musical.⁴⁸

Paul Pörtner, quien había colaborado en el Club d'Essai de París con Pierre Schaeffer, comenta:

En ese entonces descubrí a Tardieu a través de la literatura. Me documenté sobre dadá, expresionismo, surrealismo, letrismo y la poesía experimental contemporánea en París. Todas estas conviven en el Club d'Essai [...] donde cada salón resuena con música experimental y sonidos. En ese tiempo el letrismo había añadido al alfabeto normal, a la forma fonética de hablar, 52 nuevos caracteres: la articulación entera de la boca humana, incluyendo la garganta, chasquidos [...] todos estos sonidos producidos por la boca que encuentran su camino en el habla, no sólo para llenar pausas [...] Así que puse mi atención en las cualidades acústicas del lenguaje y seguí ese camino – incluida la música concreta, que también se desarrollaba en el Club d'Essai– en mis primeros experimentos en el medio radiofónico.⁴⁹

Entre 1964 y 1969, Pörtner realiza sus primeros *Schallspielstudie* (*Estudios de juego sonoro*), “obras basadas en procesos de compresión y extensión del sonido, abstracción de sonidos no verbales a partir de materia verbal (palabras), filtración, modulación, permutación”⁵⁰. Estas técnicas utilizadas por Pörtner para manipular el sonido abrieron nuevas posibilidades creativas en la radio al romper con la tradición literaria. Sus obras fueron presentadas a través de la Radio Bávara de Munich.

Por su parte, Alemania tendrá un papel clave en el desarrollo de este género artístico. En el Studio Akustische Kunst de la WDR se han producido las obras de Franz Mon y Gerhard Rühm⁵¹, así como las obras de poesía sonora de Carlfriederich Claus⁵² de los años 1993 y 1996, llamadas *Lautaggregat* (*Grupo de sonidos*) y *Basale*

48 Lanza, Andrea, Op. Cit., p. 179.

49 Cory, E. Mark, Op. Cit., pp. 353-354.

50 Ibid., p. 354.

51 Escuchar el poema sonoro *Zwei Lautgedichte* de este autor en el CD 1, track 12.

52 Escuchar el poema sonoro *Basale Sprech-Operations räume* en el CD 1, track 13.

Sprechoperationsräume (Cuartos de operación del habla básica), esta última producida para el Servicio de Transmisión Bávara de Munich.

En Suecia se gesta otra tendencia de la poesía sonora nacida de la radio: el *Text sound composition* (Composición de texto sonoro), obras que están en la frontera de la literatura y la música. El *Text sound composition* combina palabras y sonidos concretos procesados con tecnología electroacústica.

Los poetas suecos Lars-Gunnar Bodin⁵³, Sten Hanson, Bengt Emil Jonson, Ake Hodell, Ilmar Laaban dieron carta de nacimiento al *Text sound composition*. En 1965 crearon una serie de seis obras individuales para radio bajo el título de *Punto y coma*. Lo más importante de este hecho, afirma Teddy Hultber, “fue que la Swedish Broadcasting Corporation (SBC) pareció darse cuenta por primera vez de que era relevante que la radio como medio desarrollara una forma específica de radioarte”⁵⁴.

Desde 1967, la SBC organiza un festival anual de composiciones de texto sonoro. En el programa impreso para el festival de 1969, la composición de texto sonoro se define como:

un término que fue lanzado en Suecia con el propósito de acentuar las posibilidades del uso del lenguaje, la palabra hablada en toda su amplitud – desde las microestructuras fonéticas hasta las expresiones semánticamente comprensibles, pero diferenciadas de manera dramática y resonante y su combinación con otros sonidos electrónicos o concretos—⁵⁵.

Como se puede observar, esta definición es lo suficientemente amplia para designar la variedad de tendencias de la poesía sonora en combinación con la música electrónica. Este desarrollo de las diversas tendencias de la poesía sonora muestra un intercambio constante entre diversas disciplinas artísticas. En este sentido, B. Heidsieck afirma:

53 Escuchar el poema sonoro *Gonder-Void* de este autor en el CD 1, track 14.

54 Hultberg, Teddy, “From Birds in Sweden, to Mr. Smith in Rhodesia”, en *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001, p.184.

55 *Ibid.*, p. 184.

La poesía sonora ha sido un intento, durante más de veinte años de existencia, por liberarse del texto dependiente de la página; es la incitación a la sustitución total o parcial de una pluma o de una máquina de escribir por una grabadora como nuevo instrumento de trabajo y de creación, por usar la banda magnética, la cinta y el disco como portador y objeto de transmisión; es también el deseo de encontrar fuentes energéticas de respiración y llanto, la aspiración de retornar a las culturas orales, olvidadas e ignoradas; ésta es la búsqueda mediante la voz y la mano de obra, de modo que el texto, mientras sea leído o transmitido, sea comprendido de una forma física, para que se pueda sentir como un todo, para lo cual se supone que existe la necesidad de dicho estilo de búsqueda o de lectura, lo cual, por supuesto, varía dependiendo del lector o de la lectura, pero sería completamente diferente, en el sentido de que el poeta sonoro se da cuenta de que debe arrancar el texto de la página o de la cinta de la grabadora y llevarlo, lanzarlo al espacio por toda la longitud temporal y espacial del sonido, para que al final no sólo sea escuchado, sino también visto y tal vez sentido físicamente⁵⁶.

Muchos y variados son los nombres que se le han asignado a lo que hoy se conoce como poesía sonora. Tantos como corrientes o perspectivas desde las cuales se trabaja con la palabra o con los muñones de palabra que apenas son más que un fragmento de vocablo y casi llegan a ser nota de música. En esa variedad de nombres debemos de ver también la variedad de búsquedas y, de alguna manera, el hecho de que el camino aún no está del todo claro y que aún queda mucho por descubrir y más por hacer. La poesía sonora es hoy día una de esas formas del arte que por nuevas, por arriesgadas, por insólitas, no tienen aún un nicho más amplio y más cómodo que el de la experimentación. Sin embargo, debe subrayarse que el hecho de que una forma de arte rompa límites es una característica de la expresión estética. ¿Quién, al ver el Coloso de Rodas, pensó en que aquella mole no era ya escultura, sino arquitectura? ¿Quién supo darse cuenta del momento en que el poema épico devino en novela? Ese ir y venir, como marea, de las expresiones artísticas, ese romper los

56 Bosseur, Jean Yves, *Op. Cit.*, p. 100.

límites y rehacerlos es la cualidad esencial del arte. Más allá de la indudable necesidad de valorar con criterios más rigurosos las manifestaciones englobadas en el término poesía sonora, debemos de entender lo que hace el artista y desde su perspectiva mirar la nuestra, para poder valorar en toda su potencia esta singular expresión.

1.3 Hacia una definición del radioarte

Después de haber analizado algunas de las más relevantes modalidades del arte radiofónico y antes de intentar esbozar una definición de radioarte, es necesario señalar algunas reflexiones teóricas plasmadas en diversos libros que dan cuenta del desarrollo conceptual que se fue gestando en los investigadores y creadores en relación con el lenguaje radiofónico y sus diversas formas de expresión artística. Paul Deharme fue uno de los primeros teóricos y realizadores franceses que habló de un arte radiofónico. En su libro, publicado en 1930 bajo el título *Pour un art radiophonique* (“Por un arte radiofónico”), Deharme, imbuido por las teorías de Freud, analiza el radiodrama desde una perspectiva psicoanalítica. “El arte radiofónico puede convertirse en el marco de un modo de enseñanza, de una mayéutica nueva que dará a luz al subconsciente”, señala el autor.

Otra obra imprescindible que contribuyó, como ya se mencionó en el apartado de la radio y el cine, al desarrollo de una estética radiofónica fue el libro *Rundfunk als Horkunst* (“La radio como arte del oído”), del famoso crítico de cine alemán Rudolph Arnheim. En esta obra, publicada por primera vez en Londres, en 1936, Arnheim analiza detalladamente la gramática de las diversas formas expresivas del lenguaje radiofónico.

En 1945 aparecen en Francia dos libros que elevan la radio al rango de las más altas formas de expresión artística: *La radio, huitième art* (“La radio, octavo arte”), del belga Roger Clausse, y *Le huitième art, mission de la radio* (“El octavo arte, la misión de la radio”) del teórico francés René Sudre. En esta obra, la radio es analizada desde su nacimiento hasta el fenómeno de la audición y son estudiadas las características del periodismo hablado, el radioreportaje y el teatro auditivo, entre

otro tipo de programas. En relación con el radiodrama, asegura que “es el arte del milagro perpetuo. Nos remite al estado del hombre primitivo donde bastaba al mago pronunciar ciertas palabras para ver aparecer los espíritus y disolverse las apariencias más sólidas”⁵⁷.

Por su parte, Roger Clausse en *La radio, octavo arte* no duda en elevar “el juego radiofónico”, definido como “representación de sucesos por medio de una intriga y de un diálogo”, al nivel de las más altas formas de expresión dramática:

Apelando a la música, a la palabra, a los ruidos, fundiéndolos en una síntesis armoniosa, el juego radiofónico realiza, en suma, una síntesis completa como la tragedia griega, la ópera del Renacimiento, el drama wagneriano. Desligado de la materia, puede expresar una variedad de sentimientos sutiles y aspiraciones del alma que nacen más allá, ideas y sentimientos propiamente humanos; pero también, gracias a la palabra que encuentra en la radio todo su poder evocativo, posee «la facultad de realizar y de sugerir, con tanta claridad como delicadeza, las más sublimes abstracciones, todos los celajes del pensamiento y de los sentimientos».

Clausse agrega:

Es fácil, a través de la prensa, los libros, los folletos, probar que las posibilidades del juego no han sido explotadas, que la radio constituye un medio de expresión muy fecundo y muy flexible, que el bajo nivel artístico de la producción radiofónica no se debe tanto al medio como a quien lo trabaja. Haría falta escribir un día una estética de la radio al estilo de los escritores... y de la élite intelectual.⁵⁸

Otros textos que debemos consignar aquí son *Panorama dell'arte radiofonica* (“Panorama del arte radiofónico”), publicado en 1938 en Roma, Italia, y donde su autor, Enrico Rocca, hace un estudio de los principales autores y de las principales obras radiofónicas francesas, alemanas, italianas, anglosajonas y muy brevemente

57 Sudre, René, *Le Huitième art. Mission de la radio*, Paris, Julliard/Sequana, 1945, p. 173.

58 Aujourd'hui, demain, l'Art radiophonique?, en *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*. HierParis, N°56, Avril – Juin, 1998, pp. 76-79

hace referencia a otros países, como Checoslovaquia, Rusia, Dinamarca, Holanda, Noruega, China, Brasil y México. *The Art of Radio* (“El arte de la radio”, 1953) del teórico del radiodrama inglés Donald McWhinnie; *Pour une esthétique de la radio* (“Por una estética de la radio”, 1954), de Jaques Copeau; *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* (“El Hörspiel: medios y posibilidades de una pieza sonora total”, 1961), del austriaco Friedrich Knilli y *Le Langage Radiophonique* de Etienne Fuzellier (“El lenguaje radiofónico”, 1965). Asimismo, la UNESCO publicó *Grandeurs et faiblesses de la radio* (“Fortalezas y debilidades de la radio”, 1969), que Jean Tardieu (escritor, poeta, guionista de radiodramas y encargado de la elaboración de programas culturales de la Oficina de la Radio Televisión Francesa) escribiera en colaboración con otros autores con la finalidad de analizar las formas nuevas de la creación artística radiofónica y de evaluar su valor cultural. Para Tardieu, “la radio es un arte original puesto que posee un lenguaje, una técnica y los medios que le son propios [...] Es un arte, ya que suscita obras originales compuestas especialmente para la radio y realizadas con sus medios propios”⁵⁹. En esta obra se analizan la evolución, el papel creador y el alcance cultural del arte radiofónico en la sociedad contemporánea. Así mismo, el autor plantea la necesidad de crear un museo de sonido y de imagen donde las artes pudiesen reencontrarse para constatar sus diferencias y para subrayar la autonomía de sus lenguajes respectivos; en suma, un museo que pusiera a la disposición del público, entre otras, las obras radiofónicas para que pudieran ser escuchadas con menos prisa y mayor provecho.

A la par de la reflexión teórica, en los estudios de grabación también se dio una nueva forma de entender y concebir el radiodrama, lo que dio origen a un nuevo arte concebido, hacia finales de la década de 1960, en la radiodifusora WDR de Alemania, por Klaus Schöning, quien detonará la experimentación sonora y muy especialmente la creación del radioarte internacional, nombrado por él “Ars acústica”.

En el catálogo de la Documenta 8, vol. 8, Klaus Schöning da, entre otras, la siguiente definición de Ars acústica: “Mundo de lenguaje y mundo de sonidos y ruidos. Una lengua que tiende a ser sonido, sonido verbal y musical, que en sí es la totalidad

59 Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio. Essais sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, Paris, UNESCO, 1969, p. 8.

de los sonidos, del entorno acústico. *Ars acústica*: una simbiosis de estos mundos de habla-sonido y organización de sonidos con los medios de la técnica electrónica”.

Además de la programación de arte sonoro (transmitida a través de la WDR 3-HörspielStudio), la reflexión y la investigación de las nuevas formas de concebir el arte sonoro, desde 1970 el *Studio* se dio a la tarea de organizar diversas actividades en relación con la estética sonora, como festivales, conciertos, *intermedia performances*, exposiciones e instalaciones sonoras, cuyos resultados evidenciaron el gusto del público por este tipo de manifestaciones. Aunado a estas actividades artísticas, la WDR 3-HörspielStudio, organizó en 1985 un evento de enormes repercusiones, la Primera Acústica Internacional, con el tema “Compositores como realizadores de *Hörspiel*”. Uno de los objetivos de este simposio fue llamar la atención sobre el trabajo interdisciplinario de los compositores de *Hörspiel* y de las múltiples posibilidades de lo que pasó a llamarse arte acústico. En 1990 se llevó a cabo la Segunda Acústica Internacional en Nueva York, y en 1994, 1996 y 1997, en Colonia.

No menos importante es el establecimiento en 1986 del concurso WDR Prix Ars Acustica, que sin duda ha contribuido al fortalecimiento e intercambio del Arte acústico.

Este WDR 3-HörspielStudio se convertiría en 1991 en el Studio Akustische Kunst (una rama independiente en el programa cultural de la WDR), que hoy es uno de los centros más prestigiosos de producción de arte acústico, cuyas actividades han contribuido de manera significativa a crear una conciencia cultural colectiva del arte acústico.

El clímax de este trabajo es la producción de la serie *Metropolis (escenas sonoras de grandes ciudades)*, para la que han sido creadas, desde 1984 y hasta la fecha, 30 obras por diferentes compositores, diversos puentes sonoros satelitales, así como piezas destinadas al cine, como es el diseño sonoro de las películas *La Ville/Die Satdt- Metropolis Paris*, y de *Berlín: Una sinfonía de la ciudad*, compuestas por Pierre Henry.

Desde 1991, el Studio Akustische Kunst de la WDR se ha convertido en el principal centro de producción del arte sonoro internacional, y particularmente de radioarte.

El radioarte, a diferencia de otros géneros radiofónicos, no tiene una definición absoluta. En palabras de Klaus Schöning, el radioarte es arte de la radio, no sólo arte en la radio; es decir, es vehículo que produce y no sólo reproduce. Para Schöning el radioarte es un arte administrado y los límites de la radiodifusora siempre definen los límites del arte acústico en la radio. Del mismo modo, los límites mentales de los expertos de la radio son los límites del arte acústico en cada radiodifusora. Así mismo, la dramaturgia será distinta en cada estación de radio y en cada país.⁶⁰

De manera más lúdica, Steve Peters, organizador del Aether Fest, Festival of International Radioart, convocado por KUNM, radiodifusora de la Universidad de Nuevo México, y el Centro Harwood de Artes en Albuquerque, Estados Unidos, intenta definir el radioarte de la siguiente manera:

Realmente no es “música”, aunque a menudo incluye sonidos musicales. Tampoco es “radioteatro”, aunque puede ser dramático. No es exactamente “palabra hablada”, aunque puede ser poético. No es lo que usualmente consideramos “documental”; sin embargo, puede incorporar sonidos e historias de la vida real. No utiliza los géneros radiofónicos usuales, excepto para subvertirlos. No se trata de los efectos producidos por DJs, pero podría reciclar, en una nueva forma, material previamente grabado. El radioarte puede ser hermoso, ruidoso, abstracto, móvil, gracioso, profundo o confuso. Piensa en una película para tus oídos, si es necesario. Pero olvida las producciones de Hollywood, o incluso aquellas producciones independientes y documentales que se encuentran dentro de los parámetros convencionales; en su lugar, piensa en aquellas pequeñas y extrañas películas de arte con casi ningún potencial comercial, hechas por gente loca, sin dinero, obsesivamente enamorada de la luz y el movimiento. Ahora, cierra los ojos y abre tus oídos.⁶¹

60 Catálogo de la Documenta 8, Kassel, 1987

61 *Zounds*, guía de programación mensual, KUNM 89.9 FM, junio 2003, p. 1.

Para el artista yugoslavo Sava Ristic, un rasgo característico del radioarte – incluso determinante según sus hacedores–, es que

se trata de una obra expresiva creada por artistas. Abstracto o narrativo, su contenido es estético y su belleza reside en el movimiento que hace de la sensibilidad humana. El radioarte es la totalidad de las posibilidades sonoras y, como el pintor, dispone de una paleta ilimitada de colores y matices acústicos.

Tales trabajos, con todas sus presentaciones específicas, pueden ser totalmente comparados con los trabajos de la literatura, de las artes visuales, del cine y de la música porque los procesos intelectuales inducidos son idénticos, aunque provengan de diferentes centros perceptivos.⁶²

Con el afán de acercarse a una definición del radioarte más precisa, el artista austriaco Robert Adrian escribió, en la década de 1990, un manifiesto para el programa Kunstradio de la ORF de Austria:

Doce notas hacia la definición del radioarte.

Kunstradio da por hecho que:

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 en 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 transmitido 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.

⁶² Ristic, Sava, *Creative sound: the eight Art*, Belgeida, Yugoslavia, 1992. Disponible en www.rastko.org.yu/likovne/xx_vek/sava_ristic_e.html

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 un trabajo radiofónico.
12. El radioarte no es una combinación de radio y arte. El radioarte es radio hecho por artistas.

Para concluir, se puede decir que los límites de los géneros artísticos radiofónicos nunca han sido ni serán claros y definitivos; sus fronteras en muchas ocasiones son rebasadas y no pocas veces las iniciativas artísticas nuevas se prestan a la confusión de géneros. Es el caso del radioarte, como disciplina nueva, transgresora y vanguardista, que no se encasilla con facilidad ni busca opiniones únicas y determinantes sobre su razón de ser. Los mejores radioastas del mundo, aglutinados en el ya famoso grupo *Ars acústica*, se han negado a ofrecer definiciones que enmarquen el radioarte maniatándolo y convirtiéndolo en una falaz declaración de principios. Todo lo contrario: han pretendido que el radioarte sea una disciplina que sólo busque el juicio libérrimo alejado de las predeterminaciones inocuas.

Sin embargo, podríamos decir que radioarte es toda obra que, creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas del medio a partir de los elementos que fundamentan ese medio electrónico: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que se constituyen en un lenguaje que, como tal, tiene una gramática, pero también 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.

El radioarte no es sinónimo de difusión cultural de las diversas manifestaciones artísticas, como el cine, la danza, la ópera, los conciertos, las semblanzas biográficas; es una propuesta en la que los artistas radiofónicos se ven frente a la necesidad de crear un concepto artístico que ofrezca resultados concretos en el amplio y diverso

mundo del sonido, siempre a partir de la premisa de que sus obras existen gracias a que la radio existe. La radio no sólo es el soporte, sino la esencia misma del radioarte, si consideramos que en ella se suman por una parte, las herramientas tecnológicas y, por otra, la comunicación misma y un lenguaje propio e irrepetible.

El radioarte busca llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del sonido; intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro. El radioarte es un género que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radioarte busca, por un lado, asombrar, pero también subvertir, transgredir las convenciones del lenguaje radiofónico.

Crear radioarte exige requisitos que van más allá del mero entusiasmo: investigación, creatividad, oficio y, sobre todo, tiempo. De esta última materia sólo puede disponerse en la radio cultural, ya que en la radio comercial las producciones deben realizarse de forma rápida, luego de ser meditadas y resueltas en segundos, porque el tiempo es dinero.

Por eso es fundamental el papel del Estado en el impulso del radioarte, tanto en su producción como en su difusión y divulgación. La radio pública tiene – o debería tener- entre sus funciones primordiales abrir nuevas rutas de expresión, tanto como preservar las ya existentes. Al hacerlo, no sólo se enriquecerá a sí misma, sino que hará otro tanto con las manifestaciones artísticas que tienen al sonido como uno de sus elementos de creación.

En síntesis, el radioarte se gesta teniendo como base cuatro pilares que permiten su desarrollo: los avances tecnológicos en la electrónica del audio, el nacimiento de la música concreta y electrónica, la reflexión de diversas teorías en torno de una estética radiofónica y la búsqueda individual o grupal que englobe las más variadas manifestaciones del hecho estético gestado dentro de la radio y que puede presentarse bajo diversos nombres: *hörspiel*, *text sound composition*, *ready made sonoro*, *soundscape*, entre muchos, muchos otros.

CAPÍTULO 2

Del radiodrama al radioarte: Orígenes, alcance y proyección del radioarte en Europa

2.1 1920: El nacimiento del radiodrama: el arte invisible

El radioarte tiene sus antecedentes en el radiodrama, de ahí que el objetivo de este capítulo sea ofrecer una breve revisión histórica del desarrollo del radiodrama, sobre todo en Alemania, Inglaterra y Francia, donde la radio, desde sus inicios, se consideró no sólo portador de información y de entretenimiento, sino un medio de expresión cultural.

En términos generales, la historia de la radio varía en cada país dependiendo del tipo de radiodifusión que en él ha existido, sea comercial, de servicio público o mixta. Sin embargo, el radiodrama comienza de manera muy parecida en casi todos los países occidentales. En sus inicios, se desarrolla una dramaturgia experimental debido a que la radio es concebida como un teatro para ciegos: a falta de imágenes se crean todo tipo de recursos sonoros para compensar la dimensión visual. Por ejemplo, el uso del gong para marcar los cambios espacio temporales o la figura del narrador para contextualizar la historia. Al paso de los años, este tipo de representación sonora toma, principalmente en Europa, características más específicas que permiten gradualmente que el radiodrama establezca las bases de un

genuino código de expresión artística radiofónico y de un salto cualitativo hacia las fronteras del radioarte.

A principios de la década de 1920, se llevan a cabo las primeras transmisiones radiofónicas de obras teatrales, hecho que años después da origen al radioteatro, a la radionovela y a la pieza radiofónica en Alemania.

Los primeros dramas transmitidos en la BBC de Londres datan del 16 de febrero de 1923 y son tres escenas de tres obras de William Shakespeare. El 28 de mayo de ese mismo año, la BBC lanza la primera obra radiofónica completa de William Shakespeare *Twelfth Night*, producida por Savoy Hill. "En casi todos estos casos no se trataba propiamente de adaptaciones sino de suprimir o cortar la obra literaria. La primera novela adaptada, a decir de John Drakakis fue *Westward Ho!*, de Charles Kingsley (abril 1925), seguida en febrero de 1927 por *Lord Jin*, de Joseph Conrad."

John Reith, director de programas de la BBC, al comentar los dos primeros años sobre obras dramatizadas transmitidas, expresó su irritación por el abuso de "efectos teatrales" que la mayoría de estas obras contenían: "En mi opinión en muchas de nuestras producciones hay demasiado esfuerzo para conseguir efectos de teatro y muy pocos intentos por descubrir los verdaderos efectos de la radio cuando la obra es recibida en los distantes hogares"¹.

Dejando aparte la transmisión de *The Truth About Father Christmas*, del 24 de diciembre de 1922, es generalmente conocido que la primera pieza concebida para la radio es *Danger*, de Richard Hughes, transmitida el 15 de enero de 1924, en Londres, por la British Broadcasting Co. (antecesora de la BBC).² La acción se desarrolla en la obscuridad absoluta dentro de la galería de una mina. Esta difícil situación es el núcleo dramático de la historia. Los radioescuchas ven más o menos como si estuvieran en el lugar de los protagonistas. "El medio ciego" nos remite sólo pistas acústicas de lo que se supone les ocurre a los personajes.

1 Drakakis, John, *British radio drama*, Londres, Cambridge University Press, 1981, p. 2

2 Drakakis, John, *Op. Cit.*, p.4.

En Francia, el 3 de mayo de ese mismo año, el diario *Impartial Français* convoca al concurso "de literatura radiofónica" para textos en francés que debían ser válidos para "una presentación por altavoz", los cuales no debían exceder los 15 minutos. Los editores del diario se comprometen a la emisión dramatizada de la obra ganadora, a la que asignan 5000 francos.

El premio se falló el 16 de junio y fue dividido en dos, para *Agonie*, de Paul Camille, y *Maremoto*, de Pierre Cusy y Gabriel Germinet. El primero de estos manuscritos es una confidencia [...] El autor no ha recurrido a ninguno de los artificios de la puesta en escena auditiva [...] sino una fuerza y una sutileza de pensamiento cuyo carácter merecía una recompensa. El segundo fue galardonado por virtudes totalmente opuestas [...] Los autores se limitaron a aportar una contribución precisa y técnica al teatro para ciegos, que pretendemos estimular [...] Se usaron con mucha habilidad "los decorados sonoros" y trucos sabiamente dosificados para crear un ambiente y hacer una transposición visual de las sensaciones auditivas [...]³

Como se puede constatar en el acta del jurado, se comienza a poner en valor los recursos propios y la especificidad narrativa del naciente medio.

De hecho, *Maremoto*, provoca el primer acto de censura radiofónica de un proyecto puramente creativo al prohibirse su difusión por la Administración de Telecomunicaciones Francesa tras haberse transmitido al aire involuntariamente un ensayo que los radioescuchas creyeron la señal de una embarcación que pedía auxilio con toda urgencia.

Pierre Cusy y Gabriel Germinet, a partir de la emisión de *Maremoto*, "audición radiofónica que puede ser precursora de lo que se podía llamar la radio de las catástrofes"⁴, editan el 14 de enero de 1926, en París el libro *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique* (Teatro radiofónico, nueva forma de expresión artística). Los autores expresan, por primera vez, una poética del radioteatro basada

3 Barea, Pedro, "El teatro como espejo del ecosistema tecnológico", en Cuadernos El Publico, No. 37, Madrid, 1988, p. 41,42.

4 Ibid., p. 42

en dos hipótesis: La primera, que debían suplirse las deficiencias sensitivas de la radio con la búsqueda de las emociones externas a cambio de la limitación ambiental de la que adolece el teatro radiofónico. La segunda, que la ausencia de decorado, mímica y gesto podía ser compensada por los ruidos y otros factores psicológicos.

Estas dos hipótesis muestran la claridad que tenían los autores respecto a la incompatibilidad del teatro tradicional y del radioteatro.

Era entonces lógico que, en los medios radiofónicos, se aspirara a ayudar al arte invisible a conquistar la popularidad, y a dotarlo de un teatro. Esta tentativa nos sedujo. Y, al tomar la decisión de estudiar el teatro radiofónico, no solamente hemos satisfecho el gusto de lo nuevo (o la novedad), una de las formas de la evolución, sino además nuestra confianza en las posibilidades artísticas de una ciencia cuyas aplicaciones son ilimitadas.⁵

Entre otras obras con características similares a *Maremoto*, podemos citar:

L'express 175, de Rene Christaflour, donde se utiliza por primera vez la sobreimpresión y se inquieta al auditorio con piezas-reportajes sobre un tema ficticio presentado como un hecho real; *L'Agonie du Dirigeable L 303*, de Martin Rost, o la historia de un dirigible en apuros que causó tanto revuelo en Francia⁶.

Otro de los pioneros en Francia fue Paul Deharme, quien insiste en la creación de un "teatro interior" que lleve al radioescucha a interpretar su propia emotividad. Deharme, deseaba convertir al oyente en el personaje principal.

En este sentido, Deharme es uno de los primeros teóricos y dramaturgos de la radio en tomar conciencia del valor dramático de los efectos sonoros para este fin. Esta inquietud la pone de manifiesto, por primera vez, en su obra *Un incident au Pont Hibou* (Un incidente en el Puente de Hibou). Esta dramatización esta basada en una novela de Bierce y fue producida en Radio-Paris en 1928. Es la historia de un

5 Pierre Cusy y Gabriel Germinet, Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique [Teatro radiofónico. Nuevo modo de expresión artística], Etienne Chiron, 1927 (reed. Phonurgia Nova / Le livre à la carte, 1997). Además de su contenido teórico, la obra incluye el texto de "Marémoto" [Maremoto] y tres piezas radiofónicas más..

6 Barea, Pedro, Op. Cit., p. 41.

guerrillero americano que durante la Guerra de Secesión intenta incendiar un puente. Los federales lo detienen y es condenado a la horca. En su corta agonía, entre el momento donde la cuerda se prepara y donde él permanece inmóvil, las alucinaciones de agonía hacen vivir al guerrillero un sueño de evasión.

De igual manera, la historia del *hörspiel* o pieza radiofónica en Alemania comienza en 1924, casi exclusivamente con adaptaciones de obras teatrales. "Se concebía a la radio como un teatro sin elemento visual"⁷.

A decir de Mark E. Cory, el primer radiodrama en Alemania fue la producción de Alfred Braun, para Radio Berlín en 1924, *Wallensteins Lager*, adaptación de la obra del mismo nombre de Friedrich Schiller.⁸

Sin embargo, la primera pieza radiofónica original alemana fue *Magia en la emisora*, de Hans Flesch, transmitida el 24 de octubre de 1924⁹, aun cuando algunos historiadores afirman que la primera pieza auténticamente creada para la radio fue *Spuk* (Espectro), transmitida por la emisora de Breslau el 21 de julio de 1925.

La obra es original de Rolf Gunold y se basa en un motivo del escritor romántico y fantástico E. T. A. Hoffmann. Como en esta obra no aparecían seres humanos reales, se creyó que la radio sería el medio ideal para la representación de sueños y fantasmas, de lo irreal y de las apariciones.¹⁰

Según Mark E. Cory, en su estudio *Soundplay, the polyphonous tradition in German radio art*, en los primeros años de producción artística radiofónica en Alemania, convivieron tres modalidades simultáneamente:

- a) La que tenía como base el modelo literario para la adaptación radiofónica de obras de la literatura y del teatro clásico.

7 El dramaturgo alemán Bernhard Rubenach en su conferencia pronunciada en "Jornadas de Radioteatro" celebradas en Madrid del 10 al 17 de junio de 1963, cita a Schmidtbonn como autor de esta definición.

8 Cory, Mark E., "Soundplay: The polyphonous tradition of german radio art", en *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, USA; Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 334.

9 Saavedra, Omar, "Apuntes de trabajo sobre la pieza radiofónica", en *El radioteatro*, Centro de formación radiofónica de la Deutsche Welle, DWAZ publication no. 8, Colonia, Alemania, 1994, p. 117.

10 *Ibid.*, p. 86.

- b) La pieza radiofónica escrita expresamente para el nuevo medio, una practica de mayor complejidad que dio inicio con *Magia en la emisora* y *Spuk*. Sin embargo, no fue sino hasta "mediados de 1927 cuando comenzaron a escribirse piezas radiofónicas escritas expresamente para la radio, imponiéndose poco a poco la opinión de que la pieza radiofónica es una forma literaria especial y que la radio es un medio de expresión artística".¹¹

En este sentido, se concibió un tipo de pieza radiofónica más novedosa acercándose más al *feature* con temas como expediciones polares, vuelos trasatlánticos o cualquier tipo de catástrofe donde gracias a las características de la radio, se permitió a los creadores subvertir un género de ficción a un radioreportaje en directo, con la consecuente confusión que ello generaría en la audiencia. Entre las obras más sobresalientes destacan: *S.O.S Italia*, de Friedrich Wolf (1928), un drama acerca del rescate de un barco en el Polo Norte. "Sus 19 escenas están bien delimitadas: oficina de redacción, estaciones radiofónicas de Roma, de Christiania, Pueblo ruso, Choque del barco, Calle en Berlín con sus ediciones especiales, Consejo de obreros en Moscú [...]"¹²

Explorando esa vía abierta por Friedrich Wolf, otras piezas similares surgirían, entre ellas *Ozeanflug* (o *El vuelo de Lindbergh*), de Bertold Brecht. "Esta obra fue presentada en el Festival de música de Baden-Baden en 1929 y transmitida en casi todas las estaciones de radio. *El vuelo de Lindbergh* fue transformado en una balada didáctica para coro y voces individuales, con música de Kurt Weill y Paul Hindemith. Debido a la prominencia de este componente musical, *El vuelo de Lindbergh* es a menudo citado como un ejemplo temprano de una radio cantata"¹³.

Entre otras piezas radiofónicas con estas características podemos citar: *Malmgreen*, de Walter Erich Schäfer, *Magnet Pol*, de Arno Schirokauer, *Station*

11 Rubenach, Bernhard, Op. Cit., p. 86

12 Sudre, Rene, Op. Cit., p. 135.

13 Cory, Mark E., Op. Cit., p. 344.

D im Eismeer, de Hans Braun, y *Polarkantate*, de Hermann W. Anders, –todas ubicadas en los témpanos de hielo del Polo Norte– y el *hörspiel* más popular de la época de Weimar *Brigadevermittlung* (Informe de Brigada),¹⁴ de Ernst Johannsen; una ficción que trata de un teléfono en un campo militar durante la Primera Guerra Mundial.

- c) El *hörspiel* como experimentación sonora pugnaba por una propuesta que expandiera las fronteras del lenguaje radiofónico. Aunque su impacto fue marginal, esta práctica radiofónica, sin duda, abrió el camino por el que habrían de transitar muchos creadores. *Zauberei auf dem Sender* (Microfono mágico), de Hans Flesch, fue uno de los primeros *hörspiel* que, en 1924, desafiaron las convenciones apenas nacientes en el medio con interrupciones, efectos sonoros, distorsiones musicales, con lo que quedaron de manifiesto las propiedades intrínsecas de la radio. Ese mismo año, tanto Flesch como el director de Radio Hamburgo, Hans Bodenstedt, en su afán de experimentación llevaron a cabo una serie de *Hörbilder* (retratos sonoros); lo que hoy conocemos como postales sonoras. Mark E. Cory en su ensayo antes citado consigna los siguientes retratos sonoros: *Die Strasse* (La calle) y *Hamburger Hofen* (Puerto de Hamburgo); así como la captura de sonidos de fuentes diversas: "Una sala grande o pequeña, un teatro, una sala de recital, un estadio, un salón de clases, una fabrica, un navío, un zoológico [...] el mundo todo se ofrece como estudio."¹⁵

En la modalidad de *hörspiel* como experimentación sonora destaca también *Der tönende Stein* (La piedra sonora) obra creada en 1926 por Alfred Braun y *Wochenende*, de Walter Ruttmann, de las cuales se dio cuenta en el apartado correspondiente a la relación de la radio y el cine en el capítulo anterior.

14 Ibid., p. 342.

15 Ibid., p. 339.

2.2 1930: Los principios de una estética radiofónica

Por otro lado, la llegada del micrófono y la consola a los estudios, a finales de la década de 1920 y principios de 1930, abrió nuevas posibilidades a la expresión artística, no sólo en la presentación sino en la estructura de las obras dramatizadas. La pieza radiofónica del dramaturgo inglés Lance Sieveking, *The First Kaleidoscope*, subtitulada, *A Rhythm Representing the Life of Man from Cradle to Grave*, transmitida en vivo en la BBC, el 4 de septiembre de 1928, fue el primer radiodrama en Inglaterra producido en una consola que permitía hacer *fade in/out* o *cross-fade* cuando se requería.

Este hecho tecnológico posibilitó el montaje radiofónico, elemento clave de la creación artística en la radio; ya que

[...] hizo posible a la radio reproducir, en efecto, la gramática básica que le dio al cine tal fluidez [...] Mucho del vocabulario utilizado en la radio fue prestado del cine, de la literatura, del teatro y de la psicología [...] La prosa de los escritores como James Joyce, y la poesía de T.S. Eliot en la radio, contribuyó rápidamente a expandir el léxico de los términos y conceptos estructurales.¹⁶

Después de la aparición de la consola de grabación, el micrófono se volvió una herramienta sumamente versátil en la creación de radiodramas. Los dramaturgos más reconocidos de esa época, Tyrone Guthrie y Lance Sieveking, demostraron ampliamente su flexibilidad con sus obras: *The flowers are not for you to pick* (1930) y *the wings of the morning* (1934), respectivamente.¹⁷

Por otro lado, John Drakakis en su artículo *British radio drama*, consigna el 1 de enero de 1934 la división del departamento de radiodrama en dos: el radiodrama, bajo la dirección de Val Gielgud y el de *Feature* bajo la dirección de Laurence Gilliam. Este hecho, aunque aparentemente insignificante en el desarrollo del radiodrama, es relevante ya que esta separación tenía por objetivo explorar, aún más, las

16 Drakakis, John, Op. Cit., p. 5.

17 Ibid., p. 21.

posibilidades dramáticas e imaginativas de la radio en el desarrollo de programas no dramáticos.

La diferencia de estos dos géneros residía en la forma dramática. Gielgud describe un *feature* como "cualquier tipo de programa no desarrollado con base en una forma dramática, pero que utiliza en determinado momento ciertas técnicas dramáticas en su presentación" y Gilliam en una forma más epigramática declaró que "el *feature* tiene que ver con hechos, el drama con la ficción"¹⁸. Podríamos decir, en suma, que el *feature* utiliza técnicas objetivas propias de los programas informativos, pero se puede beneficiar de las técnicas del radiodrama. El *feature* *The march of the '45*, del escritor y productor D.G. Bridson, es un ejemplo clásico de esta nueva propuesta radiofónica. Esta obra, producida en 1936 en la BBC, es una reconstrucción dramática de una serie de eventos de la actualidad de aquella época.

Con todo, "el mayor legado de esos años fueron las series que comenzaron a transmitirse a partir de 1938 y para finales de la guerra estaban firmemente establecidas"¹⁹. Estas series radiofónicas comenzaron con adaptaciones de obras de la literatura clásica y paulatinamente fueron abordando temas de carácter cultural, social, o educativo; combinando información, educación y entretenimiento. Un ejemplo emblemático de estas series inglesas es *The Archers*, concebida por la BBC como un método para mejorar la eficacia de las técnicas de cultivo, debido al racionamiento que dejó como secuelas la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, en Francia, el nacimiento de *L'Union d'Art Radiophonique* (la Unión de Arte Radiofónico), en 1934, fue uno de los eventos más importantes de la década, pues reunía a todos los artistas y artesanos del medio: escritores, músicos, realizadores, técnicos y actores; en fin, a todos aquellos que colaboran con el progreso del arte radiofónico. En el manifiesto de creación de *L'Union d'Art Radiophonique*, Paul Dermée, presidente del grupo, planteaba, entre otros aspectos:

¹⁸ Ibid., p. 8.

¹⁹ Ibid., p. 10.

[...] esta nueva sociedad [...] podrá hacer mucho por el desarrollo y el progreso del arte radiofónico aún balbuceante [...] no sólo hay atmósfera musical; también hay atmósfera sonora, es decir, el decorado radiofónico que requiere la colaboración de técnicos en sonido bajo la dirección del realizador [...] Por ello, hay que alegrarse de ver a *L'Union d'Art Radiophonique* sin preocupaciones de percepción, y libre, por consecuencia, de tener que ajustarse a vías nuevas, vanguardia audaz y fiera del arte radiofónico [...] Como las corporaciones de constructores de catedrales, reúne fraternalmente maestros de obra, carpinteros, albañiles y escultores. Confiemos en ellos para edificar la catedral del arte radiofónico.²⁰

Algunos de los miembros de *L'Union d'Art Radiophonique*, fieles a sus propósitos de hacer de la radio un medio de creación artística produjeron obras como: *La Mort du silence*, *L'Autre soleil*; *Le Chant des sphères* de Carlos Larronde; *La Cité des Voix* de Pierre Descaves; *Tam-Tam*; *Espagnes* de Julián Maigret; o *Central éternité*; *Le Dieu vivant*; *Bellini*, de Suzanne Mallard, *La nuit de Luzy*; *Le petit Chaperon rose*; *L'Empalé* de Gabriel Germinet. Así mismo, Autant-Lara (secretaria de *L'Union*) en su afán de búsqueda y experimentación propuso un proyecto que fue criticado sarcásticamente en el artículo *Le théâtre radiophonique super-futuriste*, de la revista *Ecoutez-moi*, del 11 de agosto de 1934 en el que se lee:

“La Sra. Lara parte este verano a la playa con la intención de preparar una pieza radiofónica que presentará al Comité de lectura de Radio-Paris. Lo que caracteriza mi obra, le ha confiado a un camarada, es que no tendrá ni ideas, ni escenas, ni personajes, sólo sonidos.”

Mientras en Inglaterra y Francia se están gestando en la década de 1930 los principios de una estética radiofónica, en Alemania el Ministerio de Propaganda Nacional socialista pone fin al impulso de búsqueda de nuevas formas de experimentación radiofónica.

20 Ibid., p. 74.

En su lugar se fomentó la producción de piezas de neto carácter propagandístico con el fin de influenciar a las masas, queriendo demostrar que el régimen nacional socialista significaba el punto culminante de la historia alemana, siendo éste y el de la mistificación del "Tercer *Reich*" sus temas más importantes.²¹

El *hörspiel* o pieza radiofónica, cambia de fisonomía después de 1933. Esta tendría como base la literatura épica, mística y sentimental de lo que se conoció como estética fascista, basada principalmente en los temas de la sangre y el alma.

La forma favorita fue la coral (*das chorische Sprechstück*), una clase de alegoría orquestal [...] Los títulos de algunas de estas obras dan una idea de su sabor propagandístico: *German Passion*, de Richard Euringer (1933); *The Way to Empire*, de Eberhard Wolfgang Möller (1934); *Look Whither the Eagle Soars*, de Otto Heinz Jahn (1935).²²

A finales de 1930, desde los estudios de la CBS en Estados Unidos, asistimos a la puesta en ondas de la pieza radiofónica *La guerra de los mundos*²³, dirigida por Orson Wells, con un guión de Howard Koch y Orson Wells inspirado en la novela homónima del escritor inglés H.G. Wells. Si bien es cierto que esta obra no surge en el contexto del radiodrama en Europa, desde mi punto de vista es imprescindible mencionarla, pues es una pieza clave en la historia de la radio, ya que trascendió, como pocas, la fugacidad del medio y se convirtió en una obra clásica.

La genialidad de Wells y de Koch consistió en transformar la novela que narra la invasión marciana en un simulacro de radorreportaje transmitido en directo. Los *flashes* informativos, las entrevistas tanto a expertos como a las supuestas autoridades oficiales (científicos, militares, gobernantes), así como las conexiones en directo de los reporteros, provocó que un radiodrama fuera confundido con un reportaje, a pesar de que el público que escuchó desde el principio el programa sabía que se trataba de una ficción. La versión radiofónica de *La guerra de los mundos*,

21 Rübenach, Bernhard, Op. Cit., pág. 87.

22 Cory, Mark E., Op. Cit., p. 347.

23 Escuchar un fragmento de *La guerra de los mundos* en el CD 1, track 15

transmitida por la CBS el 30 de octubre de 1938 dentro de la serie *The Mercury Theatre on the Air*, muestra la capacidad creativa ejercitada por ambos artistas al subvertir un género de ficción a las especiales exigencias de un radioreportaje.²⁴

2.3 1940: La tecnología avanza

Después de la posguerra, Alemania celebra el renacimiento del *hörspiel* con la pieza radiofónica *Draussen vor der tür* (Detrás de la puerta) de Wolfgang Borchert. Esta pieza, de carácter existencial, fue transmitida por la emisora de Hamburgo el 13 de febrero de 1947 y recoge el drama de un soldado que regresa a casa después de la guerra, y dondequiera que voltea las puertas están cerradas para él. Esta obra marca el impulso creativo de una nueva etapa, donde los trabajos para la radio de escritores como Günter Eich, Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Otto-Heinrich Kühner, entre muchos otros, fueron decisivos en la consolidación de una dramaturgia radiofónica.

Me parece muy interesante el hecho de que en este periodo se ha invertido la relación entre el teatro y la radio, las piezas radiofónicas de gran éxito no han sido adaptaciones de obras teatrales, sino que se han convertido, más tarde, en obras de teatro: muchos de los éxitos teatrales en la Alemania de la posguerra fueron en primer lugar éxitos radiofónicos.²⁵

Del mismo modo, en Inglaterra, en esta década se incrementa la escritura de radiodramas, especialmente de romances medievales. La BBC transmite en 1942 *Christopher Columbus* de Louis Mac. Neice; y en 1943 *The Rescue*, un melodrama del escritor Sackville-West, basado en *La Odisea* de Homero. Es importante hacer notar que el compositor, Benjamin Britten fue comisionado para escribir la música original de esta obra.

Un hecho significativo es que a lo largo de la década de 1940 la BBC destina diferentes espacios a la transmisión de diversas series dramatizadas como *Famous*

24 Camacho, Lidia, *La imagen radiofónica*, México, McGraw-Hill Interamericana, 1999. p.65.

25 Rübénach, Bernhard, Op. Cit., p.89.

players in Famous plays (1942); *Saturday Night Theatre* (1943); *The light Programme* (1945); *World Theatre* (1946). En septiembre de ese mismo año nace *The Third Programme*, un canal que transmitía seis horas, de las seis de la tarde a las doce de la noche y estaba destinado no sólo a satisfacer a los oyentes más serios, sino también para hacer experimentos en el campo de la radiodifusión y comprobar si la radio servía como medio para transmitir mensajes estéticos e intelectuales difíciles, o si servía únicamente como fuente de información y entretenimiento.²⁶ Este canal, “El Tercero”, como se le llamaba, tuvo un enorme prestigio y convertiría a la BBC en un ejemplo a seguir para las radios en otros países.

Por otro lado, en Francia, la década de 1940 marca el comienzo de una nueva fase, durante la cual la evolución de la radio se vio reflejada tanto en los estudios de grabación como en el terreno de las ideas.

El investigador, ingeniero y compositor francés Pierre Schaeffer funda en 1942, en el seno de la *Radiodifusión francesa* el *Studio d'Essai*²⁷, destinado a la formación y a la experimentación radiofónica. En este estudio radiofónico es donde Pierre Schaeffer descubre en la radio el poder evocador de los ruidos que lo lleva a crear en 1943-1944 la inmensa opera radiofónica en ocho episodios *La Coquille á planètes*, *Cantate á Alsace*, (1945); *Un heure du Monde* (1947). Y en 1948 a inventar la música concreta, como quedó de manifiesto en el primer capítulo. Además de las obras radiofónicas de Schaeffer, se dio una proliferación de piezas entre 1945 y 1950. Roger Pradalié, es su libro *L'Art Radiophonique*²⁸ menciona las principales obras dramatizadas en este periodo: Cincuenta y tres títulos, de los cuales quince son adaptaciones de textos literarios de los grandes maestros como Flaubert, Voltaire, Duhamel, Sartre, Gide, Steinbeck, Dickens; el resto –la mayoría– esta constituida de textos originales firmados por diversos autores.

26 Esslin, Martin, *The Mind as a Stage-Radio Drama*, England, Theatre Quarterly, Vol. 1, num. 3, 1971.

27 *Le Studio será rebautizado en marzo de 1946 como Le Club de Essai*. En el lapso que va de 1945 a 1946, la búsqueda radiofónica ve reducida su expresión a una emisión semanal de 15 minutos: *Radio-Laboratoire*, gracias a Albert Riéra y Roger Veillé.

28 Pradalié, Roger, *L'Art Radiophonique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-Je?, no. 50, 1951, p. 23.

Entre estos autores se encuentra Paul Claudel con la pieza *Le livre de Christophe Colomb*; Albert Vidalie con *Gog et Magog*; Carlos Larronde con *Le Soleil se leve sur Assie*, de *Le Douzème coup de minuit*, de Nicole Obey *Silence sur la ville*, entre muchos otros.

Mención especial merece el surgimiento en esta década del Premio Italia.

Por primera vez, en 1949, los representantes de todas las radios europeas se reunieron en Venecia para deliberar este premio, suerte de «Oscar» de la radio. Este premio fue para la obra *Fédéric General*, de J. Constant, del realizador J.J. Vierre, realizada en el Club d'Essai de la Radiodiffusion Française.²⁹

2.4 1950: La tecnología ensancha las posibilidades creativas del medio radiofónico: Un lenguaje sonoro integral

Durante la década de 1950, la experimentación sonora vive un periodo de gran florecimiento, impulsada por la fascinación de los desarrollos tecnológicos en la electrónica del audio: por un lado el sintetizador, y por otro la aparición del magnetófono y la cinta magnética, permitieron no sólo estudiar con más detenimiento los elementos sonoros, sino también a los creadores ampliar, gracias a las nuevas formulaciones (grabar, cortar, superponer), las posibilidades creativas del medio radiofónico.

En los albores de esta década, como se analizó en el capítulo uno, asistimos en 1951 al nacimiento de la música electrónica en Colonia, Alemania, y en 1955 al surgimiento de Estudio de Fonología de la RAI en Milán. Para finales de esa década, comenta Jose Igés en su tesis doctoral, varias emisoras públicas, principalmente en Europa, crearon estudios o laboratorios de experimentación musical: los estudios de la radio de Suecia, de la Radio Danesa, el *Centre de Recherches Sonores* de la *Radio Suisse de Romande*, el Estudio Experimental de la Radio de Finlandia, el de la Radio

²⁹ *Ibid.*, pág. 31

Polaca o el de la NHK de Japón, entre otros. Así mismo, aunque no precisamente en el tenor de la experimentación formal pura, la BBC crea en 1958 su *Radiophonic Workshop* (taller radiofónico) para necesidades creativas que demandaban las nuevas propuestas de producción. De hecho, Desmond Briscoe, el responsable de los efectos sonoros, cuenta que

para grabar *All That Fall* (de Beckett) se creó todo un sistema nuevo de sonidos basados en la aceleración, reducción y fragmentación de sonidos naturales y su posterior grabación con métodos radicalmente nuevos. Después de los hallazgos y experimentos realizados por el equipo de sonido durante la grabación de la obra de Beckett, la BBC creó el Taller de Sonido.³⁰

En relación con este taller, Armand Balsebre comenta que

[...] recibiría una progresiva proyección económica a partir de 1962, que dotaría al *Radiophonique Workshop* de equipo cada vez más perfeccionado. Tales mejoras alcanzarán un nivel óptimo en 1971 con la implantación de la grabación y reproducción estereofónicas y el uso de los sintetizadores como generadores de nuevas fuentes sonoras³¹.

En esta década, el radiodrama en Inglaterra y Francia y el *hörspiel* en Alemania despertaron un enorme interés, tanto por parte de los autores como del público. En lo que se refiere a los autores, el radiodrama, comenzó gradualmente a ganar terreno al ser visto como una alternativa respetable, no sólo en términos económicos sino también al ofrecerles una mayor difusión de sus obras entre una amplia audiencia que difícilmente el teatro podía convocar. Del mismo modo, el público radioescucha encontró en el radiodrama no sólo una forma de entretenimiento, sino también una forma de refugiarse en la intimidad difícil de encontrar en la vida diaria.

30 Rodríguez Gafo, María Antonia, *Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett*, en Cuadernos al público, Op. Cit., p. 32.

31 Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1994, p. 119.

En cierta medida, afirma Rübenach, la pieza radiofónica era el adorno estético fácil de alcanzar y, al mismo tiempo, representaba la liberación de un desencanto ante los fenómenos de la sociedad de masas, de la sociedad industrial [...] Se trata de una tendencia general de aquellos años, al fin y al cabo comprensible también como indiferencia político-social frente a un control total por parte de los poderes de un mundo burocratizado imposible ya de desentrañar.³²

Es en este contexto que se produjeron obras radiofónicas que forman parte del desarrollo internacional de la literatura, tales como *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas; *All that Fall y Embers*, de Samuel Beckett; *A Slight Ache*, de Harold Pinter; *The disappreeable Oyster*, de Giles Cooper; *Der gute Gott von Manhattan*, de Ingeborg Backmann; *Une larme de diable*, de Jacques Constant; *Träume*, de Günter Eich, considerado, este último, el autor de piezas radiofónicas por excelencia en Alemania. Gracias a esta generación prominente de radio dramaturgos y a muchos otros autores que la obra radiofónica ha adquirido un pedestal dentro de las artes.

2.5 1960: Del esplendor del radiodrama al nuevo radiodrama

A pesar de la amenaza creciente de la televisión en la segunda mitad de la década pasada, paradójicamente el radiodrama comenzó a ganar terreno. Se contaba con una generación prominente de radio dramaturgos que llevaban a cabo experimentos y sobre todo se tenía el apoyo de las radiodifusoras públicas para la producción permanente de radiodramas.

Esta década de 1960 marca un parteaguas en el terreno de la creación artística radiofónica. A lo largo de estos años se recogerán los frutos de los avances tecnológicos, de la reflexión teórica, de la creación artística y de la música experimental.

³² Rübenach, Bernhard, Op. Cit., p. 91.

En Alemania surge en estos años un nuevo arte concebido en la WDR por Klaus Schöning que detonará la experimentación artística radiofónica y muy particularmente la creación del arte acústico.

El 3 de enero de 1963, la WDR de Alemania comienza la transmisión de una programación semanal de cuatro horas de duración titulada *Hörspiele im III*. Con el monólogo *The Fall* de Albert Camus, se da inicio a una etapa consagrada a la formación de la radio dramaturgia que culminará en 1968 con el reconocimiento internacional bajo el nombre de WDR3-HörspielStudio.

Concluida esta primera etapa, comienza, a decir de Schöning, el punto de partida para el campo del *avant-garde* del arte radiofónico; y el Studio se va perfilando como un foro extensivo de producción y de reflexión del *Neue Hörspiel*; término introducido por Klaus Schöning para describir los nuevos procesos en la concepción y producción del radiodrama. Este "nuevo *hörspiel*", a decir de su creador, estaría inicialmente determinado por aspectos de la literatura experimental –la poesía concreta, juegos del lenguaje, poesía sonora, montaje de citas–, el *ready-made* acústico y los principios de *collage* multiperspectivo.³³ Este último decisivo en las composiciones, como lo señala Schöning, "El asalto creativo del autor consiste en la confrontación y combinación del material aparentemente incompatible que, liberado de su contexto y mediante el collage, se convierte en una síntesis, en una nueva realidad"³⁴

Mark E. Cory, en su ensayo, antes citado, *Soundplay*, documenta las estrategias innovadoras que utilizaban los escritores, dramaturgos, compositores, poetas, músicos, cineastas, bailarines, en suma, artistas multimedia –como ellos se autodefinían– del *Neue Hörspiel*:

[...] estas estrategias innovadoras incluyen la experimentación de las fronteras semánticas entre el sonido formateado y el lenguaje deformado; el uso del estéreo, las nuevas técnicas de grabación y montaje; los sintetizadores y de

33 Folleto del CD Riverrun, Alemania, Ars Acústica, WDR, 1999, p. 31.

34 Schöning, Klaus, " Utilización del material documental en el radiodrama", en *Rencontre de Tenerife*, Ed. RNE, Madrid, 1976, p. 389.

vocorders para manipular el material acústico y hasta para crear sonidos no encontrados en la naturaleza.³⁵

La nueva programación del WDR Studio fue inaugurada con una "comedia sonora burlesque: *Sie werden mir zum Ratsel, mein Vater*" (Padre, para mí te estas volviendo un rompecabezas), de los poetas austriacos Gerhard Rühm³⁶ y Konrad Bayer. Este trabajo sonoro fue la génesis de este estudio experimental y taller de una gran cantidad de piezas sonoras definidas con el término *Neues Hörspiel*.

Estas nuevas formas de concebir el radiodrama quedaron evidenciadas en las obras producidas entre las décadas de 1960 y 1970 por Paul Pörtner, Ferdinan Kriwet, Peter Handke, Ernest Jandl³⁷, Franz Mon³⁸, Henri Chopin, Friederike Mayröcker, Barry Bermange, Jurgen Becker, Ludwig Harig, Wolf Wondratschek y Rainer Werner Faßbinder, entre otros.

Es importante hacer notar que esta consolidación de la radio de vanguardia en Alemania fue, a decir de Cory,

[...] la seriedad con la que tomó la misión de educar a su audiencia a través de una serie de ensayos radiofónicos junto con obras experimentales en su tercer programa. En 1969, Schöning edita una elaborada antología de textos experimentales intitulada *Neues Hörspiel: Texte, Partitures* (Nuevo *hörspiel*: textos, partituras); las 462 paginas del volumen contienen los textos de 15 de las piezas radiofónicas más radicales en los pocos años precedentes, incluidos los trabajos de Kriwet, Handke, Pörtner, Bense y Harig. Con esta antología, Schöning llevó a cabo dos aspectos cruciales: introdujo el término *Neues Hörspiel* para nombrar de manera colectiva al rango de esas obras llevadas a

35 Cory, Mark E., Op. Cit., p.363

36 Escuchar fragmento de la obra *Ophelia and the Words*, de Gerhard Rühm y Klaus Schöning, track 16, CD 1

37 Escuchar fragmento de la obra *Spaltungen*, de Ernest Jandl y Friederike Mayröcker, track 17, CD 1

38 Escuchar fragmento de la obra *Artikulationen*, de Franz Mon, track 18, CD 1

cabo en Alemania y demostró, por otro lado, cuan cerca estaba el *Neues Hörspiel* del arte acústico.³⁹

Así mismo, Schöning complementó esta antología con una serie de colecciones teóricas. La más importante de estas surge en 1970: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche* (*Neues Hörspiel*, ensayos, análisis y conversaciones), en la que radioartistas, poliaristas, practicantes y críticos, a decir de Cory, contribuyeron en igual medida.

Del mismo modo, en 1969, Alain Trutat funda en Radio Francia el *Atelier de Création Radiophonique*, ACR (Taller de Creación Radiofónica), cuyo objetivo, al igual que el de *Le Club de Essai* creado en marzo de 1946, era sacar partido de todos los recursos del campo sonoro y de producir programas originales para alimentar la programación de la emisora.

2.6 1970: El radioarte entra a la escena sonora

En la década de 1970 se da

[...] una saturación de sonidos en el ambiente creados por la radio, la televisión y por la industria de los medios en general. Este hecho, señala Dan Lander, permitió que los artistas compusieran obras críticas en relación con el nuevo paisaje electrónico, volteando para si mismos. La recontextualización de la voz mediatizada fue un tema de los artistas Handke y Kirwet, del *Neues Hörspiel* de Alemania, y de Howard Broomfield, de Canadá.⁴⁰

Peter Handke llevó a la radio la obra intitulada *Hörspiel*, la primera de una serie de tres trabajos con este mismo título. Con estas piezas, Handke ponía de manifiesto su escepticismo acerca del *hörspiel* tradicional.

³⁹ Ibid., p. 364.

⁴⁰ Lander, Dan, *Radiodifusão: "Reflexões sobre o Rádio e Arte"*, en *Radio Nova*, Constelações da Radiofonia Contemporânea, Rio de Janeiro, UFRJ, ECO, Publique, 1999, p. 46.

Los radioescuchas que estaban condicionados a esperar congruencia entre el significado semántica del diálogo y los efectos sonoros o la música de fondo empleada en el radiodrama encontraron en su lugar una irónica disyuntiva [...] Como otros experimentos de la época, los trabajos de Handke, buscaban conscientemente liberar el texto, los efectos sonoros y la música como elementos coiguales para el artista acústico.⁴¹

Por su parte, aunque con un enfoque estético diferente, Ferdinand Kriwet, artista *mixed-media* contemporáneo de Handke, concentró su atención en el *Hörtex* (textos para escucharse):

[...] una explotación de todas las formas posibles de elocución humana, una fenomenología del lenguaje y del habla. Algunos de los trabajos radiofónicos más críticos de Kriwet son aquellos en los que centra su atención en el papel que la radio y la televisión han jugado en la decreciente comunicación real a través de la trivialización del discurso en general.⁴²

Los *hörtex* de Kriwet⁴³ para documentar campañas electorales y partidos de fútbol, entre otros, eran muy similares al *hörspiel* O-Ton. Mark E. Cory, describe en su ensayo *Soundplay* un tipo de *Hörspiel* que se desarrolló en la década de 1970, llamado O-Ton o sonido original.

Este difiere de los *features* del pasado en virtud de sus técnicas de composición. En lugar de comenzar con el guion y grabar las entrevistas para ilustrar y dar profundidad a los varios temas que el autor quiere revelar, los artistas del O-Ton simplemente comienzan grabando para luego armar un retrato sonoro coherente y a veces sorprendente [...] El *Hörspiel* O-Ton fue el primero en emplear la tecnología de la posguerra (la grabadora) para implementar la esperanza de Brecht en la preguerra de que la radio tendría que ir más allá de un mero distribuidor a la organización de las audiencias en coproductores. La fuente material más productiva para el O-Ton eran las voces

41 Ibid., p. 360.

42 Ibid., pp. 361-362.

43 Escuchar la obra *Radio*, de Ferdinand Kriwet, track 19, CD 1

que el arte tradicional de la radio desaprobaba. Los hombres de la calle, los prisioneros, los trabajadores, los aprendices –aquellos cuyas voces, evidentemente iletradas y sin los estándares de dicción, habían raramente figurado en el *hörspiel*–, se convirtieron en el tema principal.⁴⁴

Por otro lado, también en Canadá existe una importante tradición del radioarte. Dan Lander, en su introducción al panorama del radioarte en Canadá de 1967-1992, nos muestra la extraordinaria diversidad por la que ha transitado este arte en Canadá. Desde el legendario trabajo radiofónico *The Idea of the North*⁴⁵, de Glenn Gould, producido por la CBS; un documental que, a decir de Heidi Grundmann, ha ampliado los límites del género en muchas direcciones, hasta las propuestas desarrolladas por Murray Schafer y sus colaboradores.

Entre los trabajos radiofónicos canadienses más propositivos que han sido transmitidos en esta década por la estación nacional de radio Canadian Broadcasting Corporation destaca el de Howard Broomfield: *Radio on radio: a radio program about radio* (Radio sobre radio: un programa acerca de la radio). Este programa

[...] formulaba una crítica a las emisiones contemporáneas e ilustra con sonido la historia de la radio desde los años treinta. Broomfiel, que era antropólogo, utilizó el sonido grabado como fuente de investigación sobre los hábitos y las situaciones culturales y sociales, dando bastante atención a la pronunciación, a los sonidos ambientales comunes y a expresiones sonoras literarias.⁴⁶

Radio on radio también refleja la crítica que había lanzado Schafer a la radiodifusión occidental, en el sentido de que ésta es tiranizada por un instrumento que aceptamos como inviolable: el reloj. En la radio de hoy está presente la pulsación

44 Ibid., p. 362.

45 Glenn Gould, al respecto de este documental evoca en su correspondencia: “*The Idea of the North* (que versa sobre la vida de las personas aisladas en el ártico) incluía una primera parte en la que tres personajes (debo precisar que no eran actores sino gente que aceptó hablar de su experiencia en el Gran Norte) se expresaban de manera más o menos simultánea gracias, evidentemente, a la técnica de grabación multipista. Yo pude realizar lo que, en términos musicales y particularmente para la música barroca, sería considerado como una sonata trío.

46 Lander, Dan, “Radiodifusão: Reflexões sobre o Rádio e Arte”, en *Constelações da radiofonia Contemporânea*, no.3, Río de Janeiro, Brazil, 1999, p.46

de una sociedad organizada para una máxima producción y consumo. Así mismo, como ya se mencionó, el compositor, radioasta, artista plástico, docente e investigador canadiense Murray Schafer, va a tener un papel fundamental en la reflexión, no sólo de las posibilidades de la radio, sino va a crear un *corpus* teórico sobre el medio sonoro y su relación con el hombre y su entorno. Como Murray Schafer lo señala, "para comprender lo que yo entiendo por estética acústica, consideramos al mundo como una inmensa composición musical que se desplegaría sin cesar ante nosotros."⁴⁷ En 1973, Murray Schafer, genera una nueva propuesta en terreno del arte sonoro, el *World Soundscape Project* (Proyecto del Paisaje Sonoro Mundial) Con un enfoque interdisciplinario y socialmente relevante, este proyecto

[...] explicado brevemente, consistiría en un conjunto de estudios sobre el medio sonoro y su relación con el hombre. El proyecto tiene una revisión de la legislación sobre ruidos, así como también el estudio de distintos modelos de "diseño acústico controlado."⁴⁸ En este contexto, los términos, que hoy forman parte de nuestro lenguaje cotidiano como: "ecología acústica", "paisaje sonoro"⁴⁹ y "diseño sonoro", fueron acuñados por primera vez por Schafer y sus colaboradores.

Uno de sus objetivos –dice Schafer– es orientar el oído del oyente hacia un nuevo paisaje sonoro de la vida contemporánea, es familiarizarlo con un vocabulario de sonidos que podrá oír, tanto dentro como fuera de las salas de concierto. Puede ser que no le agraden todos los sonos de esta nueva música, y eso también será bueno. Pues junto con otras formas de contaminación, la cloaca sonora de nuestro entorno contemporáneo no conoce precedentes en la historia de la humanidad.⁵⁰

47 Schafer, R. Murray: *Le Paysage Sonore*, Ed. J.C. Lattes, Paris, 1979, p. 281.

48 *Ibid.*, p. 8.

49 Escuchar fragmento de la obra *Paisaje Sonoro de Vancouver*, de Murray Schafer, track 20, CD 1

50 *Ibid.*, p. 15.

2.7 1980: El arte radiofónico a través de las telecomunicaciones

Como hemos venido insistiendo, la evolución de las tecnologías impacta de manera inmediata al artista radiofónico en sus formas y procesos de creación. El arte radiofónico que, hasta finales de la década de 1970 tenía su origen y razón de ser en las estaciones de radio, en la década de 1980 comienza a cambiar radicalmente gracias a las posibilidades que ofrece a los radioastas el desarrollo de las telecomunicaciones: la utilización de los satélites permite, por sólo dar un ejemplo, interconectar a los artistas para crear modelos de autoría compartida sin importar las largas distancias geográficas desde donde se generan los sucesos.

Algunos modelos telemáticos vigentes hasta hoy día se concibieron a finales de la década de 1970 o a principios de la década de 1980; entre otros, el modelo 24 horas que sigue el sol alrededor de la Tierra logrando con eso que los-las artistas participantes de todos los usos horarios estén integrados-das en el proyecto de acuerdo con su ritmo vital biológico y social: es decir, en el contexto de la red ya establecida y durante el periodo acordado en común, están activos-as aquellos-as artistas en cuyos lugares no es de noche, usando aquellos medios de comunicación, previamente dados a conocer, de los que disponen. Es decir, también se integran a la red los-las artistas que, al carecer de otro tipo de conexión, “solo” pueden intervenir con breves *performances* en vivo, por ejemplo, vía telefónica [...] En 1986 se concibió un modelo que permitía intervenciones directas en situaciones sincrónicas de otros lugares (tele presencia): el modelo de la señal de mando.

El probablemente primer proyecto de este tipo –*Razionalnik*, iniciado por Seppo Gründler/José Klammer, 1987, Graz– interconectaba a músicos por vía telefónica para dar simultáneamente conciertos en Graz, Budapest, Ljubljana y Trento. Gracias al uso de señales MIDI pudieron prender telefónicamente *samplers*, secuenciadores y sintetizadores. Los músicos lograron así participar

directamente en todos los eventos de la red. A cambio, cedían una parte del control sobre el concierto en su propio lugar.⁵¹

Aprovechando las posibilidades que las nuevas tecnologías abrían a la creación del arte sonoro, el Studio Akustische Kunst llevó a cabo proyectos de gran envergadura, como la producción intercontinental, vía satélite de diversos puentes sonoros. El 31 de mayo de 1987, por primera vez en la historia de la radio, la WDR llevó a cabo la creación del primer puente sonoro satelital *Ohrbrücke-Soundbridge Köln-San Francisco*⁵² del músico estadounidense Bill Fontana. En la creación de este Puente Sonoro

[...] participaron 60 estaciones de radio, tanto de Europa como de Estados Unidos, junto con el museo de arte moderno de San Francisco y el de Colonia. El creador de esta obra recoge los sonidos más representativos de estas dos ciudades (las campanas de la catedral de Colonia, la estación central de ferrocarril, el silbido de los barcos que navegan por el Río Rhin, así como los sonidos provenientes del Punte Golden Gate de San Francisco), y que mezcla con sonidos que se van generando en vivo en el momento de la transmisión. En este sentido, Klaus Schöning, afirma que la radio se convirtió en un factor cultural en el contexto de la experimentación con los actuales logros técnicos y artísticos.⁵³

Ars Sonora

Ars Sonora es un espacio radiofónico creado en 1985 por José Iges y Francisco Felipe en Radio Nacional de España. Esta serie radiofónica semanal, con una hora de duración, tiene como objetivos principales la producción y la difusión de arte radiofónico.

51 Heidi Grundmann, *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Ed. Radio Educación, 2002, p. 249.

52 Escuchar fragmento de la obra *Puente Sonoro Colonia-San Francisco*, de Bill Fontana, track 21, CD 1

53 Klaus Schöning, folleto del CD Riverrun, Ed. Wergo- WDR, 1999, p. 21

Ars Sonora, afirma José Iges en su tesis doctoral, desde su nacimiento hasta la fecha

[...] ha venido siendo el único foro estable de la radio en España. Además de la producción original de todo tipo de géneros artísticos radiofónicos y la difusión permanente del radioarte internacional y la música electroacústica, ha llevado a cabo el primer concierto "duplex" habido en España. Tuvo lugar el 5 de junio de 1988 entre Madrid y Barcelona, con músicos situados en ambas capitales, desarrollándose a la vez como un doble concierto en vivo -Centro Cultural Conde Duque de Madrid y Fundación Joan Miro de Barcelona- y una obra músico-radiofónica. Su autor, el compositor chileno Gabriel Brncic; su título: *Historia de dos ciudades*.

Kunstradio

Esta emisión radiofónica, fue creada por Heidi Grundmann en 1987 en la ORF (Österreichischer Rundfunk), la radiodifusora nacional austriaca. En el folleto del doble disco compacto de Ars Acústica Internacional, Europa Broadcasting Union Selection, 1994, se puede leer, entre los objetivos que animan esta serie radiofónica, los siguientes:

- Un nodo nacional e internacional para la exploración teórica y artística del arte y las telecomunicaciones.
- Una galería "al aire" para proyectos grabados o en vivo. Radio como sitio, contenido y contexto del arte. La exploración de la radio como un medio en constante cambio en el paisaje mediático contemporáneo.
- Una agencia para realizar proyectos artísticos conectando a la radio con otros materiales e inmateriales espacios públicos y espacios de arte, —proyectos, que crean imágenes del paisaje de la comunicación electrónico-digital del presente y del futuro
- Un organizador de conferencias y simposio internacional en la teoría del arte en el espacio de datos.

- Productor y editor de libros, catálogos, audio CDs, CD-ROMs.
- Proyectos en línea e información en: Kunstradio on line.

Pero, que sea la misma Heidi quien defina Kunstradio:

Desde sus inicio, Kunstradio se definía principalmente como interfase entre los/las artistas y los administradores de los medios de producción y emisión de la radiodifusión de interés público; es decir, como un lugar para elaborar estrategias junto con los/las artistas de cómo evadir las trabas burocráticas institucionales.⁵⁴

Heidi Grundmann estuvo 11 años a cargo de esta emisión radiofónica. Desde septiembre de 1998, Kunstradio está a cargo de Elizabeth Zimmermann, quien ha impulsado fuertemente la colaboración internacional vinculando a los artistas sonoros de todo el mundo para llevar a cabo proyectos colectivos gracias al uso de las telecomunicaciones y la web.

En 2002, Elizabeth Zimmermann lanza una propuesta denominada *curated by* con el objetivo de abrir el espacio radiofónico de Kunstradio para que los artistas y realizadores de arte radiofónico puedan programar libremente dicha emisión.

Ars Acústica

En el seno del Taller de Teatro Radiofónico, organizado por la Europa Broadcasting Union (EBU) el 15 de noviembre de 1989, en Florencia, un grupo de creadores, encabezados por Klaus Schöning y Pinotto Fava (RAI), dieron nacimiento a uno de los grupos de trabajo más emblemáticos en materia de arte sonoro: Ars Acústica. Desde su constitución oficial, en marzo de 1999, Ars Acústica ha sido un foro permanente de difusión, promoción y producción del arte sonoro a través del espacio electrónico de la radio. Los miembros de Ars Acústica provienen de emisoras de servicio público de tres continentes (Europa, América y Australia) “en su condición de responsables de espacios radiofónicos centrados en las posibilidades artísticas del

54 Ibid., p. 250.

medio, es decir, en el empleo y la profundización, desde presupuestos artísticos, del lenguaje radiofónico.

Así, bajo los auspicios y el beneplácito de la EBU e —inicialmente— como grupo de trabajo ligado burocráticamente a su Departamento de Radioteatros, se configuraba Ars Acústica como foro internacional para la investigación, producción y difusión de Arte Radiofónico”⁵⁵.

Hasta el momento han sido tres los coordinadores de Ars Acústica: Klaus Schöning, de 1989 a 1993; Heidi Grundmann, entre 1993 y 1999 y José Iges, actual coordinador, quien en sus palabras afirma que

Ars Acústica no es un "colectivo artístico", puesto que lo han venido integrando profesionales de radio en representación de las emisoras para las que trabajan y en su condición de tales, fuesen o no además ellos mismos artistas. Por otro lado, el grupo siempre ha huido de manifiestos programáticos restrictivos; de hecho, no puede encontrarse documento alguno en este sentido. Si algún denominador común puede existir en trabajos tan heterogéneos o incomparables es el ánimo de experimentación con el propósito de ampliar y subvertir tanto comportamientos de escucha como líneas de trabajo.⁵⁶

En este sentido, una referencia obligada son los proyectos de arte y comunicaciones llevados a cabo por Heidi Grundmann, como coordinadora y responsable de eventos tan novedosos como los proyectos colectivos producidos simultáneamente en varios países y continentes: *Horizontal Radio* (1995) y *River & Bridges* (1996).

55 Iges Lebrancon, José. “Arte radiofónico”. *Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Tesis doctoral, 1997.

56 Ibid

2.8 1990: El radioarte extiende su radio de acción: *on air, on line, on site*

Horizontal Radio (Radio Horizontal)⁵⁷ y *Rivers and Bridges*⁵⁸, (Ríos y Ciudades) son proyectos que dieron inicio a una nueva era del medio radiofónico, estrechamente vinculada al desarrollo tecnológico del *streaming*⁵⁹ en Internet. Se trata de obras creadas colectivamente por artistas ubicados en países diferentes y que enlazados gracias a los diversos desarrollos tecnológicos, crean de manera simultánea obras de arte radiofónico a partir de una propuesta.

Para Heidi Grundmann, "se trata de un escenario virtual, basado en interacción y telepresencia, en el que los actores-artistas se encuentran e interactúan temporalmente. En lugar de una demarcación de jerarquía vertical entre emisor y receptor surgió una plataforma de transmisión mutua".⁶⁰

En estos proyectos participaron estaciones de servicio público, radios piratas y un número indeterminado de artistas, que gracias a las distintas redes electrónicas de comunicación: vía telefónica, satelital, onda corta e Internet se lograron interconectar Europa, América y Australia para emitir, recibir, mezclar y transformar los materiales sonoros puestos en circulación en los diversos soportes y medios diseñados para esta creación colectiva simultánea en múltiples escenarios geográficos interconectados.⁶¹

"A tales proyectos se les dio, a partir de 1997, el subtítulo *on air, on line, on site*; su contenido se volvió, finalmente, en parte un *streaming* incesante durante semanas con sonidos e imágenes emitidas desde varios lugares".⁶²

57 Escuchar fragmento de la obra *Horizontal Radio*, track 22, CD 1

58 Escuchar fragmento de la obra *Rivers and Bridges*, track 23, CD 1

59 Esta tecnología sirve para aligerar la descarga y ejecución de audio y video a través de Internet, ya que permite escuchar y visualizar los archivos mientras se están descargando.

60 Grundmann, Heidi, *Ars Acústica en Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Mexico, Radio Educacion, 2002, p. 252.

61 Para mayor información sobre estos eventos consultar la página electrónica: <http://www.ping.at|thing|orf|kunaradio> o http://kunaradio.at|RIV_BRI|index.html

62 Grundmann, Heidi, Op. Cit., p. 251

Estas nuevas formas de creación, por un lado, permitieron redimensionar las múltiples posibilidades de la creación del arte radiofónico, y por otro, sirvieron para redefinir el papel de la radio, como un medio más en la convergencia con las nuevas opciones de emisión y las nuevas formas de distribución, de recepción y de producción colectiva.

De hecho, la producción colectiva ha generado proyectos tan novedosos como ORANG nacido en 1998.

ORANG es el color, la palabra malaya para ser humano y, no tan al final, el *Open Radio Archive Network Group*... ORANG representa una nueva generación de la radio. A diferencia de la radio convencional que opera con el principio de la transmisión del emisor al receptor, ORANG es un archivo auditivo abierto en Internet. Cualquier músico, *disc-jockey*, artista, estación independiente, casa de discos, productor de radioteatros puede volverse contribuidor de contenido de ORANG. ORANG no es un medio de uno a muchos, sino un medio de muchos a muchos.⁶³

Hoy, la radio y particularmente el radioarte se han enriquecido gracias a la convergencia de viejas y nuevas tecnologías, pero sobre todo, gracias a la búsqueda constante de los artistas por encontrar propuestas cada vez más novedosas.

63 <http://www.orang.de>

CAPÍTULO 3

Eventos, programas de audición y actividades a favor y en reconocimiento del radioarte y del arte sonoro en México

3.1 Primeras iniciativas

En México, la emisora de la Secretaría de Educación Pública (SEP) que hoy conocemos como Radio Educación, fue una de las primeras estaciones en América Latina en incursionar en el terreno de la experimentación dramatizada. En este sentido, en 1933 el llamado Teatro histórico, transmitido por radio de los hermanos Germán y Armando Lizt Arzubide es una muestra innovadora de las posibilidades artísticas y pedagógicas del medio. Es encomiable el trabajo de Rodolfo Usigli como director de teatro de la estación de la SEP quien en 1933 y 1934 organizó representaciones semanales que fluctuaban entre treinta minutos y hora y media, de obras dramáticas adaptadas o escritas para la radio que tuvieron la finalidad de ilustrar cursos de literatura general.

Otro de los destacados directores artísticos de obras dramatizadas fue Armando de María y Campos, realizador de la serie radiofónica *El teatro del Aire*, en la XEFO, quien publica en 1937 una de las pocas obras que ofrecen un panorama general los inicios del género dramatizado en la radio mexicana, el libro *El teatro del Aire*. "El radioteatro, –afirma de María y Campos–, despierta ese algo misterioso que es la emoción, especie de fluido interior donde ideas y sentimientos se contagian y

recíprocamente se influyen, para hacer de las radio-representaciones, del *Teatro del Aire*, no un teatro de ideas ni un teatro de pasiones, sino un teatro de ideas apasionadas"¹

Mención especial merece Radio Universidad Nacional Autónoma de México (Radio UNAM), como precursora del radiodrama, a través de la creación de radioteatros y radionovelas, ya que casi desde su nacimiento, en 1937, la emisora universitaria se ha dado a la tarea de impulsar este género radiofónico.

En este sentido, es imprescindible consignar el papel de la radio comercial, y particularmente el de la XEW, en la creación de radionovelas cuya aceptación y popularidad entre los oyentes garantizó su éxito ininterrumpido hasta la llegada de la televisión.

Por otra parte, la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX alcanza a México por la vía del Estridentismo. Este movimiento artístico mexicano convocó a un grupo de poetas y pintores encabezado por Manuel Maples Arce. Al igual que el Futurismo italiano, el Estridentismo fue un movimiento de ruptura con el pasado y de lucha contra lo establecido.

El 5 de abril de 1923 se publica en el periódico Universal Ilustrado: " T.S.H. (el poema de la radiofonía) de Manuel Maples Arce, texto leído una semana antes de la inauguración de la radioemisora La Voz de América Latina. El encargado de la sección literaria para ese acontecimiento fue Carlos Noriega Hope y la música estuvo a cargo de Manuel M. Ponce. T.S.H. tiene en sí el valor histórico de haber sido el primer poema transmitido radiofónicamente en México."²

Cinco años duró el Estridentismo, de 1922 a 1927, y es quizá debido a su temprana desintegración que hasta donde se ha estudiado no tuvo mayor influencia artística en la naciente radiodifusión. El Estridentismo, a diferencia del Futurismo, fue silencioso en la radio.

1 María Campos, Armando de, *El teatro del aire*, Botas, México, 1937, p. 224.

2 Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, INBA, 1970, p.71.

Donde sí se dieron búsquedas incesantes de nuevas sonoridades, de nuevos caminos, fue en el terreno de la música. Esto era inevitable, aun en nuestro país, donde la falta de recursos constriñe los horizontes y debilita las curiosidades. Y digo inevitable porque los compositores mexicanos –y el público también– estuvieron expuestos mucho tiempo a las vanguardias musicales gracias a los nobles esfuerzos de promotores como Carlos Chávez. Sin temor a exagerar, y aunque pudiera parecer una fantasía, lo cierto es que “entre 1924 y 1925, Chávez había realizado en el Anfiteatro de la Preparatoria unos conciertos de música nueva –Varèse, Falla, Schoenberg, Hindemith, Stravinsky, Bártok- que le habían acarreado la etiqueta de compositor “estridentista”.”³ Aun cuando estas propuestas eran recibidas por muy pocos, ciertamente incidieron en la sensibilidad de muchos creadores e invitaron al oído mexicano a nuevas formas de creación sonora.

Algunas de esas propuestas son ya legendarias, como el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música, fundado por Héctor Quintanar y Raúl Pavón en los años setenta o, más recientemente, el Estudio Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia, de Antonio Russek; el Festival Internacional Callejón de Ruido, fundado en 1994 en la ciudad de Guanajuato bajo el lema “Composición, ideas y tecnología”, de Roberto Morales Manzanares. Este festival nace en el seno del Laboratorio de Informática Musical (LIM) de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato⁴, o el Foro Internacional de Música Nueva que se lleva a cabo desde 1978 en la Ciudad de México y es organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Mención aparte merece el trabajo del compositor y músico mexicano Julio Estrada. Aparte del área estrictamente musical, Estrada se ha desarrollado en otras que le han permitido ahondar en el fenómeno del arte sonoro desde diferentes perspectivas. En el terreno de la investigación musical, Estrada ha realizado trabajos que aún hoy nuestra crítica no digiere, como el planteado en el libro *Música y teoría de grupos finitos e investigación electrónica*, escrito en colaboración con Jorge Gil, o

3 Carmona, Gloria, *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 16.

4 El LIM se inauguró el 20 de abril de 1993, con Roberto Morales como coordinador.

sus investigaciones para el Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas, donde creó el sistema informático de creación musical EUA Ollín. Junto a esas incursiones, ocupa un lugar relevante *El sonido en Rulfo*, obra publicada en 1990 por la UNAM, donde Estrada, guiado por su oído privilegiado, nos presenta una forma distinta de apreciar el discurso de los textos del escritor jalisciense "removiendo los recorridos estáticos, dándoles vida en toda su resonancia a los caminos yermos, en general silenciosos".⁵

Con todo, la labor de Julio Estrada se ha extendido a campos que competen a nuestro tema de estudio, pues sus aportaciones a la experimentación radiofónica son, sin duda, de singular relevancia, además de haber sido llevadas a cabo en dos estaciones fundamentales para la historia de la cultura de México: Radio UNAM y Radio Educación.

De 1969 a 1980, Julio Estrada fungió como asesor de Radio UNAM, donde organizó, en 1971 y 1972, dos festivales radiofónicos cuyo objetivo era la transmisión de música electrónica. No terminó ahí su labor de difusión, pues en esa época realizó el programa *Nueva música*, donde semanalmente transmitía 100 minutos de música electrónica contemporánea. Al mismo tiempo, Estrada llevó a la calle una serie de conciertos de carácter experimental. El más destacado fue el que se efectuó en el Pasaje de los Cocodrilos, en la Zona Rosa. En este concierto, el público asistente no sólo podía escuchar la música en vivo; también, simultáneamente, podía escuchar la transmisión de Radio UNAM en los aparatos de radio ubicados en la plaza. En este sentido, otra singular experiencia realizada por Julio Estrada fue el concierto para diez pianos en tres niveles ("música habitacional"), que se llevó a cabo en el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. En esta obra, casi un happening sonoro, diez pianistas interpretaban sendas partes de la obra bajo la batuta de Julio Estrada; mientras, el microfonista Eduardo Balestrini recorría los tres niveles en que se encontraban los instrumentos para transmitir a través de Radio UNAM el sonido que iba captando.

5 Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990. p. 11

En relación con las aportaciones de Julio Estrada a través de Radio Educación, realizadas entre 1971 y 1976, una de las más atractivas fue la peculiar manera en que se diseñó la programación musical de la emisora; el radioescucha podía despertarse un buen día con trinos de pájaros o con el hipnótico sonido del mar embravecido, y no sólo con música más o menos suave, más o menos conocida. La idea era crear atmósferas sonoras que, por así decirlo, envolvieran a los radioescuchas. No menos importante fue su intervención en la adquisición de nuevas obras que enriquecieron el acervo musical de Radio Educación, y la transmisión de su programa Otra Música, donde el público de la emisora tuvo la oportunidad de escuchar las más significativas obras de música electrónica.

Todos estos esfuerzos contribuyeron, en mayor o menor medida, a familiarizar a los radioescuchas más inquietos con un nuevo universo sonoro. Con todo, esos esfuerzos no iban más allá del terreno musical; en él nacían y en él se quedaban. La radio mexicana, en cuanto a la experimentación sonora o al ensanchamiento de su lenguaje, obtuvo pocos beneficios a diferencia de Europa, donde las vanguardias musicales influyeron de manera decisiva en el desarrollo estético de la radio.

3.2 Primeras iniciativas del radioarte

Uno de los pocos documentos derivado de los esfuerzos antes mencionados es la obra del veracruzano Ulises Carrión, quien en la década de los setenta realizó una serie de obras de lo que hoy conocemos como "poesía sonora". Actualmente puede escucharse una recopilación de esos intentos por crear arte sonoro más allá de la música en *The Poet's Tongue*, edición producida por Guy Schraenen en 1977, en Amberes. En el folleto del disco compacto de dicha obra se lee lo siguiente: "Todas las piezas incluidas en esta edición tienen en común el rechazo a la discursividad. No son ni verdaderas ni bonitas. Cada pieza es una serie de unidades vocales que se despliegan de acuerdo con reglas simples. El inicio y el fin son arbitrarios, podrían

continuar infinitamente. Ellas deben continuar. Continúan".⁶ Este intento de Ulises Carrión fue uno más que, aislado y poco difundido, dejó escasa huella en los poquísimos seguidores de aquellos que buscaban nuevos horizontes sonoros.

Así mismo, fiel a su tradición vanguardista en el terreno de la radio cultural, Radio UNAM lanza el 4 de octubre de 1984, una serie radiofónica titulada "Primera bienal de escultura imaginaria". Se trata de piezas sonoras, de no más de un minuto cada una, en las que se percibe una tímida búsqueda por encontrar nuevas sonoridades; en ellas predomina fundamentalmente la palabra hablada. En estas mini-esculturas participaron creadores como Gabriel Macotela, Fernando Blanco, Manuel Marín, Jorge Vertiz, Guillermo Santamarina, Ana Zarate, Luis Cortés Vargallo, An Wallace, y Botellita de Jeréz, entre otros.

Por desgracia, estas experiencias, llevadas a cabo hace veinte años, no tuvieron la continuidad que se necesita para el desarrollo de un género, como el radioarte, que requiere de una búsqueda permanente. Aún hoy, y salvo contadas excepciones (emisoras culturales o universitarias en especial), puede afirmarse que en México, el radioarte no cuenta ni con apoyos suficientes por parte de las radiodifusoras públicas, ni con suficientes artistas que realicen proyectos por iniciativa propia al margen de los centros de radiodifusión; acaso porque las mismas exigencias tecnológicas de este género radiofónico son la primera traba tanto para los creadores como para los promotores y difusores de esta manifestación artística, acaso porque para acercarse al radioarte es necesario un complejo entrenamiento de nuestro oído, pues el radioarte presenta a su auditorio el riesgo de una experimentación sonora llevada, en más de una ocasión, a sus más lejanos límites.

Tampoco debe soslayarse el hecho de que, frente a otras manifestaciones artísticas con un territorio ya ganado, un terreno fértil para la recepción, abonado durante mucho tiempo por libros, investigaciones y mucha difusión, el radioarte es una manifestación tan poco conocida en México que puede ser entendida como

⁶ Carrión, Ulises, *The poet's tongue*, Antwerpen, 1997. (Folleto del CD)

vanguardia de reciente cuño, sin saber la larga historia que precede y fundamenta esta expresión estética.

3.3 La Bienal de Radio

En medio de este desierto surgió, en 1996, en la ciudad de México, la Bienal de Radio, que en sus tres primeras emisiones fue latinoamericana y a partir de la cuarta, internacional. El objetivo primordial de la Bienal continúa siendo el que le dio origen y cauce: constituirse en un espacio, único en su género, de reconocimiento a la creatividad de quienes cotidianamente hacen la radio. Con todo, no menos importante fue la clara intención de que este evento abriera una brecha que permitiera la entrada de ideas frescas y propuestas nuevas que enriquecieran este medio electrónico, así como también el ámbito académico, que tendría acceso de viva voz a lo mejor del pensamiento generado alrededor de la radio a través de conferencias, mesas redondas, encuentros, audiciones y talleres; pero también a través de las más ricas y atrevidas manifestaciones de arte sonoro que alrededor de la radio han surgido.

La Bienal se erigió con relativa rapidez en una tribuna, que cobró una inusitada importancia, si se toma en cuenta que antes de este espacio, creado por y para la radio, no había un lugar donde acceder a este tipo de reflexión sobre la radio en general y el arte radiofónico en particular.

Este ambiente era más que propicio para que el radioarte comenzara en México su proceso de reconocimiento como genuina expresión del arte sonoro. Por ello, no es exagerado afirmar que la historia del radioarte en México comienza en mayo de 1996, con la Primera Bienal Latinoamericana de Radio.

Incluir en el concurso de programas radiofónicos de esa Bienal la categoría de radioarte fue como echar una botella al mar con la esperanza de que alguien recogiera este mensaje: “Necesitamos aire fresco y nuevas sonoridades que enriquezcan y amplíen el horizonte radiofónico en Latinoamérica”.

Por fortuna, el mensaje fue recibido con gran avidez, especialmente por los jóvenes deseosos de experimentar con el sonido y que encontraban que el radioarte puede ser útil para conmovernos a través de la belleza con un código ciertamente novedoso para nuestros oídos. Sin embargo, es necesario subrayar que para innumerables personas el término de "radioarte" significaba difusión de las bellas artes a través de la radio. De ahí que en la Primera Bienal, de las 59 producciones que se inscribieron a concurso en esa categoría, la mayoría de los trabajos no correspondían a este género radiofónico, sino que eran simple y llanamente programas que difundían diversas manifestaciones artísticas, como conciertos, óperas o semblanzas biográficas de los más diversos próceres de la humanidad.

El espacio abierto por la Bienal en cuanto a la reflexión, la capacitación, la creación y la audición de nuevas formas de creación radiofónica, tuvo una clara repercusión en las producciones radiofónicas inscritas a concurso en las siguientes bienales, ya que la descalificación de obras no pertenecientes a este género fue cada vez menor y los programas daban muestra de una investigación seria y de una fresca creatividad

3.4 Primera Bienal Latinoamericana de Radio

En noviembre de 1994, en la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, Alemania, tuvo lugar el Encuentro Radio Pura-Vida, organizado por la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica,⁷ y es en este marco que surge la idea de crear la Bienal.

En las conclusiones del encuentro propuse la idea de realizar una Bienal Latinoamericana de Radio; nunca imaginé la dimensión y complejidad que implicaba esta propuesta. Sin embargo, 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,

⁷ Esta sociedad tiene su sede en la ciudad de Stuttgart y es presidida por la dramaturga Hedda Kagge.

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.⁸

Así, con el apoyo financiero del Ministerio de Cooperación Económica, el Instituto Goethe, la Deutsche Welle y su Centro de Capacitación, se llevó a cabo en la ciudad de México, del 13 al 17 de mayo de 1996, la Primera Bienal Latinoamericana de Radio. A ella se inscribió un total de 317 producciones radiofónicas.⁹ En la categoría de radioarte, respondieron a la convocatoria 59 participantes, es decir, el 19 por ciento del total de los programas radiofónicos inscritos en las siete categorías del concurso. De esos 59 participantes, 54 (el 92 por ciento) provenían de nuestro país; el resto lo constituían producciones de Argentina y Ecuador.

En esa ocasión, el jurado en la categoría de radioarte estuvo compuesto por Daniel Velasco-Schwarzenberger (Bolivia) y Andrés de Luna (México),¹⁰ quienes antes de deliberar sobre la calidad de los trabajos presentados, se dieron a la tarea de separar los verdaderos radioartes de aquellas obras que no lo eran. Para innumerables personas el término "radioarte" tenía que ver con programas de divulgación de las bellas artes. Salvo para muy pocos, la experimentación sonora llevada a cabo con el lenguaje radiofónico era un misterio. Lo anterior es un claro síntoma del desconocimiento que existía en México sobre el género del radioarte.

Con todo, los trabajos que sobrevivieron a la criba del jurado daban muestra de una seria investigación y de una creatividad fresca. En esa Bienal, México obtendría los tres primeros lugares en la categoría de radioarte. En 1996, esas tres obras

8 "Primera Bienal Latinoamericana de Radio: un evento inédito en la historia de la radio", en Humboldt, México 96, número 119, año 38, 1996, p. 76

9 "Era de esperarse la amplia respuesta a su convocatoria —escribe Elvira García—, pues nunca antes se había realizado un acontecimiento de esa índole en países latinoamericanos, donde la radio ha crecido mucho y cumple un papel social y de liderazgo [...] En 75 años de historia radiofónica nunca se pensó hacer una bienal porque no había quizá suficientes competidores. Hoy, casi al final del siglo, las cosas son distintas" (Revista Mexicana de Comunicación, número 45, año 9, 1996, p. 41)

10 En el catálogo de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio no aparece Daniel Velasco como jurado de la categoría de radioarte. En realidad el jurado quedó integrado como se ha informado en el cuerpo del presente documento. Esta omisión fue causada por la antelación en el diseño e impresión del catálogo que buscaba su distribución el día de la inauguración de la Bienal, lo que originó que hubiese pocas, pero significativas imprecisiones. En este capítulo las iremos aclarando conforme surjan.

fueron, en primer lugar, *Charcos*, producida por Iván López y José Ramos, con una duración de ocho minutos. Esta obra muestra con imágenes sonoras los charcos en la ciudad de México, que reflejan inciertas, anónimas y deambulantes voces; son sonidos de una vida peculiar que nos hablan desde distintas dimensiones.¹¹ El segundo lugar correspondió a la obra *Museo de Ruidos. Lupanar de sonidos: una arqueología del paisaje sonoro de la ciudad de México*, pieza de Mario Mota que recrea los orígenes de la radio en México. Esta obra de 53 minutos forma parte de un amplio proyecto de rescate de la sonoridad de esta capital.¹² El tercer lugar correspondió al radioarte *La fórmula secreta*, de Alejandra Molina, con una duración de dos minutos 55 segundos. Esta obra parte del sugestivo texto de Juan Rulfo y ofrece una interpretación del papel de la muerte ante la miseria de la vida.¹³

Debido a la calidad de las producciones presentadas, el jurado decidió otorgar cuatro menciones especiales; de ellas, dos quedaron en nuestro país y dos correspondieron a Ecuador y Argentina. Las producciones mexicanas fueron *Otra noche*, de Arturo Ortega, donde el autor nos ofrece una recopilación de colaboraciones y anticomerciales que se produjeron y transmitieron de enero a mayo de 1995; y *Para que vivir duela menos*, de Raúl Silva, una postal sonora que retrata un mercado donde pregonan la buena salud. Argentina y Ecuador, por su parte, recibieron sendos reconocimientos por *La radio es vida*, de Alberto Pelagallo, donde se propone una mirada a través de la historia y de todo lo que la radio transmite, para dar cuenta de cómo la vida transcurre por este medio de comunicación; y por *Cuando llueven las palabras*, de María Dolores García, pieza que ofrece una serie de reflexiones y testimonios sobre la discriminación hacia la mujer, las represiones, los temores, el placer. Estos programas ganadores, al igual que los otros en las diferentes categorías, fueron inmediatamente transmitidos por las frecuencias de amplitud modulada y onda corta de Radio Educación.

11 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 1.

12 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 2.

13 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 3.

Pero si el concurso de programas radiofónicos de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio permitió otorgar el primer reconocimiento a quienes hacen del radioarte su expresión artística, no menos importante fue que durante esta reunión se llevara a cabo la conferencia "Nuevas propuestas radiofónicas", con la participación de destacados hacedores de la radio mexicanos y extranjeros, como Daniel Velasco, ingeniero de sonido y productor de la West Deutsche Rundfunk (WDR); Iris Disse, directora de la Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL); Jaime Pontones, ex gerente de Radio Alicia y ex conductor de la estación Rock 101, y Martín Hernández, creador del concepto Radioactivo 98.5, quienes dieron a conocer en nuestro país los nuevos rumbos de la radiodifusión y sobre todo de la manera de abordar y hacer la radio. Daniel Velasco habló de la larga tradición del radioarte en Alemania, el cual se remonta a la década de 1950, cuando en la estación pública alemana WDR se crea el Laboratorio de Música Electrónica:

En 1963 empezó el departamento de radiodrama de la WDR a experimentar con otras tendencias introduciendo elementos provenientes de la música electrónica. Con esto se da una plataforma a compositores, realizadores, músicos y actores para realizar obras radiofónicas que no están enmarcadas en el género del radiodrama ni tampoco en el de música electrónica, sino en un género híbrido que incluye la poesía, la literatura, la poesía concreta, la música electroacústica y todos los medios de manipulación del sonido que son la palabra, la música y los efectos sonoros o atmosféricos.¹⁴

Velasco comentó que la WDR se ha dado a la tarea de difundir el radioarte a lo largo de casi 30 años, creando una gran audiencia interesada en este género radiofónico.

En el Estudio de Arte Acústico, dirigido por Klaus Schöning, se ofrecen conferencias donde se explica de qué trata el radioarte para poder así concientizar y crear una plataforma para los radioescuchas y oyentes que quisieran disfrutar de este arte acústico. Es así que se crean conferencias,

¹⁴ Testimonio tomado del video de la conferencia "Nuevas propuestas radiofónicas", de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio, México, 1996.

simposio y hasta festivales. La resonancia de este tipo de programas fue tan grande que ya existen en todas las radiodifusoras de la Unión Europea departamentos de radioarte que intercambian programas de forma muy dinámica y organizan festivales dando premios para promover y difundir el arte acústico. [...]

La WDR transmite dos audiciones a la semana de radioarte; los miércoles noventa minutos a las nueve de la noche, y los martes sesenta minutos a las dieciséis horas. Esto sería un sueño para las radios latinoamericanas, ya que aquí, como he visto, no ha cuajado el radioarte.¹⁵

Para finalizar, Velasco habló de las posibilidades que el *Digital Audio Tape* (DAT) ofrece a los creadores y artistas radiofónicos al permitir éste trabajar en plataformas multimedia para crear nuevos formatos.

Por su parte, Iris Disse hizo un recuento de su trabajo en el terreno del radioarte en Quito, Ecuador, donde, sin utilizar demasiada tecnología, se ha dado a la tarea de llevar a cabo un trabajo más de carácter experimental. "Lo importante para los que trabajamos en la radio es encontrar libremente nuestra expresión olvidándonos de los formatos existentes."¹⁶

Martín Hernández señaló:

difícilmente vamos a poder hacer algo nuevo en la radio; seguiremos utilizando los mismos elementos de siempre, pero armando el rompecabezas de una manera distinta para obtener un resultado que es un híbrido entre lo viejo y lo que resulta nuevo. Esperando que el resultado no sea un Frankenstein o un adefesio, y esto depende del talento.¹⁷

Asimismo, fue enfático al señalar que,

lo nuevo no son las técnicas ni los lenguajes, sino las aplicaciones y cómo la tecnología hace más fácil el uso creativo de la aplicación. El chiste es saber

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Ibid.

cuáles son nuestras limitaciones y trabajar sin ninguna pretensión. Eso nos va a dar la llave para hacer una cosa original, sin tener, posiblemente, toda la tecnología del mundo de nuestro lado.¹⁸

Para Jaime Pontones, ex productor y guionista de Utopía 101,

las propuestas radiofónicas sólo pueden ser novedosas si el creador asume que estamos viviendo en un mundo donde la fuerza de lo visual es cada vez más contundente. Ello significa una gran desventaja para la radio, pues sólo involucra un sentido.¹⁹

Pontones resaltó:

tienes que ser muy íntimo, muy directo. Necesitas hacer radio de tú a tú. Mientras más íntimo, más universal. Mientras en la radio hables de ti, de tus cosas, de tus preocupaciones, de tus defectos, de tus utopías, tu discurso se vuelve más universal. Más que hablar, hay que ser tú mismo. Así le puedes robar el alma a la gente a la que le estas hablando.²⁰

De la mesa El Radioteatro como Arte Mundial: Producción e Intercambio, vale la pena hacer referencia a dos exposiciones que están relacionadas con el tema que nos ocupa, la de Paul Schultez, miembro de la European Broadcasting Union (EBU), y la del director de teatro mexicano José Luis Cruz.

Para Paul Schultez, miembro de la EBU,

el *hörspiel* en Europa tiene en el pasado reciente una década de orientación progresiva y muy vertiginosa. La presencia de la televisión puso un alto o detuvo en cierto modo tal evolución y minimizó el número de radioescuchas; sin embargo, el invento de la estereofonía, en particular, orientó la atención de autores y dramaturgos hacia la realización de *hörspiel*, y al director y al equipo técnico le asignó una importancia que no había tenido en el pasado.

18 Ibid.

19 Cfr. "Fronteras y sintonías de la radio", Revista Mexicana de la Comunicación, número 45, año 9, 1996, p. 40.

20 Ibid.

La legitimación artística de la radio en el *hörspiel* se ha convertido en un acto de fe en los 75 años de existencia de ese medio de difusión. Como quiera que se mire, el *hörspiel* europeo vive a partir de sus autores. Muchos grandes escritores han escrito y siguen escribiendo para la radio, aprovechando y ampliando las posibilidades artísticas que les ofrece el medio. Desde los tiempos pioneros de la radio, no se han dado expansiones en el terreno artístico como en este caso. A nivel mundial, el *hörspiel* ha sido el género que le ha abierto a la radio nuevos métodos de transmisión y de mediación.²¹

Por su parte, el dramaturgo y director de teatro mexicano José Luis Cruz afirmó que “en México es frecuente la adaptación radiofónica, pero hay una gran ausencia de obras escritas específicamente para la radio. Carecemos de experiencia en el radiodrama porque los autores importantes nunca, o muy pocas veces, se han acercado a la radio”.²²

En este sentido, recordó el proyecto que inició en Radio UNAM a principios de la década de 1980, cuyo objetivo era abrir un espacio de creación a los dramaturgos, aunque fracasó debido a la poca respuesta.

Desafortunadamente, en México no hemos trabajado una dramaturgia de la radio, ni mucho menos hemos experimentado nuevas formas radiofónicas. La constante ha sido la permanente reiteración de los mismos modelos, lo que ha ocasionado falta de interés de los radioescuchas. [...]

En México podría realizarse una propuesta distinta; desafortunadamente no creo que venga de la radio, viene de otras disciplinas, del *performance*, de un ámbito acústico que no se ha experimentado en la radio mexicana. Con estas nuevas experiencias hay que devolverle a la radio lo que ésta nos ha dado, y olvidar un poco esa tendencia bucólica de describir

21 Cfr. “Fronteras y sintonías de la radio”, Revista Mexicana de la Comunicación, número 45, año 9, 1996, p. 41.

22 Ibid.

la imagen sonora de campo de una manera que ya nos suena un tanto reiterativa.²³

Por otra parte, de singular importancia fue el Curso Taller de Radioarte impartido por la radioasta alemana Iris Disse, cuyo tema fue “Sexualidad y liberación del Eros”; este taller permitió a los participantes ampliar su horizonte de expectativas y proveer de herramientas a quienes comenzaban a dedicarse al radioarte.

La Primera Bienal Latinoamericana de Radio sembró sus semillas en tierra fértil, y sus frutos irían madurando en las siguientes ediciones. De esta primera bienal, el boletín *Radio World* recoge algunos testimonios sobre las experiencias de varios participantes latinoamericanos en este evento: el escritor Miguel Vitagliano, de FM La Tribu, de Buenos Aires, Argentina, dijo que a su parecer “el evento había sido uno de los más importantes en la radio latinoamericana en los últimos años”. “A veces pensamos saberlo todo –dijo Alberto Carballo, de Radio Católica de Nicaragua–, pero cada día vamos aprendiendo algo nuevo, y este encuentro fue precisamente para eso.” Inés Ghiggi, de Radio General de Urquiza de Paraná, Entre Ríos, y FM Río Argentina, dijo: “Estoy muy contenta de participar en este evento. He encontrado que muchas personas estamos entonando la misma canción, no obstante la lejanía de nuestros países”. Finalmente Rudi Torga, Director del Departamento de Cultura de Paraguay, asentó que en su trabajo como jurado pudo comprobar que México tiene un capital cultural que ocupa un papel protagónico en la radio; “Creo que las naciones que todavía no seguimos esa línea debemos apoyar esta iniciativa mexicana por el bien común.”²⁴

3.5 Segunda Bienal Latinoamericana de Radio

La Segunda Bienal Latinoamericana de Radio se llevó a cabo del 11 al 15 de mayo de 1998. A esta segunda edición de la Bienal se inscribió un total de 380 producciones radiofónicas. En la categoría de radioarte se contó con la participación de 76

²³ Ibid.

²⁴ Todos los testimonios fueron tomados del boletín *Radio World*, 21 de agosto de 1996.

producciones, es decir, el 19 por ciento del total de programas radiofónicos inscritos en las ocho categorías del concurso. De esos 76 participantes, el 93 por ciento (71 obras) correspondió a México. El resto lo constituían obras de Argentina, Brasil y Ecuador. Debe destacarse el hecho de que de esas 71 producciones realizadas en nuestro país, el 59 por ciento corresponde a la ciudad de México y el resto a estados como Coahuila, México o Puebla, y en menor proporción Jalisco, Guanajuato, Querétaro y Guerrero.

En esa Bienal, el jurado de la categoría de radioarte estuvo integrado por Daniel Velasco y Héctor Medellín (México).²⁵ También estos especialistas se enfrentaron a la tarea de desbrozar lo que pertenecía al género del radioarte de lo que era sólo difusión cultural. En esa ocasión, es justo reconocerlo, la descalificación de obras no pertenecientes al género fue menor que en 1996.

Tras escuchar muchas veces los trabajos finalistas, el jurado comunicó su decisión. De nueva cuenta, los tres primeros lugares correspondieron a nuestro país. El primer lugar se otorgó a la obra *Los sentidos*,²⁶ con una duración de 12 minutos y 40 segundos, producida por Joel Duarte, Francisco Rivas y Omar Morales. En esta obra, los creadores se preguntan: ¿sólo escuchamos con el oído?, ¿y la piel?, ¿y la boca?, ¿y la nariz?, ¿y las pupilas? Así se responden: a través de los sentidos escuchamos, y escuchando sentimos. El segundo lugar lo obtuvo *Winik Acteal*,²⁷ con una duración de tres minutos 23 segundos, producido por Armando Croda. En este radioarte se recrea, sobre una base rítmica, la matanza de Acteal, municipio de Chiapas, México. Finalmente, el tercer lugar fue ocupado por *Manipulación*,²⁸ cuya duración es de un minuto, y fue producido por Luis Roberto Márquez. Esta obra fue creada a partir de una transmisión normal de un comentarista televisivo. Se editaron las sílabas para formar otra palabra (que nunca dijo), y se incluyó una reflexión final.

25 El catálogo de la Segunda Bienal consigna también como jurado a Iris Disse, quien declinó su participación después de haber sido impreso el catálogo.

26 Escuchar esta obra en el CD 2, track 4.

27 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 5.

28 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 6.

Como en la primera bienal, el jurado decidió otorgar tres menciones especiales, todas éstas a programas realizados en México. La primera fue para *La expresión está en el aire*, de M. A. Castillo, con una duración de 5 minutos y 7 segundos. Este radioarte critica el juego elitista y los órganos que coartan la libertad de expresión, lanzando con esto una invitación a ejercer el derecho de expresión. La segunda fue para *Inocencia amputada*, de Verónica Alfaro, con una duración de 22 minutos y 32 segundos. Se trata de una pieza sonora sobre la presión que ejerce la sociedad hacia una mujer, la cual finalmente aborta por no estar casada. La tercera correspondió a *Tren*, con una duración de 8 minutos 46 segundos, de Alex Saavedra. Esta obra sonora alude al tren, vehículo que transporta cada día al mundo, a individuos que llevan consigo pensamientos, emociones, sueños e ilusiones muertas.

El espacio abierto por la Primera Bienal Latinoamericana de Radio en cuanto a la discusión y la exposición de nuevas formas de hacer radio y de acercarse a este medio, tuvo una clara repercusión en esta bienal. Así, en lo que respecta al género de radioarte, la Segunda Bienal ofreció tres cursos de singular trascendencia: "Radioarte: creación y estética", impartido por Daniel Velasco; "Radioarte experimental", a cargo de la actriz y radioasta Iris Disse, y el "Seminario Taller de Realización Artística Radiofónica" impartido por Héctor Medellín, productor de la Deutsche Welle.

Pero no sólo fueron los cursos y el concurso de radioarte los que fortalecieron la presencia de este género radiofónico en México durante la Segunda Bienal. De singular importancia fue la serie de audiciones públicas de *El Arte de Escuchar el Radioarte*, en el que se pudieron escuchar producciones de radioteatro y de *features* producidos en español por la Deutsche Welle, así como el evento Radio Vernisage, donde pudieron escucharse producciones extranjeras del paisaje sonoro mexicano.

El programa de audiciones a cargo de Héctor Medellín, de la Deutsche Welle, estuvo integrado de la siguiente manera:

Adiós, Robinson. Hörspiel escrito por Julio Cortázar por encargo especial para la radio Deutsche Welle. En esta obra, el gran escritor argentino da respuesta a la pregunta: ¿Qué pasaría si Robinson y Viernes volvieran en los

tiempos modernos a la Isla de Juan Fernández? Cortázar imagina este reencuentro como una situación llena de conflictos de mucho significado político y desarrolla la historia con humor y sentido crítico. Ésta es quizá la única obra de radioteatro que ha sido concebida específicamente como tal por un gran escritor latinoamericano. La versión es de 1978 y la realización radiofónica, de César Salsamendi. (45 minutos).

Campanas en Europa. Este *feature*, del realizador Peter Leonhard Braun, obtuvo en 1973 el Prix Italia, una de las más altas preseas internacionales en el arte radiofónico. El tema no podía ser más adecuado para una realización sonora: las campanas, medios de comunicación cuya tradición y uso están cargados de simbolismo. En Europa no es concebible una comunidad humana, aldea o gran ciudad sin sus campanas. Ésta es una obra coproducida por varias emisoras europeas y alemanas, entre ellas la Deutsche Welle. (30 minutos).

Golpes en la pared. Se trata de una de las producciones más significativas de la época clásica del radioteatro alemán, y es obra del gran escritor y premio Nóbel de literatura Heinrich Böll, quien cultivó ampliamente el género de radioteatro como lo han hecho muchos otros grandes autores alemanes desde Bertolt Brecht hasta Patrick Süskind. Esta faceta de su producción suele ser desconocida en el extranjero. La obra fue producida en 1979 por César Salsamendi.

Por su parte, Daniel Velasco presentó, bajo el título *Paisajes Sonoros Mexicanos*, las obras de cuatro creadores sonoros inspiradas en la propuesta de ecología acústica de Murray Schaffer. Las obras presentadas fueron:

El medio ambiente acústico de México, mosaico de diferentes paisajes sonoros mexicanos, desde el Distrito Federal hasta Puerto Escondido, Oaxaca. Claude Schyrer (Canadá).

Sea Lions from La Paz, de Doug Quin (EUA), donde este autor plasma el paisaje sonoro de la La Paz, Baja California Sur.

Paisaje sonoro San Gabriel, realizado por Daniel Velasco en homenaje a Juan Rulfo.

Cricket Voice, trabajo sonoro realizado por la artista Hildegard Westerkamp (Alemania) a partir de la Zona del Silencio, en el estado de Durango.

No menos relevante para el enriquecimiento de la visión de las posibilidades artísticas del sonido fue la exposición de pinturas y esculturas acústicas *Agua 7 Akúnsticas y un cuarto*, del músico y diseñador sonoro mexicano Daniel Hidalgo y su grupo Cuatrinca, integrado por José Ferragut, Alejandra Molina y César Navarrete.

Arte acústico se dice en alemán *Akustische Kunst* y, recurriendo a la analogía, “akúnstica” tendría ese mismo sentido. Esta exposición, con el tema del agua, tenía como propósito hacer piezas sonoras que evocaran imágenes sonoras. *Agua 7 Akúnsticas y un cuarto* estuvo integrada por siete piezas sonoras o “akúnsticas”.

Cada pieza estuvo acompañada con un CD y audiófonos para su escucha. La propuesta de los creadores era que el público asistente escuchara con los ojos cerrados, aunque para aquellos que no lo deseaban había un par de opciones, ya que cada akúnstica estaba acompañada de un monitor apagado, de un cuadro vacío o de una representación plástica relacionada con el tema. El cuarto se trataba de una pieza interactiva que consistía en una tina llena de agua con un micrófono oculto en el interior. El público asistente estaba invitado a tirar canicas. Las canicas caían en medio de un sistema cuadrafónico donde un micrófono estaba conectado a unos procesadores de efectos que producían el sonido y lo manipulaban un poco.²⁹

Esta exposición, a decir de Daniel Hidalgo, se llamaba *Agua* porque todos los sonidos que estaban en estas piezas habían sido grabados debajo del agua y, a excepción del cuarto, no tenían ningún procesador de efectos. Pero las “akúnsticas” no eran sólo edición; en su lenguaje más puro, eran una especie de documental del

29 Entrevista con Daniel Hidalgo.

agua.³⁰ Las piezas sonoras llevaban por título *Agua cero*, *Agua dos*, *El caldo*, *Neptuno*, *Génesis 3:03*, *No ahogará*s y *El remero*.³¹

En Radio Educación, en el marco de esta segunda bienal, se presentó en su vestíbulo una instalación sonora de Mario Mota, que constó de seis pequeñas torres compuestas cada una con diez receptores radiofónicos de distintas marcas y épocas:

Cada torre sonará suavemente. El público sintonizará los aparatos radiofónicos en las frecuencias que previamente se les indique. Serán 33 frecuencias en amplitud modulada y 25 más en frecuencia modulada. Otros dos radios transmitirán el programa *Dial esquizofrénico*. Las 58 frecuencias que conforman el espectro de la radio serán convocadas en un mismo espacio en la ciudad de México.³²

Como resultado de la influencia de la Bienal, y gracias al entusiasmo despertado en algunos de los creadores de Radio Universidad de Guadalajara, Daniel Velasco fue invitado a presentar una instalación sonora en el Museo de las Artes de Guadalajara a partir de las obras que, bajo el tema *Paisajes sonoros mexicanos*, mostró durante su participación en la Segunda Bienal. La instalación se llevó a cabo el 23 de mayo de 1998, apenas unos días después de esta segunda edición de la Bienal, con motivo de la celebración del 80 aniversario del natalicio de Juan Rulfo, y fue transmitida a través de Radio Universidad de Guadalajara 104.3 FM.

Sin lugar a dudas, la Segunda Bienal Latinoamericana de Radio se ha convertido en un encuentro necesario para los hacedores de la radio –asegura Eliesheva Ramos– y el hecho de que se reúnan tantos comunicadores y públicos en general deja bien claro el gran interés por avanzar y mirar más allá del horizonte. Definitivamente Lidia [Camacho] tenía razón al decir que “estas exposiciones van a ser un detonador, lo garantizo, en esta búsqueda sonora.”³³

30 Ibid.

31 Escuchar en el CD 2 esta obra, track 7.

32 El Nacional, 5 de mayo de 1998.

33 Voces en el Aire, número 2, año 1, junio de 1998, p. 8.

3.6 Tercera Bienal Latinoamericana de Radio

La Tercera Bienal Latinoamericana de Radio se llevó a cabo del 15 al 19 de mayo de 2000. En esta tercera edición, se inscribió un total de 268 obras radiofónicas. En la categoría de radioarte se recibieron 56 producciones, es decir, el 21 por ciento del total de programas radiofónicos inscritos en las ocho categorías del concurso. De esas 56 obras, el 93 por ciento (52 obras) eran mexicanas. El resto de las producciones provenía de España, Finlandia y Honduras. Debe destacarse el hecho de que el 48 por ciento de esas 52 obras realizadas en México provenía del Distrito Federal, mientras que el resto era de los estados de la República Mexicana, principalmente del estado de México, Jalisco, Guanajuato y Puebla, y en menor proporción, de Yucatán, Veracruz, Morelos y Guerrero.

Para esta tercera bienal, el género de radioarte contaba con un mejor posicionamiento entre los radioastas en particular, y en el medio radiofónico en general. Sin embargo, continuaron llegando muchas obras que no pertenecían a ese género. El jurado, en esa ocasión, estuvo integrado por José Iges (España), Daniel Velasco y Benjamín Rocha (México), quienes otorgaron los tres primeros lugares a producciones de nuestro país.

El primer lugar correspondió a la obra *Interminable espiral del abandono*,³⁴ cuya duración es de 8 minutos 17 segundos, y fue producida por Víctor Manuel Rivas Dávalos. Este radioarte muestra el ambiente de un departamento (des)habitado por un ser y su pensamiento. El segundo lugar lo obtuvo *Obsesión XXX*,³⁵ producida por Enrique Galindo y cuya duración es de 17 minutos 47 segundos. Este radioarte trata sobre el placer sexual y sus diversas facetas, utilizando las posibilidades del sonido en una dimensión estereofónica. El tercer lugar lo obtuvo la pieza sonora *Y es por supuesto una antidisciplina*,³⁶ que parte del *performance* para el estudio y el entendimiento de las actividades humanas en general y que, con base en las reflexiones del investigador teatral Marvin Carlson, presenta un concierto radiofónico.

34 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 8.

35 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 9.

36 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 10.

Como en la Segunda Bienal, el jurado otorgó tres menciones especiales en la categoría de radioarte. La primera fue para *La salvaje costumbre*, manipulación sonora de una lectura original que Jaime Sabines hace de un poema propio, con lo que se crea un ambiente oscuro, lúgubre y solitario, matizado con un poco de humor negro. La segunda mención fue para *Evolucionarte*, radioarte que narra la evolución de la especie humana a través de sonidos. Y la tercera correspondió a *Los placeres auditivos, o el contrato del orgasmo*, obra que muestra un enfoque diferente acerca de la cultura del orgasmo y de las distintas formas de relación sexual en el género humano.

Como en las bienales anteriores, en esta tercera hubo cursos talleres de capacitación radiofónica en el área de radioarte. El "Curso taller de radioarte", impartido por Iris Disse, centró su atención en el trabajo de la voz y en el análisis de diversos radioartes internacionales. De singular trascendencia fue el "Curso taller de arte radiofónico", impartido por uno de los principales especialistas, estudiosos y realizadores de radioarte europeos: José Iges, de Radio Nacional de España.

Las actividades artísticas de la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio estuvieron claramente enfocadas a ensanchar el horizonte cultural de todos aquellos que ven en la radio un medio capaz de expresarse artísticamente, y fueron, en relación con las anteriores bienales, las más importantes hasta entonces realizadas. En esta ocasión, la Bienal dio un señalado lugar a esta corriente artística por medio de conferencias, talleres y la exposición *Oír es Ver*, que con la curaduría del creador austriaco Gue Schmidt, ofreció 55 obras sonoras de autores europeos.³⁷ El público asistente pudo admirar la exposición de arte acústico europeo *Hören ist Sehen* (Oír es ver),³⁸ que permitió observar las maneras en que los artistas de distintas disciplinas, como lo son la literatura, la escultura, el cine, la pintura y la música, se involucran para lograr un producto artístico único que tiene como fundamento el sonido. Esta muestra fue concebida por el artista y curador vienés Gue Schmidt, en colaboración con Leo Kreisel y Christian Bachler. En ella, el espectador se paseaba frente a

37 Reforma, 15 de marzo de 2000.

38 Escuchar en el CD 2 un fragmento de la obra *Bazar de utopías*, de José Iges y Concha Jerez, track 11.

fotografías mientras que, en su reproductor personal de discos compactos, escuchaba fragmentos provenientes de diversas obras de arte sonoro que habían sido elegidas como complemento a cada imagen de la exposición.

Numerosos han sido los intentos de combinar la percepción visual con la sonora. Cuadros que evocan una melodía, melodías que intentan reproducir las líneas y colores de una fotografía, un dibujo, una acuarela. *Oír es Ver* fue, acaso, un homenaje tácito a Modesto Mussorgsky y a su célebre composición *Cuadros de una exposición*, donde el genial músico ruso pinta con sonidos los dibujos y cuadros de su amigo, el pintor Víctor Hartmann. Sin embargo, Gue Schmidt fue más allá en *Oír es Ver*, pues logró que ambos discursos, el de la música y el de las imágenes, fluyeran y envolvieran al espectador hasta conseguir que éste viera por el oído y escuchara por los ojos.

Vale decir –argumenta Héctor Orestes Aguilar en la nota del periódico *La Crónica de Hoy*– lo que se escucha no es música de fondo ni lo que se observa es ilustración de una banda sonora. Los dos planos coexisten, acaso sin provenir de un mismo punto y sin dirigirse hasta un fin común. Llegado a un punto, sin embargo, se tiene la impresión de que comenzamos a ver lo que entra en el oído.

Oír es Ver es una de las escasas exhibiciones en las que el espectador es recompensado con suficiencia después de haber sido exigido con un bombardeo de imágenes y sonidos. Hay que agradecer a las instituciones que han apoyado este proyecto que se antoja punto de partida para trabajos futuros en el campo multimedia.³⁹

Para el público que no pudo asistir a esta magna exposición, Radio Educación transmitió del 14 al 20 de mayo una programación, de una hora diaria, diseñada especialmente para los radioescuchas de la emisora con diversas obras de esta exposición *Hören ist Sehen, Oír es Ver*.

39 La Crónica de Hoy, 20 de mayo de 2000.

“Oír es Ver” ha sido exhibida en la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia; en la Europaisches Kulturzentrum Thuringen, en Erfurt, Alemania; en la Biblioteca Luis Arango, en Bogota, Colombia, y en el Instituto Goethe de Caracas, Venezuela.

El *performance El medio es la noticia*, a cargo del grupo “Los Piratas de la Voz”, fue otra obra de singular importancia que permitió al público asistente a la Tercera Bial tomar conciencia de la importancia de la radio actualmente, gracias a un recorrido por su historia y la visualización de los escenarios futuros de este medio. En la ejecución de este *performance* participaron el músico mexicano Jorge Reyes y la cantante austriaca Daiya Gerda, además del guitarrista argentino Adrián Steinsleger, entre otros, y, por supuesto, los creadores de esta obra: Iris Disse (Alemania) y David Höner (Suiza), quienes desarrollaron su propuesta escénica a partir de la idea de que los medios crean y destruyen realidades. De este modo, visiones muy personales de personajes como Kennedy, el Subcomandante Marcos, Fidel Castro y Hitler fueron presentados en un ambiente donde confluyeron las voces, el teatro, la danza, la escultura sonora y diversos recursos multimedia.

Para Juan José Olivares, del diario *La Jornada*,

el éxtasis se acerca, todos los personajes alteran su ritmo hasta que la indicación es quemar los televisores y radios amontonados en nuestros rostros, en nuestra vida [...] y los hielos, hay que romperlos para que no quede huella; y se destruyeron por completo con el fuego. Así fue la magnífica escenificación de *El medio es la noticia*, que se une a los trabajos ya realizados por estos *performancers*.⁴⁰

No menos importante dentro de la Tercera Bial Latinoamericana de Radio fue la serie de audiciones compiladas en *El Arte de Escuchar el Arte Radiofónico*, espacio que permitió a los asistentes acceder a una colección de radioartes de reconocidos autores nacionales y extranjeros en un ambiente propicio para la

40 La Jornada, 19 de mayo 2000.

escucha y el goce de las obras. Los trabajos fueron presentados por la WDR y por la Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL).

Daniel Velasco presentó *Radio Ciudad Ambiente*, que consta de siete paisajes sonoros latinoamericanos.

Al reflexionar sobre la estética del paisaje sonoro –anota Daniel Velasco en el programa de mano–, reconocemos en los sonidos una dimensión intrínseca al mismo, eco de la relación entre los elementos y los habitantes. Cada territorio presenta un mosaico de paisajes diferentes, silvestres, rurales y urbanos y, cada uno, por sus sonidos, puede hablarnos de sus esencias.

La geofonía del paisaje sonoro en Latinoamérica espera ser explorada y esta audición es una propuesta para comenzar a redescubrir el universo sonoro del continente latinoamericano tan característico por sus expresiones y matices.

Estos paisajes sonoros provienen de Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México y Perú, y sus creadores fueron Xavier Bellenger, quien presentó *Itinerario Ashaninka*; Jean Christophe Camps, autor de *Guatemala*; Michael Farrés, quien mostró la obra *Fotos* (Brasil); Hans Peter Kuhn, cuya obra fue *HP's Estacionamiento* (Brasilia); Diego Samper, autor de *Las voces de la tierra* (Bolivia, Ecuador, Colombia) y Daniel Velasco, que contribuyó con dos obras: *Paisaje tapatío* (Guadalajara) y *Paisaje de la isla* (Cuba).

Por su parte, los integrantes de la Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL) presentaron, también dentro de *El Arte de Escuchar el Arte Radiofónico*, diez obras surgidas de la creatividad de seis destacados radioastas latinoamericanos. Estas obras fueron: *Jugando con Laso*, de Iris Disse; *Sinfonía de sangre*, de Daiya Gerda Resl; *Matrimonio en cruz mayor*, de Juan Pablo Castro; *El circo*, de Mayra Estévez; *Viva la menstruación*, de Faviano Kueva; *Lorca o el laberinto de las mariposas* y *Delirio de Infierno: Goethe*, ambas de Mayra Estévez y Juan Pablo Castro; *Postriméricas*, de Adrián Steinsleger; *Sandunga con alas: Frida Kahlo*, y *Misa spiral*, ambas de Faviano Kueva.

3.7 Cuarta Bienal Internacional de Radio

La Cuarta Bienal pasó de ser latinoamericana a ser internacional, y se llevó a cabo del 20 al 24 de mayo de 2002. A diferencia de las bienales anteriores, la participación rebasó por mucho las expectativas generales. Sólo en cuanto a participantes, en el concurso de programas radiofónicos, se alcanzó la cifra de 439; es decir, el 45 por ciento del total de participantes de las tres anteriores bienales. La Cuarta Bienal registró cinco mil asistentes a las diversas actividades; una cifra récord. En esa ocasión, como lo señalaron varios medios, la Bienal se enfocó “a destacar el trabajo de radioarte que se hace a nivel mundial, y para ello invitó a creadores internacionales”⁴¹.

En lo que respecta al concurso de programas radiofónicos, en esta ocasión se recibieron 439. En la categoría de radioarte se contó con la participación de 48 producciones, es decir, el 11 por ciento del total de programas inscritos en las nueve categorías de la Bienal. De esos 48 participantes, el 77 por ciento (37 obras) provino de México; el resto lo constituyeron obras de Brasil, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Italia, Puerto Rico y Venezuela. Debe destacarse el hecho de que, de esas 37 producciones realizadas en México, el 65 por ciento corresponde a la ciudad de México y el resto al estado de México, Chiapas, Jalisco, Nuevo León, Puebla y Veracruz.

En cuanto al concurso de programas radiofónicos, en la categoría de radioarte, el jurado estuvo integrado por Daniel Velasco, Manuel Rocha y Antonio Russek,⁴² quienes coincidieron en otorgar los tres primeros lugares a producciones mexicanas. El primer lugar correspondió a *Un cementerio en la nieve*,⁴³ con una duración de 46 minutos 30 segundos, producida por Emiliano López Rascón. Esta obra es una adaptación diacrónica de una instalación sonora. Las tumbas de un cementerio

⁴¹ Luz Haw, Dora, Reforma, 10 de mayo 2002.

⁴² Ciertamente, en el Catálogo de la Cuarta Bienal aparece como jurado José Iges, pero por causas de fuerza mayor, el maestro español no pudo asistir a este evento, por lo que el músico Antonio Russek lo substituyó.

⁴³ Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 12.

evocan y aluden con sonidos los ecos de la vida en la muerte. Cada tumba es una lápida de sonido y el vuelo final al verdadero reposo.

El segundo lugar lo obtuvo *Metronáutica*,⁴⁴ de Emilio Farrera, Hugo Palacios, Ángel Rodríguez, Refugio Solís y Ángel Viveros, con una duración de 14 minutos 37 segundos. En este radioarte, los anticuerpos de quien sueña en el metro, del metro que sueña con sus pseudohabitantes, o ambos, en simulado recuento de evocaciones y rumores, combaten su incubado virus. Finalmente, el tercer lugar fue para *Yo no soy un hombre real*,⁴⁵ de Arinda Caballero, Irving Flores y Adalberto Romero, con una duración de 3 minutos y 19 segundos. Se trata de un poema sonoro donde el protagonista se cuestiona ser él mismo, real o ser tan sólo el sueño de otro hombre.

En esa ocasión, el jurado otorgó sólo dos menciones, también a programas mexicanos. Estas fueron para *Acidquanax*, de Víctor Manuel Rivas, que en 16 minutos 53 segundos ofrece un paisaje sonoro dominical por Guanajuato... en ácido, y para *Central Observatorio*, de Hugo Solís, con una duración de 22 minutos y 56 segundos, obra radiofónica en tres partes dedicada a los amores y desamores.

En cuanto a la capacitación, la Cuarta Bienal dedicó tres cursos talleres al radioarte: "Radioarte", impartido por Daniel Velasco;⁴⁶ "Arte sonoro: el sonido más allá de la radio", a cargo de Iris Disse, y "Realización de obras radiofónicas para *features* y radioarte", impartido por Mayra Estévez.

Con todo, la actividad más destacada de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, en lo que respecta al género de radioarte, fue el Primer Encuentro Internacional de Radioastas, que reunió por primera vez en México a connotados radioastas de diferentes países de Europa y América con el propósito ofrecer al público un vasto panorama de la trayectoria de esta manifestación artística.

44 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 13.

45 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 14.

46 Como ya se informó en la nota anterior, José Iges no pudo estar presente en la Cuarta Bienal Internacional de Radio; por ello fue sustituido en este curso por Daniel Velasco, quien a su vez fue sustituido por Mayra Estévez.

Que las anteriores bienales han dejado una huella en nuestro país, lo demostró la asistencia multitudinaria a cada una de las conferencias que se realizaron del 20 al 23 de mayo. El tema del primer día de este encuentro fue "Las posibilidades sonoras del arte", con la participación de Daniel Teruggi y René Farabet. Daniel Teruggi, compositor y director del GRM, hizo una breve retrospectiva de los aspectos más significativos de la historia de la radio poniendo énfasis en la importancia de la grabación y la transmisión del sonido, y de cómo estos dos fenómenos han modificado completamente el comportamiento de la humanidad. Por otro lado, explicó el nacimiento de la música concreta en el seno de la radio francesa:

Esta corriente musical, nacida directamente de la radio, parte de un método de producción que es sistemáticamente el mismo en 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 esos 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 del otro, y 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; así mismo, 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.⁴⁷

Para finalizar, Teruggi habló de la importancia de la "acusmática", palabra inventada por Pitágoras, quien enseñaba a sus alumnos detrás de una cortina para que se concentraran en sus palabras.

47 Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, México, 2003, p. 224.

Pitágoras pretendía que pasara lo que hoy en día llamaríamos la información. El sonido cuando pasa lleva, por supuesto, mucho más que la información; lleva las palabras, así como ustedes reconstruyen lo que estoy diciendo y entienden lo que voy diciendo, pero cuando hablo lleva el énfasis, la intención, la pasión, el desprecio, la desconfianza; todo eso transmite el sonido cuando lo recibimos. Y mucho más aún, transmite el lugar en el que estamos; los pequeños ruidos que me acompañan [...] toda esta información secundaria, somos totalmente capaces de identificarla. Y entonces, nosotros que nos apasiona el sonido, que nos apasiona construir historias sonoras, jugamos con nuestra percepción, organizamos, construimos, deformamos, creamos nuevos sonidos que van a llegar a sus oídos para hacerlos soñar e imaginar como nosotros soñamos e imaginamos al hacerlos.⁴⁸

"El arte no está hecho para informar sino para luchar contra la muerte"; con esta frase del filósofo francés Gilles Deleuze, René Farabet, comenzó proponiendo una reflexión a propósito del arte radiofónico para luchar contra la muerte, contra las formas rígidas, contra las ideas preconcebidas, contra los clichés:

El arte radiofónico es la concepción de un arte vital, de un arte de vida que es movimiento, que es compromiso, que es trasgresión, 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 el 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.⁴⁹

48 Ibid., p. 230.

49 Ibid., p. 233.

Así mismo, Farabet se refirió al proceso de la escritura sonora, que comienza con el trabajo del micrófono al "escribir con sonidos, con una materia viva pero en un acercamiento artístico". La etapa siguiente corresponde a la dramaturgia, es la escritura del guion radiofónico.

Un lugar de encuentros imposibles... Es un trabajo de connotaciones, combinaciones sintácticas, roces, diálogos de figuras sonoras [...] es un camino dialéctico, no un camino retórico, mecánico. No se trata de establecer estructuras rígidas, irracionales. En el teatro de los sonidos toda forma debe ser considerada tanto en como en devenir. Se podría decir que la forma es cuando el fondo sube a la superficie; la dramaturgia es el rastro de un viaje interior, una operación mental que refleja el camino del pensamiento en la cabeza.⁵⁰

En la mesa "Radioarte en tres tiempos: pasado, presente y futuro", las exposiciones estuvieron a cargo de Daniel Velasco y Heidi Grundmann (Austria). En su exposición, Heidi Grundmann, ex coordinadora del grupo "Ars Acústica" y ex titular del programa *Kunstradio* de la ORF, hizo un repaso de los momentos más significativos de la historia del radioarte en Europa y Estados Unidos. Destacó, sobre todo, la importancia que ha tenido el desarrollo de las telecomunicaciones en la creación del radioarte (desde el teléfono hasta los sistemas satelitales, pasando por internet). Así mismo habló del proyecto "Modelo de 24 Horas" que sigue al sol alrededor de la tierra logrando con eso que los participantes de todos los usos horarios estén integrados en el proyecto de acuerdo con su ritmo biológico y social, es decir, en una red ya establecida y durante un periodo acordado en común están activos aquellos artistas en cuyos lugares no es de noche, usando aquellos medios de comunicación.⁵¹ En su turno, Daniel Velasco presentó dos ejemplos de radioarte: *Weekend*,⁵² de Walter Ruttmann, y un extracto de *Mecanica Natura*,⁵³ de la

⁵⁰ Ibid., p. 238.

⁵¹ Ibid., p. 250.

⁵² Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 15.

⁵³ Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 16.

compositora inglesa Caroline Wilkins. *Mecanica Natura* es "una obra que ha sido distinguida con el Premio Karl Sczuka 2000, el más reconocido en lo que se refiere al radioarte, concedido por todas las radios de la confederación de radios europeas. En esta obra, la artista rescata los sonidos de máquinas antiguas [...] y el sonido de la naturaleza para crear una composición con base en los ritmos que tienen las máquinas y con la textura del sonido"⁵⁴.

En la mesa titulada "El arte de hacer radioarte", el artista italiano Pietro Formentini, luego de una amplia descripción sobre el proceso creativo de la pieza radiofónica *La gran ala*,⁵⁵ obra escrita por el autor para ser especialmente producida y dirigida por él en Radio Educación, señaló enfático que

nuestra civilización de las imágenes exalta sobre todo las imágenes visuales y desconoce las posibilidades de imaginación de la palabra escrita; subestima las imágenes sonoras, las que, en cambio, nos envuelven con fuerza y nos comprometen de manera intensa.⁵⁶

En este sentido, Formentini habló ampliamente de las cualidades de la palabra radiofónica y de las posibilidades "que permiten a la palabra ir más allá de su misma escritura, y que permiten hallar en la radio al mismo tiempo fascinación y razón, fertilidad imaginativa y funcionalidad competitiva."⁵⁷ Según Formentini,⁵⁸ el lenguaje radiofónico se propone, por tanto, como la más asequible de los lenguajes universales: palabra y sonido juntos para estimular figuraciones emotivas y reflexiones racionales a través del oído: un lenguaje de imaginación sensorial que sea

54 Ibid., p. 242.

55 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 17.

56 Ibid., pág. 271.

57 Loc. Cit.

58 Para Formentini, "el futuro del radioarte es incierto y es posible que pueda adquirir una fisonomía autista. Para que esto no ocurra, los creadores debemos salir de nuestros estudios privados a las emisoras públicas y hacernos escuchar por el público de todos los sectores [...] Lo importante es crear imágenes sonoras que den un panorama de la realidad desde un punto de vista insólito. 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." Adriana García. El Universal, 24 de mayo de 2002.

una verdadera y propia "lengua mágica"; un "lenguaje sortilegio", adaptado a los sentidos, entre los cuales es necesario incluir también la sensibilidad intelectual.⁵⁹

Formentini concluyó afirmando que

a pesar de la mayor lentitud del lenguaje hablado en comparación con el visual, el primero contiene, sin embargo, capacidad de reflexión y de inteligencia crítica: en suma, un lenguaje más rápido y sintético en su energía productiva y de maduración imaginativa.⁶⁰

Finalmente, en la conferencia "Radioarte: la experiencia latinoamericana" se contó con la participación de Fabiano Kueva y Mayra Esteves, integrantes de la RAEL; con Jorge Reyes, miembro del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS), y con la del poeta Benjamin Rocha y la investigadora y radioasta brasileña Janete El Haouli. Fabiano Kueva puso énfasis en el trabajo que a lo largo de seis años ha realizado el grupo que integra la RAEL en Quito, Ecuador, cuyo principal objetivo es renovar las posibilidades del lenguaje radiofónico y ampliar el sonido a otros espacios. Aseguró que la propuesta de su grupo intenta ir más allá de la radio.

Creemos en una política de audición e intervención en espacios no convencionales. Nuestro arte con sonidos es reciente y circula en dos ámbitos: medios de comunicación radial y arte contemporáneo. Esa movilidad en dos circuitos da una dinámica y una trascendencia especial a los proyectos y obras, pero enrarece el momento de legitimar su discurso y sus resultados.⁶¹

Para Fabiano Kueva, el arte acústico es un arte emergente que intenta interrogar a la realidad e interrogarse a sí mismo de una manera sutil; un arte que recupera el acto ritual de la escucha como acto de comunión, de placer íntimo que se comparte y se prolonga con y por el otro: "Hacer arte acústico es un acto político en favor de la diferencia, del derecho a elegir; es un acto de amor, una obra de autor."⁶² Así mismo, Kueva hizo referencia a la precariedad del medio radiofónico en su país

59 Loc. Cit.

60 Ibid., p. 277.

61 Ibid., p. 292.

62 Loc. Cit.

donde existen cerca de 300 emisoras. "El nivel de los mensajes que circulan es muy básico; vivimos una generalizada miseria del lenguaje. Con RAEL, el arte acústico inició una paulatina crítica e inserción en ese medio, los resultados han sido importantes e inconclusos".⁶³

Por su parte, Mayra Esteves, se refirió al inconveniente que

los poquitos radioastas en Ecuador hemos tenido al habernos encontrado con una radio cuyo fin ha sido entregarse al destino de la mercancía. Esta relación ha sido hartamente agobiante; sin embargo, nuestra fascinación por el sonido ha persistido a pesar de la adversidad.⁶⁴

Esteves explicó el trabajo que, como grupo, han creado en torno del arte sonoro fuera de la radio: en las plazas, el museo, el cine, el autobús, el ascensor de un edificio, etcétera:

Optar por el oficio del sonido como expresión artística es optar por el ostracismo materno, por la soledad extrema del silencio donde aparece justamente ese otro por la inteligencia visceral, por el goce y la coyunda de los sentidos que sólo es posible en la disciplina artística del sonido.⁶⁵

Janete El Haouli, luego de haber presentado un paisaje sonoro de Brasil,⁶⁶ habló tanto de su trayectoria en tanto que artista y creadora de radioarte como del tema central de su trabajo en los últimos años, el cual consiste en los aspectos de la escucha de los paisajes sonoros en la radio: "La idea es trabajar con los paisajes sonoros y registrar esas áreas como un camino para el reconocimiento del alcance de nuestra experiencia normal del sonido y de cómo podemos hacer un trabajo de escucha por la radio."⁶⁷

Sobre este aspecto, Janete El Haouli señaló que cuando se tiene por objetivo la creación, la concientización o el cambio en nuestras percepciones, la escucha a

63 Ibid., p. 295.

64 Ibid., p. 299.

65 Ibid., p. 302.

66 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 18.

67 Ibid., p. 317.

través de la radio surge como una praxis radiofónica sumamente adecuada en términos de una pedagogía del arte de la radio, o, en las palabras de Klaus Schöning, ex director del Estudio de Arte Acústica de la WDR, en Colonia, "arte de la radio, no sólo es arte en el radio, vehículo que produce y no sólo reproduce".⁶⁸ La radioasta brasileña se refirió al trabajo que en las últimas tres décadas se ha desarrollado en su país y "que apunta hacia otro modo de pensar y hacer radio". También señaló que dentro y fuera de los espacios institucionales comunitarios, públicos y privados, sea en radios libres o clandestinas, sea en estudios privados o en la casa, se observa que hay una búsqueda de un nuevo concepto de sonoridad. Jóvenes productores han buscado investigar nuevas posibilidades y expresiones sonoras, y sintonizar la radio en cuanto a diversificación y competencia técnica con el nivel alcanzado por otros medios masivos de comunicación.⁶⁹

El Haouli concluyó señalando que

es esencial la necesidad de estudios que hagan posible la experimentación sonora en la radio, pero no debemos entender esta experimentación como una extravagancia o una apología de la técnica, pues la condición primordial es la disponibilidad y el estar abierto a las ideas, a la existencia de personas creadoras y creativas en esos estudios de investigación sonora.⁷⁰

Por su parte, el poeta Benjamín Rocha, luego de una breve pero sustanciosa reseña de los avances en materia de experimentación sonora surgida en el siglo XX, afirmó que durante el siglo XX no sólo se pensó en generar nuevas formas sonoras, sino que "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 lo que la música había dado generosamente".⁷¹ Esa experimentación fue llegando a nuestras tierras con lentitud y, según Benjamín Rocha, tardó en dar frutos, los cuales siempre fueron magros y faltos de apoyo.

68 Loc. Cit., p. 317.

69 Ibid., p. 318.

70 Loc. Cit.

71 Ibid., p. 305.

De ahí la importancia de un espacio como la Bienal, principal impulsora del arte radiofónico en México, ya que "no fue sino hasta 1996, con la apertura de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio cuando de una manera más amplia se empezó a difundir en nuestro país las posibilidades del arte sonoro".⁷²

Al respecto, Benjamín Rocha señaló que, sin embargo,

"la Bienal no basta para lograr que nuestro país crezca en cuanto a posibilidades para la creación de arte sonoro. Si bien deslumbrante, este acontecimiento, como su nombre lo indica, ocurre cada dos años. Era necesaria la creación de otro espacio, ahora sí permanente, para la creación y reflexión sobre el arte sonoro y sus infinitas posibilidades. Ese espacio es el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora, el LEAS. Sobre este esfuerzo llevado a cabo por Radio Educación, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), Rocha enumeró los objetivos de este grupo interdisciplinario y concluyó señalando que el LEAS "es un espacio de creación y de reflexión; pero también un espacio de crecimiento, donde habrán de formarse muchos de los artistas sonoros que México requiere. Las obras que ahí se produzcan [...] seguirán necesitando para sobrevivir al caos del tiempo y de las modas, de dos actores: el radioasta y el radioescucha".⁷³

Por su parte, Jorge Reyes, miembro fundador del LEAS, se manifestó en nombre de su grupo por una radio dirigida principalmente a la creación artística sonora, y por consiguiente, radiofónica, y que para el público radioescucha signifique apartarse de la domesticación auditiva y del conformismo que provocan los formatos ortodoxos y los estilos ya probados hasta la saciedad que la mayoría de las veces obedecen a los dictados de intereses políticos o mercantiles, como los de la industria del entretenimiento, concretamente la del disco.⁷⁴ Al referirse a la importancia del LEAS, creado por Radio Educación, Reyes explicó:

72 Ibid., p. 307.

73 Ibid., p. 309.

74 Ibid., p. 313.

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 de la riqueza del mundo sonoro que nos rodea. Experimentar no significa andar a ciegas, sino buscar caminos que conduzcan a nuevas direcciones del conocimiento, emprender retos y disfrutar de sus resultados.⁷⁵

Aunadas a las conferencias, y no menos atendidas por el público asistente a la Cuarta Bienal Internacional de Radio, estuvieron las audiciones de radioarte *El Arte de Escuchar el Radioarte*, a cargo de destacados radioastas que, por cuatro días, deslumbraron al auditorio con las infinitas posibilidades del sonido y la creatividad. Las obras presentadas en este espacio fueron:

Presque rien (Casi nada),⁷⁶ del compositor francés Luc Ferrari, presentada el primer día por Daniel Teruggi. Se trata de un paisaje sonoro que recoge los sonidos de un pueblo pescador ubicado en el mar Adriático.

Natura radial, del artista japonés Tetsuo Kogawa, presentada por Heidi Grundmann, quien ofreció una selección de radioartes transmitidos en la ORF. Este radioperformance fue creado en Viena con la participación de Hank Bull desde Vancouver, Canadá, y tiene como tema una discusión acerca del Manifiesto *La Radia*.

Radiation,⁷⁷ de Robert Adrian y Norberth Math. Obra dedicada al Manifiesto *La Radia*, que fue puesto en código Morse formando el material básico del programa. Para este *radioperformance* se utilizó la FM, la onda corta y el *real audio*, además de los sonidos provenientes de una instalación *on site* en Zagreb, Yugoslavia.

75 Loc. Cit., p. 313.

76 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 19.

77 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 20.

There is a risk of arrest if you turn right, una nueva visión de la pieza que fue transmitida en algunas colonias de Montreal durante la protesta contra el Tratado de Libre Comercio en la ciudad de Quebec.

Schwitradio. Obra en la que participan en vivo, en línea y en la *web* simultáneamente, artistas de diversas partes del mundo, tomando como inspiración la obra *Ursonate* de Kurt Schwitters.

Fantafilm⁷⁸ presentada por su autor, el artista italiano Pietro Fomentini durante el tercer día de audiciones. Esta obra es un radioarte basado en el mito de King Kong.

El último día de audiciones fueron presentadas las primeras obras surgidas del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS).

Zocaloop.⁷⁹ Un radioarte que muestra las múltiples sonoridades del Centro Histórico de la ciudad de México

Mucho más ricos, un paisaje sonoro del Zócalo de la ciudad de México presentado por Manuel Rocha.

El ojo acústico de Manuel Álvarez Bravo,⁸⁰ una escultura acústica cuadrafónica donde el autor recrea diversas imágenes sonoras a partir de algunas fotografías del maestro Álvarez Bravo. Esta escultura sonora se presentó en Río de Janeiro, Brasil, y en el Museo de Orange, California.

Asimismo, durante la Cuarta Bienal Internacional de Radio se presentaron diversas actividades artísticas sonoras que ofrecieron a los asistentes un acercamiento a obras representativas del arte sonoro mundial. Estas fueron:

Acción sonora Screaming Mama's, de Iris Disse (Alemania); un *performance* que evoca a la madre tierra a través del uso del sonido y la representación escénica en una conjunción ritual.

78 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 21.

79 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 22.

80 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 23.

Transmisión naranja, de Chris Brown y Guillermo Galindo (Estados Unidos); permitió a los asistentes disfrutar de una creación en vivo en la cual cada uno de los aparatos de radio que el público llevó consigo fue el medio a través del que pudo ser apreciada la obra sonora de los artistas norteamericanos.

Campa Mulata, tercera actividad artística sonora de la Cuarta Bienal Internacional de Radio; corrió a cargo de Mario Mota y consistió en la presentación de una instalación sonora cincelada con los tañidos de las campanas de 20 templos virreinales de la ciudad de México.

El Santo de Santurce y sus aventuras en la ciudad percusiva, del Instituto de Cultura Puertorriqueña. *Performance* que presenta el encuentro entre la cultura tradicional y la cultura contemporánea de Puerto Rico.

Pero hay algo más que convierte a esta Cuarta Bienal Internacional de Radio en un acontecimiento para la historia del radioarte en México: el *radioperformance Irradiar*. Por primera vez en la historia de las radiodifusoras públicas y privadas del país, del 20 al 23 de mayo, cuatro estaciones se enlazaron de manera simultánea para realizar un *radioperformance* titulado *Irradiar*, que con un cuarteto internacional de radioastas creó y transmitió en vivo de las 22:00 a las 23:00 horas.⁸¹ La novedad de este concepto radica en que, desde una emisora, un artista radiofónico mezcla y transmite en vivo programaciones provenientes de otras tres estaciones. En el *radioperformance Irradiar*, el radioasta responsable de la mezcla sonora diseñó la programación de radioartes de todas las emisoras participantes de acuerdo con el tema elegido para su obra.

El primer día de transmisión, desde la estación 9 85, Daniel Velasco produjo la obra *Atmósferas; las ciudades y sus efectos*.⁸² Además, para cada una de las emisoras participantes diseñó la programación *Paisaje transparente imaginario*, un diálogo imaginario entre las ciudades de México y Guadalajara, que estuvieron presentes con paisajes sonoros y con textos de Juan Rulfo, Octavio Paz, Juan José

81 León, Gabriela, La Jornada, 16 de mayo de 2002.

82 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 24.

Arreola y Carlos Fuentes, entre otros ilustres intelectuales mexicanos. El martes 21, Daniel Teruggi creó, frente a los asombrados oídos de los escuchas, la obra *Armonías: del sonido a la nota y de la nota a la imaginación*.⁸³ Las programaciones diseñadas por Daniel Teruggi para cada emisora fueron las siguientes: en Horizonte 108 se escucharon *Imágenes sinfónicas*, *Espejismos de cristal* y el *Espacio brillante*, obras todas de Teruggi. En 9 85 pudieron apreciarse *Syracus* y *Sphaera*, también compuestas por este artista. Finalmente, en Radio Educación se transmitieron *Interurbain*, obra de Jean Schwarz, y *Montparnasse la nuit* y *Mano a mano*, de Teruggi. Al día siguiente, Iris Disse mezcló varias de sus obras para ofrecer al público de en Horizonte 108 la obra *Murmulllos: la voz, instrumento de la creación*.⁸⁴ En 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. Como los colegas que la antecedieron, Iris Disse diseñó la programación de tres emisoras: en Radio UNAM presentó su obra *Tungusca-gusca*; en 9 85 *Noche de ritual*, en Radio Educación, *Screaming Mama's*. Finalmente, en el último día de *Irradiar*, Jorge Reyes⁸⁵ mezcló desde Radio Educación para crear *Evocación: diferentes paisajes que el sonido ve*.⁸⁶ En esa última etapa del *radioperformance Irradiar*, Reyes programó en Radio UNAM las siguientes obras: *Big Bang*, *Dinosaurios*, *Desierto viviente*, *Umbral* y *Ferrocarril*, todas de Antonio Russek; *Madrid. Autos*, de Francisco López; *Foule*, *Incident* y *Traffic*, de Pierre Henry; *Wien and Köln*, de Bill Fontana; *Obice from holy mountain* y *Track 11*, de Zenith; *The cheese game*, de Magical Thinking. Por lo que respecta a Horizonte 108, Jorge Reyes⁸⁷ hizo escuchar las

83 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 25.

84 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 26.

85 El Catálogo de la Cuarta Bienal Internacional de Radio presenta información inexacta, esto se debe a lo ya comentado y a la intempestiva cancelación de José Iges a la Cuarta Bienal Internacional de Radio.

86 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 27.

87 Jorge Reyes comenta sobre su creación: "Hay paisajes sonoros de diversas ciudades (como de Colonia, Alemania; de San Francisco, de Sao Paulo, de Tokio, entre otros) que programaré para cada una de las estaciones, más las situaciones urbanas que yo mezclé en vivo en Radio Educación". Olivares, Juan José, La Jornada, 23 de mayo de 2002

siguientes obras: *Acqua*, de Hybrids; *Grillos y Tres*, de Circle; *Bebes*, de Nocturnal Emissions; *Dreamwalk*, de Bene Fonteneles; *Exomapascape*, de Fernando Corbal; *Lost*, de Kasyuki K Mull y James Pitkin; *Los ricos cada vez más ricos*, de Manuel Rocha; *Entreé*, de Michael Redolfi; *Track 11*, de Zenith y *Big Bang*, de Antonio Russek.

Por todo lo anterior, es justo afirmar que la Cuarta Bienal Internacional de Radio fue “la Bienal del Radioarte”, y en ella se dio constancia clara y contundente de que en México no sólo existen radioastas de primer nivel sino que cuenta con un público vasto para este género radiofónico. Ciertamente, no hablamos de las multitudes que otros artes sonoros, como lo es la música, pueden convocar; pero la brecha está abierta y continuará ensanchándose en la medida en que continúen creándose espacios alternativos, ya no bienales, sino diarios, donde quienes han hecho de la radio una expresión estética puedan manifestarse y buscar el oído del otro que es, al fin, lo que da razón de ser al radioasta.

3.8 Festival Internacional de Arte Sonoro

Un año después de la Segunda Bienal Internacional de Radio, en 1999, el Museo Ex Teresa Arte Actual organiza el Primer Festival Internacional de Arte Sonoro. Este Festival ha sido, sin duda, otro detonador importante para dar a conocer, desde una perspectiva polifacética, el arte sonoro en nuestro país. En este evento confluyen diversas disciplinas artísticas cuyo eje de creación común es el sonido: escultura, artes visuales, *performance*, instalaciones, intermedia, multimedia, música concreta, electroacústica y experimental. Cada año se invitan músicos y artistas nacionales e internacionales a este Festival, con orientaciones profesionales muy diversas, lo que permite al público asistente darse cuenta de la riqueza de expresiones artísticas a través de un hilo conductor: el sonido. Además de las exposiciones, conciertos, *performances* e instalaciones, en el Festival Internacional de Arte Sonoro se llevan a cabo talleres y conferencias lo que permite, sin duda, reflexionar y teorizar acerca del fenómeno sonoro en el arte.

En 1999, resultó de vital importancia el nacimiento del Primer Festival Internacional de Arte Sonoro (organizado por el Museo Ex Teresa Arte Actual de forma anual hasta el 2002 y bianual a partir de la siguiente edición), ya que este tipo de eventos, si bien no están exclusivamente enfocados a la divulgación del radioarte, contribuyen al conocimiento de las manifestaciones del arte sonoro todavía desconocidas, así como a la sensibilización de la gente a través del sonido.

3.9 Festival Radar 2002

Del 7 al 14 de abril de 2002 se llevó a cabo en el Colegio de San Ildefonso el Festival Radar, espacio de exploración sonora que tiene como eje la creación musical contemporánea. A través de conciertos, conferencias, talleres y otras actividades artísticas alrededor del sonido, este festival busca ofrecer un amplio panorama de las manifestaciones actuales de la inventiva sonora, y fomentar la interacción de la comunidad musical local, los invitados extranjeros y el público.

José Wolffer, organizador de este festival, afirma que

un radar emite una señal y determina, al rebotar ésta en el entorno circundante y volver a la fuente, la posición y la naturaleza de los objetos que lo rodean. La cartografía sonora que ha resultado de esta primera indagación de *Radar*, acogida en su seno por el Festival del Centro Histórico, nos parece apasionante y reveladora. Esperemos que su resonancia sea de largo alcance.

Para el propósito de esta investigación, es importante documentar este tipo de iniciativas debido a la estrecha relación que existe entre la música nueva y el *Neues Hörspiel*, que se puso en práctica en los años setenta en Europa. De hecho, el Seminario para la Nueva Música, de Colonia, Alemania, que se llevó a cabo en 1970, “se dedicó al tema música como *Hörspiel*, y desde entonces se ha dedicado sistemáticamente a abordar las distinciones

convencionales entre estas dos formas de arte sonoro para el beneficio mutuo⁸⁸.

3.10 El arte de escuchar el arte radiofónico

Una de las consecuencias inmediatas de la presentación de radioartes en la Primera Bienal Latinoamericana de Radio fue la demanda de muchos radioescuchas por saber y oír más acerca de este género radiofónico. Con el deseo de ofrecer un panorama de tal expresión artística, la Bienal de Radio diseñó *El Arte de Escuchar el Arte Radiofónico*, ciclo de audiciones de arte sonoro que se presentó del 10 de octubre al 28 de noviembre de 1996, tan sólo unos meses después de concluida la Primera Bienal Latinoamericana de Radio.

En este ciclo se presentaron 13 piezas de arte sonoro provenientes de Alemania, Francia, Italia, Japón y México. Cada audición fue precedida por una pequeña introducción y seguida por un debate sobre las distintas obras.

El programa de las audiciones fue el siguiente:

10 de octubre de 1996

Landschiat im Krieg (Paisaje en la guerra)

Autor: Heinz von Cramer. Duración: 57 min. Pieza radiofónica basada en dos series de grabados del pintor Francisco de Goya y Lucientes: *Los desastres de la guerra* (1799) y *Los caprichos* (1814).

Este radiodrama, realizado por la estación YLE de Finlandia con la WDR (Colonia) en 1994, se acerca de una manera insistente a la vida cotidiana de la guerra: gritos de mujeres, el estertor de los militares moribundos y el bramido indiferente del viento son algunas de las imágenes que pueblan esta obra estremecedora, donde, a excepción de una voz lacónica que anuncia los títulos

88 Schöning, Klaus, Comentaires sur la 1ère Acustica Internacional, p. 207.

de los grabados de Goya, no existen las palabras: sólo el lenguaje feroz, inexorable de la guerra.

17 de octubre de 1996: cortos del sonido de las ciudades

Weekend (Fin de semana)

Autor: Walter Ruttmann. Prod.: RRG Berlin, 1930. Duración: 11 min. 17 seg.

Weekend fue el inicio de un nuevo arte acústico en radio. A pesar de las profundas deficiencias técnicas de la época, Ruttmann creó una pieza radiofónica que evoca, a través de una lengua quebrada, sonidos de la vida cotidiana y música fragmentada. Con ello consigue la imagen de un fin de semana en Berlín pocos años antes del término de la República de Weimar.

Metrópolis Buenos Aires

Autor: Francisco Kröpfl. Prod. WDR (Colonia), 1989. Duración: 34 min. (Versión corta).

Esta pieza sonora es una declaración de amor crítico a la capital de Argentina. A través de diferentes sonidos (fiestas, iglesia, ópera, fútbol, política), Kropfl esboza la cara acústica de una urbe latinoamericana.

Der Zerrspiegel oder die andere Metropolis (El espejo deformador o La otra Metrópolis)

Autor: Francisco Kröpfl. Prod. WDR (Colonia), 1994, Duración: 34 min.

Cinco años después de *Metrópolis Buenos Aires*, Kröpfl hizo una obra cuyo subtítulo es altamente evocador: *Un rondó alucinador con variaciones*. Respecto a este trabajo, el autor ha dicho: "Aquí se realiza una versión deformada de la obra original debido, entre otras causas, a experiencias dolorosas personales".

24 de octubre de 1996: cortos acústicos sobre el tema *La Calle*

Das Geheimnis des verlassenen Rarrumes (El secreto del espacio abandonado)

Autor: Klaus Martín Kopitz. Prod. Kopitz/Academia de las Artes (Berlín), 1992.
Duración: 10 min.

Este ritual acústico con diversos sonidos y en tres idiomas (amárico, yoruba e islandés) invita al radioescucha a interpretarlo con imaginación y a inventar una historia propia a partir de los sonidos.

Kleine Geschichte der Zivilisation (Pequeña historia de la civilización)

Autor: Geerhard Ruhm. Prod. WDR (Colonia), Duración: 17 min.

Esta obra es un diálogo imposible entre el silencio y el penetrante bullicio de la civilización. Ruhm logra crearlo con recursos acústicos muy escasos.

Roadtrip (Viaje en carretera)

Autor: Marjorie van Halteren. Prod. WDR, 1989. Duración: 25 min.

Esta producción conjura un viaje por los Estados Unidos. ¿Qué pasó con el mito de la libertad ilimitada personificado por el *highway*? Por medio de seis idiomas (excluido el español) y muchos sonidos registrados al borde de las carreteras, se puede oír una mezcla impresionante de una percepción "objetiva" y su transformación en el hombre viajero.

31 de octubre de 1996

Roaratorio Ein irischer Circus uber Finnegans Wake (Roaratorio. Un circo irlandés sobre Finnegans Wake)

Autor: John Cage. Prod. WDR (Colonia)/SDR (Stuttgart)/KRO (EU), 1979.
Duración: 61 min.

Roaratorio es una de las obras centrales del arte acústico. Esta pieza espectacular se convirtió en un acontecimiento a nivel internacional poco

después de su primera presentación. El compositor vanguardista John Cage, quien murió en 1992, se acerca, a través de voces humanas, sonidos de la naturaleza y del medio ambiente, cantos y música, a una de las obras más difíciles de la literatura universal: *Finnegans Wake*, de James Joyce. Con ayuda del libro chino de los oráculos, el *I Ching*, Cage buscó lugares y sonidos en el texto de Joyce, con los cuales creó este collage polifónico. Con su obra quiso llevar el libro del escritor irlandés al medio acústico, para hacerlo accesible —lo que no significa entendible— a los oyentes de cualquier idioma. Al respecto, John Cage dijo: "Pienso más y más que necesitamos un lenguaje que no necesite traducción".

7 de noviembre de 1996. Cortos acústicos: estridente y de *suspense*

Die Rache (La venganza)

Autor: Andrew Sachs. Prod.: SDR (Stuttgart), 1980. Duración: 30 min.

Esta obra es un *thriller* de suspenso que cuenta sin palabras la historia de una venganza. Un hombre huye de la cárcel y es perseguido por la policía. El fugitivo atraviesa un río, roba una moto y llega a la ciudad, donde se comunica con el hombre que lo traicionó.

Fantafilm

Autor: Pietro Formentini. Prod. RAI (Italia), 1986. Duración: 36 min.

King Kong cambia del cine a la radio. Mary, su víctima, es publirrelacionista, motivo por el cual a lo largo de la producción se hablan diferentes idiomas, entre ellos el español. King Kong esconde a la mujer en un sótano, pero ella no piensa obedecerlo. En suma: una cinta acústica de cómic que libera, según el autor, "el radioteatro de la fuerza de la palabra".

14 de noviembre de 1996

Maratón

Autor: Naoya Uchimara. Prod. NHK (Japón), 1957/1958-SWF (Baden-Baden)/BR Munich), 1962. Duración: 65 min.

Esta producción experimental realizada por la NHK tuvo mucho éxito en Europa en su versión original. El argumento es sencillo: el maratonista Jiró Honda lucha por calificar para los juegos olímpicos de 1960. Durante la carrera cae en un estado en el que se mezclan la realidad con la imaginación.

21 de noviembre de 1996

Rapport Sonore (Relato Sonoro)

Autor: Juan Allende-Blin. Prod. WDR/Centre Européen pour la Recherche Musicale, Metz, 1983. Duración: 34 min.

El autor chileno Juan Allende-Blin dijo sobre esta pieza sonora: "Es una autobiografía, la cual he subdividido en cinco partes. La primera parte la llamo *El cuento* y trata de mi niñez. La segunda parte se llama *Guerra*. El título de la tercera parte es *Vista*, y ahí tiene lugar un encuentro entre la música de Scriabin, Schönberg, Webern, Messiaen, por un lado, y el trabajo de composiciones de Allende-Blin, por otro. Así se llega a la cuarta parte: *Viaje*". En la última sección *Situación*, el autor presenta su alfabeto inventado.

28 de noviembre de 1996

Recortes a un lienzo llamado suprarrealidad

Autor: César Navarrete. Prod. César Navarrete, 1996. Duración: 25 min.

En este radioarte emergen (detonados por el cine y por el voyeurismo posmoderno, pretextando violencia y desencanto) recortes como espejos acústicos de los escuchas que siguen su propia vida a la par del tiempo, los

medios, la angustia y el olvido. Una biografía a pedazos de casi cualquier hombre y su sentido.

La fórmula secreta

Autor: Alejandra Molina Ríos. Prod. Alejandra Molina, 1996. Duración: 3 min.

Esta obra es una interpretación sonora del papel de la muerte ante la miseria de la vida, a partir del sugestivo texto de Juan Rulfo. La idea central de este radioarte es que, cuando el hambre termina por devorar el espíritu y no queda más que buscar el rescoldo de la vida, entonces, sólo entonces, la muerte es la bendición del cielo.

3.11 Umbral Sonoro

Umbral Sonoro es el título de la exposición llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil, del 4 de marzo de 1998 al 11 de enero de 1999. Incluimos esta exposición ya que, por un lado, mostró la importancia que ha adquirido el sonido como materia prima en la creación de la plástica contemporánea y, por otro, abrió sus puertas para mostrar algunos radioartes y diversas propuestas artísticas creadas a partir del sonido. La entrada del Museo Carrillo Gil se transformó en un espacio que retaba la imaginación del visitante; un *Umbral Sonoro* que lo recibió en un espacio perceptible pero a la vez invisible.

Con esta muestra es nuestro interés –anota Elías Levin en el catálogo de la exposición– subrayar la importancia cada vez mayor del sonido en la plástica contemporánea; muchos artistas lo han incorporado a sus propuestas y es común encontrar proyectos de radioarte e instalaciones donde el sonido tiene especial interés, ya sea por su distribución en el espacio, ya sea como detonador de ciertas ideas; como unificador de ambientes o como generador de conceptos.

El reto de cada uno de los artistas participantes en esta exposición es múltiple; no sólo se trata de lograr la construcción de una imagen mental a partir de un sonido o conjunto de sonidos, según el principio de la libre asociación de ideas, sino que esta

imagen trascienda el instante del paso por el umbral y perdure en la imaginación del que oye. Por lo tanto, cada pieza se concreta con el concurso de ambos: artista y escucha; por ello, cada pieza es un reconocimiento del otro: sin este reconocerse el ser deviene en imposible.⁸⁹

La sonoridad de estas piezas en la puerta de entrada del museo era también una invitación al transeúnte para que se detuviese y entrara al Carrillo Gil.

En esta exposición participaron:

Juan Leal Ruiz (Colombia) con *White* (4 de marzo al 12 de abril); Laura Corona (México) con *Cartas* (14 de abril al 17 de mayo); Valcarcel Medina (España) con *El idioma transparente* (19 de mayo al 14 de junio); Lavier Ariza (España) con *La fuerza de la razón* (16 de junio al 12 de julio); Gustavo Artigas (México) con *Sin título* (18 de agosto al 13 de septiembre); L. García Ochoa (España) con *Háblate* (17 de septiembre al 11 de octubre); Iván López (México) con *Charcos* (13 de octubre al 8 de noviembre); Gue Schmidt y Fritz Fro (Austria) con *Torre* (10 de noviembre al 6 de diciembre), ambos, artistas curadores de la exposición *Oír es Ver*, llevada a cabo en la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio, y Christine Clara Oppel (Austria) con *Bees* (8 de diciembre al 11 de enero).

89 *Umbral sonoro*, catálogo de la exposición, México, Museo Carrillo Gil, 1998.

CAPÍTULO 4

Importancia de la labor de Radio Educación en la creación, difusión y promoción del radioarte en México

4.1 Radio Educación

Radio Educación es un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, coordinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Su misión es producir y transmitir programas de radio que contribuyan al desarrollo educativo, artístico, cultural y cívico del público que sintoniza las frecuencias que tiene a su cargo, así como preservar la riqueza de su acervo sonoro e impulsar la creación de nuevas propuestas radiofónicas.

Con todo, por su larga trayectoria histórica y por sus propuestas, Radio Educación es una institución cultural de singular influencia en México.

En los albores mismos de la radio en México, se otorgó a la Secretaría de Educación Pública el permiso para instalar una radioemisora en la ciudad de México, cuyas transmisiones se inauguraron el 30 de noviembre de 1924, en los 560 khz del cuadrante, con el distintivo de llamada CZE, Cultura y Educación.

Desde sus inicios, la estación se vio condicionada por los sucesos políticos y administrativos de la época, razón por la cual debió superar muchos tropiezos. En efecto, suspendió sus emisiones en 1928; en 1933 salió nuevamente al aire, como

XFX, y dos años después cambió su distintivo de llamada por el de XEFX. En 1937, la frecuencia se asignó, con las siglas XEDP, al Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, y de 1940 a 1965 su operación estuvo a cargo de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación.

En 1965, la Secretaría de Educación Pública, a través de la Dirección General de Educación Audiovisual, inició los trámites para la reasignación de la frecuencia; pero fue hasta el 23 de noviembre de 1968 cuando volvió a transmitir, ahora sí de manera permanente, en los 1060 khz, como XEEP, Radio Educación, bajo la dirección del *Bachiller* Álvaro Gálvez y Fuentes.

Durante los años setenta, la emisora delineó su propio perfil y destacó en el cuadrante con innovaciones en la locución, en la programación musical y en el estilo de informar.

En 1988, la emisora fue incorporada al recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sus actuales funciones y objetivos se derivan del Acuerdo 203 de la Secretaría de la Secretaría de Educación Pública, que se publicó el 29 de noviembre de 1994.

Actualmente, Radio Educación se halla a la vanguardia de la radio cultural de México, con una propuesta integrada con barras fijas y segmentos que se renuevan de acuerdo con sus propios objetivos y las necesidades de los oyentes. Asimismo, Radio Educación se ha dado a la tarea de organizar desde 1996 la Bienal de Radio, evento que contribuye cabalmente a cumplir su misión educativa y cultural, pues no sólo propicia la reflexión y la investigación de la radio en general, y de la radio cultural en particular, sino que también promueve la capacitación y la profesionalización de los que intervienen en el quehacer radiofónico, estimula y premia a los creadores y propicia la búsqueda de nuevas propuestas en la creación radiofónica, en respuesta a las demandas de un auditorio cada día más exigente.

Las tres primeras Bienales de Radio, aún siendo fruto de un gran esfuerzo colectivo, no formaban parte de una política cultural. Eran esfuerzos que, en más de una ocasión, se enfrentaron a graves problemas de financiamiento. Más aún:

asegurar la continuidad, ya no sólo de la Bienal, sino de la experimentación sonora en la radio, era una temeridad, pues para conseguir abrir espacios y llegar a ser escuchados era necesario volver a empezar la tarea de convencimiento.

Hoy es posible afirmar que la perspectiva desde la que se planeó y se realizó la Cuarta Bienal de Radio fue diferente. Por primera vez en la historia de la radio cultural en México, una corriente estética de nuevo cuño es incluida en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, que marca como uno de sus objetivos “impulsar la creación de nuevas propuestas radiofónicas que amplíen los horizontes de la radio cultural”¹, lo que se logrará a través de la línea de acción que enuncia “impulsar el radioarte como un género de expresión”².

Hoy, el impulso al radioarte como un género de expresión artística es parte de las líneas de acción de Radio Educación. Esto significa, entre otras muchas cosas, que por primera vez, se ha decidido ofrecer de manera abierta y contundente su apoyo a una manifestación artística que apenas surge en nuestro país. El hecho es altamente significativo, pues lo acostumbrado es apoyar las expresiones o los géneros ya probados y sancionados por el tiempo y las generaciones precedentes. Difícilmente algún gobierno se ha preocupado por apoyar las vanguardias, y eso es, precisamente, lo que merece la pena destacar en la más reciente política cultural en México en materia radiofónica.

4.2 El Arte de Escuchar el Radioarte a través de Radio Educación

La difusión del radioarte en Radio Educación ha tenido dos etapas, cada una de las cuales se divide, a su vez, en otras dos. En primer término, y con el deseo de que el auditorio se enterara de qué es el radioarte, se transmitió una serie de cápsulas de este género radiofónico. La primera etapa fue del 18 de junio al 17 de agosto de 2001; la segunda, del 7 de enero al 28 de mayo de 2002.

1 Programa Nacional de Cultura 2001-2006 La cultura en tus manos, Plan Nacional de Desarrollo, Conaculta, 2001, página 184.

2 Ibid, página 184.

Una vez terminada la primera etapa de las cápsulas de radioarte, se inició el programa *El arte de escuchar el radioarte*, que hasta el momento ha tenido dos ciclos: el primero se transmitió del 18 de agosto de 2001 al 26 de enero de 2002, y tuvo como objetivo, al igual que las cápsulas mencionadas anteriormente, que el auditorio se enterara de qué es el radioarte. En ese entonces, el programa se presentaba los sábados de 22 a 23 horas. El segundo ciclo, cuya labor se inclinó más a la difusión de obras de arte sonoro específicas, dio inicio el 30 de enero de 2002; hoy día se transmite los miércoles de 22:30 a 23:00 horas.

4.3 El Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS)

Con el propósito de generar un espacio para la experimentación y creación de obras de radioarte en México, Radio Educación, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), creó el 4 de septiembre de 2001 el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora LEAS, el cual fue integrado por diferentes artistas dedicados a la producción e investigación radiofónica sobre las posibilidades artísticas del sonido, en especial del radioarte.

Los objetivos que se plantea el LEAS son:

- Buscar nuevas formas de expresión artística radiofónica para impulsar la creación de radioarte.
- Sensibilizar a los jóvenes creadores en el conocimiento y las posibilidades creativas del radioarte y de otras manifestaciones de arte sonoro.
- Fomentar la experimentación, creación, producción y difusión del arte sonoro y de otras manifestaciones y tradiciones sonoras y orales.
- Investigar el desarrollo de los diversos movimientos artísticos sonoros nacionales e internacionales.
- Clasificar, archivar y resguardar un archivo de arte sonoro que pueda ser consultado por los interesados.
- Divulgar las actividades del LEAS a nivel nacional e internacional.

- Intercambiar experiencias a través de foros de discusión interdisciplinaria que permitan desarrollar el análisis teórico del binomio arte-sonido.
- Formación de públicos de diferentes edades a través de la realización de talleres, audiciones y presentaciones en foros, galerías y centros educativos.

Con el laboratorio sembramos una pequeña semilla, y esa semilla ya ha dado frutos extraordinarios que me dejan muy contenta. Se han producido obras. Estamos formando cuadros, y lo que me parece primordial: estamos formando públicos, estamos educando el oído del público y eso es clave para no trabajar en el vacío, para no estarle transmitiendo a un público del que no sabemos si entiende o no. Mi sueño es que este laboratorio llegue a ser como uno de esos laboratorios que ha habido en Alemania, por ejemplo como el de Karlheinz Stockhausen, o el de Luciano Berio, en Italia.³

Hasta noviembre de 2003, el LEAS cuenta con más de 70 producciones, las cuales se han presentado en diferentes foros internacionales de radioarte tan importantes como Radiotopía: La Noche del Radioarte, organizado por la Österreichischer Rundfunk (ORF) de Austria, el Aether Fest o la Bienal de Radio.

4.4 Radiotopía: La Noche del Radioarte

Después de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación se dio a la tarea de ofrecer a su público un suceso único que tuviera como centro el radioarte. Ese acontecimiento fue *Radiotopía: La Noche del Radioarte*.

Convocada por el programa radiofónico *Kunstradio*, de la Österreichischer Rundfunk Austrian Broadcasting Corporation (ORF), “Radiotopía” fue una propuesta que integró una red temporal de radiodifusoras de todo el mundo para intercambiar creaciones de radioarte del 8 al 12 de septiembre de 2002. Artistas de todos los campos y de todas las regiones del mundo se convirtieron en nodos de esa red que

3 Entrevista a Lidia Camacho por Kage, Hedda, en Revista Humboldt. “Por el oído entramos... La Cuarta Bienal internacional de Radio en México se ha establecido y comprueba así el éxito de una idea.”, año 44/2002, número 136, pág. 52

contó con la participación de radiodifusoras tan importantes como Radio Nacional de España, Radio Nueva Zelanda, ABC Radio, Radio Mozambique y Radio Montreal, entre otras. Del 8 al 12 de septiembre de 2002, desde diversos puntos del mundo se transmitieron materiales sonoros para crear una red temporal. A través de Internet, los radioastas enviaron, recibieron y transformaron el radioarte del mundo.

La participación de Radio Educación (única estación mexicana involucrada en este novedoso proyecto) consistió en la transmisión, de las 23:00 horas del 10 de septiembre a las 05:00 horas del día siguiente, de la Noche del Radioarte, espacio que mostró los materiales más interesantes de Radiotopía, así como las obras de destacados radioastas mexicanos. A través del 1060 de AM y del sitio www.radioeducacion.edu.mx se escucharon, durante esa noche, algunos de los más significativos materiales de radioarte de diversas culturas. Asimismo, se presentó la siguiente programación, la cual, salvo la selección "Lo mejor de Radiotopía" (que presentó los más destacados radioartes llegados a Radio Educación desde las más diversas partes del mundo), fue creada por artistas sonoros mexicanos:

Erosonorus. Este *collage*, producido por la autora de esta tesis Lidia Camacho, fue un acercamiento al erotismo a través del sonido, el más íntimo de nuestros nexos con la realidad. En esta obra se recuperaron, entre otras producciones, *The sex works* del artista sudafricano James Web; *Niña húmeda, en ti navego* del radioasta Víctor Rivas Dávalos; *Para escucharse a solas*, de Ismael Hernández Ramos, y *Obsesión XXX*, de Enrique Galindo.

Cuatro meditaciones radiotópicas. Una creación de cuatro mantras "radiotópicos", creados por Jorge Reyes, en los cuales el artista utilizó instrumentos prehispánicos de origen mesoamericano, tanto de percusión como de viento. Para la composición de esta obra, Jorge Reyes utilizó material sonoro de artistas de Bali y África, así como de poetas israelitas, griegos y árabes, como parte del espíritu de intercambio de materiales sonoros que provocó *Radiotopía*. Parte de *Cuatro meditaciones radiotópicas* se transmitió en vivo desde Radio Educación al Festival de Música Electrónica de Linz.

El camino del jaguar. Otra obra de Jorge Reyes, cuya temática gira en torno del despertar de las fuerzas de la Madre Naturaleza. Esto se logra mediante el despliegue de una compleja serie de instrumentos que en una singular *ars combinatoria*, produce música que emana de diferentes tipos de flautas, ocarinas, tambores, piedras, caracolas marinas, vasijas, campanas tibetanas, teponaztlis aztecas, tinkules mayas, sintetizadores, sonidos de la naturaleza y del propio cuerpo del artista que se usa a sí como una viva caja de percusiones.

Cantos Lunares. De Anabella Solano, es un poema sonoro creado con lenguas indígenas latinoamericanas (maya, tzeltal, tenek, náhuatl y mapuche), así como con voces provenientes de Bali y de la tundra de Canadá. Esta obra recupera la fuerza expresiva de diversas lenguas indígenas del mundo, con sus ritmos, silencios y melodías propias.

Oh my God. El radioarte no es ajeno a la conmoción de la historia. Por ello, Mario Mota presentó una obra que recordó los aciagos acontecimientos del 11 de septiembre de 2001.

Estación 14. Esta obra, de Sandra Vázquez, es definida por su autora como un intento por rescatar sonoramente la esencia mágica del pueblo fantasma Real de Catorce, localizado en el estado San Luis Potosí, México. Esta producción consistió en la creación de una pieza original mediante la mezcla de otras obras, sonido de campo y efectos sonoros. El objetivo fue brindar al radioescucha la posibilidad de un acercamiento a un lugar específico de nuestro país, partiendo de su historicidad e importancia religiosa.

La música de las esferas. Alfredo Ramírez se basa en la creencia de Pitágoras, quien pensaba que el movimiento de los planetas y de las estrellas producía una música celestial imperceptible para nosotros, a lo cual llamó la música de las esferas.

El Manual del Metronauta. Guiado por el concepto de paisaje sonoro citadino, Refugio Solís creó esta producción para entregar al radioescucha un peculiar bosquejo del metro de la ciudad de México.

4.5 Lo mejor de Radiotopia

Con el ánimo de resumir esta experiencia, se presentó una selección de las mejores creaciones sonoras que formaron parte del proyecto organizado por *Kunstradio*. Los programas que se transmitieron durante *La Noche del radioarte*, mismos que fueron seleccionados para presentarse en las frecuencias del 1060, fueron obras de artistas y productores del programa *Kunstradio*, transmitido por la ORF; sonidos de protestas pendercieras en Québec, poemas leídos desde Radio África Internacional, paisajes sonoros de Tasmania desde Radio FRO, poemas en árabe y en hebreo desde Jerusalén; participación de la Galería Goethe desde Tokio; creaciones de los estudiantes de la Universidad de Mariland en Baltimore, creaciones serbias y paisajes sonoros de la India; *La burbuja de jabón*, de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL); *El camino del jaguar*, de Jorge Reyes; historias y paisajes de los inux, desde la isla Bafi en el ártico canadiense, y sonidos que presentan la riqueza cultural de Palestina.

4.6 La participación de Radio Educación en el Aether Fest

Una de las obras producidas en el ámbito del LEAS, *Los proverbios del infierno*,⁴ del músico y radioasta mexicano Jorge Reyes, fue premiada en el Aether Fest, Festival Internacional de Radioarte, que organizan la radiodifusora KUNM, de la Universidad de Nuevo México, y el Centro Harwood de Artes en Albuquerque, Estados Unidos.

4 Escuchar un fragmento de esta obra en el CD 2, track 28.

Radioastas, artistas sonoros y productores de todas las nacionalidades fueron convocados a participar en el Aether Fest con el propósito de expandir las posibilidades estéticas y creativas del sonido a través de la radio a nivel mundial.

Los proverbios del infierno, obra creada en 2002 por el compositor mexicano Jorge Reyes como parte de los trabajos realizados en el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) de Radio Educación, fue premiada como el mejor radioarte. Con ello, Radio Educación se convirtió en la única emisora latinoamericana galardonada en el Festival Internacional de Radioarte Aether Fest en 2003. Además de haber sido premiada esta producción, fueron seleccionadas, para ser transmitidas en el Aether Fest el 5 de junio a través de KUNM 89.9 FM e Internet, las obras *Zocaloop*, de Lidia Camacho y Jorge Reyes; *Cinco radioartes basados en la obra de Manuel Álvarez Bravo*, de Óscar Alonso Inclán; *Sinicuichi*, de Mario Mota; *Canto a la muerte*, de Anabella Solano, y *Radio Gutura*, producida colectivamente por algunos de los integrantes del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora de Radio Educación.

En la emisión 2003 del Aether Fest, artistas de Australia, Canadá, España, Irlanda, Nueva Zelanda, Alemania, Argentina, Inglaterra, Escocia, Italia, Bélgica, Holanda, Estados Unidos, México y Francia, entre otros, enviaron obras de radioarte. De todos los trabajos recibidos fueron seleccionados los considerados más vanguardistas en el campo de la experimentación sonora, y en especial, del radioarte.

Aether Fest se transmitió durante todo el mes de junio de 2003 a través de la KUNM 89.9 FM de la Universidad de Nuevo México y por Internet en www.kunm.org.

Entre las actividades más importantes del Aether Fest destaca, además de la transmisión de las obras seleccionadas, la presentación de la obra *Somnium, Concierto del Sueño* del radioasta norteamericano Robert Rich, la cual es considerada —por él mismo— como una composición para las audiencias durmientes.

Conclusiones

No obstante que la radio es el medio de mayor penetración en nuestro país, paradójicamente ha sido el menos estudiado en el campo de la comunicación. El cine —por citar un ejemplo de otro medio de expresión artística— ha tenido desde sus inicios una abundante reflexión intelectual. Los movimientos, escuelas y géneros que han surgido a lo largo de su historia siempre han sido acompañados de una amplia actividad teórica. Ciertamente, la radio cuenta con estudios de importancia, aunque no en el número que merece, y si bien han aparecido algunas obras enfocadas fundamentalmente al proceso de producción, al estudio del guion y los géneros radiofónicos, no existe una reflexión formal sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística.¹

Desde su nacimiento, la radio se ha caracterizado por ser un medio que también produce arte. Esta función estética se fue consolidando conforme la radio fue desarrollando un lenguaje propio gracias a los avances tecnológicos en la electrónica del audio, al nacimiento de la música concreta y electrónica, pero sobre todo gracias a una búsqueda individual por experimentar artísticamente con el medio. Estas nuevas propuestas artísticas para la radio fueron, en algunos casos, modificando las

¹ Con excepción de *La telaraña magnética*, (1989), de Fernando Curiel, y *La imagen radiofónica*, (1999), de la autora de esta tesis.

anteriores; en otros, generando formas artísticas radiofónicas completamente nuevas que dieron origen al radioarte.

El radioarte es un género radiofónico que nace y se desarrolla en Europa al abrigo de las radiodifusoras públicas, siendo la WDR la estación pionera y el principal centro de producción del radioarte internacional.

En México, este movimiento de vanguardia artística sonora no tuvo mayor repercusión debido a que la radiodifusión en nuestro país, como mencioné en la introducción, se consolida como industria desde la década de 1930, por lo que la naciente radio cultural se ve desplazada muy rápidamente por la radio comercial. El investigador mexicano Fernando Mejía Barquera, en su libro *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, hace una excelente revisión histórica de la política en materia de radio y televisión, donde quedan de manifiesto las amplias facilidades que el Estado ha otorgado a los empresarios para la expansión de la radio comercial y el paulatino desinterés para con sus propios medios. Analizar este hecho es de suma importancia, ya que estoy convencida de que una de las principales razones por las que no se desarrolló el radioarte en México es, en gran medida, por la falta de apoyos financieros y de una política cultural clara en materia de radiodifusión pública.

Si bien es cierto que en México existe una larga tradición en la creación de radiodramas, este género lejos de evolucionar hacia nuevos géneros artísticos sufrió una profunda crisis con la llegada de la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Tanto los creativos de la radio, como los radioescuchas, emigraron a la televisión; y desde el punto de vista económico la radionovela dejó de ser rentable para los empresarios de la radio. Paradójicamente, en Europa, a pesar del estancamiento que produjo la presencia de la televisión en los departamentos de radioteatro de las emisoras, no se redujo el tiempo de la programación destinada a los radiogramas; más aún, llevaron a cabo experimentos en la búsqueda de una nueva dramaturgia, buscaron nuevos autores y nuevas fuentes de producción. Por ello, el dramaturgo Bernhard Rübenach pudo afirmar en 1963: “En Alemania somos en la actualidad

testigos de un momento de esplendor de la pieza radiofónica que quizá no tenga punto de comparación con épocas anteriores”.²

Por nuestra parte, después de la época de oro de la radio mexicana poco se motivó económicamente a los escritores para acercarse a este medio y los pocos que lo hicieron y los que lo hacen actualmente, han tenido una motivación personal y amor al medio, ya que son magros los recursos destinados para este fin. En cambio en Europa, una vez superada la pobreza de la posguerra, la radio, como lo afirma Bernhard Rübenach, “podía actuar como mecenas de la literatura y ofrecer a los autores los incentivos económicos necesarios para superar la situación material en la que se encontraban y satisfacer sus deseos [...] por un trabajo en el que se empleaba relativamente poco tiempo.”³

No debe olvidarse, además, que en las décadas de 1960 y 1970 en Europa, Estados Unidos y Canadá se comenzaba a generar una nueva corriente que daría origen al radioarte. En México, la radio cultural buscaba reafirmar la identidad nacional, la pertenencia de los mexicanos a una región común a través de una programación auténtica frente a la radiodifusión manejada con criterios empresariales. En tanto, la radio comercial se dedicaba a difundir música, particularmente la norteamericana. No olvidemos que la estereofonía y el surgimiento del rock en la década de 1960 marcaron el inicio de una radio netamente musical.

Por su parte, la historia del arte, que es otra disciplina que debería analizar los fenómenos artísticos producidos en la radio, la televisión y el video, se ha limitado a privilegiar los estudios relacionados con la obra –estilo, técnica y materiales utilizados–, con el creador –influencias, escuelas, datos biográficos– e incluso con el receptor de la obra de arte; pero rara vez se ha ocupado del estudio de las creaciones artísticas de los medios audiovisuales, salvo el cine.

A las consideraciones anteriores hay que aunar otras más: la preponderancia de lo visual sobre lo sonoro, la falta de documentación de la historia del arte sonoro,

2 Rübenach, Bernhard, “En torno a la dramaturgia y a la historia de la obra radiofónica en Alemania”, en *El radioteatro*, Centro de Formación de la Deutsche Welle, DWAZ publications 8, Colonia, Alemania, 1994, p. 92.

3 *Ibid.*, p. 92.

el desfase tecnológico, la falta de recursos económicos y, sobre todo, la falta de una búsqueda individual por encontrar nuevas sonoridades. Esto generó, en muchas de las radios educativas, universitarias y culturales en México, una laguna en el conocimiento de las formas artísticas radiofónicas.

Lo anterior ha propiciado que los radioartes mexicanos sean, en su mayoría, producto de iniciativas aisladas, con magros financiamientos y que no logran sino una muy pobre difusión. De hecho, algunos esfuerzos, realizados sobre todo en las décadas de 1960 y 1970, se han perdido y no se cuenta con registros que permitan una valoración adecuada de aquellos intentos de experimentación sonora.

En los años recientes, el radioarte se ha convertido en un incipiente pero definitivo medio de expresión artística en los países latinoamericanos; por lo tanto el estudio de su génesis y desarrollo colaborará en la reflexión concomitante a toda expresión artística.

La Bienal de Radio y algunos otros foros similares han sido la columna vertebral del nacimiento del radioarte en nuestro país; por tanto, su estudio y documentación resultan indispensables si consideramos que es creciente el número de radioastas, particularmente jóvenes interesados en la experimentación artística sonora.

En esta tesis se ofrece un recuento de las diversas actividades relacionadas con el radioarte y el arte sonoro que se han llevado a cabo durante las bienales de radio, así como en otros eventos paralelos que tienen en común el deseo de trabajar con el sonido como algo creativo e innovador.

El descubrimiento del radioarte a través de las bienales de radio es, sin duda, una contribución innegable al ensanchamiento del horizonte sonoro de la radio cultural. Su sola presencia abrió un nuevo camino para los que tienen al sonido como materia prima de trabajo, para los que a diario ejercen su derecho a escuchar, para las instituciones que tienen la obligación de abrir nuevos cauces a la expresión sonora.

Sin embargo, abrir un camino no significa que se cuente con transeúntes dispuestos a arriesgarse a andar por esa nueva senda. Creo que aquí se trata de un asunto de gustos, de pasiones, de obsesiones, de ganas de hacer en la radio lo que antes sólo era una intuición por la que nadie hubiera apostado.

Nadie ignora que si los cambios en el arte pueden darse en forma paulatina o precipitada, su filtración hacia la vida cotidiana siempre será lenta y requerirá de tiempo para asimilar, digerir y confrontar con lo propio esas nuevas formas estéticas. No podría ser de otro modo, pues cada nueva manifestación artística es una esencia que requiere de la laboriosa permeabilidad diaria para poder ser disfrutada. Expresiones como el *happening*, el *performance*, la instalación o la misma música electrónica, no obstante tener ya muchos años entre nosotros, no cuentan con públicos equiparables al teatro, el cine o el video.

Por experiencia propia puedo afirmar que el radioarte ha abierto la posibilidad (aún no muy extendida, pero cada vez más practicada) de tratar el sonido de manera artística, en sí mismo y no sólo en sentido musical; esto permite buscar no sólo nuevas sonoridades en la cotidiana producción radiofónica, sea una cápsula, un *spot*, o un documental, sino también el rechazo de lo evidente a favor de lo sugerente, de lo experimental sobre lo anecdótico, de lo metafórico sobre lo discursivo. Junto a esto, he podido constatar que el radioarte es ya tema de interés para los investigadores en comunicación, en historia del arte y en música. Prueba de ello son las tesis que sobre el radioarte se elaboran actualmente en México para obtener la licenciatura, la maestría o el doctorado en diversas universidades. Así mismo los diversos festivales, foros, encuentros que se organizan permanentemente sobre el arte sonoro, ponen de manifiesto el creciente interés que ha despertado la relación entre el arte y el sonido en general y la radio en particular.

Así mismo, es de llamar la atención que este interés del arte radiofónico sea mayoritariamente masculino, como al menos lo demuestran las estadísticas de los participantes en el concurso en la categoría de radioarte de la Bienal. Es muy temprano para determinar las causas de esta tendencia y este tema que por sí mismo merecería una investigación específica. A lo sumo puedo dar una breve impresión de

lo que se desprende de mi trabajo en relación con el radioarte. Por una parte, la producción de radioarte requiere de un gran dominio de la técnica de grabación y producción, la cual en las radiodifusoras recae principalmente en los operadores de audio o en los ingenieros de sonido (en su mayoría hombres). Si bien es cierto que hay mujeres muy valiosas en la creación de radioarte estas son las menos, como se puede apreciar en las tablas estadísticas en los anexos. Por otra parte, me parece sintomático que la mayoría de las creaciones de radioarte provenga de los trabajos desarrollados por los músicos. Acaso porque son los músicos los que poseen un entrenamiento para escuchar y realizar montajes sonoros.

Así mismo, es casi imposible determinar las tendencias y el futuro del radioarte, debido principalmente al vertiginoso desarrollo de la tecnología, que ha potenciado no sólo las posibilidades artísticas del medio, sino también por su permanente ampliación gracias a la utilización del *streaming* en Internet y en general a la combinación de viejas y nuevas tecnologías. De ahí que plantear cualquier escenario a futuro es mera especulación.

Ciertamente aún falta mucho camino por recorrer, pero esta senda ya nos ha llevado a sitios inauditos que enriquecen de modo contundente el quehacer de la radio cultural mexicana.

Esta tesis ha pretendido ser un documento útil, un referente importante, una guía que relata una experiencia colectiva y un testimonio de una tarea de comunicación y promoción cultural en el que se conjuntan instituciones y fundamentalmente hombres y mujeres amantes del arte y de la radio.

Queda frente a nosotros el futuro, que a partir de ahora, habrá de sonar diferente.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1994.
- Barea, Pedro, "El teatro como espejo del ecosistema tecnológico", en *Cuadernos El Público*, No. 37, Madrid, 1988.
- *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*. Hier, Aujourd'hui, demain, l'Art radiophonique?, Paris, N°56, Avril – Juin, 1998.
- Camacho, Lidia, *La imagen radiofónica*, México, McGraw-Hill Interamericana, 1999.
- Carmona, Gloria, *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Catálogo de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, México, 2002.
- Catálogo de la Documenta 8, Kassel, 1987.
- Catálogo de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio, México, 1996.
- Catálogo de la Segunda Bienal Latinoamericana de Radio, México, 1998.
- Catálogo de la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio, México, 2000.
- Clausse, Roger, *La Radio huitième art*. Office de publicité Bruxelles, 1945.
- Copeau, Jacques, *Pour une esthétique de la radio*, en Cahiers d'études de Radio. Télévision, n. 9 y 10, 1945-1960, París, Flammarion.
- Criel, Gaston, *La Radiophonie et l'univers sonore*, en Cahiers d'études de Radio. Télévision, n. 6, 1945-1960, París, Flammarion.
- Curiel, Fernando, *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos*, México, Ediciones Coyoacán, 1996.

- De Maria Campos, Armando, *El teatro del aire*, Botas, México, 1937.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Forma, 1984.
- De Quevedo, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- Deharme, Paul, *Pour un art radiophonique*, Ed. Le Rouge et Le noir, París, 1930.
- Drakakis, John, *British radio drama*, Londres, Cambridge University Press, 1981.
- El Radioteatro, Centro de Formación de la Deutsche Welle: DWAZ, número 8, 1994.
- Esslin, Martin, *The Mind as a Stage-Radio Drama*, England, Theatre Quarterly, Vol. 1, num. 3, 1971.
- Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965.
- *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, Kaliningrad, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001.
- Iges Lebranon, José. "Arte radiofónico". *Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión. Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Tesis doctoral, 1997.
- Kahn, Duglas, y Whitehead, Gregory, *Wireless Imagination, Sound, Radio, Avant-Garde*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- Lanza, Andrea, *Historia de la música*, El Siglo XX, Tercera parte, CNCA, México, 1999.
- Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado Mexicano (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1989.
- Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, México, 2003.
- Pradalié, Roger, *L'Art Radiophonique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-Je?, no. 50, 1951.
- Programa Nacional de Cultura 2001-2006 La cultura en tus manos, Plan Nacional de Desarrollo, Conaculta, 2001.
- Russolo, Luigi, *L'art des bruits*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1975.
- Santamarina, Guillermo, Rocha Iturbide, Manuel, et al. Humor y aliento, Segundo Festival Internacional de Arte Sonoro, México, Conaculta, 2000.
- Santamarina, Guillermo, Rocha Iturbide, Manuel, et al. *Tercer Festival Internacional de Arte Sonoro, Eso... Esau...*, México, Conaculta, 2000.
- Schaeffer, Pierre, *1944: Notes sur la expresión radiophonique*, en *Machines a Communiquer*, Seuil, 1979

- Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 1998.
- Schafer, R. Murray: *Le Paysage Sonore*, Ed. J.C. Lattes, Paris, 1979.
- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, INBA, 1970.
- Sudre, René, *Le Huitième Art. Mission de la radio*, Paris, René Julliard/Sequana, 1945.
- Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio*. Essais sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine, Paris, UNESCO, 1969.
- *Umbral sonoro*, catálogo de la exposición, México, Museo Carrillo Gil, 1998

Revistas

- *Avidi Lumi*, Anno V, no. 12, Giugno 2001.
- *Radio Nova*, Constelações da Radiofonia Contemporânea, no. 2, Río de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- *Radio Nova*, Constelações da Radiofonia Contemporânea, no. 3, Río de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999.
- Revista *Humboldt*, Goethe-Institut Inter Naciones, número 119, año 38/1996.
- Revista *Humboldt*, Goethe-Institut Inter Naciones, número 124, año 40/1998.
- Revista *Humboldt*, Goethe-Institut Inter Naciones, número 136, año 44/2002.
- *Revista Mexicana de la Comunicación*, año 9, número 45, 1996.
- *Voces en el Aire*, año 1, número 2, junio de 1998.
- *Zounds*, Guía de programación mensual, KUNM 89.9 FM, junio 2003.

Periódicos

- Boletín *Radio World*, 21 de agosto de 1996.
- *El Nacional*, 5 de mayo de 1998.
- *El Universal*, 24 de mayo de 2002.
- *La Crónica de Hoy*, 20 de mayo de 2000.
- *La Jornada*, 19 de mayo 2000.

- *La Jornada*, 23 de mayo de 2002
- *Reforma*, 10 de mayo 2002.
- *Reforma*, 15 de marzo de 2000.

Discografía

- Adrian, Robert: Radiation, CD, ORF. Viena, 2000
- Artaud, Antonin: Pour en Finar avec le Jugement de Dieu, CD, Subrosa, Paris, 1996.
- Berio, Luciano: Omaggio a Joyce, CD, en Electronic Music III, Turnabout Vox.
- Bodin, Lars-Gunnar: Gonder-Void, 4 CDs, Hommo Sonorus. An International Antology of Sound Poetry, Kaliningrado, 2001.
- Caballero, Arinda: Yo no soy un hombre real, CD, Cuarta Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2002.
- Cage, John: Roaratorio. An irish circus on finnegans wake, CD, WDR, Roma, 1995.
- Cage, John: The City wears a sloch hat, CD, en The lost works, Mode, USA, 1996.
- Carrion, Ulises: The poet's tongue, CD, Antwerpen, 1997.
- Chopin, Henri: Crescendo aux vocèmes, 4 CDs, Hommo Sonorus. An International Antology of Sound Poetry, Kaliningrado, 2001.
- Croda, Armando: Winik Acteal, CD, Segunda Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1998.
- Disse, Iris: Murmullos: la voz, instrumento de la creación, CD, Radioperformance Irradiar, Radio Educación, México, 2002.
- Duarte, Joel: Los sentidos, CD, Segunda Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1998.
- El Houli, Janete: Paisaje sonoro de Brazil, CD, WDR.
- Ferrari, Luc: Presque Rien, CD, INA/GRM, Paris, 1995.
- Fontana, Hill: Ohrbrücker/Soundbridge Köln-San Francisco, CD, Wergo, Mainz, 1994.
- Formentini, Pietro: Fantafilm, CD, RAI, 1986.
- Formentini, Pietro: La gran ala, CD, Radio Educación, México, 2002.
- Galindo, Enrique: Obsesión XXX, CD, Tercera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2000.
- Heidsieck, Bernard: Respirations et Breves Rencontres: Giusseppe Ungaretti, 4 CDs, Hommo Sonorus. An International Antology of Sound Poetry, Kaliningrado, 2001.

- Henry, Pierre: La Ville. Die Stadt. Metropolis Paris, CD, Wergo, Mainz, 1994.
- Hidalgo, Daniel: El Remero, CD, Planetaudio, México, 1998.
- Iges, José: Bazar de utopías rotas, 2 CDs, Hören ist Sehen, Tercera Bienal de Radio, México, 2000.
- Inclán, Oscar: El ojo acústico de Manuel Álvarez Bravo, CD, Radio Educación/LEAS, 2002.
- Jandl, Ernest: Spaltungen, 2 CDs, Riverrun, Werg-WDR, Alemania, 1999.
- Kriwet, Ferdinand: Radio, 2 CDs, Riverrun, Werg-WDR, Alemania, 1999.
- López Rascón, Emiliano: Un cementerio en la nieve, CD, Cuarta Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2002.
- López, Ivan: Charcos, CD, Primera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1996.
- Marquez, Luis Roberto: Manipulación, CD, Segunda Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1998.
- Molina, Alejandra: La fórmula secreta, CD, Primera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1996.
- Mon, Franz: Artikulationen, 2 CDs, Riverrun, Wergo-WDR, Alemania, 1999.
- Mota, Mario: Museo de ruidos, lupanar de sonidos: una arqueología del paisaje sonoro de la Ciudad de México, CD, Primera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 1996.
- Reyes, Jorge: Evocación: Diferentes paisajes que el sonido, CD, Radioperformance Irradiar, Radio Educación, México, 2002.
- Reyes, Jorge: Los proverbios del infierno, CD, Radio Educación/LEAS, México, 2002.
- Reyes, Jorge; Camacho, Lidia: Zocaloop, CD, Radio Educación/LEAS, México, 2000.
- Rivas Dávalos, Víctor Manuel: Interminable espiral del abandono, CD, Tercera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2000.
- Rosas, Fausto: Y es por supuesto una antidisciplina, CD, Tercera Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2000.
- Rühm, Gerhard: Ophelia and the words, 2 CDs, Riverrun, Wergo-WDR, Alemania, 1999.
- Rühm, Gerhard: Zwei Lautgedichte, 4 CDs, Hommo Sonorus. An International Antology of Sound Poetry, Kaliningrado, 2001.
- Ruttmann, Walter: Weekend, CD, RRG Berlín, 1930.
- Schaeffer, Pierre: Symphonie pour un homme seul, 2 CDs, en 50 ans de musique électroacoustique, au Groupe de Recherches Musicales, Paris 1948-1998, INA-GRM, 2001
- Schafer, R. Murray : The Vancouver Soundscape, 2 CDs, Riverrun, Wergo-WDR, Alemania, 1999.

- Schwitters, Kurt: Ursonata, CD, Futurism and Dadá reviewed, Sub rosa, Bruselas, 1993.
- Teruggi, Daniel: Armonías: Del sonido a la nota y de la nota a la imaginación, CD, Radioperformance Irradiar, Cuarta Bienal de Radio, Radio Educación, México, 2002.
- Varése, Edgar: Poème électronique, 4 CDs, en OHM-Earli Gurus of Electronic, Ellipsis Arts, Various artist-Dance & Dj-electronica, catálogo no. 3670, USA, 2000.
- VV.AA: Ars Acustica International. EBU selection 1994, 2 CDs, VER/EBU, 1995.
- VV.AA: Hören ist sehen. Oír es ver. To hear is to see, 2 CDs, Tercera Bienal de Radio, Ausart, Austria, 2000.
- VV.AA: Horizontal Radio, 2 CDs, ÖRF, Viena, 1996.
- Wells, Orson: La guerra de los mundos, CD, Phonurgia Nova, Arles, 1989.
- Wilkins, Caroline, Mecánica Natura, CD, WDR, Alemania, 2000.

Videografía

- “Nuevas propuestas radiofónicas”, de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio, México, 1996.

Internet

- http://artman.net/sound_art.html
- <http://artstream.mediascot.org/artstream/artstream.html>
- <http://cabinetmagazine.org/issues/1/>
- <http://home.thing.at/orfkunstradio/AUSTRALIA>
- <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/FC/WFAEArs.html>
- <http://music.utsa.edu/electron/varese.htm>
- <http://orang.orang.org>
- <http://www.abc.net.au>
- <http://www.airmedia.org/index.html>
- <http://www.arsacustica.org>
- <http://www.cbc.ca>
- <http://www.community-media.com/spirit/history.html>

- <http://www.dr.dk>
- <http://www.eckel.ca/radioart.html>
- <http://www.front.bc.ca/archive/artsbirthday/index.html>
- <http://www.generatorsoundart.org/soundart.html>
- <http://www.kunstradio.at>
- <http://www.mediascat.org/drift/>
- <http://www.radioart.ca/training/documentary.html>
- <http://www.radioeducacion.edu.mx>
- <http://www.radiosite.ca/training/documentary.html>
- <http://www.rai.it/audiovox>
- http://www.rastko.org.yu/likovne/xx_vek/sava_ristovic_e.html
- <http://www.rtve.es>
- <http://www.rtvsi.si>
- <http://www.sfb.de>
- <http://www.subliminal.org/radio/onlineradio.html>
- <http://www.swr2.de/sczuka>
- http://www.sysx.org/soundsite/text/o2/perceptual_gym.html
- <http://www.transom.org/shows/2001/200103.shows.audioart.jschuman.html>
- <http://www.wdr.de>
- <http://www.yle.fi>

ANEXO UNO

Biografías

Chris Brown

Músico, pianista y compositor estadounidense. Crea música para instrumentos acústicos y electrónicos; redes de cómputo e interactivos, y ensambles improvisados. Ha sido coordinador de música en el Centro Cultural de Palo Alto, California; técnico y programador computacional de la Creative Leisure Corporation, San Francisco, California, y docente del Art Instut de San Francisco, donde enseñó arte computacional y música electrónica durante siete años. Fue artista residente del Studio for Electro-Instrumental Music (STEIM), en Ámsterdam, Holanda. Fue galardonado con el premio que otorga la Gerbode Foundation Composer y reconocido con mención honorífica en el festival Ars Electronica'96, de Linz, Austria. Actualmente ejerce cátedra en Composición y Música Electrónica y es co-director del Centro de Música Contemporánea (CCM) en el Mills College, Oakland, California.

Lidia Camacho

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Anáhuac, maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, candidato al grado de doctor en Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y formadora polivalente audiovisual del l'Institut National de l'Audiovisuel de Francia. Ha sido docente en diversas instituciones de educación superior, tanto en México como en el extranjero, en asignaturas relacionadas con el guionismo y la producción

radiofónica. Ha participado en diversos foros nacionales e internacionales como reconocida especialista en el ámbito de la comunicación. Fue directora del Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana, donde también desempeñó el cargo de directora de Extensión Universitaria desde 1991 HASTA 1999. Laboró como productora, conductora y guionista en Radio Educación desde 1984 hasta su nombramiento como directora general. Lidia Camacho ha desempeñado un papel esencial en el medio radiofónico como promotora de la creatividad, lo que se ha visto concretado en su labor como fundadora y directora de la Bienal de Radio. Es autora del libro *La imagen radiofónica*, publicado por McGraw-Hill Interamericana; ganadora del Premio de Periodismo José Pagés Llergo 1999, por el radorreportaje *El Tíbet: una cultura en extinción*, y fundadora del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) de Radio Educación.

José Luis Cruz

Estudió en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y en el Centro Universitario de Teatro (CUT). Como dramaturgo, ha adaptado, escrito y dirigido numerables obras, entre las cuales se encuentran *Páramo evocación rulfiana*, obra de su autoría basada en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, misma con la que recorrió varios países de Sudamérica, Europa y Estados Unidos, y *La muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, adaptación que, además de ser presentada en varias giras mundiales, tuvo más de seiscientas representaciones. También ha realizado varios montajes de ópera tales como *Ezio*, de Haendel; *Carmen*, de Bizet; *Canciones de Mahagony*, de Kart Weill, y *El canto de los volcanes*, de Federico Álvarez del Toro, entre otros. Fue director general de teatro y danza de la Coordinación Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), período en el que creó el Festival de Danza Contemporánea de la UNAM, y más tarde, director de Difusión Cultural del Museo Nacional de Antropología, donde produjo y realizó más de 40 espectáculos. Le fue otorgada una de las becas que brinda el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) por su obra *Nahui Hollín*, escrita y dirigida para el Festival Internacional del Centro Histórico de la ciudad de México.

En los últimos años ha dirigido varios performances y espectáculos multimedia en espacios alternativos como Xilitla, Real de Catorce y San Juan de Ulúa, por citar algunos

Iris Disse

Es originaria de Lüneburg, Alemania. Ha producido numerosas obras teatrales de manera independiente, de las que ha sido autora y directora. Ha recibido varios reconocimientos internacionales como el Premio BBC y el Prix Futura Berlín. Vive en Quito, Ecuador, desde 1994, donde ha colaborando con la estación FM la Luna 99.3, L' Association Mondiale des Radiodiffuseurs Communautaires (AMARC) y el Centrum Für Internationale Migration und Entwicklung (CIM), lugar, este último, en el que ocupó un puesto de carácter diplomático, y donde actualmente se desempeña como experta en radio. Desarrolló una serie de *features* que llevan por nombre *Ventanas Culturales* que han sido transmitidos vía satélite en cobertura para toda Latinoamérica. Ha sido docente en la Universidad Internacional San Francisco, Quito, Ecuador, y capacitadora a nivel internacional en el área de creatividad y medios. Iris Disse es creadora de la Escuela de Escuchar, foro destinado a la audición y estudio del radioarte, y fundadora de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), espacio dispuesto para la creación y difusión de formas de radio innovadoras. A través de RAEL ha realizado diversas instalaciones sonoras para museos, ferias, plazas públicas, teatros y la Sexta Bienal Internacional de Arte, en Cuenca, España. Actualmente se desempeña como directora de teatro, escritora y creadora de obras radiofónicas.

Janete El Haouli

Estudió música con especialidad en piano. Tiene una maestría en Ciencias de la Comunicación y un doctorado en Artes/Radio, ambos por la escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de Sao Paulo (USP). Es profesora adjunta del Departamento de Arte de la Universidad Estatal de Londrina (UEL), Paraná, donde imparte cátedra en música y artes escénicas desde 1981. Creó y coordinó el Núcleo de Estudos em Música e Contemporaneidade (NMC) de la UEL, de 1993 a 2003.

Produce y presenta semanalmente el programa de *Música Nueva Radio para Oídos Pensantes* desde 1991, en la Radio Universidade FM, emisora educativa cultural de la UEL, de la que es directora general desde septiembre de 2001. Desarrolla trabajos pedagógicos de creación e investigación sobre la escucha del paisaje sonoro en la radio, así como proyectos de creación radiofónica (arte acústico) para la Westdeutscher Rundfunk (WDR), Studio Akustische Kunst, de Colonia, y también para Deutschnad Radio, de Berlín. Ha participado en numerosos encuentros y proyectos en Brasil, Suiza, Italia, México, Rusia y Finlandia. Su investigación de maestría sobre el performer e investigador de voz Demetrio Stratos fue presentada en Brasil, Canadá, Francia, Suiza, Italia y Alemania, y publicada como libro en Italia por el Auditorium Edizione Milano, con el título *Demetrio Stratos: alla ricerca della voce-musica* (en su 5° edición) en Brasil en 1999, y como *Demetrio Stratos: em busca da voz-música* en el 2002.

Mayra Esteves

Es comunicadora social, realizadora de radio y poeta. Fue becaria de la Deutche Welle, en México, para la Segunda Bienal Latinoamericana de Radio. Es autora de una trilogía de nombre *Línea de frontera*, en la que se revela el estado de las provincias fronterizas de Ecuador con Colombia tras la movilización de los desplazados colombianos; fue precisamente por este documental sonoro que obtuvo el segundo lugar en categoría de radioreportaje en la Cuarta Bienal Internacional de Radio. También es ganadora del premio Símbolos de Libertad 2002. Ha realizado el diseño sonoro de diversas estaciones de radio.

René Farabet

Es doctor en Literatura Francesa y antiguo alumno del Conservatorio de Arte Dramático de París, Francia. Ha realizado puestas en escena en el Teatro de Francia y en el Teatro Oblicuo, entre otros. Fue profesor del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de París III. Ha publicado diferentes títulos, entre las que destacan: *El papel del actor dentro del teatro de Claudel*; *Introducción y anotación de la correspondencia Paul Claudel-Lugne-Poe*; *Breve elogio del trueno y del ruido de las*

alas, además de numerables artículos en diferentes revistas y periódicos. Es realizador de programas radiofónicos y coordinador del Taller de Creación Radiofónica de Francia-Cultura, en Radio Francia Internacional (RFI). Ha recibido el Premio Italia y el Premio Futura de Berlín en tres ocasiones; también así el Premio Paul Wilson y el Gran Premio Radio de la Société Civile des Auteurs Multimedia (SCAM). Fue reconocido con mención honorífica por el Premio Europa. Actualmente es representante de RFI en la International Feature Conference y en las reuniones del grupo de Unión Europea de Radiodifusión (UER) Ars Acústica.

Pietro Formentini

Es doctor en Lenguas Extranjeras, dramaturgo y poeta. Es autor de las puestas en escena *¿Logrará nuestro Sancho llegar a ser don Quijote?*; *Fantateatro*; *Fabulilla*, e *Historia de la casa que quería cambiar de casa*. Ha publicado obras para jóvenes, como lo son: *Poesía, historieta y palabra mongolfiera*; *El juego de la rima*; *Cara de pollo con dos sombreros*; *El papel-historia*, y *Diario de poesía*, entre otras. Trabajó en Radiotelevisione Italiana (RAI) como autor de diversos radiogramas, mismos con los que ha obtenido el Premio Italia y el Premio Mónaco en un par de ocasiones, además del Premio Ondas. Participó en el Encuentro Europa Radio, en Alemania. Sus obras *Fantafilm*; *Tarzan' Store*, y *Robot*, versión multilingüe (compuestas en los idiomas español, inglés, francés, italiano y alemán), se transmitieron en múltiples países en su versión original. Para la RAI, produjo los programas televisivos *Decir, hacer, imaginar poesía*; *Pequeños filmes*; *Las narraciones ilustradas*; *Entrevistas a mí mismo*, y *La hora de los muchachos*.

Guillermo Galindo

Es compositor especialista en cómputo y sonido digital. Su música ha sido interpretada en diversos festivales a través de los Estados Unidos, Latinoamérica, Europa y Asia. Fue residente especialista en sonido en la California Library of Natural Sounds del museo de Oakland, Estados Unidos. Ha escrito música para más de 20 películas y proyectos multimedia; también ha hecho diseño sonoro para radio e instalaciones sonoras. Le han sido otorgados premios como el California Arts Council

Composers Fellowships (Los Ángeles, California); American Composers Forum Community Engagement Project Summer (San Francisco, California); Banff Center for the Arts (Alberta, Canadá), y el Jóvenes Creadores, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, entre otros.

Martín Hernández

Trabajó como productor del programa *American Top 40* en español para Radio Express, empresa internacional ubicada en los Ángeles, California. Fue locutor y director de producción de WFM, estación musical perteneciente a Grupo Televisa Radio. En 1990 forma Zeta Audio, compañía independiente dedicada a la producción de sonido para radio y televisión. Es creador del concepto Radioactivo 98.5, conocida estación juvenil de la ciudad de México de la que fue director de producción durante el periodo comprendido entre 1993 y 1996. Martín Hernández alcanzó el segundo lugar de audiencias en el Distrito Federal con un programa en vivo.

José Iges

Es ingeniero industrial y doctor en Ciencias de la Información; compositor y artista. Tras formarse en el ámbito de la música de manera autodidacta, se inició en la práctica de la creación con medios electroacústicos en el laboratorio Alea, Madrid, España, y posteriormente en la Universidad de Pau, en Francia. En 1989 comienza su colaboración con la artista Concha Jerez en materia de arte radiofónico, *performance*, instalación y conciertos multimedia. Muchas de sus obras radiofónicas han sido presentadas en foros internacionales como el Prix Italia y el Premio Karl Szucka. Es programador de Radio Nacional de España (RNE) desde 1985; dirige el espacio *Ars Sonora*, destinado a la difusión de arte sonoro, particularmente de radio arte, en la RNE. Es miembro y coordinador del grupo Ars Acústica de la UER (Unión Europea de Radiodifusión). Ha impartido numerosos cursos y talleres, entre los que se encuentran los talleres de Arte Radiofónico que dirigió en Barcelona, La Caixa, CIEJ, en 1990; Cuenca, Facultad de Bellas Artes, en 1995, y la ciudad de México, en el marco de la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio, en el año 2000. También ha impartido talleres sobre espacios sonoros y visuales, en Pontevedra y Valencia, Facultad de

Bellas Artes; y sobre arte, en el espacio electrónico en Gijón, en la Fundación Municipal de Cultura. Ha colaborado con artículos y ensayos en revistas especializadas como *Scherzo*, *Ritmo*, *Creación*, *Atlántica*, *El Urogallo*, *Musica/Realtà*, *Doce Notas o Fisuras*; también escribió para el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Es autor de la obra *Animales Domésticos* (Ed. Libertarias, Madrid, 1987), y del volumen biográfico *Luigi Nono* (Ed. CBA, Madrid, 1988). En 1997 fue responsable de seleccionar las obras que conformarían la colección de Arte Sonoro de la Mediateca de la Fundación Caixa de Pensions, Barcelona. Fue comisario de las exposiciones internacionales sobre instalaciones y esculturas sonoras *El espacio del sonido/El tiempo de la mirada*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, en 1999; y *Resonancias*, Museo Municipal de Málaga, 2000. Ha sido coordinador del ciclo *Conciertos Intermedia* de la Sala América, Vitoria-Gasteiz, 2000-2001, y *Fluxus Concerts*, MNCARS de Madrid, en el año 2002. Es creador y coordinador de los ciclos de conciertos de música contemporánea del Museo Vostell Malpartida, Cáceres, desde 1999.

Hedda Kage

Tiene formación como actriz y bibliotecaria, además de contar con estudios en literatura, Ciencia Teatral, Germanística y Analística en la Universidad de Colonia. Ha sido asesora en los concursos radiofónicos realizados por la radioemisora alemana Westdeutscher Rundfunk (WDR) y el Instituto Goethe en once países de Latinoamérica. Ha producido programas nacionales por encargo del Ministerio del Exterior, en Alemania, además de haber dirigido y desarrollado congresos radiofónicos en Quito, de entre los cuales destaca *Pura Vida: Posibilidades de Transferencia Cultural en la Radio entre América Latina y Alemania*, en 1994. Fue coordinadora de apoyo institucional en Alemania durante la Primera Biental Latinoamericana de Radio.

Fabiano Kueva

Tiene estudios en Dirección de Fotografía para Cine y Video, Radioarte, Guión Cinematográfico y Arte Objeto en diferentes casas de estudio. Ha fotografiado y

codirigido numerosos reportajes, y escrito guiones para video experimental, series de cortometrajes y largometrajes argumentales. Colaboró con el Ministerio del Ambiente de Ecuador realizando 20 microprogramas radiofónicos educativos, y con el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil haciendo el diseño de campaña, guión, dirección y producción de 8 microprogramas radiofónicos educativos. Creó el concepto Poesía Mano a Mano, evento acústico que produjo y dirigió del 2003 al 2004. Es autor del artículo "Cine Porno", publicado en la revista *CUT! Magazine*, Holanda; del "antilibro" *Polaroid*, y el manifiesto *El lector de sonido*, presentado en la Cuarta Bienal Internacional de Radio, México, 2002, en la que participó como jurado en la categoría de radiodrama. Ha realizado la banda sonora de un par de obras teatrales, una obra dancística y un performance, dirigido éste último por Iris Disse, y presentado en el marco de la EXPO 2000 Hannover, Alemania. En el ámbito del arte radiofónico, se ha desempeñado como guionista, productor y director de diversas obras inscritas en distintos géneros. Recibió una mención honorífica por parte de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias por el guión para el radiodrama *¡Viva la Menstruación!*, en 1997; el primer premio en la categoría de radiodrama por la obra *Frida Kahlo: Sandunga con Alas* en la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio, México, 2000, y el Premio a la Excelencia por el cuadro *Tercer Milagro de los Peces* en la Segunda Exhibición de Arte Religioso Latinoamericano, EUA, 2000. Es miembro de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL) desde 1996.

Héctor Medellín

Tiene estudios en Ciencias de la Comunicación y Periodismo, así como en matemáticas, física y telecomunicaciones. Desde 1982 ha colaborado con la Westdeutscher Rundfunk (WDR) y la Deutsche Welle, de Alemania, en la que actualmente es creador de obras radiofónicas y redactor de programas culturales y musicales. Se ha desempeñado como guionista, actor, director y técnico en el ámbito de la radio. Ha sido colaborador en múltiples radiodifusoras de Estados Unidos y América Latina.

Astrid Pape

Estudió pedagogía, psicología y psiquiatría de niños en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Se instruyó de manera autodidacta en armonía de jazz, rítmica e improvisación. Realiza producciones musicales diversas, entre las que se encuentra la elaboración de música para películas, además de desempeñarse como profesora de música. Es creadora de radioarte y performance en Ecuador

Lourdes de Quevedo Orozco

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); maestra en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y candidata a doctora en Comunicación Audiovisual por esta última institución. Ha sido docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, de la Universidad Iberoamericana (UIA), de la Universidad Latinoamericana (ULA), del Instituto Universitario de Comunicación Educativa y de la Universidad Pedagógica Nacional. Ha participado en la creación y transmisión de programas radiofónicos educativos y culturales dirigidos a profesores de educación básica, padres de familia y alumnos en general.

Daiya-Gerda Resl

Cantante y realizadora de radio nacida en Austria. Tiene estudios en filosofía, pedagogía, teatro y música. Realizó una carrera en Terapia de Audiología, Foniatría y Lenguaje en la Facultad de Medicina de la Clínica Universitaria de Innsbruck, Austria. Obtuvo el primer premio en la Cuarta Bienal Internacional de Radio en la categoría de Campañas Institucionales por una serie de trabajos sobre la participación política de las mujeres en Ecuador.

Heidi Grundmann

Es realizadora y productora de la Österreichischer Rundfunk (ORF), Alemania, desde los años setenta. Ha sido organizadora de numerosos proyectos artísticos, además de participar constantemente en simposios y exhibiciones internacionales relativos a

la práctica del arte en medios electrónicos, especialmente radio, televisión e internet. Es autora de publicaciones como *Art & Telecommunication*, Vienna/Vancouver, 1984; *The Geometry of Silence*, Vienna, 1991; *On the Air*, Innsbruck, 1993; *Zeitgleich*, Triton Verlag, Vienna, 1994, y *Sound Drifting*, Triton Verlag, Vienna, 2000. Es creadora del programa radiofónico *Kunstradio-radiokunst*, que se transmite semanalmente desde el 2001 en el canal cultural de la ORF. Actualmente organiza nuevos proyectos y desarrolla métodos para documentar trabajos sobre radioarte.

Jorge Reyes

Estudió flauta transversa en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y música clásica, electrónica y jazz en Alemania durante la década de los setenta. En Dharamsala, India, realizó estudios de música tradicional hindú y tibetana. Empezó a sintetizar y mezclar el resultado de sus investigaciones para formular lo que ha sido la columna de su propuesta sonora en los últimos quince años: la mezcla de sonidos prehispánicos y autóctonos mexicanos con la tecnología musical avanzada, para lo que utiliza un conjunto de instrumentos de origen mesoamericano, tanto de percusión como de viento. Ha grabado 21 discos, como *El canto del jaguar*, *Nierika*, *Et tunkul y Bajo el sol jaguar*, por citar algunos. Jorge Reyes se presenta constantemente en concierto en Estados Unidos, Canadá, Europa y diversos países de Sudamérica. En México, algunos de sus conciertos, tales como la celebración del día de muertos o el equinoccio de primavera, se han convertido en tradición.

Benjamín Rocha

Estudió Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autor de las obras poéticas *Los restos del naufragio*, *Lecturas*, *La balsa de La Medusa* y *En el silencio abierto*, y de *La ciudad de Zacatecas*, *Parque Fundidora*, *Con raíces de acero* y *El estado de Sonora*, en lo que se refiere a prosa. Su ensayo "Un poeta como segundo de abordó. Efrén Rebolledo en la diplomacia mexicana", es la primera biografía existente sobre este poeta mexicano, y aparece en el libro *Escritores mexicanos en la diplomacia*, editado por la Secretaría de Relaciones Exteriores. Se ha desempeñado como periodista, redactor y

corrector de estilo en diversos medios de comunicación desde 1977. Estuvo a cargo de la jefatura de redacción de Grupo Azabache, y fue editor externo y asesor en publicaciones de Plaza y Janés México. Fue editor de la sección Academia en el diario *Crónica*. Ejerce la labor docente desde 1977. En la Universidad del Claustro de Sor Juana, diseñó la licenciatura en Diseño Editorial y el área de expresión oral y redacción de la licenciatura en Comunicación Audiovisual, así como el diplomado en Periodismo Cultural, el cual fue impartido en varios estados de la República Mexicana. Fue responsable de edición en el Departamento Editorial de la Dirección de Difusión de la Universidad Autónoma Metropolitana. Desde febrero de 2001 es subdirector de Planeación y Evaluación de Radio Educación.

Manuel Rocha

Estudió piano, armonía, contrapunto y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección de Julio Estrada, Ratko Tichavsky y Federico Ibarra. Trabajó en el taller colectivo de fotografía de Pedro Meyer, y ha participado en diversas exposiciones fotográficas en México, Brasil, Cuba e Italia. Su interés por el cine, el video experimental, la instalación y la escultura sonora lo llevaron a los Estados Unidos de América, a la Universidad de Mills College, en donde estudió una maestría en música electrónica y composición en el año de 1991. Luego, en París, cursó un taller de música por computadora en el Institut de Recherche et Coordination Artistique/Musique (IRCAM), donde presentó, dentro del cuadro de conciertos, una de sus obras. También en París, realizó una tesis doctoral en el área de Estética, Ciencia y Tecnología de la Música. Fue becario de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Ha obtenido dos premios en el Concurso Internacional Russolo de Italia y dos menciones honoríficas en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges. Fue músico residente del Banff Art Center en Canadá y becario de la Fundación Japón en el 2000. Ha sido invitado a producir obras electroacústicas en Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) de España, en le Groupe de Recherches Musicales (GRM) de Francia y en el IRACAM de Inglaterra. Ha participado en numerosos festivales internacionales de música contemporánea y ha realizado instalaciones y esculturas sonoras que han

sido expuestas en distintos espacios de arte nacionales e internacionales, entre los cuales destacan Artist Space en la ciudad Nueva York, la galería Crousel en París, la Bienal de Sydney en Australia, la galería SURGE y el Kyoto Art Center.

Paul Schultes

Realizó estudios en ciencia teatral e historia del arte y un doctorado en Dirección de Teatro Expresionista. Se desempeñó como publicista libre durante treinta años. Es iniciador de los concursos de Radioteatro en América Latina, Asia y África. Ha ocupado los cargos de redactor, jefe de departamento y director de Radiodrama Cultura y Entretenimiento de la Westdeutscher Rundfunk (WDR). Ha sido presidente del jurado en varios de los concursos más importantes de radio como el Prix Futura de Berlín, el Premio Italia y el Premio Ondas de España. Fue presidente de la sección cultural de radioteatro y radioarte de la European Broadcasting Union (EBU). Es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de Alemania, del Consejo del Instituto Goethe y de la Fundación Konrad Adenauer.

Daniel Teruggi

Es doctor en Arte y Tecnología por la Universidad de Paris VIII. Realizó estudios de composición y de piano en Argentina, su país natal, y en Francia, en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde cursó estudios de composición electroacústica e investigación musical. En 1983, entró como miembro permanente de GRM INA (Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel), donde comenzó su actividad en sistemas digitales en el ámbito de la pedagogía, para después ser director artístico del grupo. Desde 1997 es el director de GRM; actualmente dirige el sector de investigación y experimentación de INA.

Daniel Velasco Schawrzenberger

Estudió Imagen y Sonido en la Escuela Técnica Superior de Dusseldorf. Desde 1985 realiza producciones de radioteatro y radioarte para la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colonia. Como docente y artista, ha participado en diversos festivales de arte acústico y música electrónica en México, España, Alemania y Estados Unidos.

Elizabeth Zimmermann

Elizabeth Zimmermann vive y trabaja en Viena, Austria. Estudió Cultura y manejo de medios en el International Center for Cultura and Mediamanagement (ICCM), en Salzburgo. Ha trabajado para Kunstradio y para la asociación no lucrativa TRANSIT, en donde le encomendaron varios proyectos importantes de radioarte desde 1991.

Ha participado en la organización y coordinación de programas de radioarte, simposios, instalaciones sonoras, publicaciones y proyectos de arte telemático internacional, como Horizontal Radio (1995), Rivers & Bridges (1996), Recycling the Future (1997), Immersive Sound (1998), Sound Drifting (1999), Gateways (2000) y Radiotopía (2002). En 1998 tomó posesión como productora de Kunstradio-Radiokunst.

ANEXO DOS

Estadísticas de los concursos de programas radiofónicos de la Bienal de Radio, en la categoría de Radioarte

Primera Bienal Latinoamericana de Radio, del 13 al 17 de mayo de 1996

Datos estadísticos de los concursantes de la categoría de Radioarte en la Primera Bienal	
Total de producciones concursantes	59 producciones

Procedencia	
Argentina	2
Ecuador	3
México	54
Total	59

Nota: en la procedencia se encuentra registrado únicamente el país.

Productores	
Hombres	Mujeres
37	17

Realizadores	
Hombres	Mujeres
46	25

Guionistas	
Hombres	Mujeres
45	21

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

**ANEXO DOS: Estadísticas de los concursos de programas
radiofónicos de la Bienal de Radio,
en la categoría de Radioarte**

Datos estadísticos de los ganadores de la categoría de Radioarte en la Primera Bienal

Productores	
Hombres	Mujeres
3	1

Realizadores	
Hombres	Mujeres
5	1

Guionistas	
Hombres	Mujeres
3	1

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

Segunda Bienal Latinoamericana de Radio, del 11 al 15 de mayo de 1998

Datos estadísticos de los concursantes de la categoría de Radioarte en la Segunda Bienal	
Total de producciones concursantes	76 producciones

Procedencia	
Argentina	1
Brasil	1
Ecuador	3
México	71
Total	76

Procedencia del interior de la República Mexicana	
Ciudad de México	42
Coahuila	5
Colima	1
Edo. de México	6
Guadalajara	3
Guanajuato	2
Guerrero	1
Nuevo León	2
Puebla	6
Querétaro	2
Veracruz	1
Total	71

Nota: en la procedencia se encuentra registrado únicamente el país.

Productores	
Hombres	Mujeres
42	20

Realizadores	
Hombres	Mujeres
59	30

Guionistas	
Hombres	Mujeres
51	35

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

Datos estadísticos de los ganadores de la categoría de Radioarte en la Segunda Bienal	
Productores	
Hombres	Mujeres
4	0
Realizadores	
Hombres	Mujeres
4	0
Guionistas	
Hombres	Mujeres
5	2

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

Tercera Bienal Latinoamericana de Radio, del 15 al 19 de mayo de 2000

Datos estadísticos de los concursantes de la categoría de Radioarte en la Tercera Bienal	
Total de producciones concursantes	56 producciones

Procedencia	
España	1
Finlandia	1
Honduras	2
México	52
Total	56

Procedencia del interior de la República Mexicana	
Ciudad de México	25
Baja California	1
Chiapas	1
Edo. de México	5
Guadalajara	4
Guanajuato	3
Guerrero	3
Michoacán	1
Morelos	1
Puebla	4
Tamaulipas	1
Veracruz	2
Yucatán	1
Total	52

Nota: en la procedencia se encuentra registrado únicamente el país.

Productores	
Hombres	Mujeres
27	15

Realizadores	
Hombres	Mujeres
36	20

Guionistas	
Hombres	Mujeres
37	22

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

Datos estadísticos de los ganadores de la categoría de Radioarte en la Tercera Bienal	
Productores	
Hombres	Mujeres
2	1
Realizadores	
Hombres	Mujeres
3	2
Guionistas	
Hombres	Mujeres
2	1

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

Cuarta Bienal Latinoamericana de Radio, del 20 al 24 de mayo de 2002

Datos estadísticos de los concursantes de la categoría de radioarte en la Cuarta Bienal	
Total de producciones concursantes	48 producciones

Procedencia	
Brasil	1
Chile	1
Ecuador	3
España	2
Estados Unidos	1
Italia	1
México	37
Puerto Rico	1
Venezuela	1
Total	48

Procedencia del interior de la República Mexicana	
Ciudad de México	24
Chiapas	2
Edo. de México	3
Guadalajara	2
Guanajuato	2
Monterrey	1
Puebla	2
Veracruz	1
Total	37

Nota: en la procedencia se encuentra registrado únicamente el país.

Productores	
Hombres	Mujeres
37	12

Realizadores	
Hombres	Mujeres
51	10

Guionistas	
Hombres	Mujeres
43	12

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.

**ANEXO DOS: Estadísticas de los concursos de programas
radiofónicos de la Bienal de Radio,
en la categoría de Radioarte**

Datos estadísticos de los ganadores de la categoría de Radioarte en la Cuarta Bienal

Productores	
Hombres	Mujeres
8	1

Realizadores	
Hombres	Mujeres
7	

Guionistas	
Hombres	Mujeres
7	

Nota: se cuenta el total de personas que formaron parte de cada uno de los procesos de producción.