



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---



**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ARAGÓN**

**“EL RADIOARTE GÉNERO CREATIVO”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**PRESENTA:**

**JOAQUÍN MONROY IZOZORBE**

**ASESOR:**

**LIC. JOSÉ ANTONIO ZAVALA LANDA**

**SAN JUAN DE ARAGÓN, ESTADO DE MÉXICO 2009.**



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.

## **Agradecimientos**

A Dios por ponerme en los lugares y situaciones indicadas, brindándome la oportunidad de conocer a la gente correcta en el momento preciso, siendo el que guía camino, mostrándome que todas las cosas sin importar su naturaleza sirven para bien.

A mis padres Joaquín e Irma por su apoyo total en cada meta que me trazo, gracias por estar conmigo.

A mis hermanos: Oscar, Sandra, Adriana por mostrarme con anticipación los ciclos de la vida.

A mi abuela: Mamá Carmen por tu compañía y cariño, nunca me canso de escucharte y estar contigo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México que nos brinda una formación sólida y diversa.

Gracias. Joaquín Monroy Izozorbe.

## **“EL RADIOARTE GÉNERO CREATIVO”**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>I. LA RADIO UN MEDIO CAPAZ DE PRODUCIR ARTE</b> .....	<b>5</b>
1.1. LA ESTÉTICA RADIOFÓNICA Y LA DEFINICIÓN DE RADIOARTE.....	7
1.2. DESARROLLO DEL RADIOARTE EN EUROPA.....	23
1.3. SURGIMIENTO DEL RADIOARTE EN MÉXICO A TRAVÉS DE LA BIENAL INTERNACIONAL DE RADIO.....	26
<b>II. LOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE RADIOFÓNICO, RECURSOS EXPRESIVOS EN LA PRODUCCIÓN DE RADIOARTE</b> .....	<b>29</b>
2.1. LA ICONICIDAD DEL SONIDO.....	31
2.2. CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SONORA A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE RADIOFÓNICO.....	34
2.2.1. FUNCIÓN DE PALABRA EN RADIOARTE.....	38
2.2.2. FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN RADIOARTE.....	47
2.2.3. FUNCIÓN DE LOS EFECTOS SONOROS EN RADIOARTE.....	49
2.2.4. FUNCIÓN DEL SILENCIO EN RADIOARTE.....	53
<b>III. RADIOARTE UN GÉNERO PARA LA CREACIÓN</b> .....	<b>62</b>
3.1. HACIA UNA SENSIBILIZACIÓN DE LA PERCEPCIÓN SONORA.....	64
3.2. EL VÍNCULO ENTRE LO SONORO Y LA CREATIVIDAD.....	72
3.3. LOS PROCESOS CREATIVOS Y EL ARTE RADIOFÓNICO.....	78
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>88</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>91</b>
<b>FUENTES DE CONSULTA</b> .....	<b>96</b>

# INTRODUCCIÓN



## INTRODUCCIÓN

La elaboración de esta investigación surge a raíz de dos motivos. El primero nos remite a las nuevas propuestas radiofónicas difundidas en México por la radio educativa, universitaria y cultural. A través de producciones como: El arte de escuchar el radioarte, Carpenochem, Experimento, Tripulación Kamikaze, Radiotopia; donde los radioastas y radioescuchas pueden explorar nuevas formas de hacer radio, dejando a un lado los formatos convencionales que han encasillado al medio, como un espacio simbólico donde convergen entretenimiento, publicidad, información, música y noticias.

El radioarte rompe con las formas tradicionales de hacer y escuchar radio, convirtiendo a este medio en un instrumento susceptible de producir arte gracias a las posibilidades del lenguaje y la técnica radiofónica. Acorde a lo anterior, resulta interesante exponer, a través de este documento, una tendencia vanguardista como el radioarte, situándonos en un campo de investigación poco estudiado por las personas que viven y trabajan de la radio en México. Aportando así, datos que contribuyan a la producción, estudio, análisis y crítica de un género relativamente nuevo en México.

El primer capítulo busca introducirnos al tema a través de una revisión histórica del radioarte en Europa y su difusión en México, gracias a la Bienal Internacional de Radio, mostrando por medio de autores clásicos como: Aristóteles, Hegel, Marshall McLuhan o Rudolph Arheim; las pistas sobre el estrecho vínculo que ha existido entre la creación artística y el sonido de la radio desde sus primeras transmisiones experimentales, descifrando así la estética radiofónica y el concepto de radioarte.

En el segundo capítulo nace del interés por abordar los elementos del lenguaje radiofónico (palabra, música, silencio y efectos especiales) como recursos expresivos en la producción de radioarte, pues a diferencia de otros géneros radiofónicos, el radioarte como manifestación artística, sitúa a la creatividad y la espontaneidad por encima del dominio técnico, el que se reconoce, es necesario, pero insuficiente por sí solo.

A partir de esta y otras reflexiones surge la necesidad de identificar aspectos que permitan producir, reconocer e interpretar el radioarte.

Este segundo apartado también resume, las generalidades esenciales en la producción radiofónica, una gran oportunidad para exponer y reinterpretar desde distintos enfoques temas relacionados a la producción. Lo anterior con el fin de que a través de este texto, se tenga un medio de consulta que, un momento determinado, permita conocer más acerca del radioarte, es decir, radio experimental que englobe todos los requerimientos que los elementos sonoros, rítmicos y de silencio precisan.

El capítulo tercero alude a una radio diferente a lo convencional y esta radio diferente está basada en la sensibilidad del radio escucha, lo cual significa abrirle una posibilidad expresiva a través del lenguaje sonoro, donde tanto el autor como el escucha mantengan una comunicación llena de sensibilidades, en este ámbito se permite todo el ingenio y la creatividad de quien realiza una obra. Considerando así, a los procesos creativos como la mejor forma de estructurar los pasos que se siguen para concebir una pieza de arte radiofónico, donde el radioasta: se interesa por un tema, incuba la idea, encaja las piezas, evalúa como se realiza, produce y transmite la obra.

Este texto incluye además un CD con audios recopilados a lo largo de la investigación, permitiendo al lector poder escuchar ejemplos concretos sobre el tema de estudio. Los audios son piezas de radioastas e investigadores de la radio reconocidos, como: Iris Disse, Jorge Gómez Aponte, Jorge Reyes, Ricardo Haye, entre otros.

Cabe señalar que el objetivo inicial de esta investigación era elaborar un manual para la producción de radiarte. Pero elaborar un manual donde se expliquen de forma metódica los pasos que han de seguirse para realizar una pieza de arte radiofónico no es una cuestión viable, pues el radioarte a diferencia del resto de los géneros no cuenta con una estructura definida que permitan su descripción en pasos. Sin embargo, todos los artistas sonoros que han hecho alguna intervención en radio, tienen la constante de atravesar por un proceso creativo cada vez que realizan una pieza de arte radiofónico. Por lo tanto retomamos los pasos de la creatividad para describir cómo se produce un radioarte. El lector, si lo hace así, verá muy pronto que este pequeño ensayo no es suficiente para ir muy lejos. Su objetivo se agota en ser una propuesta. En tanto que su intención en principio fue mostrar como se produce una pieza de radioarte a través de un manual; sin embargo esta investigación modificó sus objetivos a lo largo de su desarrollo, concluyendo en este texto.

Trato de cumplir cada propósito, utilizando las definiciones que otros autores formulan sobre los conceptos de comunicación e información. Lo hago así, porque no encontré definiciones explícitas con las que estuviera totalmente de acuerdo. Los conceptos, simplemente los reformo y los plasmo en una definición tentativa.

En este trabajo, considero a la comunicación y a la información como conceptos sociológicos, que deben de ir de la mano con la moderna sonorización, es decir, donde se utilicen todos los sentidos del ser humano, tanto del que produce radioarte como de aquel o de aquellos a los que va dirigida la información a través del sonido.

La comunicación y la información serán vistas como hechos sociales que se estudian dentro de las corrientes sociológicas y que se fundamentan en ellas.

Algunas personas, al hablar de comunicación, piensan en los medios masivos de difusión o en la lengua hablada. La comunicación para nosotros, tiene algo más que esto, es decir; al hacer radioarte pretendemos que no simplemente digan noticias o se escuche una

canción, sino más bien, relacionar al individuo y a la sociedad o al radioescucha, con lo que se observa o se oye en la radio.

El hecho de citar textos de diferentes disciplinas como: arte, audiología, comunicación, filosofía, sociología, etc., tiene el fin pedagógico de comparar datos, apoyándose una referencia en otra y viceversa, ayudando a sustentar ésta investigación, porque nuestra tesis, es ecléctica y pretende generar una radio más rica en materia de sonoridad partiendo de un radioarte que permee la escena radiofónica.

Tenemos que cuestionar al conocimiento científico, plantearle problemas. Ver a la ciencia como algo que se está haciendo y cuya formación no es lineal y segura, sino enfrentada a obstáculos que la hacen errar y estancarse, sugiriendo cada vez líneas de investigación más específicas.

# CAPÍTULO I

## LA RADIO UN MEDIO CAPAZ DE PRODUCIR ARTE



*El oyente ya no está solo, recogido en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra en todas partes, así pues, el carácter de la lírica radiofónica debe ser espacial, volitivo, sonoro, inesperado, mágico.*

*Gianluca Scuderi*

## I. La radio un medio capaz de producir arte

En la actualidad se vive dentro de un mar de sensaciones y estímulos, que pierden sentido dentro de la cotidianidad. Realizar nuestras actividades diarias implica la interacción de la mente humana con el entorno. Nuestro sistema nervioso es el encargado de dar ordenamiento a los impulsos que se ejecutan por medio de nuestros órganos. Ojos, oídos, nariz, boca, extremidades, entre otros, son los receptores de datos provenientes del exterior; como: el color y la forma de los objetos, la temperatura en un día soleado, el aroma de las plantas, el sabor de los alimentos o el sonido producido por cada especie animal. Los ejemplos citados, son cuestiones que se abstraen del contexto por medio de los sentidos, proporcionando a la mente del individuo elementos suficientes para interpretar la realidad, determinando a través de los recursos lógicos y vivenciales qué acciones han de ser las más adecuadas para ejecutarse en diferentes circunstancias.

Según Rudolf Arnheim, “los sentidos no nos proporcionan las cosas en sí, sólo nos permiten captar los efectos de algunas de sus características. Cada órgano nos provee de percepciones distintas y simultáneas que integran una sola experiencia sensorial. El sentido más desarrollado por el hombre, es el de la vista, dado que brinda de manera inmediata, información sobre el color, el tamaño de los objetos, su ubicación, si estos se desplazan, en qué dirección lo hacen, así como las relaciones de distancia entre ellos”.<sup>1</sup>

Lo anterior, justifica la abundancia de elementos expresivos para las artes visuales donde se utiliza el color, el movimiento y las infinitas posibilidades que permite el espacio tridimensional como formas de expresión. Tan sólo hay dos artes que escapan a la vista y que están destinadas únicamente al oído: la música y la radio.

Rudolf Arnheim en su texto *Estética radiofónica* considera la radio “como un medio susceptible de crear arte”.<sup>2</sup>

Sin embargo, al hacer un breve recorrido por el cuadrante notaremos que la radio es también, un foro de entretenimiento basado en novedades musicales y concursos radiales, un espacio de información periodística inmediata o, en su defecto, un altavoz de anuncios publicitarios que motiva a la compraventa de mercancías, adoptado así patrones convencionales, que obedecen a la repetición de géneros y formatos radiofónicos, dejando de lado las posibilidades estéticas de su lenguaje y los recursos técnicos que hacen de la radio un instrumento creativo y no sólo de difusión artística.

---

<sup>1</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofónica*. 2ª edición, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980. p. 20.

<sup>2</sup> Ibidem. p. 21.

Hace más de 7 décadas Arnheim advertiría sobre las posibilidades artísticas de la radio señalando lo siguiente:

“Se ha revelado como un mundo seductor y excitante, que está en posesión no sólo del mayor estímulo que conoce el hombre para los sentidos, la música, la armonía y el ritmo, sino que, al mismo tiempo, es capaz de dar una descripción de la realidad por medio de ruidos y con el más amplio y abstracto medio de divulgación de que es dueño el hombre: la palabra”.<sup>3</sup>

En otras palabras, se puede decir que la radio, posee un lenguaje particular que como bien lo dice Arnheim resulta altamente expresivo por medio de; la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, son los elementos de los que se vale este medio para comunicar.

### 1.1. La estética radiofónica y la definición de radioarte

De acuerdo a lo expuesto en el apartado anterior, se puede decir que la historia de la radio desde sus inicios ha estado ligada estrechamente al arte, desde las primeras transmisiones de adaptaciones de obras de literatura universal donde se comienzan a implementar recursos sonoros que sustituyeron al campo visual, y establecieron las bases de un nuevo código para la producción radiofónica, hasta la reciente incursión de producciones destinadas a mostrar al radioescucha, la riqueza acústica del entorno en las llamadas postales sonoras.

Asimismo, los espacios radiofónicos destinados a la creación artística, son, sin lugar a duda, menores en comparación a las radiorevistas, noticieros o programas musicales, pero a pesar de esto, es posible evidenciar la existencia de programas radiofónicos destinados a la producción de piezas de arte sonoro para radio, lo anterior a dado lugar a que la naturaleza artística de la radio sea cuestionada como también el cine y el video.

Ricardo Haye, en su texto *El arte radiofónico* menciona que:

“La historia de la radio no habilita sostener, qué arte haya encontrado un refugio seguro, pues los artistas que trabajaron la creación sonora para radio, únicamente han visitado el medio, sin hacer una instalación verdadera, de ahí que la resonancia cultural de la radio resulte escasa”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ibidem. p. 16.

<sup>4</sup> HAYE, Ricardo. *El Arte Radiofónico, algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. 2ª edición, Editorial, La Crujía ediciones, Argentina, 2004. p. 18.

La importancia de la radio es tal, que por este medio, han transitado músicos, compositores, artistas sonoros e investigadores como: Antonin Artaud, Bertolt Brech, Walter Benjamín, Pierre Schaeffer, John Cage, Murray Schaefer, Orson Wells, Dylan Thomas, Samuel Beckett y Gleen Gould; quienes en su experiencia como radioastas lograron demostrar las capacidades estéticas y artísticas contenidas en el medio.

De acuerdo con lo que hemos venido citando, para Marshall McLuhan:

“El oído es hiperestético en comparación con el ojo que es neutral. El oído es intolerante, cerrado y exclusivo, mientras que el ojo es abierto, neutral y asociativo”.<sup>5</sup>

Con base a lo expuesto se puede decir que la capacidad expresiva de la radio se fundamenta en el sonido, dentro de su invisibilidad recurre a la percepción visual para generar asociaciones con lo auditivo, dotando al medio de un poder evocador de imágenes sonoras.

Para comprender la naturaleza artística de la radio, debemos plantear aspectos relacionados con la estética, Arheim advierte lo siguiente:

“Que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de todo tipo, satisfacer el corazón, para que el hombre, en forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más íntimo, todo aquello que puede mover y excitar el sentimiento humano en lo más profundo de sus posibilidades, con todo lo esencial y sublime del espíritu en el pensamiento e ideología, para así tener la intuición de disfrutar lo grandioso de esto”.<sup>6</sup>

De acuerdo a nuestro punto de vista, por medio del arte se debe comprender el contenido de esta gran riqueza, para complementar la experiencia natural de nuestra existencia exterior; y, por otra parte, servir de estímulo a las pasiones mencionadas con el objetivo de que las experiencias de la vida no nos dejen intactos y cultivemos nuestra aceptación para los fenómenos.

Para Hegel, G. W. F. “lo anterior, no se produce en este campo por la experiencia real, sino solamente, por la apariencia de la misma, por cuanto

---

<sup>5</sup> MCLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. 2ª edición, Editorial Diana, Argentina, 1977. p. 370.

<sup>6</sup> ARNHEIM, Rudolf. Op. cit. p. 31.

al arte, existe una falsa apreciación que, pone sus producciones en lugar de la realidad”.<sup>7</sup>

El artista, según Collingwood Robín, “debe tener una cierta forma de habilidad especializada, a la que se llama técnica. Adquiere esta habilidad del mismo modo que la adquiere un artesano, en parte por experiencia personal y en parte, compartiendo la experiencia de otros que, de tal modo, se convierten en sus maestros”.<sup>8</sup>

Con relación a lo citado puedo afirmar que la habilidad técnica que así se adquiere no es innata del hombre, porque un técnico se hace pero un artista nace.

Para corroborar lo anterior, podemos decir que distintos filósofos, investigadores y críticos de arte como: Aristóteles, Platón, Hegel, Nietzsche, Arheim, Mcluhan; coinciden en que una obra de arte se compone de dos elementos; el conocimiento técnico de materiales y herramientas, y la intención emotiva por estilizar la realidad, ambas cuestiones, técnica y emotividad, son dependientes una de la otra, el dominio técnico es necesario, pero insuficiente por sí solo.

Con relación a la producción de piezas de arte radiofónico Collingwood Robín señala:

“Hay un género de arte, dividido en dos especies: la de las artes útiles y la de las artes bellas. Las artes útiles, son artesanías como la metalurgia, el tejido y la cerámica, en donde la frase, artes, significa artes (esto es, artesanías) dedicadas a hacer lo que es útil”.<sup>9</sup>

Lo anterior lo podemos resumir diciendo que el género arte sea concebido como artesanías y que la frase, bellas artes, signifique artesanías dedicadas a hacer lo que es bello.

Con relación al término crear, es conveniente puntualizar lo siguiente. Si citamos a Collingwood Robin, originalmente, significa “generar o propagar la propia especie, por lo cual, todavía se usa su compuesto procrear, en tanto que sean obras de arte, propiamente dichas, no se hacen como para un fin; no se hacen según un plan preconcebido, y no se hacen imponiendo una forma nueva a una materia dada. Empero, se hacen deliberada y responsablemente, por gente que sabe lo que hace, aunque no sepa de antemano qué es lo que va a resultar”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> HEGEL, G.W.F. *Estética* T. I. 2ª edición, Editorial Ediciones Península, Barcelona, España, 1989. p. 47.

<sup>8</sup> COLLINGWOOD, Robín G. *Los principios del arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 33.

<sup>9</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>10</sup> Ibidem. p. 125 y 126.

Consideramos que, para que una obra de arte tenga la característica de creación, el presunto artista, debe retener en él, ciertas emociones inexpresadas, así como también, cómo y con qué expresarlas.

Con otras palabras, podemos concluir que el vínculo que existe entre el arte y la radio está relacionado de manera directa con la creación artística. Platón decía que, el arte ha sido estudiado por distintos pensadores a lo largo de la historia del hombre.

Collingwood afirma: “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”.<sup>11</sup>

La definición de la estética que nos parece adecuada para nuestra investigación es la que proporciona Rudolf Arnheim a continuación.

“Estética, rama de la filosofía (también denominada filosofía o teoría del arte) relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. La estética se ocupa también de la cuestión de si estas cualidades están de manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular (el modo estético) o si los objetos tienen, en sí mismos, cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si existe diferencia entre lo bello y lo sublime”.<sup>12</sup>

De manera gramatical, la estética se define, así:

“Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. Los principales problemas estéticos son: la determinación y caracteres de la idea de belleza, y la naturaleza y fines del arte en general y de cada arte en particular”.<sup>13</sup>

Definida así, la estética se encuadra mejor en la psicología que en el arte, del que pretende ser la filosofía. Y esa es en efecto la raíz de la estética, la percepción; porque al fin y al cabo, las cosas son para nosotros como las percibimos, tanto si coincide nuestra percepción con la realidad, como si no.

---

<sup>11</sup> Ibidem. p. 129.

<sup>12</sup> ARNHEIM, Rudolf. Op. cit. p. 22.

<sup>13</sup> Ibidem. p. 23.

El término estética, fue acuñado en 1753 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, pero el estudio de la naturaleza de lo bello ha sido una constante durante siglos. En el pasado fue, sobre todo, un problema que preocupó a los filósofos. Desde el siglo XIX, los artistas también han contribuido a enriquecer este campo con sus opiniones.

La idea y la palabra de Baumgarten hicieron fortuna. No fue él el creador de las teorías sobre la belleza, que formaron parte de la filosofía desde siempre, sino tan sólo su recopilador y etiquetador.

La crítica y la psicología del arte, aunque disciplinas independientes, están relacionadas con la estética. La psicología del arte está relacionada con elementos propios de esta disciplina como las respuestas humanas al color, sonido, línea, forma y palabras, y con los modos en que las emociones condicionan tales respuestas. La crítica del arte se limita en particular a las obras de arte, y analiza sus estructuras, significados y problemas, comparándolas con otras obras, y evaluándolas.

El sociólogo, Luis Recasens, sostiene: “Pero no se detiene ahí la estética, puesto que se ve obligada a estudiar y definir qué formas han de tener las cosas para que sean percibidas como bellas por la mayoría. Y aquí tenemos un nuevo elemento distorsionador: la percepción de la mayoría induce a determinar que la sensación que percibe cada uno, tiene tanto más altas garantías de objetividad, cuantos más son los que coinciden en una misma forma de percepción”.<sup>14</sup>

Definida la estética en su aspecto gramatical y doctrinaria, procederemos a establecer cómo se relaciona con la radiofonía, para conseguir tal objetivo será necesario citar a Lidia Camacho, quien afirma; “La radio enfrenta cuestionamientos estéticos sobre su naturaleza artística”.<sup>15</sup>

Lo manifestado por la autora en cita tiene sustento, si recordamos que en un inicio y de acuerdo con los sociólogos norteamericanos Ogburn y Nimkoff la radio se asimiló como un invento técnico, del cual se referían, diciendo, “un solo invento técnico puede ejercer múltiples y muy variadas influencias sobre hechos sociales de muy diferentes géneros”.<sup>16</sup>

El autor citado, elabora un análisis de los efectos sociales que la radio cubre en diversos órdenes a saber:

---

<sup>14</sup> RECASENS Siches, Luis. *Sociología*. 3ª edición, Editorial Porrúa, México, 1960. p. 628.

<sup>15</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *El Radioarte*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004. p. 6.

<sup>16</sup> RECASENS Siches, Luis. Op cit. p. 633.

- a) **Sobre uniformidad y difusión.**
- b) **Sobre las diversiones y entretenimientos.**
- c) **Sobre el transporte.**
- d) **Sobre la educación.**
- e) **Sobre la difusión de la información.**
- f) **Sobre la industria y el comercio y sobre las profesiones.**
- g) **Sobre el Derecho y la Política.**
- h) **Sobre otros inventos.**
- i) **Sobre otros varios aspectos”.**<sup>17</sup>

Cada uno de los incisos establecidos a su vez, tienen varios subincisos, prolongando la amplitud de los efectos sociales de la radio, lo cual, por cierto, se convierte en un impedimento para que la radio pueda ser estéticamente denominada como arte radiofónico, según los ortodoxos del arte, y, sólo lo describen como un factor técnico de cambios sociales, diciendo:

**“Cierto que en toda vida humana de cualquier situación histórica hallamos la presencia y la influencia de la técnica. Al fin y al cabo, la técnica es una de las funciones culturales que se ha producido siempre en todos los lugares y en todos los tiempos. Es más, cabe decir que la técnica es una de las funciones esenciales en la humana existencia que tiene que producirse necesariamente.**

**“Pero la extensión de la influencia de la técnica en las sociedades adelantadas de nuestro tiempo ha crecido de un modo gigantesco. Hoy en día en las sociedades más civilizadas, la técnica se presenta no solamente como una de las funciones del espíritu, coordinada armónicamente con las otras funciones, sino que invade, diríamos imperialistamente, más y más, nuevos y nuevos aspectos de la existencia del hombre, y ejerce una influencia mayor y mayor cada día. Un sinnúmero de artefactos, procedimientos y empresas que hoy consideramos como obvios, habrían sido reputados hace cien años como divagaciones de una fantasía desenfrenada.**

**“Casi constantemente en la inmensa mayoría de nuestras actividades nos valemos de artefactos y de procedimientos técnicos, los cuales, constituyen formidables facilidades para muchos aspectos de nuestra vida, pero los cuales, a su vez, configuran en gran parte nuestra existencia.**

**“Como ejemplo de hasta qué punto, nuestra vida está sometida a la tecnificación, podemos pasar revista a algunos de los aspectos en que una persona de una sociedad occidental adelantada se sirve hoy en día, de creaciones de la técnica.**

**“Esta persona tal vez ameniza su aseo y el tiempo de su desayuno, poniendo en acción un radio que le obsequia con su música o que le da un resumen de las noticias del día...”.**<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ibidem. p. 635.

<sup>18</sup> Ibidem. p. 619,620.

La amplitud de la cita anterior, encuentra justificación en el elocuente modo de pensar sobre la radio que antecedió a lo que ahora llamamos estética radiofónica.

Tuvo que transcurrir mucho tiempo y muchos acontecimientos para poder cambiar la óptica arcaica sobre la radio y pudiera aceptarse actualmente que:

“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”.<sup>19</sup>

La autora en cita, concluye:

“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”.<sup>20</sup>

Ricardo M. Haye, al referirse a la cuestión estética de la radiofonía, expresa :

**“Pensamos que la estética radiofónica no puede desarrollarse en un marco de frugalidad expresiva. La austeridad fue un valor para los estoicos, que proponían la mortificación de los sentidos y las pasiones y reprimían toda forma de sensualismo. Pero es un valor disvalor en un medio que edifica sus mensajes en torno de la sutileza, la sugerencia, los afectos y la actividad sensorial que es capaz de generar. Cualquier ensayo de recluir a la radio en el frío territorio de la razón conspira contra la estética, porque, para expresarlo con palabras de Erasmo de Róterdam, le amputa pasión y locura, volviéndola más triste y melancólica”.<sup>21</sup>**

**“Para Hegel, el objeto de la estética es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión, su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello. El filósofo alemán reconoce que el arte y la belleza tienden sus alas como un genio propicio sobre todos los asuntos de la vida; vierten adorno y agrado en todos nuestros entornos exteriores e interiores, por cuanto atenúan la seriedad de las circunstancias y las complicaciones de la realidad, por cuanto llenan el ocio con la distracción y, donde no puede realizarse nada de bueno, por lo menos ocupan el lugar del mal mejor que el mal mismo”.<sup>22</sup>**

---

<sup>19</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. Op. cit. p. 7.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> HAYE, Ricardo M. Op. cit. p. 30 y 31.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 28.

En su extensa reflexión, Hegel estableció que los territorios del pensamiento científico y de la belleza artística son diferentes, pues esta última se ofrece al sentido, a la sensación, a la intuición, a la imaginación. Es por eso que su actividad y sus productos exigen un órgano distinto para su captación.

Con relación al tema que nos ocupa, podemos decir que al considerar la radio un arte, sin lugar a dudas, que ésta tiene varios recursos de los que se vale para tal efecto, pero, ¿en qué momento las piezas sonoras que se transmiten en la radio se le llama radioarte, o este, es sólo un género?

Para contestar lo anterior, es conveniente señalar, de acuerdo con Marshall McLuhan:

“el órgano dominante de la orientación sensorial y social en las sociedades prealfabéticas, era el oído, es decir, oír era creer y fue, hasta que el alfabeto fonético obligó al mundo mágico del oído a rendirse al mundo neutral del ojo”.<sup>23</sup>

De acuerdo a lo citado, pudiéramos resumir que al hombre le cambiaron un ojo por un oído, es decir, este sentido no favorece ningún punto de vista especial. El sonido nos envuelve. Forma a nuestro alrededor una malla sin costura. Decimos: la música llenará el ambiente. Nunca decimos: la música llenará cierta porción del ambiente.

Berthold Brecht para ejemplificar lo anterior, señala lo siguiente:

**“Oímos los sonidos desde todas partes, sin necesidad de enfocarlos. Llegan desde arriba, desde abajo, desde adelante, desde nuestra derecha, desde nuestra izquierda. No podemos silenciar automáticamente al sonido. Simplemente, no tenemos párpados en los oídos. Mientras que en un espacio visual, es continuo organizado de todo tipo, uniformemente ligado, el mundo del oído es un mundo de relaciones simultáneas, citando el siguiente ejemplo.**

**¡Oh, cajita!, únete a mí cuando escape  
para que tus bulbos no se rompan,  
al llevarte de la casa al barco, y del barco al tren;  
para que mis enemigos puedan seguir hablándome  
junto con mi lecho, a mi dolor,  
al terminar la noche y al comenzar la mañana,  
de sus victorias y de mis pesares.  
Prométeme que no habrás de callar súbitamente”.**<sup>24</sup>

<sup>23</sup> MCLUHAN, Marshall. Op. cit. p. 361.

<sup>24</sup> BRECHT, Berthold. *La sensibilidad de los sentidos*. 3ª edición, Editorial Diana, México, 1980. p. 131.

Mcluhan Marshall, considera:

“Las profundidades subliminales de la radio, están cargadas con los resonantes ecos de los cuernos y antiguos tambores tribales. Esto es, inherente a la naturaleza propia de este medio con poder de convertir la siquis y la sociedad en una sola caja de resonancia”.<sup>25</sup>

La famosa emisión de Orson Welles acerca de la invasión por los marcianos, fue una sencilla demostración del ámbito totalmente inclusivo y absolutamente absorbente de la imagen auditiva de la radio.

Luego entonces, se puede afirmar que el mensaje de la radio es de implosión y resonancia violentas y unificadas. Para África, India, China e incluso Rusia, la radio es una profunda fuerza arcaica, un lazo, en el tiempo, con el pasado más antiguo y con una experiencia olvidada desde largo tiempo.

De acuerdo a lo hasta aquí expuesto, se puede decir que, la radio está provista de su manto de invisibilidad, al igual que cualquier otro medio. Llega hasta nosotros ostensiblemente con su modo directo de persona a persona, que es privado e íntimo, mientras que como hecho apremiante, es realmente, una cámara de resonancia subliminal con poderes mágicos para que pulse cuerdas remotas y olvidadas.

Incluso, más que el teléfono o el telégrafo, la radio es la prolongación del sistema nervioso central a lo que sólo se iguala el habla humana.

Si nos sentamos y conversamos en un cuarto a oscuras, las palabras adquieren súbitamente significados nuevos y texturas diferentes... Todas las cualidades del gesto, de las que la página impresa despoja al lenguaje, vuelven en la oscuridad y en la radio.

Con otras palabras, podemos decir que, todos los medios son prolongaciones de una facultad humana, psíquica o física. La rueda es una prolongación del pie. Los lentes es una prolongación del ojo. La ropa una prolongación de la piel. El circuito eléctrico una prolongación del sistema nervioso central. De acuerdo a lo anterior, podríamos decir que la radio es una prolongación de la voz y del oído humano, en tanto que escucha, graba y describe el mundo a través de estímulos sonoros, como la música, el ruido y palabra.

Con lo expuesto en esta breve introducción, nos enfocaremos ahora a señalar lo que los diversos autores conceptúan como arte y así tenemos, según Ricardo Hays:

---

<sup>25</sup> MCLUHAN, Marshall. Op. cit. p. 366.

“Cuando nuestros antepasados del paleolítico pintaban animales en las cuevas no estaban pretendiendo ser artistas. No obstante, esos toscos dibujos fueron considerados una nueva escuela de arte al ser descubiertos miles de años más tarde. El error fue considerar arte a una actividad que no tenía ese propósito. Aquellos esbozos se trazaban sobre la piedra para cumplir con un rito que garantizara a los cazadores la captura de las piezas representadas.

Para que una obra pueda ser considerada artística debe tener ese propósito. A diferencia de aquellas pinturas rupestres las obras de arte no se realizan como medios para un fin. Son un fin en sí mismas”.<sup>26</sup>

Lourdes de Quevedo, al referirse al concepto arte, proporciona el argumento siguiente:

“El significado más elemental del arte es el de *poiesis*, es decir: creación artística auxiliada por la técnica. A diferencia de Platón, quien acusaba al arte de ser una falaz imitación, con capacidad para engañar a los sentidos y a la inteligencia, atribuimos al arte un valor transformador que sobre pasa la simulación y lo aparente y contribuye a mostrar verdades. Este valor transformador tiene que ver con decir la realidad y revelarla; intenciones que no se subordinan al efecto o impacto producidos.

“El arte, para fines de este trabajo, es un camino de liberación y autoconciencia que se produce cuando cumple la función de mostrar lo fundamental de una realidad. La misión del arte, en este sentido y como bien apunta la escritora Marguerita Yourcenar es ampliar, profundizar y elevar la inmediata individualidad cotidiana”.<sup>27</sup>

La autora en cita, al hablar sobre los materiales que constituyen la obra de arte, comenta:

“De acuerdo a lo escrito, es preciso decir que, los autores que conceptuaron al arte como una composición estética, era en atención a que los elementos que la conforman contienen una relación entre sí, ya sea actuando de manera directa con el entorno o con el proceso histórico. Es por ello que, los materiales que constituyen a la obra pueden ser físicos como: papel, telas, muros y pigmentos como en la pintura, en la escultura por ejemplo, esta puede ser hecha de barro, arcilla, madera, metal o piedra; o lo que se emplea en la fotografía, como es, la cámara, la luz, la película o foto sensible, o en el caso de la poesía que se utilizan las imágenes verbales o la expresión vocal en el canto”.<sup>28</sup>

El ser humano para poder expresarse artísticamente debe recurrir a la selección temática y compositiva, teniendo al mismo tiempo el dominio de la técnica, de tal forma que debe existir una interacción entre lo que se desea expresar y, el cómo expresarlo.

<sup>26</sup> HAYE, Ricardo M. *El Arte Radiofónico*. Op. cit. p. 157.

<sup>27</sup> DE QUEVEDO Orozco, Lourdes. *La Radio y los Creadores del Arte Vanguardista*. 1ª edición, Editorial Colección Educarte, México, 2002. p. 14.

<sup>28</sup> *Ibidem*. p. 17.

González Alpuche, comenta sobre la función social del arte:

**“Las manifestaciones artísticas son, por alguna razón, inseparables del hombre y de la sociedad. Desde las ingenuas pinturas rupestres de la prehistoria hasta las imponentes catedrales góticas del medioevo y las sugestivas obras abstractas de nuestros días, el arte ha estado presente en todas las sociedades como una de las más importantes funciones mentales colectivas, o como una de las más tangibles y duraderas manifestaciones del espíritu objetivado.**

**“Consideramos en su sentido más amplio al arte como un conjunto de reglas o preceptos para hacer bien una cosa o realizar bien una actividad. En este sentido, por lo tanto, arte es lo mismo que técnica, es decir, la aplicación de los conocimientos teóricos sobre las leyes de la naturaleza (tanto científicos como empíricos) a la obtención de los fines prácticos de la vida”.**<sup>29</sup>

Hay innumerables clasificaciones de las bellas artes. Aquí sólo nos referiremos a la de González Alpuche, pues nos parece más adecuada para nuestra investigación, basandose en la índole de los materiales sensibles que se utilizan principalmente para la producción de la obra de arte. De acuerdo con este criterio, las bellas artes se clasifican en:

**a) Artes plásticas.**

**-Pintura.**

**-Escultura.**

**-Arquitectura**

**b) Artes lingüísticas.**

**-Literatura en todas sus modalidades o géneros.**

**c) Artes sonoras.**

**Música.**

**d) Artes dinámicas o del movimiento.**

**Danza y teatro.**

**“(En realidad, consideramos estas dos como artes mixtas, pues la danza es un arte dinámico-sonoro, ya que combina los movimientos rítmicos con la música; y el teatro es un arte dinámico lingüístico, pues combina los movimientos armónicos con el lenguaje, por lo que también se le incluye, con toda razón, a juicio nuestro, en la literatura, de la que constituye el género dramático)”.**<sup>30</sup>

A parte de las siete artes mayores, ya citadas, existen muchas otras a las que se denomina artes menores, como el arte radiofónico, las cuales participan de las características de una o varias de las artes mayores, tales como la herrería, la ebanistería, la tapicería, la glíptica (arte de grabar las piedras finas), la orfebrería, la cerámica, el grabado, el arte plumario (en el que sobresalieron los antiguos mexicanos), el teatro guiñol, la mímica y la declamación.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ A. Alpuche, Juan. *Apuntes de Sociología*. 2ª edición, Editorial Asociación de Abogados, México, 1984. p. 118.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 122

Consideramos necesario, señalar que el arte pretende una función contemplativa y emotiva, que prescinde de consideraciones intelectuales o utilitarias. Con la ciencia, el hombre entiende el mundo; con la técnica (artes útiles) lo aprovecha y lo transforma; con el arte (bellas artes) lo siente y se emociona ante él.

Coincidimos con el sociólogo Juan González Alpuche, cuando establece:

“La interacción recíproca entre la sociedad y el arte (o sea, la influencia de la sociedad sobre el arte y del arte sobre la sociedad) es tan importante y compleja, que su estudio es objeto de una rama especializada de la sociología: la sociología del arte”.<sup>31</sup>

Ahora bien, para referimos al concepto radiofónico, vamos a recurrir a su significado gramatical, el cual, por cierto, encuentra su acercamiento en el término radiofonía, que significa “el estudio acerca de los fenómenos acústicos producidos por la acción de las ondas electromagnéticas”.<sup>32</sup>

La definición que proporciona la obra en consulta no es lo satisfactoria que requerimos para la investigación, por lo tanto, procederemos a dividirla para una mejor comprensión, así tenemos, “Radio que es sinónimo de radiograma, radio comunicación, radiodifusión, radorreceptor”.<sup>33</sup>

Por fónico, la obra en cita establece: “Perteneiente a la voz o al sonido. Arte de combinar los sonidos, según las leyes de la acústica”.<sup>34</sup>

La definición final, se adecua de forma más conveniente a nuestras expectativas de investigación, los especialistas del tema al referirse a lo radiofónico, inferen:

“La radio construye imágenes acústicas mediante signos orales, verbales, musicales, sonoros y silencios. Estos elementos son los que posibilitan que las imágenes adquieran una forma determinada para transmitir contenidos de variada especie.

“El canal elegido como medio para producir un hecho comunicativo (auditivo, en nuestro caso) constituye bastante más que un simple transportador de señales. Llega a ser un auténtico código de comprensión

---

<sup>31</sup> Ibidem. p. 122.

<sup>32</sup> *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*. Op. cit. p. 627.

<sup>33</sup> Ibidem. p. 627.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 627,335.

cultural, un modo convencional aceptado por emisores y receptores para establecer un tipo particular de reconocimiento”.<sup>35</sup>

Establecido lo anterior, ahora sí, haremos mención al arte radiofónico. Lidia Camacho al hacer alusión al tema, dice:

“No deseo incurrir en una discusión estéril sobre cuáles han sido las bellas artes y si la radio es una de éstas, lo que me interesa proponer es que la radio es dueña de un lenguaje singular cuya formulación puede tener una intencionalidad artística”.<sup>36</sup>

La autora citada considera:

**“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 recepción, la interpretación y la crítica.**

**“El fenómeno del arte presenta una dualidad de elementos que son, por una parte, el sujeto artístico, que puede ser el creador, 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 audiovisual, como en sus orígenes el cine y hoy en día el video, la radio enfrenta cuestionamientos estéticos sobre su naturaleza artística: ¿la radio es un arte verdadero?, ¿un canal para transmitir un mensaje artístico? O bien, ¿es un medio de comunicación?, ¿acaso se le puede integrar en el sistema tradicional de las bellas artes como arte autónomo?”.<sup>37</sup>**

A la serie de cuestionamientos realizados por Lidia Camacho, podemos contestar con base en lo que señala Ricardo M. Haye:

“Paralelamente, el arte no se encuentra exclusivamente en la producción de artefactos corpóreos permanentes, tales como piedras esculpidas o lienzos pintados. También puede existir en un producto tan inasible como una audición radiofónica”.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> HAYE, Ricardo M. Op. cit. p. 41.

<sup>36</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. s/e., Editorial Mc. Graw-Hill, Interamericana Editores, México, 1999. p. 1.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> HAYE, Ricardo M. Op. cit. p. 157.

“Por lo tanto, “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”.<sup>39</sup>

Se puede afirmar de lo citado que, la radio es un medio susceptible de producir y transmitir arte. Luego entonces, se puede decir que la estética de la radio es el estudio de ésta como arte, es decir, el estudio de algunas piezas radiofónicas como mensajes artísticos, contienen implícitas una concepción de lo bello, y, por consiguiente, del gusto y del placer, tanto del radioescucha como del teórico.

Podemos decir, que este arte se ha movido en dos niveles. Dentro de la realidad en la que se inscribe, debemos reconocer en el medio de la comunicación el imperativo del concepto de progreso. Desde esta perspectiva, el arte creado con los recursos tecnológicos del medio, difícilmente puede deslindarse del ideal ilustrado de avance modernizador y abarcador de grandes auditorios. Es un hecho que las expresiones artísticas del siglo XX avanzan, en este primer nivel, vinculadas con el desarrollo tecnológico. Un segundo nivel está conformado por las expresiones estéticas que suelen poner en tela de juicio el valor del progreso, es decir, el ideal que las envuelve a pesar y por encima de su influjo.

Podemos concluir el punto de estudio, diciendo que, la radio desde su nacimiento ha sido un medio capaz de producir arte radiofónico, como testimonio de esto, son las distintas obras literarias transmitidas por este medio en la década de 1920, es decir, casi desde sus orígenes. Las primeras obras radiofónicas dramatizadas, implicaban un trabajo creativo y de adaptación, que contribuyó a la estructuración de un código de expresión radiofónico.

Retomando el trabajo autoral de Lidia Camacho, encontramos:

**“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”.<sup>40</sup>**

---

<sup>39</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *El Radioarte*. Op. cit. pp. 6 y 7.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 74.

Al respecto, se puede argumentar que el radioarte tiene como antecedente directo, el radiodrama y la radionovela, pues estos géneros demostraron el potencial de la radio como un instrumento para la creación artística.

En este aspecto, Lidia Camacho, hace la siguiente observación.

“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”.<sup>41</sup>

Es importante mencionar que en nuestro país, durante los años de 1930 a 1960, la radio se convirtió en un medio que difundía las obras literarias adaptadas al lenguaje sonoro, lo que dio paso a las radionovelas, como: *Corona de lágrimas* y *Las aventuras de Kalimán*, entre otras. Fue arrollador el éxito de estas radionovelas, extendiéndose por tres décadas, lo que representó un reconocimiento al valor de la palabra en la radio. Posteriormente, influyó a otras estaciones culturales, las cuales, retomaron y produjeron series con otro sentido de literatura clásica universal. El lenguaje sonoro en estas piezas dio pie a la experimentación radiofónica, en tanto que se debía articular la obra a través de sonido, en este sentido destaca Luigi Russolo quien establecería su base teórica en 1913, con una obra literaria llamada “el arte de los ruidos”.

Siendo este, compositor italiano, uno de los primeros músicos en incorporar ruidos como materia sonora de sus obras. Sin embargo, el principal precursor de este género es Paul Deharme, quien fue uno de los primeros teóricos que habló de un arte radiofónico puntualizando que dicho arte puede convertirse en el marco de un modo de enseñanza, de una *mayéutica* nueva que dará a luz al subconsciente. De igual forma, el Director de cine Walter Ruttmann realizó por la misma época, en 1930 *Weekend*, la primer pieza radiofónica, que evoca a través de sonidos un fin de semana en Berlín, marcando el inicio de un nuevo arte acústico en la radio.

En la misma década, y sólo con algunos años de diferencia, en México, “Armando de María y Campos, realizador de la serie radiofónica *El teatro del Aire*, en la XEFO, 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

---

<sup>41</sup> Idem.

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”.<sup>42</sup>

Con lo mencionado, en relación al tema que nos ocupa, a pesar de la amenaza que estaba representando la incipiente televisión; iniciando la segunda mitad del siglo pasado, paradójicamente el radiodrama comenzó a ganar terreno.

No debemos omitir en esta investigación, el desarrollo tecnológico que estaba ocurriendo en todos los ámbitos del quehacer humano. Empezada la segunda mitad del siglo XX, y terminada la Segunda Guerra Mundial, se iniciaba también, la conquista del espacio; el hombre luchaba por llegar a la luna; la ex Unión Soviética había sido la pionera en enviar un ser vivo al espacio (la perrita Layka), Estados Unidos de Norteamérica competía por la conquista de la luna, a pesar de que internamente se debatía en una lucha racial de alta intensidad; en nuestro país se consolidaban las instituciones emergentes de la lucha de un partido político dominante.

Es en la década de 1960 se marca un antes y un después, es a lo largo de esta etapa que se recogerán los avances tecnológicos de los que hemos hecho mención, de la creación artística y de la música experimental.

Culminada la era del radiodrama, el radioarte entra a la escena sonora, como establece la multicitada autora Lidia Camacho, esto ocurre en la década de 1970.

Este movimiento llamado radioarte, surge en Alemania y Canadá.

“Meter Handke llevó a la radio la obra intitulada *Hörspiel*, la primera de una serie de tres trabajos con ese mismo título. Con estas piezas, Handke ponía de manifiesto su escepticismo acerca del hörspiel tradicional”.<sup>43</sup>

En la década de 1980, el llamado radioarte o arte radiofónico, encuentra consolidación a través del desarrollo tecnológico, que el mundo estaba experimentado.

Comentando este fenómeno, la autora en consulta expresa:

“Como hemos venido insistiendo, la evolución de las tecnologías impacta de manera inmediata al artista radiofónico en sus formas y procesos de

---

<sup>42</sup> Ibidem. pp. 73 y74.

<sup>43</sup> Ibidem. p. 62.

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”.<sup>44</sup>

Como sucede a menudo, en nuestro país se tardó un poco más en llegar la información de las vanguardias a la radio, ello provocó que las primeras iniciativas a encausar las nuevas inquietudes ocurrieran un poco después.

**“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...”**

**“Uno de los pocos documentos deriva 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...”**<sup>45</sup>

**“Paralelo a este esfuerzo individual, y 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 Jerez, entre otros”.**<sup>46</sup>

Es indudable, que la radio comercial de nuestro país, permanecía ajena a toda esta revolución radiofónica, que se presentaba a nivel mundial.

## **1.2. Desarrollo del radioarte en Europa**

A través de las líneas anteriores hemos descrito, de manera general, la evolución de la radio en el terreno del arte, ahora estableceremos el inicio e incremento del radioarte en Europa, como precursor de lo que más adelante, la radio mexicana adoptaría como radioarte en la Bienal Internacional de Radio de 1996.

Por lo que se refiere a la primera etapa o historia, podemos decir que el radioarte tiene sus antecedentes en el radiodrama, el cual, ciertamente, encuentra comienzo en países

---

<sup>44</sup> Ibidem. p. 66.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 77.

<sup>46</sup> Ibidem. p. 78.

Europeos como Alemania, Inglaterra y Francia. Precisamente esa maravilla del naciente nuevo siglo se consideró no solamente como instrumento de diversión y esparcimiento, además de informativo, sino también, como vehículo de expresión cultural.

Sería pretencioso de nuestra parte, enumerar una a una las incontables obras que en la etapa del radiodrama se escribieron para el denominado “Teatro para ciegos” como es concebido el radio.

Con la invaluable aportación involuntaria, por supuesto; de la investigadora Lidia Camacho Camacho que sobre el punto de estudio asienta:

“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”.<sup>47</sup>

Con la mejor de las intenciones, haremos un desglose de los principales radiodramas de cada país europeo indicados, e iniciaremos por Alemania.

“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”.<sup>48</sup>

Existe una confusión respecto a cuál fue la primer obra o producción para Radio Berlín, por el año de 1924, algunos autores señalan a “Wallens Teins Lager” de Friedrich Schiller; otros son partidarios, (de los cuales forma parte la Doctora Camacho), que la inicial pieza radiofónica fue una obra de Hans Flesch, llamada “**Magia en la Emisora**”.

Finalmente, “aún 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 aspiraciones”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Ibidem. p. 45.

<sup>48</sup> Ibidem. p. 48.

<sup>49</sup> Idem.

Derivadas de estas iniciales obras del llamado radiodrama, surgieron incontables producciones artísticas radiofónicas, que sería ocioso mencionar, por la naturaleza de la investigación.

En lo que se refiere a Francia, encontramos que paralelamente con Alemania, aparece el radiodrama, pero de una forma singular; ya que el 3 de mayo de 1924, un diario Francés emite una convocatoria para un concurso de "literatura radiofónica", concurso que por cierto, es ganado por dos participantes, el primero de ellos, se llamó "**Agonie**", de Paul Camille y "**Maremoto**", de Pierre Cusy y Gabriel Germinet.

Lidia Camacho, dice:

"De hecho, **Maremoto**, provoca el primer acto de censura radiofónica de una 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".<sup>50</sup>

Posterior a este surgimiento, aparecieron otras obras, incluso de los mismos autores Pierre Cusy y Gabriel Germinet, que editaron el libro **Theatre Radiophonique, mode nouveau d' expression artistique**.

Dentro de la esfera francesa, no se puede omitir al citado Paul Deharme:

"Quien insiste en la creación de un teatro interior que lleva 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".<sup>51</sup>

Finalmente, con relación a Inglaterra, donde también se establecieron los fundamentos del radioarte en Europa, encontramos lo que sigue a continuación:

"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, la BBC lanza la primera obra radiofónica completa de William Shakespeare, **Twelfth Night**, producida por Savoy Hill.

---

<sup>50</sup> Ibidem. p. 46.

<sup>51</sup> Ibidem. p. 47.

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 Jim, de Joseph Conrad”.<sup>52</sup>

Al igual que en los anteriores países mencionados, posterior a la aparición de los primeros esbozos del radiodrama van apareciendo una serie de obras que conforman la existencia de los mismos.

Para la década de los años treinta, se originan los principios de una estética radiofónica, a los cuales hemos hecho mención. Asimismo, con la década de los cuarenta, se aplica la tecnología imperante en la época como ya lo dijimos; también esta invocada tecnología amplió en dimensiones extraordinarias los medios radiofónicos integrando un lenguaje que posteriormente hemos de analizar.

Es un hecho no controversial que el día de hoy, la radio tiene un papel preponderante en cualquier ámbito social del país, sin embargo hubieron de transcurrir seis décadas desde que se formularan las bases de la estética radiofónica, para que el radioarte fuera reconocido como tal en nuestro país.

### **1.3. Surgimiento del radioarte en México a través de la Bienal Internacional de Radio**

La fecunda labor de los amantes de la radio en México se vio cristalizada en el año de 1996, fecha en que se realizó en nuestro país la primer Bienal Latinoamericana de Radio, que después se convertiría en la Bienal Internacional de Radio.

Al respecto, afirma la investigadora Lidia Camacho:

“No es exagerado afirmar que la historia del radioarte en México, comienza en mayo de 1996, con la primera Bienal Latinoamericana de Radio”.<sup>53</sup>

La ex directora de Radio Educación, va describiendo paso a paso la trascendencia que la mencionada Bienal tuvo para la radio mexicana, diciendo:

**“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.**

---

<sup>52</sup> Ibidem. p. 45.

<sup>53</sup> Ibidem. p. 79.

**“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”.**<sup>54</sup>

Esta llamada bienal encuentra origen en la Ciudad de Berlín, Alemania, donde se gestó la idea de organizar una reunión cada dos años, en la cual se revisarán los avances y perspectivas de la radio en el mundo.

Así, en el mes de mayo del año de 1996, y del 13 al 17, se realizó la Primera Bienal Latinoamericana de Radio, con la importante participación de 317 producciones radiofónicas y 59 intervenciones de participaciones en la rama del radioarte.

Incluso la intención de los participantes tenía un mal enfoque, pues los mismos se referían a programas de la difusión de las bellas artes y no precisamente, al 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, obtendría los tres primeros lugares en la categoría de radioarte. En 1996, esas tres obras 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 reambulantes voces; son sonidos de una vida peculiar que nos hablan desde distintas dimensiones. 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. 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”.**<sup>55</sup>

Sin embargo, si lo mencionado fue importante, seguramente lo que siguió fue trascendental para la radio mexicana, sobre todo, en lo referente al radioarte.

Por la formalidad de la investigación, debemos señalar la conferencia “Nuevas propuestas radiofónicas”, en la que destacaron la participación de singulares exponentes de la radio mexicana de la época.

Para mayor comprensión, haremos mención de sus participaciones, aún cuando sea de manera general; y así, tenemos a Martín Hernández, quien estableció:

---

<sup>54</sup> Ibidem. p. 79,80.

<sup>55</sup> Ibidem. p. 82.

“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”.<sup>56</sup>

Jaime Pontones, ex productor y guionista de Utopía 101, considera: “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. 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 estás hablando”.<sup>57</sup>

A pesar de la trascendencia de las manifestaciones anteriores, destacan las realizadas por el director de teatro, el mexicano, José Luis Cruz, quien entre muchas afirmaciones expuso la siguiente:

“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 la imagen sonora de campo de una manera que ya nos suena un tanto reiterativa”.<sup>58</sup>

Poner corolario a una obra tan extensa e interesante como lo es la evolución de la radioarte en México puede presentar serias dificultades, pues siempre queda la sensación de no haber agotado todas las fuentes de investigación, o haber omitido algo de interés, en nuestro caso, queda el consuelo que aún restan varios capítulos por analizar; y, si es necesario, seguramente retomaremos temas que consideremos adecuado aclarar.

---

<sup>56</sup> Ibidem. p 84.

<sup>57</sup> Ibidem. p 85.

<sup>58</sup> Ibidem. p 86,87.

# CAPÍTULO III

## LOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE RADIOFÓNICO, RECURSOS EXPRESIVOS EN LA PRODUCCIÓN DE RADIOARTE



*Lo sonoro es activo y generativo. Los sonidos son verbos. Como toda creación, el sonido no es comparable. Por lo tanto, no puede existir una ciencia del sonido, sólo sensaciones... intuiciones... misterios...*

*Murray Schaefer*

## II. Los elementos del lenguaje radiofónico, recursos expresivos en la producción de radioarte.

Para abordar el análisis del presente tema, consideramos indispensable establecer ciertas premisas, que posteriormente serán de utilidad en el desarrollo del estudio; así, tenemos que la distancia social, concepto acuñado por el sociólogo Leopold von Wiese, “es la cercanía o lejanía existente entre dos o más personas, es decir la colectividad, entendida ésta, como el conglomerado o conjunto de personas a quien va dirigido un mensaje, no en sentido físico, sino con respecto a la intensidad de su interacción social recíproca”.<sup>59</sup>

Contacto social es lo mismo que interacción social, Recasens al respecto considera:

“Los contactos sociales pueden ser directos (cuando se establecen de persona a persona, con cercanía física y sin más mediación que la del lenguaje oral u otros gestos corporales) o indirectos. En este último caso, el contacto o interacción se establece con una mayor o menor distancia física entre las personas, y a través de ciertos medios materiales de comunicación”.<sup>60</sup>

Establecido lo anterior, haremos alusión a la radio como un instrumento de la interacción social:

**“En la creación de los mensajes transmitidos por este medio de comunicación social, intervienen individuos (locutores), pero su acción está altamente condicionada por las estructuras sociales y culturales de las que forman parte y a las cuales sirven. Por ello, los grandes medios de comunicación masiva, más que servir de instrumento para la interacción o contacto social entre individuos, actúan como poderosos intermediarios en el proceso de interacción o contacto entre los individuos y la cultura, con la enorme ventaja (o desventaja, según el contenido de la comunicación) de que un solo mensaje puede llegar simultáneamente a miles y aún millones de destinatarios”.**<sup>61</sup>

Particularmente en el caso de la radio, la comunicación, además de simultánea, es virtualmente instantánea y reduce a la nada la barrera de las distancias físicas.

Ahora bien, la integración del individuo a la sociedad se verifica, ya lo dijimos, por medio de las interacciones sociales en las que empieza a participar desde los primeros instantes de su existencia.

<sup>59</sup> RECASENS SICHES, Luis. *Sociología*. 3ª edición, Editorial Porrúa, México, 1960. p. 640.

<sup>60</sup> Ibidem. p. 642 y 643.

<sup>61</sup> HAYE, Ricardo. Op. cit. p. 18.

La interacción social, consiste en “contactos físicos y principalmente, en comunicaciones simbólicas, las cuales, consisten en la transmisión de un individuo a otro u otros individuos, de ideas, resoluciones y afectos mediante símbolos”.<sup>62</sup>

Entre los diversos sistemas de comunicación simbólica, el lenguaje, tanto oral como escrito, es el más perfecto.

“Lenguaje oral es el conjunto sistematizado de sonidos articulados. El lenguaje, es decir, la capacidad de hablar y escribir, es quizá la cualidad más específica del ser humano y la que mejor revela su naturaleza sociable y social. Prácticamente todas las demás facultades humanas, incluido el pensamiento mismo, podrían entenderse y tener sentido (al menos hipotéticamente) en una situación asocial; pero el lenguaje implica una frecuencia esencial e imprescindible a un contexto social”.<sup>63</sup>

Es gracias al lenguaje que el hombre puede comunicarse adecuadamente con sus semejantes y participar en las interacciones simbólicas y refinadas cuya trama constituye el alma de la vida social.

## 2.1. La iconicidad del sonido

Con lo establecido en el apartado anterior, ahora si nos referiremos a los elementos del lenguaje radiofónico.

En principio definiremos lo que se entiende por iconicidad, término que por cierto, no encuentra definición gramatical, aunque si la tiene la palabra icon o icono que se puede conceptualizar como “imagen, efigie, figura de la virgen o de los santos”.<sup>64</sup>

La brevedad de la definición enciclopédica nos remite al Diccionario de Sinónimos y Antónimos Larousse, buscando un término que se adecue a la investigación; así, encontramos que icono puede ser también, “imagen, efigie, cuadro, señal o signo”.<sup>65</sup>

Consideramos más afortunada la interpretación de iconicidad como imagen, señal o signo para el estudio; es momento, entonces, de referirnos a lo que los especialistas del tema, infieren sobre el término iconicidad y señalan:

<sup>62</sup> RECASENS SICHES, Luis. Op. cit. p. 646.

<sup>63</sup> STENZEL, Julio. *Filosofía del Lenguaje*. Trad. de Ramón de la Serna. s/e., Editorial Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1973. p. 53.

<sup>64</sup> *Diccionario Porrúa de la lengua española*. Op. cit. p. 389.

<sup>65</sup> *Diccionario de sinónimos, antónimos e ideas afines, Larousse*. 2ª edición, Editorial Ediciones Larousse, México, 2000. p. 275.

“Hablamos de iconicidad del sonido, cuando hay un alto grado de semejanza entre la imagen sonora y el objeto representado. Independientemente de que el sonido haya sido tomado de manera directa de la realidad o producido artificialmente en el estudio.

“Los sonidos icónicos ofrecen una imagen sonora muy cercana a la real, de tal forma que la mayoría de los receptores le dan una interpretación única.

“En este caso, la imagen sonora que aparece en nuestra mente, tiene un alto nivel de precisión con respecto a la realidad, aunque se trate de una realidad genérica, ya que el modelo y las características específicas del automóvil que imaginamos dependerán de las referencias personales de cada oyente”.<sup>66</sup>

Ricardo M. Haye, al referirse al punto de estudio, emite el siguiente punto de vista:

“La iconicidad del sonido es una característica que depende del grado de semejanza entre la imagen sonora y el objeto representado.

“En consecuencia, los sonidos icónicos, son aquellos que ofrecen una imagen sonora muy cercana a la real, de tal forma que la mayoría de los receptores le dan una interpretación única. Por ejemplo, el sonido que produce el motor de un auto”.<sup>67</sup>

Como se puede apreciar, de la definición propuesta por Ricardo M. Haye; él mismo se fundamenta de manera casi absoluta en lo manifestado por Lidia Camacho Camacho.

A través de las definiciones ofrecidas de iconicidad, hemos mencionado la palabra sonido, la que es definida de manera gramatical como:

“Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. Valor y pronunciación de las letras. Significación y valor literal de las palabras”.<sup>68</sup>

Establecida la definición gramatical de sonido, hemos de revisar lo que sobre el mismo, comenta Ángel Rodríguez Bravo, al respecto señala:

“La lingüística ha mostrado ya con mucho detalle que el sonido como tal, como fenómeno físico, es un fenómeno que no tiene nada que ver con las formas sígnicas que se pueden construir con él como sustancia modelable.

<sup>66</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 7.

<sup>67</sup> HAYE, Ricardo M. Op. cit. p. 162.

<sup>68</sup> *Diccionario Porrúa de la lengua española*. Op. cit. p. 714.

Y nos ha enseñado, también, que una cosa es el hablante como ente capaz de producir sonido y otra muy distinta el habla como sonido estructurado”.<sup>69</sup>

Así, partiendo de este planteamiento, nos interesa el concepto de sonido como primera etapa de un proceso expresivo, como material físico perceptible en bruto sobre el cual, se van a efectuar una serie de manipulaciones para modelarlo, transformándolo en material expresivo.

“El sonido es ya en su esencia misma, un puente entre la acústica y la percepción. El sonido es el resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del aire. El origen de un sonido es siempre la vibración de un objeto físico dentro de la gama de frecuencias y amplitudes que es capaz de percibir el oído humano. Esta vibración empuja rítmicamente las moléculas de los otros cuerpos físicos que lo rodean generando a su vez, vibraciones en ellas. Cuando estas vibraciones llegan a nuestro oído, normalmente a través del aire, las percibimos como un sonido”.<sup>70</sup>

En suma, el fenómeno sonoro es la percepción de las oscilaciones rítmicas, normalmente, de la presión del aire, y que han sido estimuladas por otro objeto físico vibrante que actúa como fuente de emisión.

Definimos pues el sonido como: El resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del aire.

Lidia Camacho Camacho, formulando su opinión sobre el tema, advierte:

“En la radio, debido a que involucramos un solo sentido, tenemos la tendencia a utilizar sonidos monosémicos para reproducir lo más fielmente posible la realidad y no dar lugar a ningún tipo de ambigüedad en la lectura que hace el receptor de la imagen sonora. Sin embargo, considero necesario que quienes hacen la radio experimenten más en el sentido simbólico de los sonidos para romper con fórmulas ya muy probadas. Los sonidos serán más abstractos en la medida que los oyentes los decodifiquen o interpreten de diferentes maneras”.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> HAYE, Ricardo. Op. cit. p. 163.

<sup>70</sup> RODRÍGUEZ Bravo, Ángel. *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*. 2ª edición, Editorial Paidós, Barcelona, 1998. p. 45 y 46.

<sup>71</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 7.

Para entender lo manifestado por la autora en cita, es importante tener en cuenta que la percepción del sonido no se realiza exclusivamente a través del aire. Así, el sonido puede llegarnos, por ejemplo, a través de la vibración de nuestro propio cuerpo.

De acuerdo a las definiciones y conceptos establecidos, vamos a referirnos a la iconicidad del sonido, diciendo: Cuando el sonido se presta a diferentes interpretaciones adelgaza su referencialidad. La variedad de decodificaciones afecta la iconicidad del sonido, volviéndolo abstracto.

## 2.2. Construcción de la imagen sonora a través de los elementos del lenguaje radiofónico

Arheim, a principios del siglo pasado advertía sobre las posibilidades creativas del medio radiofónico.

“La radio no ha de considerarse como un simple aparato transmisor, sino como un medio para crear según sus propias leyes un mundo acústico de la realidad”.<sup>72</sup>

Lidia Camacho, sobre el tema advierte:

“A lo largo de la historia, el hombre siempre ha tratado de representar su realidad a través de imágenes que tienen más o menos que ver con el objeto representado. Hace unos diez mil años, los dibujos de las grutas de Altamira proponían ya un lenguaje de imágenes. Desde entonces, las artes han sido un espacio privilegiado para representar y reinterpretar la realidad. El camino ha sido largo; en nuestro siglo, la fotografía plasmó una realidad que sólo había sido posible representar por medio del cincel, el dibujo o la pintura; años después, el cine atrapó esa realidad con imágenes en movimiento y, en la actualidad, las nuevas tecnologías han abierto grandes perspectivas a la creación de imágenes jamás imaginadas”.<sup>73</sup>

La autora en comentario, refiriéndose al tema, precisa que:

“La palabra imagen proviene de la voz latina *imago*, representación, retrato, relacionado con *imitari*, imitar. Se trata, en suma, de una representación de la realidad.

“En el lenguaje cotidiano se utiliza el término imagen para referirse a algo que estimula la vista y que está contenido en una fotografía, en un cuadro o en un dibujo, etc.; pero podemos considerar otra acepción en la que la imagen no es el objeto en sí, sino más bien, el resultado del proceso de percepción, cuando se habla de imágenes en movimiento nos referimos a una serie de imágenes fijas que, al ser vistas en continuidad, producen la ilusión de movimiento”.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofónica*. Op. cit. p. 88.

<sup>73</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 5.

<sup>74</sup> Ibidem. p. 6.

Fernando Curiel considera al respecto, “la radio es una composición, una construcción, una disposición de ruidos palabras, música, efectos especiales, etcétera. Arquitectura sonora. Arte del oído. Texto acústico”.<sup>75</sup>

El sonido es el estímulo por el cual somos introducidos a este mundo, desde los cuatro meses y medio después de haber sido concebidos empezamos a oír, el oído es el primero de los sentidos en activarse. Al interior del útero replican los sonidos del entorno, la voz de la madre, el soplo de la respiración, el flujo de los alimentos por los intestinos y el palpar del corazón.

Personalmente, estamos de acuerdo con la anterior afirmación, si consideramos lo que señala el autor Salomón Larry a continuación.

**“En 1951, John Cage compositor estadounidense precursor del radioarte y la música concreta, visitó la cámara acústica de la Universidad de Harvard para obtener una perspectiva del silencio total, al llegar ahí, se dio cuenta de que en esta cámara percibía dos sonidos, uno alto y otro bajo, el primero su sistema nervioso y el segundo los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas, esto cambió por completo su concepto del silencio, no había manera realmente de experimentar el silencio mientras se estuviera vivo, el significado esencial del silencio es la pérdida de atención, el silencio no es acústico, es un cambio de mentalidad. Un punto de vuelta, el silencio es solamente el abandono de la intención de oír”.<sup>76</sup>**

Y es precisamente la creación de este mundo de imágenes sonoras el que nos ocupa.

**“La creación de una imagen sonora plantea múltiples interrogantes: cómo crearla, qué procedimientos utilizar, qué efectos tiene la utilización de ciertos recursos técnicos en su concreción, qué factores tanto culturales como personales determinan la formación de una imagen sonora en el radioescucha.**

**“En la imagen sonora, al igual que en la imagen visual, existen ciertos elementos que nos permiten saber qué procedimientos tanto técnico-creativos como culturales, utilizar para crear una imagen sonora.**

**“De igual forma, cuando el sujeto presta atención al sonido, elabora en su mente un sinnúmero de imágenes sonoras que logran evocarle un mundo imaginario. Esta evocación se consigue a partir de la combinación de los cuatro elementos básicos del sonido radiofónico: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio: elementos que al interactuar requieren del manejo de los planos y desplazamientos sonoros y de la relación espacio-temporal sonora”.<sup>77</sup>**

Los elementos básicos del sonido a los que se refiere la autora consultada, otros especialistas los denominan como recursos expresivos y cada uno de ellos cumple una función

<sup>75</sup> CURIEL, Fernando. *La Telaraña Magnética*. 2ª edición, Editorial Oasis, México, 1985. p. 84.

<sup>76</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *El Radioarte*. Op. cit. p. 152.

<sup>77</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 6,7.

concreta en la producción de radiofónica en nuestro país. Así, entonces, la música, las palabras, los efectos sonoros y el silencio tocan el alma, se instalan en la intimidad, con ellas damos sentido al tiempo, forma al devenir. El sonido es nuestra puerta al mundo: por él entramos y por él salimos.

Asimismo, los elementos básicos del sonido radiofónico mencionados: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio conforman el llamado lenguaje radiofónico, es importante por la naturaleza de la investigación, conceptuar lo que se entiende por él mismo.

Como ya quedó establecido de manera común, el lenguaje influye sobre la sociedad y la cultura al servir de instrumento para la integración, conservación, difusión y desarrollo de ambas, y éstas, en un proceso de interacción recíproca, influyen sobre el lenguaje.

Por lo tanto, el lenguaje es al mismo tiempo, factor y producto social. Nuestro idioma, por ejemplo, ha favorecido la integración cultural de la vasta región del mundo conocida como la Hispanidad, que comprende nada menos que veintidós países, incluidas las Filipinas y la propia España.

Como producto social, el lenguaje refleja la idiosincrasia de cada pueblo. Tratándose del lenguaje radiofónico, este se define como:

“El conjunto de formas sonoras y no sonoras, representando por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y al silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y por el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativa-visual de los radioyentes”.<sup>78</sup>

Con mayor amplitud de conceptos, Alberto Miguel Arruti, respecto al tema, agrega:

“Se puede definir el término lenguaje, en su tercera acepción, como manera de expresarse y así como ejemplos tenemos al lenguaje culto, grosero, sencillo, técnico, forense, vulgar. Y en su cuarta acepción lenguaje es un estilo y modo de hablar y escribir de cada uno en particular. Y en su sexta acepción y en sentido figurado se entiende por lenguaje, el conjunto de señales que dan a entender una cosa. Pone como ejemplos, el lenguaje de los ojos, el de las flores. Lenguaje vulgar es el usual, a diferencia del

---

<sup>78</sup> Ibidem. p. 13.

técnico y del literario. Así podemos hablar del lenguaje del cine, lenguaje de la televisión o lenguaje de la radio”.<sup>79</sup>

Aportando un concepto, en específico de lenguaje radiofónico, el autor en cita, señala:

“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”.<sup>80</sup>

Decimos que la imagen sonora es esencialmente sugestiva, porque fomenta la imaginación. El radioescucha no es, pues, un ser pasivo, sino alguien que participa de manera activa en la reconstrucción de la realidad, creando a su manera las imágenes sonoras a partir de las sugerencias del creador radioasta que propone situaciones, ambientes y personajes. Así, cada receptor, conforme a sus propias experiencias, interviene en la elaboración final del relato y aporta incluso una solución personal.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar el programa radiofónico *La guerra de los mundos*, de Orson Wells, cuya emisión en 1938 causó el pánico de los radioescuchas, quienes salieron a las calles aterrorizados tras enterarse de la invasión de los extraterrestres. Si bien es cierto que muchos años han transcurrido desde esa memorable emisión y que el radioescucha hoy está completamente familiarizado con estos códigos radiofónicos, este poder de evocación de imágenes sonoras, continúa vigente, gracias, sí, a la creatividad del autor, del narrador, de los actores, etc., pero sobre todo, gracias a la captura del ánimo del que escucha, porque la radio hace aparecer el canto mágico de la interioridad y los sonidos secretos de la imaginación. Para ejemplificar lo dicho, será conveniente citar una parte del guión de ***La Guerra de los Mundos***<sup>81</sup>, para apreciar hasta dónde una buena versión de radioarte puede tener un efecto de impacto entre la sociedad de cualquier país, si se hace uso adecuado de los elementos radiofónicos.

La creación de una imagen sonora plantea múltiples interrogantes: cómo crearla, qué procedimientos utilizar, qué efectos tiene la utilización de ciertos recursos técnicos en su concreción, qué factores, tanto culturales como personales, determinan la formación de una imagen sonora en el radioescucha.

---

<sup>79</sup> BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar. (Coordinadores). *El Lenguaje Radiofónico: La Comunicación Oral*. s/e., Editorial Fragua, Madrid, 2004. p. 79.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Véase en Anexos Fragmento: HOWARD, Koch. *La Guerra de los Mundos*. 2ª edición, Editorial Molinos de Viento-UAM Serie-Radiofónico. Versión al español de Cecilia Lemberger, México, 1996. p. 19 a 26 y sig.

Fernando Curiel, en su texto *La telaraña magnética* advierte sobre las fuentes sonoras:

“El redescubrimiento del sonido musical en ruidos y palabras, la unión de la música, ruido y palabras en una unicidad sonora, es una de las tareas artísticas más importantes de la radio. La nueva y estrecha relación entre el sonido artificial y el natural puede crear un nuevo arte sonoro, y, además, aportar un ennoblecimiento de nuestra cultura sensorial. La nueva atracción auditiva de la radio, de la que tanto se habla, no solo se debe a que nuestros oídos se habitúan a reconocer los sonidos, aprendiendo a distinguir el sonido de una serpiente del de un escape de vapor y el sonido de un metal producido de porcelana.

“También es necesario precisar que lleva a un enriquecimiento del vocabulario auditivo, gracias al cual el receptor nos describe el mundo. Pero lo más importantes es que consigamos el sonido musical de los ruidos naturales, para volver a aquella época en la que la palabra era sonido y el sonido era palabra”.<sup>82</sup>

La imagen sonora y la imagen visual contienen elementos que nos permiten saber qué procedimientos, técnico-creativos y culturales, se utilizan para crear una imagen sonora. Con el fin de analizar cómo se conforma una imagen sonora, he tomado como referencia algunos de los criterios o elementos que a continuación señalaremos.

### 2.2.1. Función de la palabra en radioarte

Tendremos que establecer de forma inicial que, mediante la palabra, el hombre logra dar perfil y consistencia a los objetos que están presentes o aludidos en su conciencia.

“La palabra se convierte ella misma en una especie de objetividad, que se sitúa entre la conciencia del que habla y las cosas aludidas. Participa de la índole del ser de ambas, es decir, participa de las funciones de la conciencia y a la vez participa también de la cosa significada”.<sup>83</sup>

Como forma de expresión, como elemento de un lenguaje, la palabra presenta dos modalidades: “su significado auténtico con todos los aspectos, que ello conlleva y la manera, la forma con que se expresa esa palabra. El primer aspecto es, sin duda, el más importante. El significado conceptual, que también se llama denotativo o cognoscitivo, es el factor fundamental de la comunicación lingüística”.<sup>84</sup>

<sup>82</sup>CURIEL, Fernando. *La Telaraña Magnética*. Op. cit.p.59 y 60.

<sup>83</sup> STENZEL, Julio. *Filosofía del Lenguaje*. Trad. de Ramón de la Serna. s/e., Editorial Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1973. p. 55.

<sup>84</sup> Idem.

Lidia Camacho, al referirse a la palabra radiofónica como elemento del lenguaje radiofónico, menciona:

“La palabra radiofónica, gracias a su función comunicativa, es el medio que sugiere el diálogo, pues abre al lenguaje las dimensiones plurales del intercambio. La palabra representa la realidad y sus distintas dimensiones. Por ello, la palabra es el pilar principal donde descansa el lenguaje radiofónico y en torno al cual, se articulan los otros elementos del sonido.

“Tal importancia ha hecho que, en muchas ocasiones, la radio se base en la palabra”.<sup>85</sup>

Pero en la radio sólo tenemos sonido, que está ocupado, en gran parte, por la palabra. Y la palabra tiene aquí un doble sentido, que es su significado, según el diccionario, y según la intención con que la pronuncie el emisor y la reciba el receptor: todo aquello que encierra esa misma palabra, aprovechando la forma con la que se pronuncia.

“Aparece así la figura del locutor en toda su importancia. En algún sentido parecido a un actor. La gran dificultad consiste en transmitir ideas, emociones, sentimientos, todo lo que se encierra en la palabra comunicación, utilizando sólo la palabra, con todas las cualidades que queramos acompañarla, o dicho de otro modo, con sólo sonido”.<sup>86</sup>

Ahora bien, es notoriamente sabido que existe un predominio de la palabra sobre los restantes elementos del lenguaje radiofónico, o dicho de otra manera, la radio se basa en la palabra.

El predominio al que hacemos mención, se fundamenta en cinco razones, a decir de José Luis Terrón, que citado por Lidia Camacho Camacho, establece:

“Son cinco las razones de la sobrevaloración de la palabra en el lenguaje radiofónico:

1. **Concebir a la palabra como el elemento más importante.**
2. **La falta de profundización en la percepción del lenguaje radiofónico. Música, efectos sonoros y silencios son empleados como meros elementos de apoyo.**
3. **No aprovechar, en ocasiones por desconocimiento, las posibilidades de los aparatos de baja frecuencia.**
4. **Dejarse llevar por las rutinas de producción.**
5. **Simplificar y abaratar la producción”.<sup>87</sup>**

<sup>85</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 14.

<sup>86</sup> BLANCO Alfonso, Ignacio y FERNÁNDEZ Martínez, Pilar. (Coordinadores). *El Lenguaje Radiofónico: La Comunicación Oral*. Op. cit. p. 83.

<sup>87</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 15.

Pilar Martínez Costa, sobre el punto de análisis, agrega:

**“La radio es un medio sonoro: suenan las palabras, la música, los silencios, los ruidos, los efectos de sonido. A partir de estos elementos se construye el discurso radiofónico. Sin embargo, todos tenemos la intuición de que la radio actual es sobre todo la palabra o música. Y a partir de este predominio se construyen los modelos de programación imperantes, y hablamos de radio generalista cuando en realidad es radio *all talk*, todo-palabra, y hablamos de radio temática cuando en realidad es radio todo-música. En cada uno de estos modelos, constatamos a diario que la utilización de otros elementos del lenguaje sonoro es ocasional y está reservado a producciones especiales.**

**“Hemos perdido el hábito de pensar en sonidos y de representar en sonidos, con la excusa de que la inmediatez de la radio y de la actualidad es una característica incompatible con la creatividad”.**<sup>88</sup>

Posterior a su crítica, la autora en cuestión proporciona lo que ella llama diez encrucijadas y sus respuestas, para fundamentar su postura en lo que se refiere a la palabra como elemento de la radio, así, dice:

1.- Predominio de la palabra sobre los restantes elementos del lenguaje radiofónico.

Como respuesta de lo anterior, la autora citada responde:

**“Ante el predominio de la palabra sobre los restantes elementos del lenguaje radiofónico, que no hace más que limitar las posibilidades expresivas de la radio y de desgastar los modelos actuales, se trata de responder con una nueva cultura profesional basada en la contribución de especialidades y talentos a fin de construir un discurso verdaderamente radiofónico”.**<sup>89</sup>

2.- Predominio del monólogo sobre el diálogo.

A la afirmación, contesta:

**“En el actual entorno digital, el usuario se ha transformado en el eje del proceso de comunicación. Por tanto, el modelo unidireccional de distribución se transforma en un modelo bidireccional de diálogo e intercambio. La radio no escapa a estos nuevos desafíos.**

**“Frente al monólogo, que no es resultado de un problema técnico y tampoco de la ausencia de ideas, se trata de desarrollar una nueva actitud que entienda que los medios de comunicación y particularmente la radio, tienen la obligación de abrir espacios de diálogo en los que el discurso adopte una dimensión interpersonal, no masiva”.**<sup>90</sup>

<sup>88</sup> BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar. (Coordinadores). *El Lenguaje Radiofónico: La Comunicación Oral*. Op. cit. p. 18.

<sup>89</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>90</sup> Ibidem. p. 20.

### 3.- Confusión y escasa variedad de géneros utilizados.

La respuesta a esta encrucijada o pregunta es generosa por la autora en cita, que señala:

“La confusión y el desconcierto pueden ser aún mayores en el entorno digital actual, en el que la radio tiene que empezar a diseñar contenidos multimedia para los nuevos soportes digitales.

“La superación de la actual confusión y del escaso empleo de modelos constructivos del discurso radiofónico, exige sistematizar, completar y actualizar una teoría de los géneros radiofónicos”.<sup>91</sup>

### 4.- Estrellas brillantes pero escasas.

La respuesta es contundente, cuando rubrica lo siguiente:

“Mientras los soportes han sido mínimos, la escasez de estrellas tampoco era realmente un problema. En el actual entorno, la multiplicidad de soportes y de canales pasa recibo y nos enfrenta aparentemente a una etapa de radio impersonal, sin narradores, sin autores que completen el discurso de la radio en el proceso de enunciación. Sin más aplazamientos se impone la necesidad de diversificar las voces, de abrir espacio a las nuevas generaciones, de invertir nuevamente en talento”.<sup>92</sup>

### 5.- Una radio que dice mucho pero cuenta poco: abandono de modos enunciativos descripción y narración.

Una encrucijada clave, con una respuesta clave.

“Se impone trabajar un discurso radiofónico en el que la palabra integrada al resto de los elementos del lenguaje radiofónico diversifique sus modos enunciativos y recupere espacios para la descripción, la narración y la representación dramática”.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Ibidem. p. 22 y 23.

<sup>92</sup> Ibidem. p. 24.

<sup>93</sup> Ibidem. p. 25.

#### 6.- Poco espacio para la creación de imágenes.

Si entendemos que la radio es esencialmente sonora, entonces, podemos entender la respuesta que sugiere la autora en consulta, cuando dice:

“Se impone la necesidad de crecer en el potencial creativo de la radio, de devolverle la dimensión estereofónica, de incrementar los planos y relieves, de creer de verdad en su capacidad para recrear imágenes mentales en la audiencia. Nuevamente, la tecnología facilita y acorta los procesos creativos”.<sup>94</sup>

#### 7.- Predominio del discurso político.

Con la lucha política partidista en México, la radio mexicana se ha visto sobrecargada de mensajes y discursos políticos, que en ocasiones hastían al oyente; a esto, la especialista agrega:

“Hay signos de recuperación de otros temas y ámbitos de actuación. Poco a poco, la radio regional y local está abriendo el abanico de temas a asuntos que resultan más próximos a los intereses reales de las audiencias. Pero todavía predomina un discurso político demasiado próximo al poder y alejado de la realidad social y cultural”.<sup>95</sup>

#### 8.- Un discurso de entretenimiento poco valorado.

Tema álgido por su naturaleza, la tratadista infiere:

“Mientras la radio no valore adecuadamente la función que le compete en el terreno del entretenimiento y diseñe espacios y guiones para la antes denominada radio espectáculo y para los nuevos soportes, su discurso seguirá aumentando la ruptura y la distancia con la sociedad. En el momento actual de convergencia digital, si la radio no gana terreno en esta dirección corre el riesgo de no sintonizar con las audiencias jóvenes y, lo que es más alarmante, de ceder espacio frente a otros medios que ya ofrecen a través de la Red y de la telefonía móvil múltiples opciones de entretenimiento”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Ibidem. p. 26.

<sup>95</sup> Ibidem. p. 27.

<sup>96</sup> Ibidem. p. 28.

Podríamos agregar, que la nueva tecnología, está restando grandes cantidades de radioescuchas, y podemos vaticinar que serán aún más, si la radio no actúa adecuadamente frente a esta encrucijada.

9.- Debate excesivo en torno a la tecnología que se traduce en poca flexibilidad para el cambio.

Casi finalizando su exposición, se infiere:

“La radio no puede disociarse de la tecnología que la soporta.

“Hay que entender que la verdadera batalla se presenta en la línea de los contenidos y que cuanto más se dilate el diseño y desarrollo de los nuevos contenidos, la radio pierde terreno frente a los nuevos medios que convengan en el entorno digital. Es aquí en donde está el verdadero desafío”.<sup>97</sup>

10.- Guerra de audiencias que se ha instalado en el contenido de muchos programas.

Finalmente, la autora en cita, respecto al punto diez, concluye:

“Todos reconocemos la importancia de investigar y conocer la audiencia de radio no sólo para situar mejor la marca e incrementar los ingresos publicitarios, sino para mejorar y diversificar la oferta de contenidos. Mientras se mantenga un sistema de investigación de audiencias estrictamente cuantitativo sin complementarlo con otras metodologías, es imposible que la radio pueda proponer contenidos que se ajusten a las nuevas audiencias. Porque hay que reconocer que aunque sabemos poco acerca de la audiencia, sabemos que ya no es lo que era ni en número ni en hábitos de consumo ni en expectativas frente a los medios tradicionales”.<sup>98</sup>

Para ejemplificar adecuadamente a la palabra y su importancia en la radio, es conveniente señalar que cuando hacemos uso de la radio, se oye únicamente una cantidad de voces de locutores y personas desconocidas pero de las cuales, tenemos una imagen sonora gracias a las características y cualidades de sus voces. En la dramatización, por ejemplo, la voz adquiere especial importancia. Es una condición que los personajes que intervienen en el relato aparezcan ante los radioescuchas con clara personalidad fonética, de manera que por su timbre de voz se les pueda reconocer con precisión. Todo el esfuerzo que el realizador de cine

---

<sup>97</sup> Ibidem. p. 29.

<sup>98</sup> Ibidem. p. 30.

o de televisión emplea en la selección de un actor, de su maquillaje y de su vestuario, necesita enfrentarlo el radioasta en la caracterización de la voz de sus actores. La elección de voces en combinación con el valor expresivo del sonido articulado y con la virtud evocativa de las palabras permite al oyente recrear las imágenes sonoras producidas por una ficción.

Desde el punto de vista técnico podemos distinguir diferentes formas de la palabra: el diálogo, el monólogo y la voz en off.

En la clasificación de Mario Kaplún de los formatos radiofónicos, los diálogos están clasificados entre los dinámicos porque, entre otras causas:

- a) “Atraen el interés.
- b) Dan variedad.
- c) Movilizan la imaginación.
- d) Hacen más expresivo el mensaje.
- e) Establecen una comunicación cálida, personal y emotiva.
- f) Facilitan la empatía, la proyección y la identificación del oyente.
- g) Son eficaces porque su mensaje es implícito”.<sup>99</sup>

En una dramatización, el diálogo es la forma de expresión ideal para informar o describir al radioescucha todo aquello que tiene que ver con lo visual: el físico de los personajes y las características de los lugares.

Con relación al monólogo, se le define, como el discurso de un solo personaje, que se refiere de manera expresa a sí mismo (soliloquio) o que expresa, sin más, sus pensamientos, emociones o deseos. Existen diversas clases de monólogos: los simples, los alternos, los complejos, los autodiálogos, los fictodiálogos, los citados y los narrados.

Los monólogos más frecuentes en un radiodrama son:

**“El monólogo simple, que a la vez se subdivide en tres formas: Simple dramático, simple equivalente y simple incidental. En el primero, el personaje está solo en escena; en el segundo, el personaje monologante está solo en escena, pero finge dirigirse a otro personaje y en el tercero, el personaje monologante está acompañado, pero sus acompañantes o no pueden oír o fingen no oír o no pueden replicar”.**<sup>100</sup>

**“El monólogo narrado, “consiste en el hecho de que las palabras y pensamientos de un personaje son contados por un narrador en tiempo pasado y en tercera persona”.**<sup>101</sup>

<sup>99</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativo Audiovisual*. 2ª edición, Editorial Cátedra, Madrid, España, 1993. p. 231.

<sup>100</sup> BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar. (Coordinadores). *El Lenguaje Radiofónico: La Comunicación Oral*. Op. cit. p. 18.

<sup>101</sup> Ibidem. p. 22.

Por otra parte la voz en off, corresponde a todo sonido que pertenece a alguien que estando en la escena no participa en ella temporalmente. Esta voz puede ser:

Subjetiva. Es la voz que en la radio llamamos “para sí” o monólogo interior, la cual nos permite conocer el discurso interior o los pensamientos de un personaje.

Descriptiva-objetiva. Se trata del narrador, o personaje clave que ve y sabe todo y nos describe, desde la perspectiva de su mirada, una realidad que desconocemos.

La intensidad puede entenderse de dos maneras: sonora o expresiva. Un grito, por ejemplo, se parece como tal sin importar el nivel sonoro o volumen que tenga el radio o el micrófono que lo capta. La intensidad sonora o nivel de presión permite clasificar los sonidos en fuertes y débiles.

La intensidad expresiva de la palabra refleja una carga emocional en el estado de ánimo del emisor. Por ejemplo, en una dramatización radiofónica una persona dice a la otra: “Deja de molestarme”. No significa lo mismo si lo dice una voz débil que si es un grito desgarrador.

”El manejo adecuado en los cambios de la intensidad de la voz contribuye a mantener el interés del oyente, el cual, debe estar acorde con el tipo de programa y su finalidad, por ello, cuando una voz es baja, se sitúa en un plano psicológico, la cual, resulta más íntima y confidencial, lo que motiva una mayor cercanía con el radioescucha. Lo anterior es importante, ya que, el rango de variación, depende de cada individuo y está determinado por la longitud y masa de las cuerdas vocales. Por tanto, el tono puede alterarse, variando la presión del aire exhalado y la tensión sobre las cuerdas vocales”.

102

Lo anterior, determina la frecuencia a la que vibran las cuerdas: a mayor frecuencia de vibración, más alto o agudo es el tono. En las voces femeninas, la voz aguda corresponde a la soprano, la media a la mezzosoprano y la grave a la contralto. En los hombres, la voz aguda corresponde al tenor, la media al barítono y la voz grave al bajo.

“En materia radiofónica, el tono encierra en mayor grado, la expresividad de la palabra, ya que está intrínsecamente ligado a la intención. Podemos hablar entonces de un tono coloquial, dramático, irónico o agresivo, el cual puede cambiar el significado de una frase. El tono está directamente relacionado con la inflexión de la voz; el cambio de tono o acento provoca

---

<sup>102</sup> Ibidem. p.23

que una palabra, frase u oración resulten irónicas, dulces o tengan mayor o menor fuerza”.<sup>103</sup>

Otro de los elementos importantes en el la palabra radiofónica es el timbre el cual nos permite la identificación del instrumento o fuente emisora del sonido. Por ejemplo, aún cuando los órganos que intervienen en la emisión de la voz (cuerdas vocales, cavidad nasal y lengua), son los mismos en todos los seres humanos, el oído puede distinguir la voz de diferentes personas gracias a pequeñas diferencias fisiológicas que influyen en el modo de la producción vocal y, por ello en la generación de voces con diferente timbre.

Para ejemplificar lo expuesto, es conveniente citar lo que Fernando Curiel, en *La telaraña magnética* establece con relación al timbre.

**“Esta particularidad poco o nada tiene que ver, oír mejor dicho, con intensidad y frecuencia. Más bien, y específicamente, depende de la fuente sonora. Un mismo tono suena diverso, según se trate de la voz humana o de un instrumento musical. Quedémonos con el ejemplo musical. Si tomamos un diapasón y observamos su salida en el osciloscopio, comprobaremos que tiene una onda sinoidal pura. Hagamos el mismo experimento con un clarinete, tocando una nota igual a la del diapasón. Resultará muy diferente no sólo el sonido, sino su forma de onda”.**<sup>104</sup>

**“Un aspecto determinante del timbre es la resonancia. Una vez que la voz se origina, resuena en el pecho, garganta y cavidad bucal. La calidad de la voz depende de cómo vibren las cuerdas vocales, mientras que la intensidad sonora depende de la resonancia y de la fuerza de vibración de esas cuerdas”.**<sup>105</sup>

De lo anterior se infiere que, el timbre es, el que más ayuda a identificar y diferenciar a cada persona. Nuestra voz resultará agradable o no a los demás dependiendo de nuestro timbre. Hay timbres más radiofónicos que otros, sin importar que éstos sean agudos, graves o medios.

Respecto a la duración, se relaciona con la velocidad en el desarrollo del diálogo: rápido, medio o lento. Se puede hablar a prisa o despacio según el estado de ánimo. El habla espaciada, denota duda, agotamiento o cansancio, se reflexiona lo que se va a decir. La rapidez de habla, puede suponer vehemencia, interés o disfrute. El ritmo no debe ser constante sino alternado (rápido-medio-lento), sin que esto quiera decir que tiene que funcionar la manera cíclica.

La duración, se relaciona con el espacio acústico, es decir, donde se produce el sonido. Entre mayor sea el lugar o local, más tarda el sonido en decrecer o apagarse; incluso si es voluminoso, producirá eco. La remanencia del sonido depende del tiempo de reverberación

---

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> CURIEL, Fernando. Op. cit. p. 31.

<sup>105</sup> Ibidem. p. 25.

del recinto, el cual a su vez depende de la cantidad y coeficientes de absorción acústica de los materiales presentes en los muros, piso y techo del lugar.

Existen pequeños recintos con graves problemas de reverberación y grandes recintos con excelente acústica, aunque la norma es precisamente lo contrario.

Los materiales fibrosos aplicados sobre los muros ayudan a reducir el tiempo de reverberación, pues mejoran la inteligibilidad de la palabra. En todo caso, es preferible aplicar reverberación artificial, actualmente disponible en múltiples sistemas electrónicos que permiten un amplio control del timbre, intensidad y duración de la reverberación, entre otros parámetros, y que ofrecen innumerables ambientes acústicos que pueden suavizar o matizar el programa sonoro sin demérito de su calidad.

“La imagen sonora creada por la voz sirve de base, en muchos casos, para traer a la memoria la representación fisonómica de una persona determinada; se imagina su cara y su cuerpo acorde con la propuesta de su VOZ...

Sin embargo, la imagen sonora que evocamos de una persona a través de las cualidades de su voz no necesariamente corresponde a la real”.<sup>106</sup>

Para nosotros, no basta tener una buena voz; es necesario tener una correcta dicción que le permita al locutor y al actor atribuir a cada letra su sonido específico para que tenga mayor claridad. Asimismo, es importante hablar con naturalidad sin forzar el tono de voz. Una voz postiza o engolada es antirradiofónica. Por otra parte, en la locución de un texto hay que tener cuidado para que éste no se sienta leído sino que fluya de manera natural. En este sentido, el ritmo del lector es muy importante para captar la atención del radioescucha, pues un ritmo uniforme terminará siendo monótono.

### **2.2.2. Función de la música en radioarte**

Como lo establecimos anteriormente, la música y la palabra son los elementos del lenguaje radiofónico más valorados.

“La música y la palabra son los dos elementos del lenguaje radiofónico más valorados. Sin embargo, la palabra ha perdido terreno frente a la abrumadora mayoría de estaciones musicales. Basta con analizar la programación del cuadrante metropolitano en México para darnos cuenta de que ha sido asaltado por los intereses particulares de las compañías

---

<sup>106</sup> CURIEL, Fernando. Op. cit. p. 31.

díscos. Por ello, el impacto de la música en la radio es hoy algo de grandes proporciones. Con todo, y a pesar mío, no profundizaré en el tema y me abocaré a analizar la música como elemento expresivo en la dramatización”.<sup>107</sup>

De acuerdo a lo citado, podemos decir que la música, al igual que los otros elementos del sonido, nos sirve para crear imágenes sonoras, unas veces como expresión sentimental, otras como descripción de cosas, hechos, situaciones o ambientes.

Lidia Camacho Camacho, aportando su visión sobre el tema de estudio, dice:

“La música, al igual que los otros elementos del sonido, nos sirve para crear imágenes sonoras, unas veces como expresión sentimental, otras como descripción de cosas, hechos, situaciones o ambientes. En la producción radiofónica dramatizada, la música tiene cuatro funciones básicas: descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica. Esta clasificación extensiva a los efectos sonoros y al silencio, es tan sólo, un recurso de sistematización y es claro que la música podrá tener todas las funciones a la vez, o bien, sólo cumplir con una de ellas”.<sup>108</sup>

Fernando Curiel refiriéndose a la música y la radio, afirma:

“La música enseña que todo lo humano responde a estímulos auditivos abstractos. La “alusión musical” halla en el espíritu de los hombres, a través de su oído, un eco indestructible y primitivo, universal, invariable y más antigua que el que halla el lenguaje articulado”.<sup>109</sup>

Lidia Camacho considera que la actividad de la música en el radioarte, se reduce a cuatro finalidades:

- a) Función descriptiva.
- b) Función expresiva.
- c) Función narrativa.
- d) Función rítmica.

Haremos mención de manera general, de cada una de ellas.

---

<sup>107</sup> DE QUEVEDO Orozco, Lourdes. Op. cit. p. 182.

<sup>108</sup> CURIEL, Fernando. Op. cit. p. 59,60..

<sup>109</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 21.

Respecto a la primera, “la música descriptiva nos sirve para representar una ambientación en general. Este tipo de música, en combinación con los efectos sonoros, busca describir un lugar, un paisaje, un sitio donde se desarrolla la acción del relato, siempre y cuando, el fragmento utilizado sea representativo y conocido por el radioescucha”.<sup>110</sup>

En referencia a la segunda de ellas, la tratadista consultada, infiere:

“La función expresiva de la música sirve para evocar, reforzar, expresar o provocar estados de ánimo: tristeza, melancolía, temor, humor, pasión; pues crea ciertas atmósferas que destacan el valor dramático de las implicaciones psicológicas y existenciales de los personajes”.<sup>111</sup>

La función narrativa de la música, “sonoriza e intensifica las acciones; se trata de un reforzador usado a menudo también para subrayar ciertas situaciones. Un golpe musical dramático, previo a que se dispare una pistola, en una narración donde el oyente sabe que se va a cometer un crimen, genera una fuerte tensión en el radioescucha”.<sup>112</sup>

Concluyendo el tema, se advierte:

“La música crea o complementa el ritmo de la acción. Por ejemplo, en una escena de persecución o de crimen, la música podría ser igualmente rítmica en relación con la acción del relato”.<sup>113</sup>

El binomio, radio-música, hasta el día de hoy, parece inseparable, la oralidad no se ha superpuesto a la idea de la musicalidad a través del cuadrante.

### **2.2.3. Función de los efectos sonoros en radioarte**

Por extensión del cine, en la dramatización radiofónica suele hablarse de música diegética y extradiegética. Estas dos modalidades se basan a su vez en la clasificación de los sonidos.

“Los sonidos diegéticos son captados de la realidad por los micrófonos y sirven para acentuar la impresión de realismo. Los sonidos extradiegéticos son los que se utilizan en el montaje y no pertenecen a la realidad y pueden

---

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> BALSEBRE, Armand. Op. cit. p. 128.

<sup>113</sup> Ibidem. p. 22.

cumplir cualquiera de las funciones expresivas. Así, la música diegética es utilizada como un elemento dentro de la historia; forma parte de la acción narrativa, como la orquesta latina de Ramón Roquello en el Hotel Park Plaza de Nueva York, al comienzo de La guerra de los mundos. Por el contrario, la música extradiegética no forma parte de la ficción y sirve para colorear dramáticamente la narración cumpliendo otras funciones”.<sup>114</sup>

Como tercer elemento sonoro de la radio tenemos a los efectos. Aquí, es conveniente puntualizar lo que se entiende por ruido, y efectos sonoros o efectos especiales.

Suele definirse ruido como “todo sonido no deseado o toda energía acústica susceptible de alterar el bienestar fisiológico o sociológico de la gente.”<sup>115</sup>

Sin entrar en honduras, Salvador Gómez García y Gemma Ventín Sánchez, sobre la función de los efectos sonoros, conceptúan lo que sigue a continuación:

“Si partimos de una definición operativa, ya clásica, del efecto sonoro que lo considere como un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad, construyendo una imagen, una definición basada en las posibilidades que tienen los ruidos para recrear ambientes (de escuela, de hotel, de estación, etc.), es decir, marcos generales donde enmarcar una acción, normalmente configurada en torno a los diálogos de los personajes insertos en ella. Y es aquí donde conviene recordar la diferenciación que hace Fuzellier entre ambiente que se aplica a un cuadro real, y que se obtiene generalmente mediante ruidos (ambiente de corral, de granja, estación, fábrica, etc.), y la atmósfera, que se aplica a una tonalidad psicológica, y que muy a menudo está sugerida por música (atmósfera de misterio, de alegría, de serenidad, etc.)”.<sup>116</sup>

Fernando Curiel para ejemplificar la importancia de los efectos sonoros, se remite a la producción *Rangers of the Sky*, serie radiofónica donde se emplea únicamente ruidos como materiales expresivos:

“El tipo podía mantener una serie de ruidos dramáticos, sin voces ni música, durante cinco minutos. Además manteniendo la emoción y evidenciando un sentido. Expliqué a Pauline, que parecía desconcertada aunque interesada que algún día aquel individuo haría todo un programa de quince o treinta minutos de ruido y nada mas que ruido, sin voces ni

<sup>114</sup> CEBRIÁN, Mariano. *Información Radiofónica. Mediación Técnica, Tratamiento y Programación*. 2ª edición, Editorial Ediciones del IORTV, España, 1995. p. 216.

<sup>115</sup> RABINOWITZ, J. *Los Efectos del Ruido*. En *Revista, Mundo Científico* No. 112, Abril 2001, Barcelona España, 2001. p. 385.

<sup>116</sup> BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar. (Coordinadores). Op. cit. p. 151.

música, evidentemente un teatro sin palabras, con lo que la radio habría conquistado su madurez”.<sup>117</sup>

Un buen efectista puede reproducir, simular, cualquier signo sonoro o acercarse a el. Extremo de la producción artificial de sonidos y ruidos, es el ejemplo citado ya anteriormente de ***Rangers of the sky***, ejemplo en que la ausencia de voz, palabra y música no impide la articulación de un mensaje altamente dramático, altamente expresivo.

Por su parte, Lidia Camacho Camacho, al aludir a los efectos sonoros nos refiere:

**“Antes de abordar este tercer elemento del sonido, es conveniente, para evitar confusiones, hacer una breve aclaración de términos entre ruido y efectos sonoros, ya que en la práctica radiofónica, los ruidos son también conocidos como efectos sonoros o efectos especiales.**

**Suele definirse ruido como todo sonido no deseado o toda energía acústica susceptible de alterar el bienestar fisiológico o sociológico de la gente.**

**Los ruidos son todos aquellos elementos que distorsionan el sonido y por lo tanto, obstruyen la comunicación. El ruido en la radio, puede estar provocado por una señal en mal estado, por una interferencia de otra estación, falta de fidelidad en la transmisión, baja potencia y por tanto, mala recepción del radiorreceptor o por la saturación de elementos sonoros que impiden una correcta lectura.**

**Los efectos sonoros son aquellos sonidos tanto naturales como artificiales, que, de manera articulada y gracias a su verosimilitud y su correcta utilización, permiten evocar un espacio real o imaginario a través de los ambientes y atmósferas sonoros, ambos de vital importancia en la radio, especialmente en el radiodrama”.**<sup>118</sup>

La distinción emitida por la autora entre ruidos y efectos sonoros, cobra una gran importancia, ya que los ruidos parecen responder a hechos aleatorios, y los efectos sonoros son de creación absolutamente intencional, respondiendo a tres maneras o formas de producción:

- a) Los efectos grabados en las colecciones específicas de discos compactos o de cintas.
- b) Los efectos trucados en vivo por el efectista.
- c) Efectos generados a través de procesos digitales”.<sup>119</sup>

Ahora bien, y considerando que mientras que una de las posibilidades más sugestivas de la música es la recreación de una atmósfera, en relación con los sentimientos humanos.

<sup>117</sup> CURIEL, Fernando. Op. cit. p. 90.

<sup>118</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 22,23.

<sup>119</sup> Idem.

“Pero a la hora de emplear los efectos sonoros en radio, conviene tener en cuenta, como señala Arnheim, que no es necesario representar el furor del viento sólo porque sopla el viento, sino que siguiendo las más sagradas tradiciones escénicas, puede aprovecharse el efecto para proporcionar mayor inquietud al argumento”.<sup>120</sup>

### a) Función descriptiva

Esta clase de efectos, sean reales o artificiales, ilustran o describen el entorno donde se desarrolla la obra radiofónica creando un ambiente real que le da credibilidad y verosimilitud al relato.

El ejemplo más conocido de esta credibilidad y verosimilitud, sin duda alguna es el que se refiere a la famosa emisión de ***La guerra de los mundos***, por Orson Wells.

“La atmósfera de terror y pánico que suponía el exterminio de la raza humana surgió, no sólo de la voz del narrador, sino de la música y los ruidos que la radio propagó por toda América, como reconoció una de las personas que vivieron aquella noche, justo cuando los marcianos estaban rociando a la gente con el rayo de calor en Grovers Mill. Al principio no podíamos creer lo que estaba sucediendo, pero era tan real que estuvimos pegados a la radio”.<sup>121</sup>

### b) Función expresiva

Al referirse la autora en estudio, del presente punto, consigna:

**“Este tipo de efectos, utilizados de manera simbólica, nos ayudan a crear una situación anímica. Por asociación psicológica algunos efectos sonoros son comparables con ciertos estados de ánimo. El sonido constante de una gotera o el zumbido permanente de un teléfono descolgado pueden crear una situación emocional de tensión o desesperación.**

**“Los efectos sonoros, también tienen una función expresiva cuando son utilizados metafóricamente; es decir, cuando en el montaje se unen dos imágenes sonoras que pueden ser de naturaleza diferente para sugerir una idea común”.**<sup>122</sup>

La comprobación de esta realidad determina, desde nuestro punto de vista, la función principal que se le otorga.

<sup>120</sup> BLANCO Alfonso, Ignacio y FERNÁNDEZ Martínez, Pilar. (Coordinadores). Op. cit. p. 151.

<sup>121</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 24.

<sup>122</sup> BLANCO Alfonso, Ignacio y FERNÁNDEZ Martínez, Pilar. (Coordinadores). Op. cit. p. 152.

**“c) Función narrativa**

La función narrativa de los efectos sonoros sirve como elemento de puntuación para separar o unir escenas, para marcar el paso del tiempo, un cambio de lugar o de ambos simultáneamente, sin necesidad de anunciarlo verbal o musicalmente”.<sup>123</sup>

**“d) Función rítmica**

Los efectos sonoros pueden generar o apoyar el ritmo interno de la narración. Así, un efecto que permanezca constante (un tic tac de un reloj, una gota de agua o cualquier otro efecto más ambiguo), al crear un determinado estado psicológico, también está marcando un ritmo en la narración”.<sup>124</sup>

Creemos que el efecto sonoro en radio, se encuentra reducido, actualmente, a la búsqueda de la recreación del ambiente en que se conforma la narración, olvidando sus posibilidades expresivas, narrativas, ornamentales o experimentales. Concluyendo con las funciones básicas de los efectos sonoros, tenemos la rítmica.

**2.2.4. Función del silencio en radioarte**

Hemos de poner punto final al estudio de los recursos expresivos, o elementos del lenguaje radiofónico, refiriéndonos al silencio.

El silencio se define por el diccionario, como “abstención de hablar. Falta de ruido. Breve intervalo en que se deja de tocar o cantar. No decir, no manifestar algo, de viva voz o por escrito”.<sup>125</sup>

Las cuatro definiciones proporcionadas por la obra en consulta, las consideramos útiles para la investigación si tomamos en cuenta lo que respecto al término silencio aprecian los especialistas; así tenemos que, Camacho Camacho, apunta:

“A pesar del valor que los artistas le han atribuido al silencio, el silencio radiofónico como elemento expresivo estaba hasta hace algunos años prácticamente ignorado. Esta falta de tolerancia e incomprensión de las formas expresivas del silencio se debe a los intereses económicos de las

---

<sup>123</sup> Idem.

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> *Diccionario Porrúa de la lengua española*. Op. cit. p. 702.

radiodifusoras que en algunos casos obligan a que tras la presentación del locutor y aun antes de que termine de hablar se comience a oír la música. La contaminación sonora en la que nos encontramos inmersos cotidianamente nos ha impedido conocer y reconocer los propios códigos del silencio y su notable valor narrativo, descriptivo, rítmico y expresivo”.<sup>126</sup>

Ricardo M., Haye, cuando se refiere al silencio como elemento del lenguaje radiofónico, dice:

“El silencio absoluto se está expresando a sí mismo. Prescinde de su símbolo verbal sustitutorio (la expresión verbal “silencio”) y se manifiesta a través de la ausencia de todo sonido. No es una presencia complementaria o de refuerzo expresivo. Aquí el silencio cumple una función comunicante precisamente dicha. La noción que ayuda a transmitir es que, en la radio, suele ocurrir que los silencios prolongados induzcan a los oyentes a cambiar el estación o abandonar la escucha”.<sup>127</sup>

El autor en cita evoca las definiciones de silencio, emitidas por los estudiosos del tema, diciendo:

“Es el filósofo francés Michel Serrés, a quien se le atribuye una afirmación categórica: el silencio ya no existe. La razón es que las máquinas lo invadieron todo con su ruido. En consecuencia, hay que combatir el poder del ruido que es inmenso y atemorizante.

“Pensar es antes que nada estar en silencio. Es una condición necesaria para el surgimiento de algo más”.<sup>128</sup>

Prosigue con su análisis, cuando señala:

“Para crecer espiritualmente, tenemos que crear un espacio en el cual, podamos estar solos, hacer silencio para reflexionar acerca de quiénes somos y hacia dónde vamos. Necesitamos silencio para elegir nuestro camino”.<sup>129</sup>

Concluye con una reflexión acerca del silencio, afirmando: “La muerte, la muerte es el breve silencio que sostiene todas las melodías”.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 26.

<sup>127</sup> HAYE, Ricardo M. *El Arte Radiofónico*. Op. cit. p. 235.

<sup>128</sup> *Ibidem*. p. 233.

<sup>129</sup> *Idem*.

<sup>130</sup> *Idem*.

Tras la descripción, digamos poética del elemento radiofónico, silencio, manifestado por Ricardo M. Haye, tenemos la descripción de Ángel Rodríguez Bravo, que, con mayor acuciosidad detalla lo que sigue a continuación.

**“La definición de silencio se omite con demasiada frecuencia, hablándose del silencio como si se tratara de un concepto perfectamente claro y carente de toda ambigüedad. La omisión del concepto del silencio, es mucho más patente aún en los tratados de acústica, en los que no sólo se omite la definición sino que se omite el concepto mismo. En los manuales de acústica, el concepto de silencio no existe.**

**“La concepción automática de silencio suele ser la de ausencia total de sonido. Pero esta definición es demasiado simple, tanto a la luz de un análisis acústico como desde el punto de vista perceptivo”.**<sup>131</sup>

José Luis Terrón, en su tesis doctoral *El silencio radiofónico*, el único estudio amplio y riguroso que conozco al respecto, afirma:

**“(…) el silencio no existe; llamamos silencio a lo no audible, sea por razones fisiológicas, fisiopatológicas o perceptivas. De ahí que en un momento dado distingamos entre silencio absoluto y silencio. El primero sólo es posible en la inexistencia; el segundo, enmarcado en una experiencia individual contextualizada”.**<sup>132</sup>

Como ya se mencionó en líneas anteriores, la experiencia de John Cage a mediados de siglo pasado derivó en su afirmación de que sólo en la muerte puede existir el silencio absoluto.

**“Todas las observaciones desarrolladas hasta aquí, parecen conducirnos a la solución adoptada en los manuales de acústica, es decir, a desterrar el concepto de silencio de nuestro vocabulario científico y técnico. No obstante, no podemos ni debemos ignorar que, perceptivamente, la sensación de silencio es un hecho tan cotidiano como la sensación de oscuridad, o la sensación de quietud. ¿Qué es entonces el silencio exactamente?**

**“Evidentemente, el silencio no es ausencia de sonido, puesto que la ausencia absoluta de sonido no es posible; el silencio es, en realidad, el efecto perceptivo producido por un determinado tipo de formas sonoras.**

**“Cuando en lugar de aproximarnos al concepto de silencio desde la perspectiva acústica lo hacemos desde el punto de vista perceptivo, abandonando la idea de ausencia total de sonido, toda la problemática que existe en torno a este concepto se aclara considerablemente. Si entendemos que la palabra silencio expresa, en realidad, un efecto auditivo, la contradicción con la que nos estamos enfrentando desaparece. Si**

<sup>131</sup> RODRÍGUEZ Bravo, Ángel. Op. cit. p. 148.

<sup>132</sup> TERRÓN, José Luis. Op. cit. p. 633.

**el silencio no es ausencia de sonido, sino, sensación de ausencia de sonido, al localizar el tipo de formas sonoras que producen la sensación de silencio habremos eliminado definitivamente la contradicción entre la percepción del silencio y la imposibilidad acústica de que exista una ausencia total de sonido.**

**Lo que estamos afirmando aquí, en realidad es bastante simple, a pesar del complicado juego de palabras con el que lo justificábamos racionalmente; puesto que, objetivamente, sabemos que no es posible la ausencia total de sonidos, el silencio sólo puede ser un efecto auditivo producido por determinado tipo de formas sonoras”.**<sup>133</sup>

La amplitud de la cita se justifica plenamente en la explicación del tratadista, quien con “sonora” habilidad evidencia la diferencia entre ausencia de sonido y sensación de ausencia de sonido.

Ahora bien, el silencio, al igual que los demás elementos del lenguaje radiofónico, cumple las funciones descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica. Refiriéndose a la primera de ellas, Lidia Camacho Camacho, en su obra *La imagen radiofónica*, emite el punto de vista que sigue a continuación:

**“Función descriptiva.** Es conocido el papel dramático que tiene el silencio para crear o describir determinadas atmósferas, como símbolo de muerte o peligro o para destacar una progresión emocional”.<sup>134</sup>

Enseguida, se refiere la autora en consulta a la función expresiva, y dice:

**“Función expresiva.** Del mismo modo, el silencio puede expresar lo que se quiere, piensa y siente, como estados anímicos de tristeza, tranquilidad, angustia, soledad, cambios de sentimientos, etc”.<sup>135</sup>

Ángel Rodríguez Bravo, hace mención de la función expresiva del sonido, de la siguiente forma.

**“Existen numerosas tipologías sobre el silencio, estas tipologías son mayoritariamente de origen lingüístico y entienden el silencio, simplemente como ausencia de discurso oral ante un determinado período de tiempo, sin ocuparse de si durante la ausencia de texto verbal se perciben o no otro tipo de sonidos. El valor expresivo de este tipo de ausencias temporales de discurso (pausas) es fundamentalmente el de organizar el sentido del texto oral en unidades de sentido suprasegmentales”.**<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Ibidem. p. 150.

<sup>134</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 27.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> RODRÍGUEZ Bravo, Ángel. Op. cit. p. 153.

El autor en cita, vierte la siguiente descripción para concluir diciendo:

“Terminaremos este apartado, proponiendo una clasificación que recoge lo que, a nuestro modo de ver, son los tres usos expresivos fundamentales que se suelen dar al efecto-silencio en una ficción radiofónica”.<sup>137</sup>

- a) Uso sintáctico.
- b) Uso naturalista.
- c) Uso dramático.

Sobre el objetivo de cada uso, el autor en consulta, advierte:

**“Hablamos de uso sintáctico cuando los efectos-silencio se utilizan para organizar y estructurar los contenidos radiofónicos.**

**“El uso naturalista, corresponde a aquellos efectos-silencio que se utilizan imitando estrictamente los sonidos de la realidad referencia: ejemplo, sonido de pasos, la respiración, el ruido de motor, etc.**

**Finalmente, llamamos uso dramático, al uso consciente del efecto-silencio, por parte del narrador para expresar algún tipo de información simbólica concreta como muerte, suspenso, vacío, angustia, etc”.**<sup>138</sup>

En relación a lo manifestado por Rodríguez Bravo, encontramos a Gerard Millerson, quien propone cuatro formas expresivas de silencio radiofónico:

- “1. Un silencio prolongado puede sugerir ideas diversas, como muerte, desolación, desesperación, quietud, esperanza, paz, tensión extrema (escucha prolongada intentando oír si los merodeadores están todavía en los alrededores).
  2. Un silencio repentino después de un ruido, puede ser casi inaguantable: un festival en una villa en los Alpes... risas alegres y música... el ruido tumultuoso de una avalancha inesperada tragándose a los felices asistentes... luego silencio.
  3. Un ruido repentino e inesperado, luego de un silencio, crea una súbita tensión: el prisionero que se fuga en silencio y tropieza con algún objeto o el timbre inesperado del teléfono.
  4. Cuando el radioescucha espera por lógica narrativa un ruido extremo y en su lugar lo que oye es un silencio absoluto, se crea un impacto emotivo eficaz que proporciona a la escena una calidad artificial excitante: la carga explosiva ha sido colocada... el detonador es accionado... silencio”.
- <sup>139</sup>

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> Ibidem. p. 154.

<sup>139</sup> CAMACHO Camacho Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 27.

El silencio en su función narrativa, se puede asumir como elemento de puntuación espacio-temporal, por lo que se puede utilizar para separar y marcar las transiciones de lugar y tiempo.

Finalmente, dentro del silencio, se encuentra la función rítmica, dice al respecto la autora Camacho Camacho.

“El silencio es un elemento clave en la construcción del ritmo de la narración. El silencio apoya el ritmo de la acción al enlazar casi directamente las escenas sin el convencional puente musical”.<sup>140</sup>

Con lo anterior, ponemos de manifiesto que el silencio, a pesar de no escucharse da la pauta a seguir para construir el ritmo de una narración.

Analicemos algunos ejemplos donde se hace del silencio un sonido sugerente:

ÁLVARO: ¿Que te robaron tu carro e hirieron a tu papá?

ROCÍO: (silencio)

ÁLVARO: (alentador) los bienes van y vienen, lo bueno que tu papá está fuera de peligro.

Éste es el tiempo que posibilita la interpretación, capaz de expresar un estado emocional y narrar la situación sin entrar en detalles.

En la adaptación radiofónica del cuento *La cabellera*, el silencio de Jean representa la actividad mental del personaje, el momento de la reflexión.

GABRIEL: ¡Qué casa! Cuesta un dineral, es preciosa.

VENDEDORA: Claro que es hermosa; se trata de un inmueble ubicado en la zona diamante de Acapulco, Guerrero cuenta con 10,000 metros cuadrados, la mitad de jardín, cancha de tenis, alberca, chapoteadero, zona de hamacas, cuarto de máquinas, sala de entretenimientos, diez recamaras, cuatro baños completos, biblioteca, garage para tres vehículos y únicamente, cuesta \$2,000,000.00 de pesos ¿qué le parece? (silencio). Anímese no lo dude, una ganga como esta no la encuentra.

De lo anterior se infiere que, el silencio tiene una función narrativa en tanto que puede contar acciones que se suceden en el tiempo y en el espacio. El silencio sirve como elemento de puntuación espacio-temporal, por lo que se puede utilizar para separar y marcar las

---

<sup>140</sup> Ibidem. p. 31.

transiciones de lugar y tiempo. Por ejemplo, las elipsis, los **flashbacks** o los **flashforwards** pueden estar anunciados con silencios.

Un ejemplo elocuente, en este sentido, lo encontramos en la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, de Howad Koch.

PHILLIPS: Damas y caballeros... ¿Estoy al aire? Damas y caballeros, aquí estoy, detrás de una barda de piedra adyacente al jardín del Sr. Wilmuth. Desde acá alcanzo a ver la escena completa, les daré cada detalle mientras pueda hablar y en tanto pueda ver (se escuchan sirenas).

Han llegado más policías del estado, acordonaron el hoyo, hay como unos 30, no hay necesidad de empujar a la multitud hacia atrás ya que todos están dispuestos a mantener su distancia. El capitán está hablando con alguien, no puedo ver con quién. ¡Sí! ¡Creo que es el profesor Pierson! Sí, si es... Ahora lo puedo ver; es un pañuelo blanco amarrado a un palo... una bandera para pedir tregua... si es que esas criaturas conocen ese significado... o lo que significa cualquier cosa. ¡Esperen! ¡Algo está sucediendo!

(Siseo seguido por un sonido que se va incrementando).

Una figura encorvada está saliendo del hoyo. Puedo vislumbrar un pequeño haz de luz contra un espejo ¿Qué es eso? Sale un chorro de flama del espejo y les llega a los hombres que avanzan. ¡Los golpea de frente! ¡Dios mío! ¡Se convierten en llamas!

(Gritos y chillidos “de ultratumba”).

Ahora todo el campo está en llamas (explosión). El bosque... los establos... los tanques de gas de los automóviles... se está expandiendo hacia todos lados. Viene hacia acá. A menos de 20 metros a mi derecha.

(Caída del micrófono... silencio”).

De acuerdo a lo anterior se puede decir que el silencio describe, y puede narrar una situación en un mismo tiempo. Asimismo, crea tensión, puntualizando y marcando una separación espacial y temporal que le permite al guionista incluir, en el ínter, otro tipo de información.

Otro ejemplo notable de la función narrativa del silencio es la entrevista que le hiciera el poeta Eduardo Casar al mimo Marcel Marceu, donde el oyente imagina las respuestas del mimo, que previsiblemente no habla:

**“CASAR: Ha llegado el momento de que entremos a nuestra entrevista exclusiva con Marcel Marceu, tal vez uno de los mimos más importantes de todos los tiempos. Marcel nació en 1923.**

Discípulo del mimo francés Le Croix, quien sistematizó por primera vez, las posibilidades expresivas del mimo. Tal vez quien le dio un rango de arte independiente. Como sabemos, el mimo es una forma dramática sin palabras basadas en una limitación más o menos estilizada; emplea los recursos del lenguaje gestual, del cuerpo. Entonces, una de sus características, la más señalada, es su ausencia de palabras y con esto logra de cualquier manera, un impacto, un efecto estético. Bueno, pues, me da mucho gusto, Marcel que estés por acá, ¿cómo te sientes?

**MARCEL: (4 segundos de silencio).**

**CASAR: Ah qué bien, ¿Ya habías tú visitado México en otras ocasiones, no?**

**MARCEL: (3 segundos de silencio).**

**CASAR: ¡Tanto tiempo!**

**MARCEL: (Silencio 2 segundos).**

**CASAR: ¡Ah!**

**MARCEL: (2 segundos de silencio).**

**CASAR: Y ahora, ¿cuáles son tus proyectos actuales?**

**MARCEL: (7 segundos de silencio).**

**CASAR: Ajá.**

**MARCEL: (Silencio 2 segundos).**

**CASAR: Bueno, pues, sí, realmente es un honor para nosotros que te guste estar aquí, en este medio; en este medio tan privilegiado que es la radio; y pues haciendo lo que tú sabes hacer perfectamente.**

**MARCEL: (Silencio 4 segundos).**

**CASAR: Claro, además el español es muy parecido al francés, por eso no tenemos ese problema de comunicación. Tenemos poco tiempo, vamos ahora a otra parte del programa.**

**¿Quisieras mandar algún mensaje especial a nuestros radioescuchas de Radio Universidad, Marcel?**

**MARCEL: (Silencio 7 segundos).**

**CASAR: Para nosotros también, claro, sí. Bueno, pues, de veras, un honor, Marcel. A'i nos vemos. (Pausita). Ok”.**<sup>141</sup>

Esta entrevista silenciosa tiene una incuestionable fuerza expresiva y narrativa al dejar al radioescucha, la posibilidad de conformar en su mente las respuestas del mimo.

Otro ejemplo muy frecuente en la dramatización, es utilizar el silencio para identificar una presencia fuera de campo; es decir, fuera del espacio sonoro en el que construimos la audibilidad. Es el caso del personaje que habla por teléfono. Los silencios se corresponderían con la presencia del interlocutor fuera de campo. Y aunque no se oyen las respuestas de la persona que está del otro lado de la línea telefónica, se puede deducir dicho diálogo a partir del personaje que se escucha.

<sup>141</sup> BLANCO Alfonso, Ignacio y FERNÁNDEZ Martínez, Pilar. Op. cit. p. 29 y 30.

En cuanto a la duración de los silencios, podemos situarnos entre 3 y 5 segundos. Aunque la duración puede ser mayor, hay que tener en cuenta que ni los radioescuchas están acostumbrados al silencio, ni existe un escucha atento en la mayoría de los casos. Lidia Camacho considera cinco factores para determinar la duración de los silencios:

1. “La duración del grupo sonoro que le precede.
2. El ritmo que deseamos construir.
3. Si hay una pretensión de separar las ideas.
4. Si hay una pretensión de que esa cortina silenciosa sirva al unísono como silencio reflexivo para el receptor.
5. Y un determinante que en la práctica jamás se debe olvidar: la duración del programa”.<sup>142</sup>

El silencio es un elemento clave en la construcción del ritmo de la narración. El silencio apoya el ritmo de la acción al enlazar casi directamente las escenas sin el convencional puente musical. El silencio, como vemos, tiene una superficie, una dimensión donde hay todavía mucho que explorar.

---

<sup>142</sup> CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. Op. cit. p. 55.

# CAPÍTULO III

## RADIOARTE UN GÉNERO PARA LA CREACIÓN



*Suponiendo que nada me distraiga el tema se va ensanchando, ordenando y definiendo en mi mente hasta que puedo verlo como un fino retrato o una bella estatua, de un golpe. Cuando procedo a escribir mis ideas, las saco de esta bolsa que se encuentra en mi memoria.*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

### III. Radioarte un género para la creación

Una de las prioridades del ser humano, es descubrir el mundo que lo rodea. Ese encuentro con lo que vibra, huele, brilla o suena a su alrededor es el inicio de toda actividad humana.

El tema que nos preocupa es el de lograr una sensibilización de la percepción sonora para escuchar eficazmente y producir arte radiofónico rico en materia de sonoridad; porque escuchar es no sólo un sentido sino engloba toda una experiencia educativa.

La forma de escuchar es continua aunque esto nos guste o no, pero el hecho de poseer oídos no garantiza su efectividad. En efecto, es sabido que actualmente existe entre las personas una creciente deficiencia en la capacidad auditiva. Esto es grave, puesto que la educación de los sentidos, entre ellos la audición, es de vital importancia.

Murray Schaefer, padre de la ecología acústica, acuñó el término paisaje sonoro a:

**“El entorno acústico, o al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Por ejemplo, cuando estamos en una ventana abierta se escucha el viento susurrante en las hojas de los álamos. Asimismo, si hay pájaros que acaban de salir de los cascarones en sus nidos y el aire se llena con sus trinos. Adentro de una casa, el refrigerador de pronto se pone en evidencia con su quejido chillón. Lo anterior, describe perfectamente lo que es el paisaje sonoro, aquí, lo importante es descubrir cuál es la sensibilización que debemos tener para descubrir la percepción sonora interna que todos llevamos hasta tener una comprensión idónea de todos y cada uno de los sonidos perceptibles”.**<sup>143</sup>

En la actualidad, el paisaje sonoro está cambiando, los sonidos se multiplican rápidamente más que las personas a medida que nos vamos rodeando de más aparatos mecánicos. Esto ha producido un entorno más ruidoso y es cada vez más evidente que la civilización moderna está ensordeciéndose con el ruido.

**“De hecho, el paisaje sonoro moderno ha estimulado el apetito por el ruido. Al aumentar el nivel sonoro de los ambientes de trabajo y de las calles, se requieren mayores niveles sonoros para la educación musical y las actividades recreativas. Ignorando generalmente los peligros que esto supone para la salud, el ciudadano moderno puede incluso oponerse a una reducción del ruido sintiendo que ello provocaría cierta pérdida en la vitalidad de la existencia”.**<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> MURRAY SCHAFER, R. *Hacia una educación sonora*. 2ª edición, Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992. p. 8.

<sup>144</sup> *Ibidem*. p.12.

Murray Schaefer, considera que para mejorar el paisaje sonoro mundial es necesario:

“En primer lugar, se tiene que aprender a escuchar porque al parecer, esto, se ha olvidado. Asimismo, se debe sensibilizar el oído al milagroso mundo sonoro que nos rodea. Cuando hayamos desarrollado alguna agudeza crítica podremos idear proyectos de mayor envergadura con implicaciones sociales, de modo que otras personas puedan resultar influenciadas por nuestras propias experiencias. El objetivo primordial consistiría en comenzar a tomar decisiones conscientes sobre el propio diseño de nuestro entorno sonoro”.<sup>145</sup>

Cada persona y sociedad, escuchan de distinta manera las cosas, lo importante de esto, es saber cómo, influyen los cambios del entorno acústico en los tipos de sonidos que elegimos para escuchar o para ignorar.

### 3.1. Hacia una sensibilización de la percepción sonora

Debemos sensibilizar la percepción sonora de tal modo que los que se encuentran al comienzo se relacionan con la percepción auditiva y con la imaginación, los de en medio tienen que ver con la producción de sonidos y los que aparecen al final se refieren a los sonidos en la sociedad.

Jose Iges compositor y artista intermedia español, al hablar sobre el conocimiento de las sociedades a través de su imaginario sonoro, afirma:

“Por supuesto que hay un conocimiento de las sociedades a través de su imaginario sonoro, porque ya desde que Murray Schaefer hiciera su trabajo sobre la ecología sonora queda claro que hay signos de identidad, de un incluso un paisaje y por supuesto de una sociedad a partir de lo sonoro. Todo esto a creado una consciencia sonora que cada vez va más hacia arriba y demuestra que más allá de la música de cada pueblo y de cada cultura, lo sonoro tiene una identidad que lo vincula clarísimamente con una sociedad, un tiempo, un espacio y un lugar concreto”.<sup>146</sup>

Por otra parte la pionera de la experimentación sonora y visual en España, Concha Jerez señala:

**“Yo no sólo considero que la música nos brinde un conocimiento sonoro de las sociedades, también su forma de hablar de la gente. El lenguaje identifica**

---

<sup>145</sup> Ibidem. p 15.

<sup>146</sup> Entrevista a José Iges y Concha Jerez, artistas intermedia españoles pioneros de la experimentación sonora en Iberoamérica, México D.F., 5 de diciembre 2008, Centro Nacional de las Artes, Presentación de la instalación sonora *El Jardín de los Poetas* por encargo de la Fonoteca Nacional.

indudablemente a cada sociedad en su forma no sólo de poder comunicarse, si no también de poder sonar, más allá del lenguaje que se está diciendo, cuando el lenguaje no se entiende se convierte en música y efectivamente es algo que esta muy claro para mí. A mí me preocupa mucho la falta de escucha y falta sensibilización a lo sonoro, en nuestra sociedad más que escuchar, se consume ruido y también hay otro tema que observo yo en la gente joven, pues están escuchando lo que ellos quieren, van por el metro y no van escuchando sus sonidos alrededor, ellos deciden lo que escuchan en su mp3".<sup>147</sup>

Al cuestionar a Jose Iges sobre la capacidad que tiene el sonido para definir una identidad, comenta:

“Una identidad no es tan reducible a un sonido solo, pero uno de los sonidos más definitorios de la persona es su propia voz, entonces un ser vivo se puede resumir a su sonido de especie y a su sonido individual. Todos podemos reconocer el ladrido de un perro o el maullido de un gato y como tal podemos asegurar que se trate de nuestro animal de compañía, hasta podríamos decir que es el nuestro, reconociendo mejor su voz o sus pasos. Lo mismo ocurre con una persona, entonces si efectivamente hay una especie de ADN sonoro, lo que pasa es que la gente va escuchando lo que le interesa, hay mucha gente que a perdido la facultad de escuchar y eso es lo que probablemente habría que restituir con un acercamiento estético al mundo del sonido, sensibilizar sobre las dimensiones de lo sonoro”.<sup>148</sup>

A efecto, de tener una ejemplificación adecuada sobre el tema en estudio, será conveniente citar algunas definiciones que sobre el radio-arte se han dado.

Iris Disse, investigadora de la radio y radioastas argentina, opina que, “el principal trabajo del radioarte consiste en la apertura de oídos. Es un acto que detiene las actividades cotidianas y te orilla a escuchar tu mundo interior”.<sup>149</sup>

Asimismo, Jorge Gómez Aponte, radioasta venezolano, precisa: “de esto se trata el radioarte: programas de radio que a veces parecen obras experimentales electroacústicas o, también, cine para los oídos. El radioarte es la ordenación estética del sonido transmitido por radio”.<sup>150</sup>

De igual forma el teórico de la radio, Kurt Weill, postulaba los principios del radioarte absoluto indicando, “a las cadencias y ritmos de la música se aunaran nuevos sonidos, los sonidos de otros ámbitos: las voces humanas y animales, el canto de la naturaleza, el susurro de los vientos, del agua y de los árboles, y luego un ejército de nuevos tomos inauditos que el micrófono

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Idem.

<sup>149</sup> [www.lear-radioarte.com.ar](http://www.lear-radioarte.com.ar) 11/Diciembre/2008

<sup>150</sup> Idem.

podría producir de manera artificial por medio de ondas sonoras aumentadas o niveladas, superpuestas o mezcladas, disipadas y nuevamente concebidas”.<sup>151</sup>

Por otra parte, René Farabet, opina: “el arte radiofónico es la concepción de un arte de vida, que es movimiento, compromiso, transgresión, que no tiene que obedecer a libros o a recetarios. No hay modelos, no hay moldes prefabricados típicos. El arte está hecho para despertar conciencias, para desencadenarnos”.<sup>152</sup>

Ahora bien, Janette El Huouli, precisa: “el interés del radio-arte radica en la posibilidad de construir una radio que sirva para humanizar la experiencia estética, que pueda afectar nuestra existencia, que produzca nuevas posibilidades de vida, nuevos modos de escucha y de existencia y que pueda permanecer sensible al mundo del pensamiento y de la acción, simultáneamente. El arte debe estar al servicio de la vida y darnos valor para cambiar lo que sea posible cambiar”.<sup>153</sup>

Asimismo, la realizadora mexicana Lidia Camacho, expresa:

“El radio arte es una manifestación tan radical, que busca llevar a sus últimas consecuencias las posibilidades del sonido, que intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro, que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radio-arte es una búsqueda, pero también un reencuentro: con el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética”.<sup>154</sup>

Simon Elmes, radioasta e investigador de la radio, opina: “lo que resulta mágico, es el hecho mismo de que la identificación es en el mejor de los casos, imprecisa: la respuesta emocional es por tanto, desproporcionadamente importante. Esta especie de ‘búsqueda difusa’ de los bancos de la memoria humana a la que el sonido invita, permite toda especie de encuentros maravillosamente creativos”.<sup>155</sup>

Por otra parte, Klaus Schöning, director del Estudio de Arte Acústico de la Westdeutsche Rundfunk (WDR), de Colonia, Alemania, considera: “Arte de la

---

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Idem.

radio, no sólo arte en la radio. Vehículo que produce y no sólo que reproduce.” El acto creativo del autor parte de “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”.<sup>156</sup>

Ahora bien, el artista español, José Igés dice:, “el arte radiofónico pone de manifiesto las posibilidades expresivas inherentes a la radio y, al hacerlo, expande el lenguaje propio del medio”.<sup>157</sup>

Finalmente, Ricardo Haye, expresa: “pese a que la impronta torrencialmente mercantil de nuestra radiodifusión mortifica sus capacidades expresivas, tenemos la convicción que la producción de la radio cabe en las coordenadas del arte. El radio-arte reivindica la narratividad como práctica discursiva, valora lo cotidiano como sustento del repertorio temático, pondera el principio de verosimilitud y también las vastas posibilidades que se abren en las zonas de fractura y erosión de la realidad”.<sup>158</sup>

De acuerdo a lo expuesto, podemos decir, que radioarte en México abre la posibilidad de tratar el sonido de manera artística por sí mismo y no sólo musicalmente. Esto permitirá buscar nuevas sonoridades en la cotidiana producción radiofónica, ya sea por medio de una cápsula, una spot o un documental así como también, el rechazo de lo evidente a favor de lo sugerente.

En el campo de la experimentación sonora existen distintos tipos de prácticas. A continuación se citan algunas de las características de estas formas de arte sonoro, con el objeto de poder diferenciar el radioarte de otras expresiones artísticas vinculadas al sonido.

- **“Arte sonoro: La preocupación de utilizar el sonido como un medio de expresión artística, no es tan novedosa. Los futuristas por ejemplo concebían el sonido como el conjunto de seis familias de ruidos entre los cuales se podía distinguir:**
  - Familia uno: estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos.
  - Familia dos: silbidos, pitidos, bufidos.
  - Familia tres: susurros, murmullos, refunfuños, rumores gorgoteos.
  - Familia cuatro: estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricciones.
  - Familia cinco: ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, piedras, terracotas, etc.
  - Familia seis: Voces de animales y hombre, gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores.

---

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Idem.

El trabajo de montaje y composición en continuidades, contrapuntos discontinuidades y fragmentaciones de elementos sonoros se puede definir como arte acústico o sonoro.

- **Poesía sonora:** Un arte que se vale de la radio para crear una especie de performance en el que participan la música, el ruido y el teatro en la representación escénica y el dibujo en la representación gráfica del guión. La intención de este género es buscar el contrapunto entre la palabra y sonidos (música, atmosferas) en un creciendo de improvisación musical.
- **Acrobacia de voz:** Canto hablado se trata de una deformación alucinada del canto y de la palabra, en desorden continuo de sus acentos a en una grotesca interpretación de los mismos.
- **Instalación sonora:** En el texto *Territorios artísticos para oír y ver* el curador y artista sonoro José Iges sugiere que una obra es instalación si dialoga con el espacio que circunda, la instalación en sitio es la instalación *per se*, aunque existen instalaciones que se pueden adaptar a distintos espacios, en este sentido la escultura y la instalación sonora, son obras intermedias y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación.
- **Radio drama:** Desde el origen más clásico de la radio novela en donde el teatro tuvo su justificación como forma adaptable al sonido, emerge del radio drama desplazando al uso de teorías dramáticas de la cinematografía: sintaxis (planos). Bajo la sustitución de la imagen por el sonido.
- **Paisaje sonoro:** El paisaje sonoro tiene que ver con el sonido concreto, es decir real de los lugares. El paisaje sonoro surge, como concepto y practica a partir de la preocupación de la contaminación sonora y acústica así como de los cambios ocasionados a los medios ambientes sonoros. Uno de los proyectos más representativos que ha trabajado el paisaje sonoro de manera continua es el World Sounscape, un proyecto internacional, cuyo trabajo ha sido el de documentar los entornos sonoros.
- **Documental sonoro o Feature:** Acercarse y tratar de manera artística los temas sociales, antropológicos, ecológicos, políticos y culturales, es el Documental Sonoro ó como se conoce radio feature, bajo la dramaturgia documental, lo cual implica la selección y montaje de atmosferas testimonios. Al ser el testimonio el elemento dramático, hilo conductor del documental sonoro, es exigencia de esta modalidad jugar con el mayor número de polifonías sonoras: voces, paisajes sonoros, atmosferas.
- **Música electroacústica:** Luego de las exploraciones sonoras que hicieron las vanguardias europeas del siglo XX, emerge la música electroacústica como la mezcla entre los sonidos registrados por los aparatos de reproductibilidad tecnológica y los sonidos producidos electrónicamente. Actualmente la música electroacústica opera entre la agrupación de la electrónica, la música de cinta y la combinación de sonidos atmosferas naturales, más los sonidos originados por programas digitales y de computadora.
- **Noise:** Ruido en ingles, una especie de música desobediente, es decir aquella que no se articula a ningún tipo de canon musical son base en la armonía y el ritmo

produciendo otra música no deseada, con base en la combinación y manipulación de los ruidos de las maquinas, la voz humana, los silbidos, etc., a modo feed-back (retornos).

- **Música concreta:** Es la organización y transformación de sonidos grabados mediante una organización rítmica y tímbrica.
- **Objeto sonoro:** Es una forma de representación del sonido, construido mediante leyes acústicas, físicas y arquitectónicas, con la utilización de las tecnologías radiofónicas y sonoras como grabadoras, amplificadores, micrófonos, etc”.<sup>159</sup>

La amplitud de la cita anterior, encuentra justificación en Mayra Esteves Trujillo y su texto *Estudios sonoros de la región andina*, primer documento latinoamericano que busca definir las formas de expresión en el arte sonoro.

En las definiciones expuestas por Esteves Trujillo, podemos observar que en todos los casos se busca organizar la sustancia sonora en modos y distribuciones concretas, que componen formas, a las que se les asigna sentido.

“Es cierto que la percepción de formas es cultural y, por tanto, aprendida. Pero también lo es que responde y se organiza sobre los cimientos construidos con las leyes físicas que rigen el sonido, y con las leyes fisiológicas y psicológicas que rigen la percepción auditiva. Sin duda, la percepción de formas sonoras rebasa la organización física de la sustancia sonora y los mecanismos primarios de funcionamiento del oído humano, pero, a la vez, depende rígidamente de ambos”.<sup>160</sup>

Rodríguez Bravo, considera que el reconocimiento de las formas sonoras se organiza en grandes sistemas, “unos sistemas los descubrimos por la simple observación de fenómenos distintos que suelen estar próximos en el espacio y ser sincrónicos en el tiempo. Y otros son el resultado de un largo y complejo aprendizaje. El primer tipo de sistemas sería el que organiza la identificación de formas sonoras como la del ruido de un motor o la del crepitar del fuego. El dominio del habla y la competencia musical serían, en cambio, dos ejemplos paradigmáticos del segundo tipo de sistemas sonoros, los que son altamente dependientes de la educación”.<sup>161</sup>

Finalmente señala, como las formas sonoras tienden a ser reconocidas por el hombre.

“Todos los sistemas mencionados, determinan que un conjunto de formas sonoras pasen a ser formas-patrón. Son las formas sonoras que al ser reiteradamente identificadas y asociadas a otros fenómenos concretos adquieren valor de modelo sonoro de referencia y valor de signo. Así, en la memoria auditiva se van acumulando formas-patrón y constituyendo un amplio muestrario que orientará nuestra manera de escuchar, organizar, seleccionar e interpretar las mezclas de sonidos que provienen de nuestro entorno. Finalmente, el uso reiterado de estos patrones hará que el ser humano tienda

<sup>159</sup> ESTEVES, Trujillo Mayra. *Estudios sonoros desde la región andina*, Trama ediciones, Quito, Ecuador, 2008.p.116 y 117.

<sup>160</sup> RODRÍGUEZ Bravo, Ángel. Op. cit. p. 138.

<sup>161</sup> Ibidem. p. 139.

**con mucha fuerza a la percepción categorial, es decir, a escuchar sólo aquello que busca, o aquello que está acostumbrado a reconocer habitualmente, a menudo, incluso, ignorando todo lo demás”.**<sup>162</sup>

Para poder reconocer una forma sonora, es necesario asignarle un sentido, experimentar que esa forma es relevante. Tal valor puede haber sido otorgado por varias vías: la repetición reiterada de la misma forma sonora, el impacto emocional de la situación a la que está asociada, el valor que supone identificar esa forma para la supervivencia del oyente. Como consecuencia de esa experiencia, la forma en cuestión se almacenará en nuestra memoria como un patrón sonoro. Pero antes de esta etapa ha sido necesaria la percepción estricta de la forma. Ha sido necesario poder percibirla antes de poder reconocerla.

**La percepción es previa al reconocimiento, “percibir formas sonoras supone experimentar sensaciones subjetivas asociadas a estímulos acústicos complejos, antes de asignar a estas formas algún sentido o algún valor expresivo. Contrariamente, reconocer formas sonoras es identificar sensaciones auditivas ya conocidas a las cuales están asociadas determinadas relaciones de contigüidad o de sentido”.**<sup>163</sup>

**“Esta diferencia entre la percepción y reconocimiento de las formas sonoras no es baladí. El narrador audiovisual tiene en sus manos una serie de instrumentos de producción que le permiten tratar los objetos sonoros, acusmatizándolos y alterando su forma. De modo que estos objetos sonoros no sólo dejan de estar asociados a su fuente original, sino que, además, pasan a ser identificados como algo que no tiene nada que ver con su origen real. Piense el lector, por ejemplo, en los efectos sonoros sintetizados que se utilizan normalmente en el cine de ciencia-ficción. Los zumbidos vibrantes de las armas futuristas y el sonido vertiginoso de las naves que huyen hacia el hiperespacio, han sido originados, normalmente, en el teclado de un sintetizador y provienen físicamente de altavoces colgados en las paredes de la sala de proyección. ¿Qué es lo que se está reconociendo entonces? No existe un referente objetivo, ni las armas ni las naves existen, en todo caso, reconocemos algo que hemos oído ya en alguna otra narración audiovisual del mismo género. No obstante, lo que nos interesa es la primera vez, el primer sonido inventado para contar acústicamente los ruidos de las armas del futuro y el salto al hiperespacio. Para el narrador que tiene capacidad de diseñar nuevos sonidos, lo importante no es la identificación de una forma sonora familiar, sino el saber cómo ha de ser la forma misma de aquello que crea para que pueda ser interpretado por el receptor tal como él quiere”.**<sup>164</sup>

Cuando se crear un sonido, por lo regular, se siguen dos estrategias distintas. La primera es, imitar, copiar otras formas sonoras que sabemos reconocibles. La segunda, es articular una composición de distintos rasgos parciales de estas mismas formas que, antes, cuando estaban completas, eran identificables, pero que ahora, al ensamblar una forma nueva a partir de fragmentos de otras, dejará de serlo.

---

<sup>162</sup> Ibidem. p. 140.

<sup>163</sup> Ibidem. p.141.

<sup>164</sup> Ibidem. p. 140.

Para llevar a cabo lo anterior, “será necesario diferenciar entre percepción y reconocimiento, porque cada uno de los rasgos acústicos parciales que ahora serán percibidos como formas específicas, ya no configuran un patrón sonoro almacenado en nuestra memoria. Ahora componen un suceso sonoro nuevo al que hay que asignar sentido, y ese sentido será el que nos proponga el narrador audiovisual con una nueva asociación sonido-imagen o sonido-concepto. El dominio de las formas sonoras, es decir, la capacidad para percibir y manipular formas sonoras con independencia de los patrones almacenados previamente en nuestra memoria auditiva, es lo que permite la creación audiovisual de entes acústicos nuevos”.<sup>165</sup>

Cuando se tiene la capacidad creativa de realizar formas sonoras nuevas, lo que nos interesa saber, es qué características sonoras son las que el oyente va a considerar como relevantes.

“Del sonido nos va a interesar su carácter diferenciador, su forma misma; y del receptor, la percepción estricta que va a tener de ella, porque el sentido también lo podremos crear nosotros”.<sup>166</sup>

Así, partiendo de toda la reflexión anterior, se entiende por forma sonora: “Toda configuración acústica que, aún siendo analizable en dimensiones más simples, tiende a ser percibida como un bloque sonoro unitario y coherente”.<sup>167</sup>

Dentro de las formas sonoras concretas, encontramos también el concepto ruido, en ocasiones el término resulta ambiguo para el estudio de la acústica y la percepción.

“El concepto de ruido en el ámbito de la comunicación audiovisual es tan extremadamente familiar como poco concreto. Se utiliza la palabra ruido, para nombrar algo tan vago como cualquier sonido no deseado; para hacer referencia a los efectos sonoros, es decir, a los sonidos del ámbito audiovisual que no son de origen verbal ni musical, por ejemplo, el timbre de un teléfono o el crujido de una puerta; a menudo, la palabra ruido, se asimila, también, al concepto de sonido, es decir, a cualquier vibración perceptible por el oído”.<sup>168</sup>

Con cierta precisión quedaría eliminada esta enorme ambigüedad, la concepción de ruido como todo sonido no deseable, nos parece absolutamente inoperante para discriminar unas formas sonoras de otras, puesto que el sonido que en un determinado momento resulta no deseado y desagradable, puede ser, para el mismo receptor, deseado y agradable.

---

<sup>165</sup> Ibidem. p. 142.

<sup>166</sup> Ibidem. p. 143.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

### 3.2. El vínculo entre lo sonoro y la creatividad

Los medios tradicionales de la comunicación audiovisual (radio, cine, televisión) y sus nuevos soportes informáticos (multimedia, internet) fundamentan una buena parte de su impacto comunicativo en la fuerza expresiva del sonido de sus mensajes audiovisuales. El sonido es todavía un manantial inagotable de significados... aunque muchas veces, los creadores de la comunicación audiovisual adjudiquen a lo sonoro una importancia relativa.

Para comprender lo expuesto, es conveniente analizar la dimensión acústica del lenguaje audiovisual a partir de la percepción, desde la perspectiva del sujeto oyente, pero al mismo tiempo con un enfoque nada comunicativo, pues se aparta de las investigaciones determinadas por un contexto comunicativo, particular para intentar establecer los límites entre lo objetivo y lo subjetivo en la formulación del sentido en el universo sonoro... a la búsqueda de esos códigos universales, de la comunicación audiovisual: el estudio de los mecanismos de la interpretación del universo sonoro intentando superar los límites de los factores de percepción específicos de cada medio de comunicación.

La creatividad es para Eulalio Ferrer, “una de esas palabras mágicas, nombra algo deseado por todos; algo de eso que nos hace humanos a los humanos. Es en estos tiempos de inteligencia artificial y de las máquinas inteligentes parte de lo que nos separa de los artificios que inventamos. Sin embargo, como suele pasar con las cosas que deseamos, cuando hablamos de la creatividad todos creemos saber qué significa, pero resulta muy difícil ponernos de acuerdo en lo que es”.<sup>169</sup>

De una manera más sencilla e incluyente, para nosotros la creatividad, es tener la facultad de crear. A su vez, crear es la facultad de hacer que algo exista en donde antes no existía. Típicamente, este hacer que empiece a existir una cosa implica: inventarla, forjarla, formarla en la mente, escribirla, pintarla, construirla, producirla, imaginarla. Algo diferente de copiarla, reproducirla o simplemente desplazarla. El acto creativo se cumple con el principio de la doble génesis: lo creado nace primero en nuestra cabeza y luego, a través de algún proceso mediador, aflora en la realidad.

Mozart, en una carta en que describe su propio proceso creativo, distingue estas dos etapas con claridad:

“Cuando estoy solo conmigo mismo... mis ideas fluyen mejor y con más abundancia. Las que me gustan las recuerdo hasta que puedo preparar un

---

<sup>169</sup> FERRER, Eulalio. *El proceso creativo*. En revista de publicidad y promoción del ITAM, junio-julio, México, 2005. p. 2.

buen plato con ellas; esto quiere decir ajustado a las reglas del contrapunto, a las peculiaridades de los distintos instrumentos, entre otros. Suponiendo que nada me distraiga el tema se va ensanchando, ordenando y definiendo en mi mente hasta que puedo verlo como un fino retrato o una bella estatua, de un golpe. Cuando procedo a escribir mis ideas, las saco de esta bolsa que se encuentra en mi memoria”.<sup>170</sup>

Esta característica permite diferenciar la creación del descubrimiento. Si bien los dos pueden ser, y son, las más de las veces producto de la búsqueda, en la primera lo que buscamos inicialmente aparece en nuestro interior y luego toma forma en el exterior. Mientras que en el segundo sucede exactamente lo contrario, va de afuera hacia dentro. Antes de seguir adelante quizás convenga distinguir de la creatividad otros tres conceptos tan cercanos a ella que muchas veces se unen: la imaginación, el ingenio y la inventiva.

**“Imaginar consiste en representar en la mente algo que no existe o no está presente. Está tan cerca de la memoria como de la fantasía. El ingenio es la habilidad o talento de inventar. Es una capacidad expresiva tanto al resolver problemas, encontrando para ello los medios adecuados que sirvan a las soluciones que se tiene en mente, como en su relación con el humor, al encontrar el aspecto gracioso de situaciones o cosas. Inventar es encontrar la manera de hacer verdaderas o reales cosas que no existen o no son. Por eso, en sus connotaciones negativas, esta palabra aparece a veces hermanada con la mentira y la falsedad, y en sus connotaciones positivas con hacer cosas nuevas o desconocidas. Pensar, expresar y hacer son los elementos que nutren respectivamente cada una de estas palabras. Éstas, sin duda, son dimensiones de la creatividad y suelen ser las direcciones a las que tienden las distintas descripciones del acto creativo en función de su origen o preferencias”.**<sup>171</sup>

De lo expuesto se intuye que el acto creativo consiste en “ver” una relación nueva entre dos o más cosas que permita conseguir un efecto, resolver un problema o producir un determinado resultado.

En contraste, cuando pensamos en la creatividad adulta, siempre hablamos de una capacidad para conseguir algo, si bien no está solamente en el terreno de lo material. Como lo pruebo, las creaciones artísticas, lo que se consigue cuando se tiene éxito es un efecto estético. Una alineación entre el que disfruta el arte y la visión del artista. Ejemplos de esto abundan en la historia artística y van desde la introducción de la corporalidad de Giotto hasta el claroscuro de Rembrandt. Aunque posiblemente nadie lo ha hecho tan sangrantemente evidente como Picasso, cuando de unos pocos ladrillos nos descubre una mujer, o en tres abultamientos unas paloma.

---

<sup>170</sup> FERRER, Eulalio. Op. cit. p. 3.

<sup>171</sup> Ibidem. p. 6.

Henry James nos habla de esta capacidad de ver:

“Cómo algo que infecta al creador y que lo lleva a buscar en esta vida que es todo inclusión y confusión, arte que es todo discriminación y selección, la búsqueda de ese valor latente, que se encuentra en las cosas y que el artista busca como un perro husmea por su hueso. Este sentido del motivo es lo que dirige al artista a encontrar. Esta idea de que los otros no puedan ver las cosas como él lo hace, le permite y lo obliga a ver relaciones entre distintos elementos que sólo ante él se hacen presentes. Encerrado ante esta conciencia del mundo propia y diferente, tiene que expresarse para romper el círculo de aislamiento que le impone su don”.<sup>172</sup>

“Newton al describir su proceso creativo, nos hace referencia con nostalgia a que cuando él era joven podía sin distraerse mantener su mente en un problema durante meses. En su opinión, es por esto por lo que fue durante esta época de su vida en la que realizó su mejor trabajo. El mantener nuestra cabeza un tema desencadena los procesos de análisis de reminiscencias, que son parte sustantiva de cómo procesamos la información y percibimos, produciendo las asociaciones y re combinaciones con otros elementos de nuestra memoria. El riesgo en estos casos es el desánimo que suele derivar en miedo, que es sin duda el asesino de la creatividad”.<sup>173</sup>

La expresión de estas asociaciones en una solución que permita conseguir el propósito se nutre, por lo tanto, de la expansión y profundidad que tengamos en los distintos puntos que componen lo que pretendamos solucionar. Al igual que en todo viaje, las oportunidades se hacen al andar. El lugar hacia el que pretendemos llegar, el terreno en el que pretendemos solucionarlo y, por supuesto, las formas que conocemos para transitar por él.

Sin embargo, sería simplista reducir la magia creativa a un suave paseo, pues exige siempre en algún momento uno o más saltos en el vacío. No hay que olvidar que la única manera de valorar es lanzándose al vacío.

Lourdes de Quevedo Orozco, conductora del programa *El arte de escuchar el radioarte* e investigadora del arte radiofónico, en septiembre del año 2002, vivió una experiencia profunda, motivada por la obra de arte Goro Hirata. Se trataba de una escultura colocada en medio de una capilla, oculta a la mirada de los visitantes por una tela, que creaba pasillos a su alrededor. Para acceder a ese misterio totalmente blanco, había que desnudar los pies y tocar un suelo de cerca. Al hacerlo, sintió que dejaba fuera el mundo de donde venía aventurándose a entrar a uno distinto.

Una pequeña abertura en la tela, semejante a un ojal, le permitió el acceso a la escultura, la cual tenía una altura aproximada de tres metros. Al rodearla descubrió una puerta diminuta. Al entrar, al fondo a la izquierda, observó que había unos pequeños escalones que la condujeron a otro espacio ubicado en el primer y único nivel. Al subir, descansó recostándose

---

<sup>172</sup> Ibidem. p. 4.

<sup>173</sup> Ibidem. p. 5.

en el piso de cera y descubrió encima de ella, una hendidura que se abría a otro espacio blanco. Al asomarse por ella, descubrió que el verdadero techo de la escultura estaba varios centímetros arriba. Decidió recostarse pues, estaba sola, en medio del silencio de una habitación blanca, aislada del ruido exterior. Escuchó su corazón latir de prisa, tomó aire, respiró profundo, y, poco a poco, sus latidos se fueron normalizando. Fue entonces cuando comprendió con miedo que estaba en el centro mismo de una obra artística. Sintió vivir el sueño de otro, un ser creativo que, en algún momento de su vida, imaginó la idea para ser habitada por alguien, y, ese alguien, era ella. Esa creación le produjo paz y armonía, sintiéndose hermanada con su generosidad artística. De pronto, apareció en su mente la palabra suavidad y pensó en la muerte e inmediatamente en la vida. Consideró esto, un destello de verdad, dejándola invadida por un estado de libertad y gozo, al hacer perceptible un ánimo renovado.

Consideró a la escultura del japonés Goro Hirata, como una obra de arte, ya que vivió un encuentro profundo con la esencia de un acto creativo, debido a que su mundo de cuatro toneladas de cera, poblado de luz, iluminó su ser sustrayéndola, por un momento, de las preocupaciones y prisas de la vida cotidiana.

En medio del arsenal de los mensajes violentos que bombardean las vidas reales y ficticias, diseñadas en las pantallas, las escuelas, consideró, podrían erigirse como la escultura de Goro Hirata, en espacios dedicados a la educación de la emoción y de la inteligencia para fortalecer la imaginación creativa.

A través del sonido se crean imágenes mentales, en las que intervienen el pensamiento y la emoción.

Al respecto precisa Diane Ackerman, “en general, se piensa en la mente como algo localizado en la cabeza, pero los últimos hallazgos en psicología sugieren que la mente no reside necesariamente en el derecho sino que viaja por todo el cuerpo en caravanas de hormonas y enzimas, ocupada en dar sentido a estas complejas maravillas que catalogamos como tacto, olfato, oído y visión”.<sup>174</sup>

Con relación a lo expuesto podemos decir que son nuestros sentidos los que definen las fronteras de la conciencia y, como somos exploradores e investigadores innatos de lo desconocido, pasamos una gran parte de nuestra vida recorriendo ese perímetro turbulento. Los sentidos desgarran la realidad en tajadas vibrantes y las reacomodan en un nuevo complejo significativo. Los sentidos transmiten unidades de información al cerebro como piezas microscópicas de un gran rompecabezas. Cuando se reúne la cantidad suficiente de ‘piezas’, el

---

<sup>174</sup> ACKERMAN, Diane. Una Historia Natural de los Sentidos. 2ª edición, Editorial Anagrama, Barcelona España, 2000. p. 17.

cerebro dice vaca. Veo una vaca. Esto puede suceder antes de que todo el animal sea visible. A eso le llamamos „razonar’, como si fuera un aroma mental.

La imaginación, a través del pensamiento y la emoción, le da la bienvenida a lo ausente. Con ella, evocamos el pasado y el futuro. Una ausencia se nos aparece nebulosa y oscura; y, con paciencia, nos revela su misterio. La epifanía o la aparición, se produce cuando dejamos fuera las convenciones, los deberes y nos entregamos al diálogo con el estímulo creativo. Entonces, nuestra percepción escucha la voz escondida detrás del lienzo o de los sonidos dispuestos en una composición artística.

En los contornos de dos imaginaciones, artista y espectador, se da el encuentro de las emociones de ambos, dispuestas a colaborar. En ese instante se produce una conmoción. Da inicio a la comunicación obra-artista-espectador. El pensamiento y la emoción mueven su energía en busca de nuevos significados. Cuando los hallan, la experiencia se vuelve significativa. Comunicarla, hacerla común, requerirá de un dominio del lenguaje oral o escrito. Hemos hallado entonces la hendedura que se asoma al techo blanco y permite que la imaginación respire.

Educar la emoción significa: “identificar y expresar con libertad los sentimientos ligados al gusto estético y a la sensibilidad. Frente a las obras de arte, las emociones se asoman para escudriñar su alma y espíritu. Educar la emoción también es preparar los peldaños necesarios para llegar a ese nivel en el que la seguridad, la identidad, la integridad, el sentido de lo posible, de la abundancia, de la conexión, la fuerza, la compasión, la autoprotección, la autonomía, el poder y la fe, se han recuperado”.<sup>175</sup>

Todos ellos, nos dice la escritora Julia Cameron:

**“Conforman el camino del ser creativo que habita en cada una(o) de nosotros. Como pedagogas(os), podemos animar la subida de estos peldaños a través de la escuela de piezas artísticas evocadoras de imágenes sonoras. De tal forma que la entrada hacia el ejercicio de la imaginación creativa sea el oído. Una puerta que nos conduce hacia el pensamiento y el lenguaje. Acceder a ellos, será posible si ejercitamos la escucha activa, es decir, una escucha que involucra la actitud de prestar nuestros oídos y la destreza de poner atención. Ambas ocurren en “el aquí y el ahora”. Nos obligan a eliminar la pantalla de resistencia, de la que habla Krishnamurti, formada por prejuicios religiosos, espirituales o psicológicos y por nuestras preocupaciones diarias, deseos, expectativas y miedos”.**<sup>176</sup>

Tener la actitud de escuchar, implica descubrir los bloques físicos, psicológicos y cognitivos que, como ruido, interfieren en la escucha voluntaria. Cansancio corporal, ambientes

<sup>175</sup> CAMERON, Julia. *El Camino del Artista. Un Curso para Superar los Obstáculos que nos separan de nuestro ser creativo*. 2ª edición, Editorial Troquel, Argentina, 1996. p. 146.

<sup>176</sup> Ibidem. p. 147.

ruidosos, interrupciones continuas, emociones reprimidas o impaciencia mental, entorpecen la escucha activa y, en su lugar, oímos nuestro propio ruido interior.

La acordeonista estadounidense Paulina Olivero, “recomienda utilizar técnicas orientales de meditación para alcanzar, lo que ella llama, la escucha profunda. En ella, la mente, como si se tratara de un músculo, logra relajarse e integrar una firme atención con una firme conciencia. En tal estado de expectación, la percepción de los estímulos internos y externos, es más profunda y logramos alcanzar los niveles de interés, entendimiento y comprensión”.<sup>177</sup>

La práctica del arte de escuchar, requiere una actitud de voluntad placentera para practicarla y de un ejercicio continuo para desarrollar las destrezas de la atención y la concentración.

Erich From, decía, “que aprender a concentrarse es volverse sensible a una(o) misma(o). Esto nos hace auto observadoras(es). Cuando nos damos cuenta de los distractores que impiden el despliegue de la escucha activa, adquirimos consciencia y logramos alcanzar el primer nivel de la atención: el interés. Más adelante, durante la concentración, aparecerá el entendimiento y la comprensión. Desarrollarlos es todo un arte, porque implica afinar la paciencia, mantenernos despiertos, activos, y, alimentar la fe y el coraje para aceptar el desafío de lo nuevo”.<sup>178</sup>

Escuchar y ser escuchado es, entonces, un arte de la experiencia que, en educación, va conformando varios cimientos. En el individual, la personalidad y, en el social, la democracia. Habrá que aprender a abrir los oídos. Qué mejor que con expresiones artísticas, que ponen a prueba nuestra sensibilidad.

Las composiciones del radio arte, son estímulos que emplean imágenes sonoras. Fortalecen la escucha activa y ejercitan, de manera creativa, la libre expresión oral o escrita del pensamiento y de la imaginación.

Emplearlas con el fin demagógico de abrir los lazos con el diálogo, la razón, la imaginación, acercan la práctica docente a la figura de Goro Hirata.

---

<sup>177</sup>DE QUEVEDO OROZCO, Lourdes. Segundo Congreso de Imagen y Pedagogía celebrado en Mazatlán Sinaloa. México, 2002. p. 4.

<sup>178</sup> Idem.

Mary Warnock, estudiosa de la imaginación afirma que:

“No se puede enseñar a los niños a sentir profundamente; pero sí se les puede enseñar a mirar y escuchar de tal modo que a ello siga la emoción significativa. La educación de los niños, debiera dirigirse a su imaginación, estoy sugiriendo que debe alentárseles especialmente a ser creativos o a expresarse a sí mismos. Si la imaginación es creadora en todos sus usos, entonces los niños estarán creando sus propios significados e interpretaciones de las cosas, tanto contemplándolas cuando haciéndolas”.<sup>179</sup>

### 3.3. Los procesos creativos y el arte radiofónico

Antes de hablar de los procesos creativos y el arte radiofónico, será necesario puntualizar lo siguiente, por ejemplo, cuando se oye un sonido, pero no se le presta ninguna atención; y otras veces se escucha algo con gran esfuerzo pero no llega a oírse bien. Del mismo modo, podemos reconocer el sonido de la voz de un conocido sin comprender lo que dice; o comprender perfectamente lo que dice alguien sin llegar a reconocer quien es el propietario de aquella voz.

El modelo que vamos a desarrollar en este apartado se plantea a fondo este tipo de problema aplicando la concepción sahefferiana de la audición. establece cuatro mecanismos diferenciados de escucha: oír, escuchar, reconocer y comprender. Apoyándonos en esta línea de pensamiento y en el análisis del proceso de aprendizaje perceptivo que realiza el ser humano hasta aprender los lenguajes sonoros complejos, propondremos un modelo que explica la construcción del sentido sonoro a partir de la especialización en el uso de la propia capacidad auditiva.

Revisemos, ahora, con detalle, cada uno de los cuatro tipos de escucha propuestos por Shaeffer.

Oír, es el primer nivel de audición. Supone, sencillamente, recibir información a través de nuestro sistema auditivo. El universo que nos rodea está lleno de estímulos vibrantes que llegan a nuestros oídos en forma de variaciones de presión del aire. Pero estos estímulos, estos sonidos, no tiene por qué ser tenidos en cuanto de una forma activa y atenta por parte del receptor. Cuando esto ocurre, es decir cuando recibimos sonido sin prestarle atención activa, es cuando estamos oyendo.

En realidad, la mayor parte de los estímulos sonoros que nos rodean pasan para nosotros totalmente desapercibidos. Solamente prestamos atención a unos pocos, y esto lo

---

<sup>179</sup> WARNOCK, Mary. *La Imaginación*. 2ª edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1976. p. 358.

hacemos en función de su variabilidad o de nuestra familiarización con algunas de sus características acústicas. Dicho de otro modo, la mayor parte de estímulos sonoros que llegan a nuestro sistema auditivo son sólo oídos y únicamente unos pocos son escuchados.

Veamos, ahora, cual es el proceso psicológico que permite al sistema auditivo pasar del nivel de oír al de escuchar.

El concepto shaefferiano de escuchar está directamente ligado al concepto perceptivo de atención, porque la atención prestada a cualquier estímulo depende de la variabilidad de éste. Pues bien, aunque no prestemos ninguna atención a los estímulos sonoros, nunca dejamos de oírlos. Ni siquiera en el estado de sueño deja de estar en marcha este mecanismo auditivo de conexión con el entorno. Nuestra atención permanece en un estado pasivo, oímos, mientras los estímulos auditivos permanecen regulares y constantes, no obstante, el oído salta inmediatamente a la atención activa cuando aparecen nuevas variaciones del estímulo. Así, para desencadenar la atención auditiva, es decir, para que un receptor pase de oír a escuchar, basta sencillamente con que aparezcan variaciones en el estímulo sonoro. Y este fenómeno se produce con más fuerza cuanto más bruscas son las variaciones del estímulo. O sea, la atracción hacia el estado de escucha activa es más intensa cuando mayor es la cantidad de variación del estímulo sonoro por unidad de tiempo.

El interés por un estímulo depende también de nuestra familiaridad con él. cuanto más conocido es un estímulo tanto mayor es su fuerza de atracción y la sensación de definición que produce. En suma, cuanto más familiar es el estímulo que oímos más fácil es que lo escuchemos.

Estos dos fenómenos perceptivos determinan la gran capacidad de atracción que ejercen sobre cualquier oyente los sucesos sonoros que tiene formas conocidas y que, además, están variando en el tiempo. Una voz conocida destaca con gran fuerza de cualquier mezcla de voces; es mucho más difícil dejar de escuchar el sonido de una lengua que sabemos hablar que el de una que ignoramos, los ruidos conocidos se perfilan perfectamente, destacando con claridad de entre las mezclas sonoras que no nos son familiares.

El acto de escuchar supone prestar al sonido una atención activa que tiene como objetivo extraer de él una información determinada que nos interesa por alguna razón.

Veamos algunos ejemplos:

Es de noche, estoy solo en mi casa, oigo un ruido extraño que me sorprende y lo escucho para intentar reconocerlo. Intento identificar si la fuente se mueve o no, saber cuál es exactamente la fuente, quiero averiguar qué es, si es o no algo por lo que debo preocuparme y que debo resolver.

Estoy en la última fila de la clase, oigo el bla bla bla del profesor pero no le presto ninguna atención, estoy completamente despistado. De repente descubro que me mira con insistencia mientras habla, deduzco que de un momento a otro me va a hacer una terrible pregunta que no sabré como contestar, inmediatamente me pongo a escucharle con todas mis fuerzas intentando comprender lo antes posible la lógica de su discurso.

Escuchar supone prestar atención al sonido con voluntad de identificarlo o interpretarlo. Curiosamente, esta atención activa suele utilizar el sonido sólo como forma de transmisión. En estos dos ejemplos la escucha no atiende al sonido mismo, a su forma, sino solamente a la información que este transporta. El sonido mismo como fenómeno físico muy a menudo suele ser completamente ignorado por el receptor. Y esto ocurre hasta el punto de que el lenguaje cotidiano tiende a sustituir los sonidos por aquello de lo que informan. Así, no decimos oigo el sonido del teléfono, escucho el tic tac del reloj o cada vez se oye más fuerte el reloj, del tren, sino que pasamos directamente a decir llaman por teléfono, este reloj está funcionando o viene el tren. El sonido parece difuminarse para tener solamente en cuenta su fuente o sus causas.

No obstante, el objetivo de la escucha también puede ser el intento de oír mejor. Es decir, también podemos escuchar los sonidos con voluntad de identificación precisa de sus formas acústicas. Este tipo de escucha analítica es bastante menos habitual y es la que estamos proponiendo constantemente en esta obra y la que necesita usar con eficacia todo narrador audiovisual para trabajar con el audio. Veamos también, algún ejemplo de este segundo tipo de escucha.

He entrado en una tienda de instrumentos musicales con intención de comprar un piano. El vendedor está atendiendo a otra persona y le muestra la calidad de un saxofón tocándolo hábilmente. Por fin me atienden. El vendedor saxofonista me recomienda un piano en concreto y también me hace una demostración. Escucho atentamente como toca. Como primera consecuencia de mi escucha entiendo lo siguiente:

- a) Este vendedor además del saxo también sabe tocar piano.
- b) Reconozco la melodía, es Cielito lindo.
- c) Me parece que toca la canción demasiado rápido.

Luego presto mayor atención a la calidad del sonido y observo.

- d) La duración y el timbre de la resonancia en cada una de las notas.
- e) La textura, el ataque y la caída de cada sonido:
- f) Si hay crujidos en el teclado.
- g) Como actúan los pedales sobre el sonido.

Reconocer un sonido supone identificar su forma y asociarla a una fuente sonora. O bien, supone encontrar dentro de nuestra memoria auditiva una forma sonora similar a la escuchada que nos da la clave del origen de ésta que ahora estamos escuchando. Esta última sería la clave, por ejemplo, del reconocimiento de las formas sonoras de la lengua. Es necesario diferenciar entre el reconocimiento que es simplemente identificación de una forma, de la producción de sentido a partir de esa forma sonora que hemos reconocido. Ése es ya el siguiente nivel, es decir el de comprender.

Reconocer supone haber desarrollado un proceso de sucesivos reconocimientos del conjunto de formas sonoras que llegan a mi oído hasta dejar sola aquella que me interesa. Escucho con atención los ruidos mientras escribo estas líneas en mi casa por la noche; identifico los chasquidos ligeros y rítmicos que hacen mis dedos sobre el teclado, cuando dejo de teclear oigo el zumbido cercano de mi ordenador, otro zumbido mucho más grave y lejano que reconozco como el de un avión; por último escucho dos clases de clic, uno de ellos es familiar, es el de la calefacción, otro clic es extraño, parece provenir de una ventana. Descubro por fin que efectivamente es la ventana: es el crujido de los vidrios al contraerse por la diferencia de temperatura entre el interior del estudio y la calle.

Es evidente que a partir de las experimentaciones sonoras de artistas provenientes de la música y las artes visuales, desde el futurismo pasando por el dadaísmo, han producido gradualmente la disolución de los géneros artísticos tradicionales y sus correspondientes narrativas históricas; poniendo en evidencia y potenciando todas estas experimentaciones encontradas actualmente en nuevos repertorios formales provenientes del ámbito de la comunicación, ligados al desarrollo de nuevas tecnologías que se suman a estos cambios; por ejemplo el video, la radio, el cine, la fotografía y la inclusión de nuevos formatos digitales, cobrando una nueva dignidad y legitimidad como medios formalizadores de los géneros artísticos, contribuyendo así a una redefinición del espectador y las condiciones de recepción de obra de arte.

El arte sonoro contemplado dentro de estos nuevos repertorios formales, ha puesto de manifiesto las posibilidades expresivas inherentes a la radio, la instalación, el paisaje sonoro, la poesía sonora, la acción sonora con el cine, el video, el performance entre otros, expandiendo su lenguaje, participando de los mismos criterios estéticos, creativos y conceptuales que animan la producción artística en otros dominios de la creación.

Jorge Gómez Aponte, radioasta y músico experimental, en entrevista comenta al respecto del vínculo que existe entre arte sonoro y radioarte:

“El arte sonoro, es el universo del lenguaje del sonido y del ruido. Lenguaje que tiende a ser sonido, sonido del lenguaje, música, totalidad sonora,

mundo acústico. Dando pie a una simbiosis del universo de lenguaje-ruido, organizando el sonido por medio de la técnica. Como oído sensible que registra está el micrófono, como soporte del sonido; la banda sonora, el casete, el disco o microchip, como boca; una corneta. Una de sus utopías, un espacio de escucha accesible a todos es la radio”.<sup>180</sup>

Por otra parte Ricardo Haye investigador y productor radiofónico habla sobre la importancia que tiene promover la creación de piezas de arte radiofónico:

**“La radio cabe definitivamente en las coordenadas del arte y sus productos sonoros pueden constituir artefactos artísticos, artefactos inmateriales, que pueden cubrir el concepto de artesanía radiofónica, si es una mera nomenclatura el término de radioarte, o una mera definición, francamente trato de que me tenga sin cuidado. Me parece que el concepto artístico expresado en muchas piezas concretas desborda el concepto de collage, obras conceptuales que son mucho más que el amontonamiento de trozos distintos de tracks sonoros, si no que guardan una ilación, un hilván muy pensado. Me parece que la definición del radioarte va más allá del collage, y creo yo que más allá de los artefactos concretos en los que se expresa el radioarte mi vocación es que el concepto artístico vaya preñando paulatinamente la totalidad de la programación radiofónica, porque de esta forma tendremos una radio mucho más vivida, más gratificante, de mayor producción estética, que no busca la esteticidad por la esteticidad misma, me parece que la belleza hace más disfrutable el producto”.**<sup>181</sup>

La discusión sobre lo que es arte y no arte es una discusión añeja que tiene que ver con la subjetividad, es difícil establecer los cánones y los límites sobre lo que es artesanía o arte. Pero de lo que no cabe duda, es que el radioarte nos habla de una radio diferente a lo convencional, y esta radio diferente tiene parámetros que no están basados en la idea de comerciar con el producto. Están basados en la sensibilidad del radio escucha. Significa abrirle una posibilidad expresiva a través del lenguaje sonoro, donde tanto el autor como el escucha mantengan una comunicación llena de sensibilidades, en este ámbito se permite todo el ingenio y la creatividad de quien realiza la obra.

En la producción de obras de radioarte, la materia prima para la elaboración de la pieza es el sonido, el cual está presente en 4 modalidades; palabra, música, silencio y efectos sonoros, la doctora Lourdes de Quevedo Orozco habla sobre el trastrocamiento de las funciones tradicionales de los elementos del lenguaje radiofónico:

**“Al hablar sobre las funciones de los elementos del lenguaje radiofónico se deben de ensanchar los límites de uso. A mí me parece que el radioarte es una posibilidad de expresar a través de sonidos la sensibilidad humana como lo es todo el arte, sólo que se hace con lenguaje sonoro. Lo curioso es que la experimentación de arte radiofónico ha**

<sup>180</sup> Entrevista a Jorge Gómez Aponte, radioasta y músico experimental venezolano, México D.F., 9 de septiembre 2008, Centro Nacional de las Artes, Séptima Bienal Internacional de Radio.

<sup>181</sup> Entrevista a Ricardo Haye, productor e investigador de la radio en Argentina, México D.F., 12 de septiembre 2008, Centro Nacional de las Artes, Séptima Bienal Internacional de Radio.

pasado por distintas etapas; en un momento la radio experimental fue muy apegada al realismo, trata de imitar la realidad tal cual, y hay otra etapa que me parece mucho más avanzada que es cuando los efectos sonoros ya no se usan como efectos, pues a veces son sustitutos de voz y la voz se usa como efecto y el silencio hace el papel de la música, entonces empieza a darse un trastrocamiento de las funciones que eran convencionales en el lenguaje sonoro y es ahí cuando se empieza a gestar un movimiento muy interesante que se mezcla con el movimiento de la música. Entonces de pronto ya no sabemos ¿qué es radioarte?, ¿qué es música? y ¿qué es lenguaje sonoro?, dado que los estilos de trabajo ya no tienen fronteras definidas, entonces eso lo vuelve mucho más interesante. Por ejemplo, tu escuchas un paisaje sonoro y dices eso no es importante, pero es importante en la medida que contiene un contexto social, político y económico. Por ejemplo, un paisaje sonoro en los años 20 ó 30 en su momento no era valioso, pero en nuestra época donde estamos perdiendo el silencio y los sonidos de la naturaleza, el paisaje sonoro adquiere una relevancia importante porque es un movimiento de rescate”.<sup>182</sup>

Los productores e investigadores de la radio, coinciden que el guion en radioarte puede tener un formato totalmente distinto a lo convencional, se puede jugar con el guion como una partitura musical, o se puede diseñar un guion de acuerdo a lo que se quiere producir, de hecho puede que no exista un guion.

La investigadora Lourdes de Quevedo, comenta al respecto:

“En la producción de piezas de radioarte no tienen nada que ver el guión de dos columnas que tradicionalmente se enseñó y esto quiere decir que se han modificado las funciones del lenguaje sonoro y se están generando nuevas formas de expresión. Un pintor te diría es conveniente tener un diseño previo o hay que lanzarse al lienzo sin ninguna idea previa, depende de lo que se quiere hacer. Entonces, yo creo, que en arte el deber ser no funciona. Si hay que tener un conocimiento de la tecnología, un conocimiento técnico, saber que la voz puede ser expresión de palabra, pero también de emoción, saber que el silencio puede transmitirte un estado anímico o te puede dar una atmosfera, entonces es importante reconocer cada una de las funciones que tienen los elementos del lenguaje sonoro. Como un pintor conoce los pinceles y los colores, pero ya en el momento de hacer un trabajo de arte radiofónico yo diría que no funciona tanto la espontaneidad como la idea. Si tu tienes una idea clara de lo que quieres hacer es más fácil que lo llesves a cabo porque vas a tener un objetivo por alcanzar y en ese proceso creativo te vas a permitir la libertad de ser para llegar a lo que tu quieres, yo no creo en el encuentro casual de algo, hay quien dice estoy experimentando, me suena bonito, es un adorno, yo creo que uno debe de tener una visión muy clara de qué quieres decir, a quién se lo quieres decir y cómo se lo vas a decir”.<sup>183</sup>

Las funciones que adoptan los elementos del lenguaje radiofónico en una producción de radioarte son las mismas que pueden adoptar en cualquier otro género radiofónico, las

<sup>182</sup> Entrevista a Lourdes de Quevedo Orozco, investigadora de la radio y conductora del programa *El arte de escuchar el radioarte* de Radio Educación, México D.F., 11 de Diciembre 2008, Universidad Pedagógica Nacional Campus Ajusco.

<sup>183</sup> Idem.

funciones no cambian, lo que cambia es la pieza de radioarte como resultado de un proceso creativo, donde el radioasta se interesa por un tema, incuba la idea y la elabora.

La doctora ciencias de la información y conductora del programa *El arte de escuchar el radioarte*, Lourdes de Quevedo comenta sobre el proceso creativo que la llevó a realizar *Geografía del escucha*, pieza de arte sonoro:

“En el Coloquio Internacional de Arte y Educación que tuvimos en la Universidad Pedagógica Nacional, presenté en una exhibición que se hizo de arte efímero una obra que se llama *Geografía del escucha*, que ahora ese nombre lo retomaron para un programa de Radio Educación. En esa pieza yo quería sensibilizar a las personas que estudian en la Pedagógica Nacional, sobre el desarrollo de su escucha activa, porque los educadores solemos apropiarnos de la palabra y que sea el estudiante el que escuche. Entonces, mi objetivo fue hacer una inversión, donde el docente sea un escucha activo de lo que el alumno quiere hacer. Para esto, yo tenía una entrevista que le hice a Janet El Huouli, una entrevista bellísima, muy emotiva donde incluso nos emocionamos y lloramos. Yo no sabía qué hacer con esta grabación, le comenté a Janet: voy a hacer algo con esta entrevista donde conectamos muy bien. Fue algo conmovedor cuando la escuché y pensé en el objetivo que quería. En el audio Janet habla del escucha activo y su vínculo con el arte de vivir, en tanto que nos estamos ensordeciendo, ve a la gente, tú estás interesado en escucharme porque tienes un objetivo que es la entrevista, pero en general la gente no quiere escuchar, se quiere escuchar a sí misma, pero no quieren escuchar a otros; pasan de lado o te contestan de manera automática, concentrarse en alguien nos está costando cada vez más.

Con esta pieza, *Geografía del Escucha*, quería provocar la concentración en la escucha. Además de la entrevista a Janet El Huouli, tenía grabaciones de distintas ciudades a donde había viajado y dije voy a generar un ambiente muy tecnológico, para ello retome una grabación de Hong Kong donde me encontré con un concierto de hip hop en japonés, lo grabé y puse ese espectáculo que me parece es el ensordecimiento absoluto y fui insertando la entrevista, metiendo otros paisajes sonoros de distintos lados, un paisaje pertenece al interior de la república mexicana, donde se escucha únicamente el trinar de los gallos al amanecer. En esta pieza quise hacer un viaje sonoro de un mundo muy desarrollado a nuestro mundo rural y a lo largo de ello inserté fragmentos de lo que Janet decía, generando en el público un efecto interesante, pues se detenían a oír ruidos extraños, pero de fondo había un lenguaje que pronto los hizo pensar sobre que estaban haciendo y el forma como nos estamos comunicando. Es un ejemplo de cómo se puede elaborar una pieza de radioarte, es un camino, pero es uno de miles que puedes tomar, unos empiezan con una idea otros con un momento de inspiración o experimentación, los caminos son infinitos como la creatividad misma”.<sup>184</sup>

Por lo expuesto podemos decir, que los procesos creativos y el arte radiofónico no van de la mano con el conformismo porque si uno no se arriesga a innovar dentro de este arte, puede caer en el conformismo. Con otras palabras la creatividad, significa comunicación, es decir, una muy buena comunicación ya que el individuo o radioasta está en contacto permanente con el mundo exterior y con el propio y esta apertura con que vive su entorno, le

<sup>184</sup> Idem.

permite conocer y aceptar la existencia de los problemas. Cuando no podemos ser creativos es por falta de libertad o por falta de medios para comunicarnos con nuestro mundo de fuera y nuestro mundo interno.

Finalmente, se puede afirmar que es importante ser creativo tanto en los procesos creativos y el arte radiofónico, porque tener creatividad significa que pueden darse fracasos, tanto en la confrontación de nuestro mundo vivencial interior con el problema del mundo exterior, pueden surgir conflictos o situaciones contradictorias, tales tentativas, para resolver conflictos y conciliar las contradicciones no siempre van a lograr los mismos resultados.

Un fracaso así, puede concluir el final del proceso creativo, cuando se abordan las cosas demasiado en serio, cuando nos consideramos demasiado importantes o porque desistimos o renunciamos. Por otra parte, el fracaso también puede trocarse en punto de partida, por medio del cual, se formulen nuevas preguntas y se busquen caminos nuevos para llegar a otros descubrimientos. Es decir, el arte radiofónico pues, es otra concepción de escuchar radio en México.

# CONCLUSIONES



### **Conclusiones:**

En principio podemos concluir que la radio efectivamente es un medio capaz de producir arte, prueba de ello es su capacidad de condensar en un audio la belleza del sonido, produciendo artefactos inmateriales que enriquecen el eco del espectro radiofónico, en tanto que la radio surge donde quiera, sin importar hora, clima o espacio, siempre habrá un lugar para ese cúmulo de sonidos, que provienen del interior de una cabina radiofónica, las cuales pueden poblar las múltiples intimidades haciendo de los oídos principio y fin del mundo individual, pero paralelo.

Los antecedentes del arte radiofónico se desarrolla en los años 50's en Europa, sin embargo el radioarte es un género que llega a México muy tarde. Cabe señalar que en México se hizo radioarte sólo que no se le reconocía con ese nombre, mucha gente tenía intenciones de trabajar lenguaje sonoro fuera de lo convencional que se escuchaba en la radio norteamericana, todo el trabajo experimental que se hacía en estudio para producir escenas que recrearan alguna situación tiene mucho de radioarte, pues involucraba el ingenio de los que trabajaban con los efectos sonoros, el ritmo, la atmosfera sonora, etc.

Posteriormente la Bienal Internacional de Radio ayudaría a difundir la actividad del radioarte y la experimentación sonora en Latinoamérica, esclareciendo cada vez más el concepto de radioarte, por medio de cursos, talleres, conferencias, presentaciones de libros etc. Generando en el país movimientos emergentes, que van desde colectivos artísticos dedicados a la experimentación radiofónica, hasta la salva guarda de documentos sonoros.

La radio, al ser un medio sonoro; concurren palabras, música, silencios, ruidos y en general, todo lo que constituye el discurso radiofónico. Muchas veces tenemos la intuición de que la radio actual es, palabra o música logrando que esta concepción y bajo este predominio se construyan modelos de programación imperantes. Sin embargo consideramos que la radio es también un medio capaz de producir arte, y no sólo un porta voz de anuncios, información y novedades musicales.

Elevar el potencial creativo de la radio, le devolverá la dimensión estereofónica de incrementar los planos y relieves, creyendo de verdad en su capacidad de producir imágenes sonoras en la audiencia. Utilizando para este fin, la tecnología, que facilita y acorta los procesos creativos. Acorde a lo anterior, tenemos presente que en la producción de radioarte debe haber una conjunción efectiva de la sonorización y de todos los sentidos, tanto del que escucha como del que comunica, desarrollando paulatinamente una radio más rica en materia de sonoridades.

Por otro parte, en radioarte, los elementos del lenguaje radiofónico no cumplen funciones específicas; en tanto que la libertad creativa del género permite el trastocamiento de

sus funciones convencionales, abriendo nuevas posibilidades expresivas que no se rigen por nomenclaturas tradicionales. Por lo tanto, la mejor forma de poder describir como se produce una pieza de radioarte es a través de un modelo de proceso creativo, pues resulta imposible estructurar una pieza de radioarte como se estructura una radio revista o un radio reportaje, recordando que el radioarte se vale de todo el ingenio y la creatividad de quien realiza la obra, buscando producir así una comunicación llena de sensibilidades.

Este texto a diferencia de todo lo que ya se ha dicho e investigado sobre el radioarte, retoma el arte radiofónico como un proceso donde interviene la creatividad y la sensibilización de nuestra escucha, buscando la estética en el sonido de la radio, evidenciando las capacidades expresivas del medio, enseñándonos a abrir los oídos con atención para valorar la estereofonía de nuestro entorno, donde todo resuenan desencadenando en nuestras conciencias texturas, armonías, disonancias, colores e imágenes, invitándonos a escuchar con la intención de crear.

# ANEXOS



## Anexos

### Sonografía

#### 1. Título: *Quito*

Duración: 5'18"

Autor: Iris Disse

Reseña: Retrato sonoro de la capital y sus habitantes, reproducida mediante tecnología desechada.

#### 2. Título: *Paisaje sonoro del Ávila*

Duración: 3'40"

Autor: Egroj Zemog

Reseña: Paisaje sonoro de la montaña principal de la ciudad de Caracas

#### 3. Título: *Diana*

Duración: 3'38"

Autor: Carlos Salazar

Reseña: Poesía sonora, donde una flauta y la voz del artista contrastan en color, en caos y diafónicamente en un efecto hipnotizante con nombre de mujer.

#### 4. Título: *Doble Procesión*

Duración: 9'58"

Autor: Fabiano Kueva

Reseña: Feature de una procesión fúnebre en la Ciudad de Quito Ecuador.

#### 5. Título: *Kamikaze Pierre Schaeffer*

Autor: Tripulación Kamikaze

Duración: 53'30" (Fragmento)

Reseña: Pieza de radioarte sobre el músico francés Pierre Schaeffer descubridor de la música concreta. El audio fue extraído de la programa Tripulación Kamikaze, foro dedicado a la experimentación sonora y radioarte, transmitido semanalmente por Radio UNAM.

**6. Título: *Radio home listening***

Duración: 14'56"

Autor: Gil Sansón

Reseña: Paisajes sonoros de mercados africanos, por medio de lo subjetivo, el sonido se transforma en extraño y familiar.

**7. Título: *Fervor de Buenos Aires (Fragmento)***

Duración: 6'40"

Autor: Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico.

Reseña: Pieza de radioarte que habla sobre el desarrollo histórico de la ciudad de Buenos Aires.

**8. Título: *Zocaloop***

Duración: 3'31"

Autor: Jorge Reyes

Reseña: Obra de radioarte del fallecido músico experimental Jorge Reyes, donde aborda el paisaje sonoro del zócalo capitalino.

## Fragmento del guión *La guerra de los Mundos* de Orson Welles

### **Locutor:**

Damas y caballeros: el director del Teatro Mercury y la estrella de esas transmisiones, Orson Welles:

### **Orson Welles:**

Ahora sabemos que, en los primeros años del siglo XX, este mundo estaba cuidadosamente vigilado por seres cuya inteligencia era superior a la del hombre, pero tan mortal como la de los propios humanos. Sabemos ahora que, mientras los terrícolas se ocupaban de sus intereses, estaban siendo escrutados y se les estudiaba, quizá tan minuciosamente como un hombre podría escudriñar en el microscopio a las criaturas que transitan, pululan y se multiplican en una gota de agua. Con complacencia infinita, la humanidad iba y venía en la Tierra, ocupada en sus pequeños asuntos, serena en la seguridad de su dominio sobre la mínima coyuntura de madera flotante que por casualidad o designio le fuera heredada por el misterioso tiempo y espacio. Empero, a través de un inmenso golfo etéreo, mentes que son para las nuestras lo que las nuestras serían para los animales que habitan en la jungla –intelectos vastos, crueles y faltos de compasión- veían esta Tierra con ojos de envidia, y con lentitud y seguridad trazaban sus planes en contra nuestra...

En el año 38 del siglo XX surgió una gran desilusión. Al finalizar octubre, los negocios marchaban mejor, el miedo por la guerra había desaparecido, más hombres habían regresado a trabajar, las ventas habían mejorado. En esta noche en particular, el 30 de octubre, la agencia Crosby calculó que 30 millones de personas estaban escuchando sus radios.

### **Locutor:**

*[Casi sin dejar pausa]* ...No se espera mucho cambio en la temperatura para las próximas horas. Se reporta una insignificante alteración atmosférica de origen indeterminado en Nueva Escocia, causando baja presión, de manera que el aire se mueve bastante rápido sobre los estados del noreste, trayendo consigo un pronóstico de lluvia acompañada de vientos y ventarrones de escasa fuerza. La temperatura máxima será de 19° centígrados; la mínima de 8.8 grados. Este reporte del tiempo ha sido traído a ustedes de la Agencia Gubernamental del Tiempo.

Ahora los transportaremos al Salón Meridian el Hotel Plaza, que se encuentra en el centro de Nueva York, donde serán agasajados con la música de Ramón Raquello y su orquesta.

*Entra música: La Comparsita.*

*Sale música.*

**Locutor 2:**

Damas y caballeros, interrumpimos nuestro programa de músicaailable para darles a conocer un boletín especial de la Agencia Intercontinental de Radionoticias: a las 7:40, hora central, el profesor Farrel, del observatorio Jennings de Chicago, Illinois, reportó haber observado varias explosiones de gas incandescente, cuya frecuencia se sucede a intervalos regulares en el planeta Marte. El espectroscopio indica que se trata de hidrógeno que se dirige hacia la Tierra con una velocidad enorme. El profesor Pierson, del observatorio de Princeton, confirma lo anterior y describe así el fenómeno: como un jet de flama azul disparado desde un cañón.

Ahora regresamos con la música de Ramón Raquello, que toca para ustedes desde el Salón Meridian en el Hotel Plaza, situado en el centro de Nueva York.

*Entra música: La Comparsita; se escucha por un momento y cuando termina se oyen aplausos.*

*Sale música.*

*Entran aplausos.*

*Salen aplausos.*

**Locutor 2:**

Damas y caballeros, siguiendo con el boletín noticioso de hace un momento, el Servicio Meteorológico del Gobierno ha solicitado a los grandes observatorios del país que vigilen astronómicamente cualquier otra alteración que ocurra en el planeta Marte. Dada la naturaleza poco común de estos acontecimientos, hemos concertado una entrevista con el profesor Pierson, connotado astrónomo, quien nos dará su opinión respecto a estos eventos. En unos cuantos momentos los llevaremos al observatorio de Princeton, Nueva Jersey. Hasta entonces, volvemos con la música de Ramón Raquello y su orquesta.

*Entra música: Stardust.*

*Sale música.*

## Fuentes de consulta

### Bibliografía

- ACKERMAN, Diane. *Una Historia Natural de los Sentidos*. 2ª edición, Editorial Anagrama, Barcelona España, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofónica*. 2ª edición, Editorial Bosch, Trad. de Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980.
- BALSEBRE, Armand. *El Lenguaje Radiofónico*. 3ª edición, Editorial Cátedra, Madrid, España, 1994.
- BLANCO Alfonso, Ignacio y FERNÁNDEZ Martínez, Pilar. (Coordinadores). *El Lenguaje Radiofónico: La Comunicación Oral*. s/e., Editorial Fragua, Madrid, 2004.
- BRECHT, Berthold. *La sensibilidad de los sentidos*. 3ª edición, Editorial Diana, México, 1980.
- CAMACHO Camacho, Lidia. *La Imagen Radiofónica*. s/e., Editorial Mc. Graw-Hill, Interamericana Editores, México, 1999.
- CAMACHO Camacho, Lidia. *El Radioarte*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- CAMERON, Julia. *El Camino del Artista. Un Curso para Superar los Obstáculos que nos separan de nuestro ser creativo*. 2ª edición, Editorial Troquel, Argentina, 1996.
- CEBRIÁN, Mariano. *Información Radiofónica. Mediación Técnica, Tratamiento y Programación*. 2ª edición, Editorial Ediciones del IORTV, España, 1995.
- COLLINGWOOD, Robín G. *Los principios del arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CURIEL, Fernando. *La Telaraña Magnética*. 2ª edición, Editorial Oasis, México, 1985.
- DE QUEVEDO Orozco, Lourdes. En el segundo Congreso de Imagen y Pedagogía celebrado en Mazatlán Sinaloa. México, 2002.
- DE QUEVEDO Orozco, Lourdes. *La Radio y los Creadores del Arte Vanguardista*. 1ª edición, Editorial Colección Educarte, México, 2002.
- ESTEVES, Trujillo Mayra. *Estudios sonoros desde la región andina*. Trama ediciones, Quito, Ecuador, 2008.
- FERRER, Eulalio. *El proceso creativo*. En revista de publicidad y promoción del ITAM, junio-julio, México, 2005.
- FUZELLIER, Etienne. *El Lenguaje Radiofónico*. 2ª edición, Editorial IDHEC, Francia-España, 1998.
- GONZÁLEZ A. Alpuche, Juan. *Apuntes de Sociología*. 2ª edición, Editorial Asociación de Abogados, México, 1984.
- HAYE, Ricardo. *El Arte Radiofónico, algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. 2ª edición, Editorial, La Crujía ediciones, Argentina, 2004.

- HEGEL, G.W.F. *Estética T. I.* 2ª edición, Editorial Ediciones Península, Barcelona, España, 1989.
- HOWARD, Koch. *La Guerra de los Mundos.* 2ª edición, Editorial Molinos de Viento-UAM. Serie-Radiofónico. Versión al español de Cecilia Lemberger, México, 1996.
- KAPLÚN, Cit. por GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativo Audiovisual.* 2ª edición, Editorial Cátedra, Madrid, España, 1993.
- LARRY, Salomón. *The Sounds of Silence John Cage and 4."33".* s/e., Editorial Mc. Millán, 1998.
- MARTÍN-Caro Sánchez, Miguel A. *La Radio del Siglo XXI. Un servicio social en la economía global.* 2ª edición, Editorial Bosch, Barcelona, España, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre.* 2ª edición, Editorial Diana, Argentina, 1977.
- MURRAY Schaefer, R. *Hacia una educación sonora.* 2ª edición, Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- MUÑOZ, J.J. y HILL. *La Radio Teoría y Práctica.* 2ª edición, Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid España, 2001.
- PAOLI, Antonio, J. *Comunicación e Información.* 2ª edición, Editorial Trillas-UAM, México, 1996.
- RABINOWTZ, J. *Los Efectos del Ruido.* En Revista, Mundo Científico No. 112, Abril 2001, Barcelona España, 2001.
- RECASENS Siches, Luis. *Sociología.* 3ª edición, Editorial Porrúa, México, 1960.
- RODRÍGUEZ Bravo, Ángel. *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual.* 2ª edición, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.
- STENZEL, Julio. *Filosofía del Lenguaje.* Trad. de Ramón de la Serna. s/e., Editorial Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- TERRÓN, José Luis. *El Silencio en el Lenguaje Radiofónico.* Tesis Doctoral. Bella Tierra, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 1992.
- WARNOCK, Mary. *La Imaginación.* 2ª edición, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

### Diccionarios y enciclopedias

- *Diccionario de sinónimos y antónimos e ideas afines, Larousse.* 2ª edición, Editorial Ediciones Larousse, México, 2000.

### Otras fuentes

- Entrevista a José Iges y Concha Jerez, artistas intermedia españoles pioneros de la experimentación sonora en Iberoamérica, México D.F., 5 de diciembre 2008, Centro

Nacional de las Artes, Presentación de la instalación sonora *El Jardín de los Poetas* por encargo de la Fonoteca Nacional.

- Entrevista a Jorge Gómez Aponte, radioasta y músico experimental venezolano, México D.F., 9 de septiembre 2008, Centro Nacional de las Artes, Séptima Bial Internacional de Radio.
- Entrevista a Lourdes de Quevedo Orozco, investigadora de la radio y conductora del programa *El arte de escuchar el radioarte* de Radio Educación México D.F., 11 de Diciembre 2008, Universidad Pedagógica Nacional Campus Ajusco.
- Entrevista a Ricardo Haye, productor e investigador de la radio en Argentina, México D.F., 12 de septiembre 2008, Centro Nacional de las Artes, Séptima Bial Internacional de Radio.

#### **Fuentes electrónicas**

- [www.lear-radioarte.com.ar](http://www.lear-radioarte.com.ar) 11/Diciembre/2009

**Nota:** Todas las ilustraciones son autoría de Joaquín Monroy Izoerbe.