

**Universidad Nacional
Autónoma de México**

**Facultad de Estudios Superiores
Acatlán**

Radioarte... ¡Un arte! Con mucho ruido

**Seminario Taller Extracurricular
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva**

P r e s e n t a

Ma. Guadalupe Farías Jiménez

Asesor: Lic. Enrique Pimentel Bautista

Enero 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Las siguientes líneas son dedicadas a:

A mi madre por su amor y su sabiduría
María de la Luz Jiménez Solorio (q.e.p.d.)

A mi padre por enseñarme que la integridad y el carácter son
esenciales en un ser humano
Nicolás Farías Solís

A mis hermanos, por estar conmigo en las buenas y en las malas.
Gustavo, Salvador, Gaby, Blanca, María, Adrián

A mi sobrino, casi mi hermanito
Nicholas Raphael

Un agradecimiento especial a todos, los que de alguna manera, se vieron involucrados en esta aventura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo I

La cultura desde la producción artística sonora

1.1 Comunicación y cultura	2
1.2 Concepción estructural de la cultura.....	5
1.3 Comunicación: enfoque antropológico.....	6
1.4 El radioarte y su práctica comunicativa.....	7
1.5 Característica de las formas simbólicas.....	8
1.6 Industrias culturales.....	14
1.7 Transmisión cultural.....	16
1.7.1 Medio técnico de transmisión.....	16
1.7.2 Aparato institucional.....	17

Capítulo II

Contexto sociohistórico.

2.1 El radioarte más allá de sus significaciones..	20
2.2 La radio: instrumento y esencia.....	21
2.3 La radio y su relación con las artes.....	38
2.4 El radioarte en Europa: su nacimiento.....	42
2.5 Así nace el arte sonoro: movimientos.....	44
2.5.1 Futurismo.....	45
2.5.2 Dadaísmo.....	47
2.5.3 Fluxus.....	47
2.5.4 La música concreta o música nueva....	48
2.6 La estética radiofónica.....	50
2.7 Concepto de radioarte.....	51
2.8 Radioasta: las mentes creativas.....	52
2.9 El oasis del cuadrante y sus artistas sonoros...	53

Capítulo III

Escribiendo con sonidos

3.1 Construcción metodológica.....	58
3.2 Metodología cualitativa.....	59

3.2.1 Planteamientos generales de la metodología de la comunicación y cultura.....	59
3.2.2 Fundamentos de la metodología cualitativa...	65
3.2.3 Integración.....	73
3.3 Problematización y el objeto de la investigación.....	74
3.4 Técnicas formales de investigación.....	75
3.4.1 Definiciones, planteamientos y fundamentos de las técnicas utilizadas.....	77
3.4.2 Particulares.....	81
3.4.3 Protocolo de aplicación.....	82
3.4.4 Descripción de los datos y resultados.....	83
3.5 Descripción de la técnica de análisis de los datos.....	84
3.5.1 La forma simbólica.....	85
3.5.2 Sus características.....	88
3.5.3 La institución.....	90
3.5.4 Su política.....	91
3.5.5 El equipo.....	92
3.5.6 Su producción.....	92
3.5.7 Fomento e inhibición.....	94
3.5.8 Globalización, modernidad y radioarte.....	96
3.6 Expertos delphi.....	98
3.6.1.....	98

Capítulo IV

¡Ni música! ¡Ni arte!... sólo ¡ruido!

4.1 La producción artística con sonido.....	103
4.2 Entre estéticas y vanguardias artísticas.....	107
4.3 Radio Educación: “El oasis de mentes creativas”..	109
4.4 El desafío tecnológico.....	113
CONCLUSIONES.....	115
REFERENCIAS	120
ANEXOS.....	125

INTRODUCCIÓN

*El sonido es el legado... el recuerdo de un
cuerpo desaparecido, al que se le arrebató,
pero del que conserva la marca fósil hasta
que desaparece.
René Farebet*

El propósito de la presente investigación en torno al arte radiofónico, es primero satisfacer un interés personal, que nació en el momento de escuchar por primera vez el sonido estridente de un radioarte que impacto mis sentidos, cuestionándome si eso era arte o sólo contaminación auditiva.

El primer contacto que tuve con la producción de una obra de este estilo fue cuando participe en una instalación sonora titulada *El friso de la vida*, basada en la obra “El grito” de Edvar Much, la cual se transmitió a través de Radio Educación; donde los participantes nos encontrábamos en un espacio cerrado con bocinas estratégicamente colocadas para escuchar los diferentes sonidos por separados y a la vez unidos en un contexto de emociones provocativas. En el fondo el suave ruido del mar y los gritos lastimeros a veces, y en otros estridentes y enloquecedores se convirtieron en imágenes que te transportaban a lo que visualmente puedes apreciar en la pintura. En ese momento me di cuenta del caudal artístico que posee una obra de tal magnitud y del desconocimiento que existe en relación a éste. La modesta aportación de este estudio será encontrar las causas por las que este arte sonoro no es apreciado por los dueños de los medios, quienes además, no se han preocupado por fomentar su producción ni sensibilizar al auditorio.

El público que conforma el auditorio de Radio Educación es diverso y crítico, por lo que las diferentes expresiones culturales que transmite rápidamente tienen una respuesta que se ve reflejada en el cúmulo de llamadas que llegan a la estación. Durante las primeras transmisiones que se hicieron de un programa dedicado a la difusión de este género radiofónico titulado *El arte de escuchar el radioarte*, los radioescuchas llamaron para preguntar si había problemas con la señal de la emisora, pues se escuchaba interferencia y ruido, además de prolongados silencios; en las subsecuentes emisiones manifestaron su total desaprobación y rechazo. En

este sentido pretendo determinar las causas por las que este género no ha sido apropiado por la audiencia, y si esto tiene relación con la falta de difusión, y con sus consecuentes limitantes en su producción por lo que el público de esta emisora no ha tenido la posibilidad de apreciar esta forma artística producto de las nuevas tecnologías.

La radio en México, desde su origen se ha distinguido por su perfil informativo y su carácter estrictamente comercial, excepto las radios culturales, educativas y universitarias cuyos propósitos son diferentes. Es en éste último contexto donde el radioarte se difunde y se produce la radio cultural, medio masivo de comunicación cuyo desinterés en torno a este nuevo género radiofónico se ha visto reflejado en su limitada difusión y producción. Es por esto que considero importante ahondar más sobre su estudio ya que es una forma artística poco estudiada y poco valorada en el medio. El producto de esta investigación ampliará el panorama teórico y conceptual desde el punto de vista de la producción artística del sonido.

Cabe señalar que Radio Educación a lo largo de su historia se ha distinguido por ser escuela de productores y locutores. También, por ser impulsora de grandes eventos que la han llevado a plataformas internacionales como las Bienales Internacionales de Radio, celebradas desde 1996 hasta nuestros días. Es sin lugar a dudas una emisora llena de historia y de logros, que siempre le ha apostado a lo experimental y ha salido triunfadora, pese a las políticas culturales de cada sexenio.

En los últimos seis años la emisora se ha preocupado por fortalecer el quehacer de la radio educativa y cultural en México; por ampliar su cobertura, así como la conservación y difusión del patrimonio sonoro nacional; además, del intercambio y la cooperación nacional e intencional. En su búsqueda de renovación constante se convirtió en la principal difusora del radioarte en México dándolo a conocer y acuñando desde su raíz a productores y creadores de este género vanguardista e innovador. Lo que este estudio aportará a Radio Educación serán los conocimientos

y análisis sobre la producción de radioarte y las bases para retomar el camino en la creación y difusión de nuevas obras que amplíen el territorio sonoro de la radio.

La revisión efectuada a los trabajos relacionados con el tema que nos atañe dio como resultado la existencia de pocos estudios que hay al respecto del radioarte. El presente trabajo analizará la producción de los radioartes en la radio de México, su fomento e inhibición como reflejo de las contradicciones en el campo del arte y la comunicación. Esto nos ayudará a entender el por qué este género es poco conocido y difundido, además no contar con un espacio creativo en este medio que lo haga crecer en el gusto de los oyentes.

Debido a su joven incursión en el escenario radiofónico de México, es por lo que existen pocos estudios publicados en torno al tema, aunque cabe destacar que es una expresión radiofónica que paso a paso se está ganando un espacio en el gusto de los escuchas de la radio cultural.

El radioarte busca seducir el oído humano, sugiriéndole escenarios sonoros inéditos capaces de estimular la imaginación, usa a la radio para extender los sonidos de la realidad, sin editarla, amplificando el sonido de los muchos mundos que hay en el entorno, en su propio tiempo, con el timbre original de sus voces y respetando sus silencios.

Lidia Camacho Camacho (2004), hace una revisión histórica sobre el origen y evolución del radiorate en Europa, América Latina y su desarrollo en México. Considera que el descubrimiento del radioarte, ha contribuido al ensanchamiento del horizonte sonoro de la radio cultural, y que su sola presencia abrió un nuevo camino para los que tienen el sonido como materia prima de trabajo, para los que diariamente ejercen su derecho de escuchar, para las instituciones que como la radio cultural, tienen la obligación de abrir nuevos cauces a esta expresión sonora.

A lo largo de su investigación, aborda la incursión tardía de nuestro país en el terreno de la experimentación artística radiofónica, la cual dice se debe primordialmente a que la radiodifusión en México nace con una vocación muy diferente de la que tiene la radio europea, la cual desde sus inicios ha sido una entidad pública, es decir, una institución sociocultural que tiene, entre otros objetivos, apoyar ampliamente la producción artística y la experimentación sonora. La influencia y la cercanía de Estados Unidos determinaron un desarrollo de la radio mexicana basada en la obtención de utilidades a partir del predominio del modelo de gestión privada. Es por ello que la radio en nuestro país, con excepción de la educativa, la universitaria y la cultural, ha sido casi siempre concebida como un medio de información periodística inmediata, un espacio simbólico de acercamiento y comunión entre personas alejadas, un vehículo de compra venta de mercancías. Enfatiza que quienes trabajan y viven de la radiodifusión, e incluso los teóricos de la comunicación en México, poco se han preocupado por conocer y explorar la dimensión artística y los recursos expresivos del lenguaje radiofónico.

Plantea que los géneros artísticos radiofónicos nunca han sido ni serán claros y definitivos; en muchas ocasiones sus fronteras son rebasadas, y pocas veces las nuevas iniciativas artísticas se presentan a la con-fusión de géneros. Destaca, al radioarte como disciplina nueva, transgresora y vanguardista, no se deja encasillar con facilidad ni busca opiniones únicas y determinadas sobre su razón de ser. Agrega que los mejores radioastas del mundo, aglutinados en el famoso grupo Ars Acústica, de la Europa de Broadcasting Union (EBU), se han negado a ofrecer definiciones que enmarquen el radioarte maniatándolo y convirtiéndolo en una falaz declaración de principios.

Asimismo, nos dice que el radioarte es toda obra que, creada por y para la radio, teniendo como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que conforman un

lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultan de construir mensajes estéticos, esto es mensajes que buscan conmover al radioescucha.

Sandra Vázquez (2007), explora el vasto universo del arte sonoro en la que el radioarte sólo representa una unidad de todo este inmenso campo. Analiza la naturaleza del sonido, esencia de este género radiofónico. Además, nos habla del lenguaje de la radio y pone especial énfasis en su funcionamiento técnico, como el manejo de consolas, equipo de alta y baja frecuencia, micrófono, etc.

A lo largo del texto, analiza la raíz del radioarte, que nace a partir de los movimientos: Dadaísta y Futurista, los cuales le dan nuevos significados a los sonidos. También lo define y fundamenta a través de su investigación.

Describe la situación actual del radioarte en México; su etapa de apogeo del fenómeno creativo sonoro, su potencial en Internet y menciona los diferentes programas realizados en torno a su difusión en el Distrito Federal.

En posteriores investigaciones José Iges (Telos, 2004) elabora varias reflexiones en torno al arte radiofónico y de la expansión de este lenguaje por medio de variadas “interferencias”; asimismo, hace una aproximación a los hitos más significativos del arte radiofónico o radioarte. Plantea que el arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tiene lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio. Define muy acertadamente que es como un arte de sensaciones radiofónicas, las cuales han otorgado al medio una autonomía y una singularidad expresiva que lo han hecho imprescindible como mediador de lo que llamamos “realidad”.

Mariano Cibrián Herreros (Telos, 2004), enfatiza que la creatividad en la radio, y de cómo la radio comercial a colocado al radioarte en una isla, en canales escasamente seguidos o en horarios secundarios. Además, analiza el contexto creativo de la radio. En este sentido plantea que la radio busca en momentos esporádicos como en los de

las producciones pensadas para los concursos y premios internacionales. Indica que no son premios para la contandidad sino para lo extraordinario. Las empresas ponen todo su empeño en estas producciones, incrementan el presupuesto, amplían el tiempo de elaboración y se lo encomiendan a los profesionales más originales. Pero esto es experimentación y creatividad de un día, sin que haya continuidad y, por tanto pasa al recuerdo.

Lidia Camacho (Telos, 2004), habla de las Bienales de Radio como plataforma para la promoción del radioarte en México. También hace una reflexión en torno al por qué los géneros del radioarte, la poesía sonora, el reddy mode acústico, el collage sonoro y el paisaje sonoro, entre muchos, catalogados como movimientos de vanguardia artística sonora no han tenido, en las últimas cuatro décadas, mayor repercusión en América Latina. Considera que hace falta una investigación exhaustiva sobre este tema. Sin embargo, señala que existen diversos factores que permiten acercarnos a analizar la radiodifusión en los países que integran a nuestro continente. Entre ellos destaca que la radiodifusión se volvió comercial muy rápidamente y los intereses de la naciente industria acabaron por decir que este medio era primordialmente un difusor de información y no un generador de arte.

No obstante que la radio es el medio de mayor penetración en los países latinoamericanos, paradójicamente ha sido, el campo de la comunicación, el menos estudiado. Indica, que ciertamente, la radio cuenta con estudios de importancia, más no en el número que merece, y sin bien han aparecido algunas obras enfocadas fundamentalmente al proceso de producción, al estudio de los géneros y guión radiofónicos, no existen una reflexión formas sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística.

Simon Elmes (Telos, 2004), hace algunas referencias a experiencias de arte sonoro en el éter británico y exhorta a los oyentes y productores radiofónicos por igual a dejar que los sonidos emerjan desde los agujeros donde han permanecido ocultos

durante demasiados años. Parte del hecho de que estamos sometidos a las múltiples presiones de la vida vertiginosa, cuya consecuencia es la pérdida de la capacidad de escuchar, del placer de disfrutar del poder evocador del sonido, donde nos dice que quizá no todo esté perdido.

Por otra parte, en el libro *Homo Sonorus Una antología Internacional de Poesía Sonora* (2001) se hace alusión al origen del arte sonoro, y de la poesía sonora en Europa. Término acuñado en 1950 por el poeta francés Henri Chapin y su práctica está estrechamente ligado al desarrollo tecnológico de la grabación que permitió manipular el sonido. Grosso modo, puede afirmarse que la poesía sonora es una arte que reúne, al menos, la poesía y a la música. Conforme se ha ido desarrollando ha incorporado otros elementos, tomados del teatro, del performance, de la danza, todo ello enriquecido con la tecnología digital.

En *Caminos del Arte Sonoro*, Andreas Hagelüken, José Iges y Lidia Camacho, se plantea los orígenes del arte sonoro, el cual tiene su punto de partida en Alemania donde se acuña el término *ars acustica*, que hace alusión al tratamiento específico del material sonoro en el medio radiofónico, que se originó en el Studio Für Akustische Kunst (Estudio para Arte Acústico), y fue acuñado por el editor Kaluis Shörnining en la década de los sesenta. La creación del nombre únicamente posibilitó la distinción del método particular, de un material estético, o de la forma de otros tipos de radioarte y audiarte. El texto se concentra principalmente en las condiciones que condujeron al nacimiento del *ars acustica*, junto con el amplio marco referencial del arte radiofónico.

Finalmente, analiza la radio y su relación histórica con otros lenguajes artísticos. Este esbozo tiene como objetivo mostrar, por un lado, que los artistas provenientes de otras disciplinas se dieron cuenta muy pronto del potencial artístico de la radio y, por otro, que las emisoras de servicio público europeas fueron receptoras de estas nuevas propuestas para crear un arte específico de la radio.

Ante este panorama descriptivo del tema que nos confiere, sólo cabe decir que la preponderancia de lo visual sobre lo sonoro, la falta de documentación de la historia del arte sonoro en México, el desfase tecnológico, la falta de recursos económicos, y sobre todo, la falta de búsqueda individual por encontrar nuevos conceptos de sonoridades, han generado en muchas radios educativas, universitarias y culturales de nuestro país, una laguna en el conocimiento de las formas artísticas radiofónicas.

Para el análisis en cuestión partimos de la premisa de ¿cuáles son los factores que fomentan e inhiben la producción de radioartes en la radiodifusión mexicana como reflejo del campo del arte y la comunicación? Para lo cual analizamos las producciones de radioartes su fomento e inhibición en Radio Educación.

En el primer capítulo abordamos los diferentes conceptos que formaron la base para el desarrollo de esta investigación, poniendo especial énfasis en los referentes a la comunicación y la cultura, ya que es en esta última donde la comunicación surge como parte dinamizadora. Este vínculo se da a través de la interacción entre las formas simbólicas en el contexto social, es aquí donde la comunicación toma relevancia ya que como dice Jesús Martín Barbero, es donde se puede mirar y pensar lo social.

También hablamos de Radio Educación como una industria cultural que produce y reproduce los bienes que dan origen a una nueva forma de ideología que ya no alega ser independiente de la realidad social, pues en la medida en que sus productos son moldeados para distracción y gratificación de los individuos que al consumirlos reproducen la realidad social que tan fielmente reflejan.

En el segundo apartado describimos el contexto sociohistórico donde se produce y desenvuelve el radioarte, para lo cual profundizamos en conceptos referente a la construcción del contexto social-histórico, que tiene que ver con el ámbito espacio-temporal, el cual nos permitió saber el lugar y el tiempo donde el radioarte se

produce y recibe; así como ubicar los campos de interacción, donde se determinan las relaciones que se dan entre los radioasta y algunas oportunidades que tienen a su disposición. Asimismo, en análisis de las instituciones sociales, nos permitieron construir los conjuntos de reglas, recursos y relaciones que las constituyen, así como verificar su desarrollo a lo largo del tiempo y examinar las prácticas y actitudes de los individuos que actúan en ellas.

El tercer capítulo está dedicado a la construcción metodológica para el análisis de nuestro objeto de estudio, para lo cual describimos cada una de la técnica cualitativa y cuantitativa con el fin de escoger las apropiadas para la investigación. Nos enfocamos a explicar el protocolo de aplicación de la entrevista estructurada y el método de expertos llamado delphi, con los cuales recolectamos los datos empíricos para el análisis subsecuente.

El cuarto capítulo, está dedicado a la interpretación de los datos recolectados en el apartado anterior. Es aquí donde interpretamos lo empírico y lo fundamentamos con lo conceptual, en busca de respuestas y ¿por qué no? de más preguntas en torno a la producción y difusión de los radioartes en Radio Educación.

Lo anterior con el fin de reflexionar en torno al arte en la radio, donde aún falta mucho por saber en torno a esta expresión estética del mundo moderno, la cual nos atrevemos a calificar como vanguardista e innovadora en el ámbito radiofónico ya que los sonidos que escuchamos son parte de nuestra cultura, constituyen su identidad sonora, al inicio se imitaron de la naturaleza; luego se fueron creando instrumentos para componer música, el arte sonoro por antonomasia, es por esto que hablar de radioarte, es hablar de arte sonoro, sus infinitos caminos y significados por encima de las variadas interpretaciones.

CAPÍTULO I

LA CULTURA DESDE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA SONORA

1.1 Comunicación y cultura

*La radio es sin duda un vehículo
susceptible de producir arte
y no sólo de transmitir arte.
Murray Schafer*

A lo largo de este capítulo plantearemos los diferentes conceptos y planteamientos teóricos más significativos en materia de comunicación y cultura. Nos enfocamos en los autores Jesús Martín Barbero (*Oficio cartógrafo, Travesías, latinoamericanas de la comunicación en la cultura*), Gilberto Giménez (*La investigación cultural en México*) y John Thompson (*Ideología y cultura moderna*), para definir el enfoque antes mencionado.

Reflexionando en torno a la metodología de investigación en comunicación nos obliga en primera instancia a plantear algunos lineamientos sobre la comunicación, los cuales representan una búsqueda y el punto de partida para preguntarnos de qué hablamos cuando hablamos de comunicación.

Anteriormente se situaba a la comunicación como disciplina autosuficiente, donde se privilegiaba a la transparencia de dicho conocimiento, lo que representaba una delimitación errática. Más bien deberíamos pensarla como la instancia donde existen vínculos; un lugar, como afirma Jesús Martín Barbero, desde donde se pueda mirar y pensar lo social. También nos dice este autor que no debemos afirmar y ver a la comunicación como una simple concepción transdisciplinaria, ya que seguir pensando desde las disciplinas nos vuelve a colocar límites y fronteras. Es por esto que enfatiza que esas barreras se deben romper para poner en el centro los procesos, permitiendo crear y construir incesantemente nuevos objetos.

Ante este panorama de posibilidades más que de límites, la comunicación sobrepasa los medios de comunicación masivos para ser prácticas de saberes, relaciones y producciones sociales de múltiples sentidos, desde dónde la técnica y lo tecnológico constituye sólo una parte. Lo que implica afirmar la subestimación de los medios en los procesos sociales, sino más bien incluirlos en un debate aún mayor,

ya que estos y sus prácticas mediáticas juegan un papel importante en la producción de sentidos y de significaciones sociales, por lo que se instalan como factor necesario de la cultura. Esta relación se basa en el carácter renovador de la cultura; es decir la comunicación se instala como parte dinámica.

Jesús Martín Barbero, en su libro *Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, destaca que la relación comunicación/cultura debe de verse de forma totalizadora, ya que pensar en la comunicación desde la cultura implicaría irremediablemente salirse del terreno propio de la comunicación, de su ámbito teórico específico.

Destaca, que pensar a la comunicación desde la cultura es hacer frente al pensamiento instrumental que ha dominado el campo de la comunicación desde su nacimiento y que hoy se autolegitima apoyado en el optimismo tecnológico al que se halla asociada la expiación de la información. Asimismo coloca a la comunicación y la cultura en el escenario de la afectación de la estructuración de la comunidad y la fragmentación de experiencia, el de la pérdida de autonomía de lo cultural y la mezcolanza de las tradiciones.

Asimismo, señala que la justificación teórica del campo de la comunicación se basa en la legitimidad intelectual, la que posibilita que la comunicación sea un lugar estratégico en el entorno social, lo que permite que el comunicador asuma el rol intelectual cuya tarea sea luchar contra el acoso del inmediatismo y el fetiche de la actualidad poniendo una distancia crítica que le permita comprender a los demás, el sentido y el valor de las transformaciones que estamos viviendo.

Además, añade que de las disciplinas sociales resulta la conciencia creciente del estatuto de “transdisciplinar” del campo que hace evidente la multidimensionalidad de los procesos comunicativos. En esta etapa, indica el autor, la industria cultural y comunicaciones masivas y circulación de la cultura, corresponde no sólo a las innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de sensibilidad, donde los medios ha entrado a construir lo público, a mediar en la producción de imaginarios que en algún modo integran la experiencia de los ciudadanos.

Afirma que se debe estudiar a la comunicación y su relación con las prácticas de cotidianidad, la cual esta relacionada con lo que eres (Barbero, 2002:211-231).

Barbero, nos dice que el campo de la comunicación cambia con su incursión en la globalización, ya que replantea la identificación de periferia con exterioridad: es de dentro de nuestros países, en el espacio de lo nacional donde la cultura se mundializa, pues globalización equivale a una articulación de las relaciones entre países desde una descentralización que concentra el poder, y un des-enraizamiento que hibrida a las culturas. Por un lado nos dice que las mediaciones tecnológicas emborronan las demarcaciones entre el arte y ciencia, trabajo y juego, abriendo un desafío radical a las inercias teórica, a las barreras entre saberes, sociales, y planteamientos no sólo de nuevos objetos de investigación, sino nuevos modos de concebir las luchas entre el mercado y producción simbólica, entre cultura y poder, entre modernización y democratización; y por otro la massmediación política: la asimilación del discurso político al modelo de comunicación que propone, especialmente la televisión y su incidencia en los nuevos modos de representación política y de conformación de la ciudadanía (Barbero, 2002:211-231).

Finalmente, Martín Barbero, indica que los medios de comunicación enfatizan el papel que éstos desempeñan en los cambios culturales y la envergadura antropológica de los cambios producidos por la comunicación. Es decir, intenta pensar no sólo los medios sino también los fines: cómo están cambiando los modos de constitución de éstas tanto de los medios como de los procesos de comunicación.

Hasta ahora hemos hablado de la comunicación la cual es posible gracias a la interacción existente entre las formas simbólicas que nos rodean, tales como los sonidos, ruidos, la voz, la música, elementos básicos para la elaboración de una obra artística sonora, que son también, parte esencial que caracteriza a cada cultura.

A continuación analizaremos la concepción estructural de la cultura, así como el enfoque antropológico de la comunicación, conceptos básicos para fundamentar teóricamente nuestro objeto de estudio, el radioarte.

1.2 Concepción estructural de la cultura

La cultura ha tenido a lo largo de la historia diversas concepciones; desde la clásica que cual se refería a la cultura como proceso de desarrollo intelectual o espiritual. La descriptiva, conjunto de valores, creencias, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o un periodo histórico. La concepción simbólica, que es un patrón de significados incorporados a las formas simbólicas; entre las que se incluyen acciones, concepciones y creencias. La estructural, la cual toma las formas simbólicas de la primera situándolas en contextos estructurados (Thompson, 2006:183).

Esta concepción estructural de la cultura, es un enfoque alternativo para el estudio de los fenómenos culturales. Ésta nos dice que las formas simbólicas se insertan en contextos y procesos sociohistóricos en los cuales se producen, transmiten y reciben. Thompson, 2006:202) (Esto es que para su análisis, es preciso estudiar las formas simbólicas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y se transmiten y reciben tales formas simbólicas, las cuales son consideradas como formas simbólicamente estructuradas en contextos estructurados (Thompson, 2006:203).

En este marco es importante señalar que como consecuencia de la inserción contextual de las formas simbólicas, es que con frecuencia son objeto de complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto; ya que son valoradas, evaluadas, aprobadas y refutadas por los individuos que las producen y reciben.

Tales contextos y procesos se estructuran de diversas maneras, por relaciones asimétricas de poder, por el acceso diferencial de los recursos y oportunidades y finalmente por los mecanismos institucionalizados para producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas.

La posición ocupada por un individuo en un campo o institución, y la recepción prevista en forma simbólica por parte de los individuos a quienes dirige, son

condiciones sociales de producción que moldean la forma simbólica producida. De aquí que las maneras en que se comprenden las formas simbólicas, y las maneras en que se valoran y evalúan, puedan diferir de un individuo a otro según las posiciones que éstos ocupen en campos o instituciones estructurados socialmente.

Por tanto, la recepción de las formas simbólicas son procesos que ocurren en contextos sociales estructurados, cuyas características espaciales temporales del contexto de producción pueden diferir de manera significativa total del contexto de recepción. Esta es la típica recepción de las formas simbólicas que se transmiten por conducto de los medios técnicos de algún tipo.

Es aquí donde se desarrollan los campos de interacción: en los contextos sociales, los cuales son un espacio de posiciones, donde también se dan la producción y recepción de las formas simbólicas, y es aquí también se llevan a cabo la distribución de los diversos tipos de capital (capital económico, capital cultura y capital simbólico). Los campos de interacción se diferencian por sus tipos de recursos, reglas y esquemas.

Partiendo de lo anterior procederemos a identificar al radiarte, como forma simbólica, la cual se produce y se transmite en un contexto estructurado denominado Radio Educación, donde es sujeto de reglas, recursos y esquemas, donde además su producción depende de los tipos de capital, en este caso económico y cultural que poseen las autoridades que dirigen este medio de comunicación. Después de la descripción anterior a continuación discutiremos en torno al enfoque de comunicación, que al igual que el enfoque estructural de la cultura, forman parte de la columna vertebral del objeto de estudio que nos confiere.

1.3 Comunicación: enfoque antropológico

La discusión en torno a la comunicación como ciencia pura o como instrumento de las múltiples disciplinas que integran las ciencias sociales, es un asunto en que valdría la pena profundizar; sin embargo es innegable su capacidad dinamizadora de la cultura, ya incorporar lo social y lo antropológico a la comunicación se logra a

través de las concepciones prácticas de las formas simbólicas considerando que la comunicación es el soporte de la cultura entendida como la base de las interacciones sociales. Estos es el proceso de comunicativo de la forma simbólica se establece a través de su interacción con lo social.

El ser humano, posee una constitución logomítica, lo cual significa que su presencia en el mundo –su mundo- siempre se constituye comunicativamente con el concurso imprescindible en un gran número de lenguajes, los cuales permiten que el ser humano ponga a prueba su humanidad mediante las “gramáticas de la creación” (Duch, 2004:59).

Es aquí en este entorno: lo social, donde el sonido se produce donde adquiere significaciones y expresiones culturales inherentes a un grupo, en este caso los artistas sonoros, quienes en sus radioartes expresan parte de su cotidianidad y de su habitus, usando a la radio como instrumento productor de arte, donde las estéticas sonoras se conjugan en múltiples juegos.

1.4 El radioarte y su práctica comunicativa

Los conceptos centrales que abordaremos y que conformarán los ejes de la presente investigación son los citados en la línea enfocada al estudio de *Producción, circulación y consumo de bienes culturales*; sin embargo para cumplir el objetivo de la misma, no tocaremos los referentes al consumo, y nos enfocaremos a profundizar en la producción de la forma simbólica con el fin de cumplir nuestra premisas principales.

Esta línea está enfocada al análisis de las problemáticas que están relacionadas con las industrias culturales como productoras y reproductoras del sentido social a través de productos comunicativos que difunden, por ejemplo: los problemas ligados a la televisión, cine e Internet. Asimismo, se plantea directamente el estudio de las condiciones de producción y recepción de los mensajes. Es decir, a las industrias culturales, sus procesos de conformación histórica y sus productos culturales; además de los procesos de consumo que de ellos se realizan los actores sociales.

Haciendo énfasis en lo antes mencionado, podemos afirmar que Radio Educación a lo largo de su historia se ha distinguido por ser reproductora y productora del sentido social, cuyos productos comunicativos están ligados a los ámbitos educativos y culturales de México. Es en esta industria cultural donde surge el arte radiofónico, donde se difunde, donde se crea, donde el sonido y el ruido se mezclan dando como resultado final una obra artística sonora, la cual está llena de significaciones tanto para el productor de la obra como para el receptor de la misma.

El radiarte, es una imagen sonora de nuestro entorno, es una forma de ver la realidad subyacente del radioasta, que a través de sus obras da una visión del mundo que lo rodea.

1.5 Característica de la forma simbólica

Hablar de radioarte, es hablar del arte sonoro, del sonido en sus múltiples matices, y de la radio como instrumento productor éste. Ante el vertiginoso avance de las tecnologías que permitían la grabación y manipulación del sonido con una precisión nunca antes alcanzada, surgieron primero en Europa y luego en todo el mundo, creadores e instituciones que comenzaron a producir en gran número obras que iban más allá de los territorios conquistados por la música.

Llega a México y es dado a conocer en la Primera Bienal de Radio y en sus posteriores emisiones de corte internacional. Asimismo, se crea el Laboratorio de Experimentación Sonora (LEAS). Posteriormente es acogido por Radio Educación, quien le hace un espacio en su programación y lo da a conocer a su audiencia.

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

acústico en cada radiodifusora. Asimismo, la dramaturgia será distinta en cada estación de radio y en cada país. (Kessel, 1887:19).

A pesar de que esta expresión artística ha ganado audiencia e importancia en España, Alemania, principalmente, durante las últimas cuatro décadas, en México apenas se ha dado a conocer.

Así, pues para el análisis de la producción artística de radioartes, retomaremos algunos conceptos antes mencionados en el inciso 1.2, lo que Thompson propone para el estudio la concepción estructural de la cultura, y las características de las formas simbólicas. Primeramente mencionaremos que el eje sincrónico estará vinculado con el estudio de la producción y creación del radioarte en México y el papel que ha jugado Radio Educación en ese proceso; es en este campo de interacción donde analizaremos la producción de la forma simbólica radioarte, donde como consecuencia de su inserción contextual, es objeto de complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto; ya que son valoradas, evaluadas, aprobadas y refutadas por los individuos que las producen y reciben, en este caso los radioastas y las autoridades del medio,

Tales contextos y procesos se estructuran de diversas maneras, por relaciones asimétricas de poder, por el acceso diferencial de los recursos y oportunidades y finalmente por los mecanismos institucionalizados para producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas.

De esta manera, y haciendo referencia a los conceptos antes mencionados abordaremos nuestro tema de estudio desarrollando cada una de las características de las formas simbólicas (intencional, convencional, estructural, referencial y la contextual), con el fin de analizar el radioarte bajo esta perspectiva.

Intencionalidad

El aspecto intencional de las formas simbólicas son expresiones de un sujeto y para un sujeto (o sujetos), es decir, son producidas, construidas o empleadas por un

sujeto que al producirlas o emplearlas, persigue, ciertos objetivos o propósitos y busca expresar por sí mismo lo que quiere decir, o se propone, con y mediante las formas así producidas. Esto es el significado o sentido de una forma simbólica puede ser mucho más complejo y variado que el significado que podría derivarse de lo que sujeto productor se propuso originalmente (Camacho, 2007:203).

En este sentido el radioarte es la posibilidad de crear obras artísticas a partir del propio lenguaje radiofónico, a través de la música, las palabras, la voz, el silencio, los efectos sonoros y los ruidos (Camacho: 2008:71). Es además; un producto de la modernidad y de las nuevas tecnologías, cuya expresión vanguardista nos describe nuestro entorno y la cotidianidad diaria; que nos transporta a través de códigos sonoros desde a un mercado, a una iglesia, o un a paisaje, a lugares que son parte de nuestro habitus; es aquí habría que cuestionarnos en torno al radioasta ¿Qué parte del imaginario social destaca en sus obras? ¿El radioarte es creado para un tipo de audiencia radial en especial, o es para todas?

Convencional

Este aspecto se refiere a la producción, la construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos en esquemas implícitos y presupuesto para generar e interpretar la forma simbólica y es parte del conocimiento tácito que los individuos emplean en el curso de sus vidas y siempre está abierto a la corrección y sanción (Thompson, 2004:206).

Sin lugar a dudas el radioarte al incursionar en el medio radiofónico fue sujeto de la aplicación de estas reglas, códigos y convenciones de diversos tipos; ya que como señala Murray Schafer, compositor, docente e investigador y creador de un *Corpus teórico* sobre el medio sonoro y su relación con el hombre y su entorno: “Uno de mis objetivos es orientar el oído del oyente hacia un nuevo paisaje sonoro de la vida contemporánea, es familiarizarlo con un vocabulario de sonidos que podrá oír tanto dentro como fuera de las salas de concierto. Puede ser que no le agraden todos los

sones de esta música nueva, y eso también será bueno. Pues junto con otras formas de contaminación, la cloaca sonora de nuestro entorno contemporáneo no conoce precedentes en la historia de la humanidad (Camacho, 2007:67). Sería importante saber ¿De qué manera afectó la aplicación de este conocimiento tácito de la audiencia al productor de esta forma simbólica? y si de alguna manera el radioasta condicionó sus creaciones a las preferencias de la audiencia.

Estructural

Podemos decir que las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada, es decir su significado se construye en general a partir de rasgos estructurales y elementos sistemáticos. Como antes mencioné el radioarte es un producto y reflejo de una sociedad moderna imperante, donde las nuevas tecnologías son mediadoras y codificadoras de nuestro entorno. En este sentido cabe preguntarnos ¿A partir de que elementos se construye esta forma simbólica? ¿Cómo se clasifica? ¿A partir de qué elementos se produce?

Referencial

Es aquí donde las formas simbólicas son construcción que típicamente representa algo, se refiere a algo, dice algo de algo. Radioarte no es hablar literalmente de la reproducción de las artes a través de la radio, es hablar de la radio como instrumento de arte, cuya esencia, el sonido es la base para la producción de la forma simbólica radioarte. En este sentido cabría preguntarnos, si esta forma simbólica es un fenómeno que refleja la cotidianidad del entorno o si es parte de la estética radiofónica.

Por otra parte, el plano contextual nuestro campo de interacción se situará en radio cultural, que como institución perteneciente al Estado, se caracteriza por poseer tipos de recursos y ciertas reglas que gobiernan su uso, así como posiciones jerárquicas en la organización de los individuos que la conforman. Es en este campo de interacción regido por las asimetrías del poder, donde los individuos o

grupos de individuos particulares detentan el poder de manera durable, excluyente e inaccesible (Thompson, 2004:217).

En este sentido Martín Barbero señala que la institucionalidad es una mediación de intereses y poderes contrapuestos que ha afectado, y sigue afectando, especialmente la regulación de los discursos que, de parte del Estado buscan estabilidad al orden constituido, y de parte de los ciudadanos –mayoría y minorías- busca defender sus derechos y hacerse reconocer, esto es construir permanentemente lo social (Barbero, 2002:27).

En este punto la radio en su práctica mediática juega un papel importante en la construcción de lo social. Jorge González, nos dice en este sentido que los procesos de construcción social del sentido se efectúa sobre la de-construcción de otro; para todo discurso siempre encontramos un contra-discurso dentro un proceso de continua construcción, de-construcción y reinterpretación del sentido social (González, 1999: 226)

Aquí también cabe hablar del papel hegemónico que juega el Estado, y en su caso de la radio cultural que es una extensión de éste, que nos permite entender su capacidad de convertir su cultura, su manera de definir e interpretar el mundo y la vida, en punto de diferencia y valoración común del conjunto de otras clases que se recorten en la sociedad. (González, 1999: 68).

Es en este espacio donde las políticas públicas juegan un papel importante en la producción y difusión del radioarte, ¿Hasta que punto limitan su producción y difusión? Esto sucede por ¿desconocimiento? o ¿por qué no les interesa explotar este género radiofónico?

Asimismo, nuestra forma simbólica radioarte, la situaremos en la producción, que implica el uso de los recursos disponibles y la puesta en práctica de reglas y esquemas de diversos tipos por parte de individuos situados en determinada posición oposiciones en un campo o institución. Esto es, un individuo emplea los recursos, se sirve de la reglas y ponen en práctica los esquemas a fin de producir

una forma simbólica para un receptor o una serie de receptores potenciales; y la recepción anticipada de la forma comprende parte de las condiciones de su producción.

Thompson, indica que la posición ocupada por un individuo en un campo o institución, y la recepción prevista en forma simbólica por parte de los individuos a quienes dirige, son condiciones sociales de producción que moldean la forma simbólica producida. De aquí que las maneras en que se comprenden las formas simbólicas, y las maneras en que se valoran y evalúan, puedan diferir de un individuo a otro según las posiciones que éstos ocupen en campos o instituciones estructurados socialmente.

Cabe destacar que los individuos que participan en la reproducción y la recepción de las formas simbólicas están conscientes del hecho de que éstas pueden estar sujetas a procesos de valoración, y pueden emprender estrategias orientadas a reducir el valor simbólico o económico.

En este estudio es importante destacar la importancia de los tipos de recursos de distribución del capital cultural y económico, vinculados con las nuevas tecnologías.

¿El radioarte tiene un valor simbólico o económico en el radioartista? ¿Su producción está condicionada en el ámbito institucional? ¿De qué forma la institución fomenta y se apoya su producción? ¿El radioarte es reconocido como arte o sólo ruido? ¿Qué valor simbólico tiene para la audiencia?

Al hablar del valor simbólico o económico del radioarte, estamos refiriéndonos a la apropiación que el actor social de esta forma de arte. Es en este punto donde se convierte en un producto o bien social que puede ser consumido por la sociedad; sin embargo no es la prioridad de esta investigación ahondar en este punto, ya nuestro objetivo se está encaminado al análisis de las producciones de las obras artísticas sonoras, pues no podemos estudiar su consumo si estas obras no son conocidas y difundidas por los medios.

1.6 Industrias culturales

El arte radiofónico o radioarte como es conocido y cuyo término fue acuñado para referirse a este género radiofónico, es inevitable referirnos al medio, a la radio como industria cultural. Hörkheimer y Adorno usan el término “industrial cultural” para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Thompson, 2006:147).

Ahora bien, los bienes culturales producidos por estas industrias se diseñan y manufacturan de acuerdo con los objetivos de la acumulación capitalista y de la ganancia de utilidades; por lo que los hacen a la medida para el consumo de las masas. Esto es integra intencionalmente a sus consumidores desde arriba, es decir son utilizados como objetos de cálculo. Además, los bienes producidos por la industria de la cultura no están determinados por sus características intrínsecas como forma artística, sino por la lógica corporativa de la producción e intercambio de mercancías, y por ende, poseer una uniformidad y estar estereotipados (Thompson, 2006:148).

Los productos de la industria cultural son muy distintos de la obra de arte tradicional del siglo XVIII donde podría tener cierta autonomía del mercado gracias de mecenazgo. Ahora la obra de arte se somete cada vez más a la lógica de producción y al intercambio de mercancías, y así pierde el potencial crítico inherente a la falta misma de propósito de las formas artísticas tradicionales; donde la contemplación y goce son remplazados por el intercambio de una mercancía que se valora más y sobre todo por su intercambiabilidad, que por su carácter estético intrínseco. El golpe de gracia de la industria cultural es haber mercantilizado totalmente el arte al tiempo que lo presenta al consumidor como algo no vendible (Thompson, 2006:149).

En este sentido, Thompson retoma la descripción de Hörkheimer y Adorno sobre la naturaleza y el papel de la ideología en las sociedades modernas, para enfatizar que la industria cultural da origen a una nueva forma de ideología que ya no alega ser

independiente de la realidad social: más bien, -no dice- se presenta a sí mismo como parte de la realidad social. Es inherente a los productos de la industria cultural en la medida en que estos productos son moldeados para distracción y gratificación de los individuos que al consumirlos reproducen la realidad social que tan fielmente reflejan (2006:155).

La mayor parte de los productos de la industria cultural ya no fingen ser obras de arte. En su mayoría son constructos simbólicos que se moldean de acuerdo con ciertas fórmulas preestablecidas y se impregnan de escenografías, personajes y temas estereotipados. No desafían ni se apartan de las normas sociales existentes, antes bien, confirman dichas normas y censuran cualquier acción o actitud que se desvíe de ellas. Los productos de la industria cultural se presentan a sí mismo como un reflejo directo a una reproducción de la realidad empírica, y en virtud de este pseudo realismo normaliza el statu quo y truncan la reflexión crítica acerca del orden político y social (Thompson, 2006:151)

Es preciso destacar que la recepción y la apropiación de los productos culturales es un proceso social complejo que implica una actividad permanente de interpretación, así como la asimilación de un contenido significativo a las características de fondo estructuradas socialmente por individuos y grupos particulares (Thompson, 2006:157).

En las sociedades modernas el sonido es conocimiento precisamente porque nos permite vernos como sujetos históricamente ubicados. Por dar un ejemplo existían o existe un sin número de prácticas artísticas con sonido, aparentemente generadas en las vanguardias europeas y estadounidenses de inicios y a mediados del siglo XX, producto de apropiación y asimilación cultural lingüística, musical y gráfica, de expresiones simbólicas africanas y asiáticas por parte de dadaístas, surrealistas, futuristas, expresionistas y minimalistas. Ahora, este tipo de prácticas afiliadas al uso de los aparatos de reproducción sonora para la década de los sesenta, fueron diseminadas a lo largo y ancho de Latinoamérica y por consiguiente a México, como modelos innovadores para el campo de las artes y de la música, pero no eran simples vanguardias artísticas, geniales y formalmente atrevidas, eran prácticas y

artefactos culturalmente ubicados. Es en este sentido, donde la producción artística está cimentada en esta práctica sonora de artista.

1.7 Transmisión cultural

En el ámbito del crecimiento y desarrollo de las sociedades modernas, el papel de las industrias de los medios es muy importante ya que permiten la producción y circulación de las formas simbólicas en el mundo social. Es en ese mundo donde la función de las instituciones de los medios es tan fundamental y sus productos son tan penetrantes en la vida cotidiana, que es difícil concebir el entorno sin radio, televisión o periódicos (Thompson, 2004:241).

Ahora bien, en el intercambio de las formas simbólicas entre productores y receptores interviene en general una serie de características que podemos analizar bajo el título de transmisión cultural. Aquí se distingue, el medio técnico de transmisión, el aparato institucional de transmisión, y el distanciamiento espacio temporal, implicado en la transmisión. El intercambio de la forma simbólica contiene típicamente todos estos aspectos en grados y maneras diversas (Thompson, 2004:249).

1.7.1 Medio técnico de transmisión

Este aspecto se refiere a los componentes materiales con los cuales una forma simbólica es producida y transmitida. Uno de sus atributos es que permite un cierto grado de fijación en relación de la forma simbólica que se transmite; el grado de fijación en relación con la forma simbólica que se transmite.

En este caso la fijación se refiere a los medios técnicos se pueden considerar como mecanismos de acumulación de información, pues poseen capacidades para guardar información de manera general, la cual se puede usar posteriormente. Esta capacidad de almacenamiento les permite ser empleados como un recurso para el ejercicio del poder, puesto que puede conferir un acceso limitado a información que puede usar los individuos para alcanzar sus intereses u objetivos particulares (Thompson, 2004:244).

La reproductibilidad de las formas simbólicas es una de las principales características sustentada por la explotación comercial de los medios técnicos por parte de las instituciones de comunicación de masas, así como la mercantilización de las formas simbólicas que persiguen y promueven dichas instituciones (Thompson, 2004:245).

Las obras artísticas sonoras, son obras cuya esencia es el sonido... sonido que la vez conforma un lenguaje... lenguaje con el que el radioasta elabora sus obras. El sonido es también la esencia de la radio, institución que unifica –en los radioartes-artísticamente el sonido, en una unidad sonora reproducible de la realidad social y transmisible plásticamente por la radio que funge como lienzo imaginario y el radioasta como el pintor que plasma con los sonidos imágenes sonoras en el imaginario de la audiencia.

1.7.2 Aparato institucional

El intercambio de formas simbólicas también implica también al aparato institucional de transmisión. Entendemos por aparato institucional a un conjunto determinado de arreglos institucionales en los cuales se despliega el medio técnico y se insertan los individuos que participan en la codificación y decodificación de las formas simbólicas. Tales arreglos se caracterizan por reglas, recursos y relaciones de diversos tipos; típicamente implican relaciones jerárquicas de poder entre individuos que ocupan posiciones institucionalizadas (Thompson, 2004:247).

Cabe destacar que la emisora de la Secretaría de la Educación Pública, que hoy conocemos como Radio Educación, fue una de las primeras estaciones en América latina en incursionar en el terreno de la experimentación dramatizada y posteriormente se convierte en la impulsora del radioarte incorporándolo a las dinámicas culturales que rigen este medio, nos referimos a las dinámicas de incorporación de las mayorías a la modernidad de la cultura, mediante el desplazamiento de la producción de cultural, en este caso europea, hacia instituciones y aparatos especializados y a la vez insertados en el movimiento de la

integración de la economía mundial (Barbero, 2002, p. 233). Sin embargo, con el cambio de la administración se ha visto menguadas las producciones de éste género, cuestionándonos al respecto de ¿cuáles son los factores que han intervenido para que su producción se limitada?

Es decir, la producción de la forma simbólica de radioarte esta regida por la radio cultural por lo que está determina su papel dentro de las políticas y dinámicas culturales. En este entorno, donde el radioarte, se ha dado a conocer, y depende de esto para sensibilizar a la audiencia y ganar un espacio en la radio. ¿Su producción de depende del conocimiento que se tenga acerca del radioarte o depende de la políticas culturales que la rigen?

Hasta el momento hemos abordado los conceptos teóricos que nos servirán como punto de lanza para nuestro análisis. Esto es el concepto estructural de cultura, el enfoque antropológico de comunicación, mencionamos también las características de las formas simbólicas, las industrias culturales, donde los bienes producidos son diseñados de acuerdo con objetivos de acumulación del capital y de la ganancia de utilidades. Asimismo, hablamos de la transmisión cultural y del medio técnico de transmisión, así como del aparato institucional. Es en éste ámbito teórico donde situaremos a la nuestra forma simbólica del radiarte para su análisis, no sin antes situarla en su contexto estructurado, esto es su espacio temporal, para ubicar la obra artística sonora en un lugar y un tiempo que nos permitirá ubicar sus campos de interacción.

CAPÍTULO II

CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

2.1 El radioarte más allá de sus significaciones

En el principio, cuando la humanidad no había descubierto las posibilidades de la escritura, la voz era la única herramienta para dejar huella en la memoria de los otros... (Murray Schafer)

A lo largo de este apartado analizaremos el contexto sociohistórico donde se produce y desenvuelve el radioarte, para lo cual retomaremos y profundizaremos en algunos conceptos ya citados en el capítulo anterior, referente a la construcción del contexto social-histórico, que tiene que ver con el ámbito espacio-temporal, el cual nos permitirá saber el lugar y el tiempo donde el radioarte se produce y recibe; así como ubicar los campos de interacción, donde se determinan las relaciones que se dan entre los radioasta y algunas oportunidades que tienen a su disposición, esto son los tipos de recursos o capitales (Thompson, 2005:409).

Asimismo, las instituciones sociales, que nos permitirá construir los conjuntos de reglas, recursos y relaciones que las constituyen, así como verificar su desarrollo a lo largo del tiempo y examinar las prácticas y actitudes de los individuos que actúan en ellas y dentro de ellas (Thompson. 2005:410); la estructura social, que implicará indagar los criterios, las categorías sistemáticas y duraderas; además de un nivel teórico reflexivo que nos permitirá formular categorías y establecer diferencias que puedan ayudar a organizar e iluminar la evidencia de las asimetrías diferenciales sistemáticas de la vida social, todo esto relacionado a nuestro objeto de estudio (Thompson, 2005: 410); y a los medios técnicos de transmisión, que adquieren gran relevancia, ya que la forma simbólica de radioarte toma la esencia del medio que es el sonido para expresar arte, esto implica cierto grado de fijación, cierto tipo de reproducibilidad y cierto grado de participación para los sujetos que lo emplean (Thompson, 2005:411).

Lo anterior es indispensable para situar y analizar la producción del radioarte, para lo cual es preciso hablar del nacimiento y trayectoria de Radio Educación que es campo donde se mueve esta expresión artística radiofónica; radiodifusora que cumple

cuarenta años con las siglas de XEEP y en la frecuencia 1060 Khz en AM. Aunque cabe señalar que la SEP, ya había tenido una frecuencia que le fue otorgada en 1924, la cual operaba de forma discontinua y bajo un perfil único que alternó fines de capacitación de magisterio con la transmisión de música diversa, por lo que hablar de la historia de Radio Educación, es hablar de dos épocas la de José Vasconcelos, secretario de la Secretaría de Educación Pública y de la de Agustín Yáñez.

2.2 La radio: instrumento y esencia

Para entender la naturaleza de la radio en México, sus objetivos y forma de funcionamiento, es útil hurgar en el pasado y arribar al año de 1921, cuando el doctor Adolfo E. Gómez Fernández y el ingeniero Constantino de Tárnava, el primero en la capital y el segundo en Monterrey, incursionaron en el campo hasta entonces inexplorado de la radiofonía, cuyo incipiente funcionamiento no fue obstáculo para atraer el interés de grupos económicos relevantes que advirtieron sus grandes posibilidades de explotación. (Alva, 2000:35). Es también durante este año cuando se fortalece el ámbito de la cultura bajo el proyecto de José Vasconcelos.

La historia de la educación pública y de la cultura en México no se puede entender sin el sello vasconcelista. Su despliegue tuvo sus cimientos en lo que fue, una década atrás, el Ateneo de la Juventud (en el cual participaron Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, entre otros, y que presidía José Vasconcelos). El Ateneo se fundó para rebasar las dimensiones de su educación positivista y responder a una época cargada de revelaciones, para dar forma a una nueva era del pensamiento. (Suárez, 1980: 20).



José Vasconcelos 1959.
Archivo Radio Educación

Durante el mes de enero de 1921, el presidente autorizó a Vasconcelos un proyecto para acelerar la educación del pueblo, por medio de la edición de obras maestras distribuidas en las bibliotecas que se estaban fundando en todo el país. El 29 de de septiembre de ese mismo año, se dio la primera gran reforma en materia de educación, al crearse la Secretaría de Educación Pública. En octubre, José Vasconcelos quedó al frente de la nueva y fuerte secretaría que según algunas críticas periodísticas de la época, se convertiría en una amante cara del gobierno de Álvaro Obregón (Radio Educación, 2004).



En el tercer piso del edificio de SEP fue instalada la estación radiodifusora durante el mes de noviembre de 1924. *Foto de Internet.*

El 9 de julio de 1922, el actual edificio de la SEP se inauguró ante la presencia del presidente de la República, general Álvaro Obregón. En la ceremonia Vasconcelos reiteró su visión y propuestas de lo que debía ser la filosofía de la educación pública del régimen en ascenso(Radio Ecuación, 2004:30)

Es así como la Secretaría de Educación Pública quedó estructurada en tres departamentos: Escolar, de Bellas Artes y de Bibliotecas y Archivos. En el caso del Departamento de Bellas Artes, en ese mismo año 1922, se creó la Dirección de

Cultura Estética, bajo la responsabilidad de Joaquín Beristáin, la cual tuvo entre sus funciones la impartición de educación musical en jardines de niños (Radio Ecuación, 2004:31).

El 21 de noviembre de 1922, se dio el primer intento para que la SEP tuviera su propia emisora: el subsecretario de Educación Pública, Francisco Figueroa, en ausencia de José Vasconcelos solicitó al presidente Álvaro Obregón la autorización para invertir 37 mil pesos en la compra de un aparato transmisor de 250 watts y 50 radiorreceptores, marca Sprague. Pero no se aprobó dicha compra, pues el gobierno federal estaba en pláticas con algunas compañías de radiotelefonía para firmar un convenio en el que éstas brindarían el servicio gratuito de telefonía inalámbrica para dependencias federales a cambio de permisos para espacios de radio. A pesar de la negativa el proyecto continuó. El director de Cultura Estética, Joaquín Beristáin, fue el responsable de diseñar la propuesta para la radio de la SEP (Radio Educación, 2004:32)

La radio de ese entonces, era la fascinación del momento. Existían aproximadamente 5 mil casas con aparatos receptores y la demanda crecía en forma veloz por varias ciudades del país. (Kuhlmann, 1989, p. 102). Su uso, sin embargo, todavía seguía siendo predominantemente comercial y popular. La radio cultural estaba por venir para atraer a otros públicos y, de algún modo, se convertiría en la antesala de lo que la radio de la SEP sería posteriormente. (Radio Educación, 2004:32).

Jorge Mejía Prieto nos recuerda que el 19 de marzo de 1923 nació la primera estación que no difundía música comercial: la JH, entonces ubicada en la calle de República de Argentina en la ciudad de México. En ella participaban José de la Herrán y J. Francisco Ramírez, y transmitía música clásica todos los jueves de las 20:00 a las 22:00 horas; toda una hazaña para la época en que parecía que sólo se buscaba ofertas comerciales atractivas. (1986)

Poco después sugería la I-J, de Francisco C. Steffens, apoyado por José de Hernán, con una oferta programática atractiva para artistas, estudiantes y profesionistas pues, al igual que la JH, no emitían anuncios comerciales y fue la primera que diseñó programas culturales más estructurados. De acuerdo con José hijo, la I-J fue la primer emisora cultural en el país. Posteriormente pasaría a la Secretaría de Guerra y Marina (Radio Educación, 2004:33).

La alianza de Raúl Azcárraga con el propietario de *El Universal*, Félix F. Palavicini, y con el director de este medio, Carlos Noriega, dio origen, el 8 de mayo de 1923, a la CYL, El Universal Ilustrado-La Casa de la Radio. Esta emisora transmitía solamente los martes y viernes, de 9 a 11 de la noche, una cuidada selección de música clásica, con cantantes españoles y miembros de la escuela de música. Cabe apuntar que el 7 de junio de 1923, el secretario de Comunicaciones, general Armando Aguirre, dio a conocer las primeras condiciones oficiales para la operación de las emisoras (Radio Educación, 2004:35)

Al finalizar 1923 el país contaba ya con cinco radiodifusoras que en diferentes noches de la semana irradiaban atractivos programas. Varias de aquellas emisoras salieron del aire por la represión derivada de la sublevación delahuertista. En ese lapso desapareció, junto con el periódico que la patrocinaba, la radio de El Mundo, de Martín Luis Guzmán. Ese diario y sus animadores estaba a favor del bando delahuertista, que al final resultó derrotado, considerándosele equivocado (Gálvez, 1988:15).

Como se señaló, el primer intento para que la SEP tuviera una emisora se realizó en 21 de noviembre de 1922, pero no fue sino hasta el 15 de julio de 1924, trece días después de la salida de José Vasconcelos, cuando se autorizó a la Secretaría el permiso de operar una radiodifusora. Para poner en marcha las emisiones de la estación se comisionó al ingeniero Juan Mancera, director de Enseñanza Técnica de la SEP, la búsqueda y compra del transmisor. La adquisición se hizo a la estación WEAJ de Nueva York y desde ahí se trasladó a la ciudad de México. La instalación

del transmisor de la emisora en el edificio de la SEP corrió a cargo de los ingenieros Francisco Javier Stávoli y Fernando León Grajales (Radio Educación, 2004:37).

Con varios retrasos, debido a que no llegaba el equipo, finalmente en noviembre de 1924 la emisora estaba lista. Sus siglas en el todavía no tan saturado espacio radioeléctrico fueron 560 CYE con 500 watts de potencia, pocos en la actualidad, pero con los cuales en aquellos años se tenía la capacidad de llegar hasta los Estados Unidos, Centro y Sudamérica, como se informó a las autoridades federales. El 30 de noviembre la radiodifusora salió al aire con la transmisión especial del discurso del Plutarco Elías Calles, en el Estadio Nacional de la Ciudad de México (Radio Educación, 2004:38).



Filiación de María Luisa Ross, 1931. *Archivo de la SEP.*

Aunque existen dudas respecto a quién o quiénes fueron los responsables de la estación CYE del 30 de noviembre al 31 de diciembre de 1924, oficialmente la SEP tiene registrado que el primer día del mes de enero de 1925, María Luisa Ross, es nombrada por acuerdo del C. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, como Jefe de Sección Radio-telefónica de esta

Secretaría. Para el gobierno callista, designar a una mujer al frente de un medio de comunicación constituía toda una hazaña, pues en éstos espacios para las mujeres eran limitados; incluso, en sectores influyentes de los medios ellas eran rechazadas. La maestra María Luisa Ross –periodista, escritora y promotora cultural- refrendó su idea de hacer de este medio un instrumento práctico, como arma contra la ignorancia opresiva, e hizo hincapié en la necesidad de hacer de la radiodifusión educativa un

servicio profesional. Asimismo, sostuvo su viejo planteamiento de que la radio era uno de los vehículos más apropiados para la transmisión de conocimientos en un país como México (Radio Educación, 2004: 42).

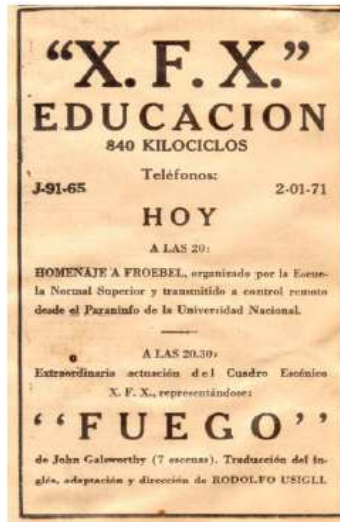
A pesar de las limitaciones para abrirse campo entre los radioescuchas, la emisora comenzaba a ser reconocida. En su primer Informe de Gobierno, el 1 de diciembre de 1925, el presidente Plutarco Elías Calles resumió lo alcanzado por la estación, donde recalcó la intensa propaganda cultural que se transmitía por ella. En ese mismo año fueron acondicionados los equipos técnicos para evitar el mayor número de pérdidas en la transmisión, se mejoraron las instalaciones y se hicieron las primeras pruebas de onda corta, con una frecuencia de 7,500 kilociclos por segundo (Radio Educación, 2004:46).

En 1928 la vida cultural del país seguía su curso de manera vertiginosa. En el plano político, sin embargo, diversos acontecimientos de carácter religioso y militar subieron de tono. Se abrió una nueva herida en el país: por una parte, la guerra cristera, y por otra, la reelección de Álvaro Obregón que alarmó a varios sectores sociales y políticos. La crisis política tendría sus efectos. La radio de la SEP, daría una primicia periodística por primera vez, adelantándose a todos los medios de comunicación del país. El 17 de julio de 1928, a las 14:25 horas, cortó su programación habitual para anunciar:

Amigos del aire, con profunda pena comunicamos a ustedes que hace unos minutos fue asesinado el general Álvaro Obregón, presidente electo de los Estados Unidos Mexicanos para el periodo 1928-1932. Un caricaturista cuyo nombre se desconoce le vació la carga de su pistola durante un banquete servido en su honor en el restaurante La Bombilla, en San Ángel, al sur de la capital. (Gálvez, 1976: 414).

reinauguración destacaron la campaña de intercambios de timbres postales por libros, así como la incorporación de músicos y actores para la orquesta y cuerpo teatral de la emisora. El 26 de octubre de ese año finalmente se estrenó la nueva planta transmisora de radio, con una potencia seis veces mayor a la que tenía.

Los radioteatros
se realizaron
en vivo.
Archivo Radio Educación.



La frecuencia también los 610 kilociclos. De (2004), la XFX “fue una en América Latina en

cambiaba y ahora estaba en acuerdo con Lidia Camacho de las primeras estaciones incursionar en el terreno de

la experimentación dramatizada. En este sentido, en 1933 el llamado teatro histórico transmitido por la radio de los hermanos Germán y Armando List Arzubide es una muestra innovadora de posibilidades artísticas y pedagógicas del medio”. La integración del equipo de radioteatro no tan sencilla, a principio, pues quienes llegaban a las actuaciones eran aficionados que carecía de cultura y emotividad para lograr los objetivos deseados. Por ello, Germán List Arzubide, quien tenía la confianza del secretario de la SEP, tuvo que batallar y solicitar más presupuesto para cumplir con el propósito. Germán escribió, con su hermano Armando, una serie de lecciones dramatizadas sobre historia de México (desde Quetzalcóatl hasta Lázaro Cárdenas del Río), que fueron transmitidas durante cinco años por la radio de la SEP. Es aquí tiene su antecedente en México, el radioarte, en el radiograma (Radio Educación, 2004:68).

Al cierre de los años cincuenta y durante los sesenta, las instituciones culturales y educativas se transformaron de manera acelerada, a diferencia de lo que venía ocurriendo en años anteriores. En la antesala de la reaparición de la emisora de la SEP, se sucedieron diversos hechos que son indispensables para conocer su

orientación, contenidos y destino. En primer lugar el ascenso de Gustavo Díaz Ordaz, a la presidencia de la República, quien nombró a Luis Echeverría Álvarez como secretario de Gobernación. Posteriormente, lo que al principio podría ser intrascendente para el gobierno federal, terminó siendo el movimiento estudiantil más importante en la historia del país. La política de intolerancia más importante tuvo su clímax el 2 de octubre de 1968. Este acontecimiento sigue siendo una de las grandes deudas en la historia nacional (Radio Educación, 2004:81).



Agustín Yáñez. Internet

Es así como con Agustín Yáñez al frente de la SEP creo el Servicio Nacional de Orientación Vocacional y desarrolló la aplicación de modelos de psicopedagógico en primaria "Aprender haciendo", y en secundaria "Enseñar produciendo", además de apostar por el uso de la radio y la televisión. (Radio Educación, 2004:81). En septiembre de 1967 la unidad de grabación de la SEP se transformó en la emisora Radio Educación, con las siglas XEEP y 1,000 watts de potencia, pero debido a la premura con que quiso transmitir, ocurrieron serias fallas técnicas y se debió esperar al año siguiente. Así y de manera definitiva renació la estación el 23 de noviembre de 1968, en la frecuencia de 1060 Khz, vigente hasta ahora, transmitiendo con un

horario de prueba de 13:00 a 15:00 y de 20:00 a 22:00 horas (Radio Educación, 2004: 82)

En los años setenta, es necesario mencionar tres aspectos que permitieron el auge de Radio Educación en el sexenio de Luis Echeverría: a) la apertura democrática, dirigida principalmente a quienes estaban todavía ligados al efecto del movimiento del 1968: b) la relación conflictiva con los medios de comunicación privados, en parte por los contenidos y la monopolización, y en otra por los temores de una estatización, u c) la nueva directriz de la política educativa y cultural orientada, alineada en cierto sentido, a las corrientes de pensamiento pro socialistas y latinoamericanistas (Radio Educación, 2004:83).



Radio Educación en "La casita". *Archivo Radio Educación.*

En este periodo (1970-1976) Radio Educación se encontraba dentro del Departamento de Radio de la Dirección General de Educación Audiovisual, cuyo jefe era el Ingeniero Castillo Ledón, en un cuarto ubicado en el predio del Internado madero, en la parte trasera del mencionado edificio. En febrero de ese año, se hizo el traslado total de la emisora a sus actuales instalaciones en la calle de Ángel Urraza y Adolfo Prieto, un lugar donde había un internado de la SEP. Se transmitía

16 horas diarias, divididas en unidades, para dar paso a programas, noticieros, notas, información cultural y música (Radio Educación, 2004:98).

En los años ochenta, el gobierno de José López Portillo, estableció compromisos con la UNESCO en materia de defensa de la cultura, por lo que prendió los focos rojos entre los dueños de la medios de comunicación, especialmente Televisa, que se sintió amenazada que ante la falta de contenidos culturales en su programación, como lo establecía la ley, pudieran sancionarle o cancelar sus concesiones. Esto llegó a su punto de que en las estaciones de radio comerciales se abrieran nuevos espacios de información plural y cultural. En estas condiciones inició sexenio de Miguel de la Madrid, donde se volvió a retomar la discusión sobre el papel de los medios. A mediados de los años ochenta se dio el *boom* de los noticieros. Al menos el 80% de las estaciones del área metropolitana de la ciudad de México contaba con su noticiario. Se estaban dando la especialización de los reportes; por ejemplo, había alrededor de 20 estaciones que brindaban cápsulas informativas en determinados momentos de acuerdo con un perfil (Radio Educación, 2004: 99).

Huerta en su programa "Voz Pública".
Archivo Radio Educación



Radio Educación tuvo un perfil definido, nacionalista y antiimperialista, en el manejo de la información económica y política nacional e internacional. Cabe apuntar que de esta escuela surgieron varios periodistas que ahora tienen cargos relevantes en grandes consorcios nacionales y extranjeros, o son cabezas de grupos empresariales informativos (Radio Educación, 2004:100).



Programa "Maratón de Radio Educación, de Tito Vasconcelos, 1996. *Archivo Radio Educación.*

El inicio del gobierno de Carlos Salinas de Gortari no fue nada temeroso ni acotado. De inmediato tomó posiciones para demostrar su fuerza y desplegar su estrategia de gobierno; nombrando como titular de la SEP a Manuel Bartlett, quien inició una nueva reforma al sector educativo y cultura. El 7 de diciembre, en el Diario Oficial de la Federación se publicó que la Subsecretaría de Cultura cedía su lugar al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En esta reestructuración también ubicó a Radio Educación como un ente que diera salida a los programas y productos del nuevo organismo cultural. El 19 de noviembre de 1994, se dieron a conocer facultades y responsabilidades que se deben al Acuerdo 203 de la SEP, en el cual propuso un esquema programático para que cumpliera con sus tareas de difusión de la cultura, la coproducción de programas con instituciones culturales y el de las transmisiones a control remoto.

Ese mismo año se aumentó la potencia a 100 kilovatios, en 1997 se colocó la señal vía satélite y en 1999 el gobierno de Japón donó equipo de tecnología digital de grabación (Radio Educación, 2004:102).

Placa histórica colocada después de la construcción del edificio.
Archivo Radio Educación.



Alejandro Montaña llegó a Radio Educación en diciembre de 1988, comprometiéndose a respetar la pluralidad de contenidos, defender el proyecto de la emisora e invitar a los trabajadores a la reactivación de Radio Educación. La situación de la emisora según sus propias declaraciones, eran de rezago tecnológico, alta burocratización, bajos salarios, falta de prestaciones y de seguridad social de los empleados, carencia de estímulos, fuga de talentos y acuerdos incumplidos, entre otras irregularidades. Durante su gestión salieron al aire algunos programas nuevos, como Planeta Tierra, un noticiero ecológico, Rock en la Urbe, Del campo y de la ciudad y varios programas destinados a la juventud.

Luis Ernesto Pi Orozco llegó en lugar de Alejandro Montaña, refrendado, como su antecesor, el respeto a Radio Educación como un vehículo alternativo de comunicación del Estado mexicano y de la sociedad. Desde el principio de su administración, la producción, objetivos y alcances estuvieron determinados, en gran medida, por las acciones del Conaculta. En los servicios informativos se buscó un reajuste que constituyera la red de corresponsales y colaboradores; la programación musical fue de 12 horas diarias en promedio; hubo programas de cultura y de orientación en los ámbitos de derechos humanos, sexualidad, economía, política, ecología y literatura, con un abanico de opciones que ocupaban el 50% de la programación (Radio Educación, 2004:108).

AÑOS	NOMBRE	SIGLAS	RESPONSABLE DE LA EMISORA	POLÍTICAS CULTURALES PRIISTAS
1924	Dirección de Extensión Educativa por Radio	CYE/ CZE 560 Khz.	María Luisa Ross	
1928	Oficina de la obra de Extensión Educativa por Radio	AFX 910 Khz / 892 Khz	María Luisa Ross	
1930	Oficina de la Obra de Extensión Educativa por Radio	AFX 910 Khz/ 892 Khz	María Luisa Ross/ Alejandro Michel	
1931	Oficina Cultural Radiotelefónica	AFX 840 Khz./ 860 Khz / 610 Khz.	Agustín Yáñez	
1933	Oficina Cultural Radiotelefónica	AFX 840 Khz./ 860 Khz / 610 Khz.	Agustín Yáñez	
1934	Oficina de Extensión Educativa por Radio	XEXM/ XEXA 610 KHz / 6130 Khz.	Antolín Piña Soria	
1936	Oficina de Extensión Educativa por Radio	XEXM 610 Khz	Génraro Angeles	
1937	DAPP	XEDP 610 Khz	Guillermo Morales, director del DAPP	
1946	Radio Educación	XEOF/ XEEP-OC 560 Khz/ 6155 Khz	La SEP reinicia transmisiones con estaciones propias	
1947	Radio Gobernación	XEOF-AM/ XEEP-OC	Las estaciones regresan a la Segob	
1968	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Álvaro Gálvez y Fuentes, dir. gral. de Educación Audiovisual. Antonio Castillo Landón, jefe del Departamento de adío	
1970-1976	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	María del Carmen Millán, directora general de Educación Audiovisual. Enrique Atonal, jefe del departamento de Radio Educación	
1976-1977	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Gerardo Estrada, director general	
1977-1980	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Miguel Angel Granados Chapa, director general	
1980-1982	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	José Antonio Álvarez Lima, director general	
1982-1983	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Héctor Manuel Ezeta, director general	
1983-1988	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Héctor Manuel Cruz, director general	
1988-1991	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Alejandro Montaño, director general	
1991-2000	Radio Educación	XEEP 1060 Khz	Luis Ernesto Pi Orozco, director general	
2000 A 2006	Radio Educación	XEEP 1060 Khz Red satelital Equipo digital	Lidia Camacho director general	
2007 A LA FECHA	Radio Educación	XEEP 1060 Khz Red satelital Equipo digital	Virginia Bello Meléndez, directora general	

**PARTEAGUAS
POLÍTICAS
PANISTAS**

Después del momento histórico que vivió México con la entrada del panismo, a la escena política del país.; el presidente Vicente Fox, nombra como titular de la SEP a

Reyes Támez Guerra y como titular del Conaculta a Sari Bermúdez. Es en este marco que Lidia Camacho toma las riendas de la estación a comienzos de este nuevo siglo imponiéndose el más importante reto, la renovación de la emisora y como institución. Para vencer los retos que la nueva época de Radio Educación presentaba. Lidia Camacho estableció, desde el inicio de su gestión, que todas las acciones llevadas a cabo por su administración inscribirían en cuatro ejes rectores.



Archivo de Radio Educación

Con ello se conseguiría no sólo la coherencia indispensable en acciones de administración pública, sino que, además evaluar la viabilidad de nuevos proyectos, los cuales serían adaptados si se inscribían en algunas de las directrices trazadas. Cada eje fue pensado para asegurar la permanencia de acciones que, al contar con una estructura, dejaría de ser hechos aislados y se alinearía hacia un objetivo común: consolidar la presencia de Radio Educación como la más importante e influyente emisora de servicio público.



Lidia Camacho Camacho. *Internet*

El primer eje giró en torno al fortalecimiento del quehacer de la radio educativa y cultural de México y en particular el de

Radio Educación. El segundo versó sobre la ampliación de la cobertura de Radio Educación. El tercero sobre la conservación y la difusión del patrimonio sonoro nacional. Finalmente, el cuarto, se centró en el intercambio y la cooperación nacional e internacional (Radio Educación, 2004:180).

De esta manera dio especial apoyo a la creatividad radiofónica y la experimentación radiofónica, impulsando al radioarte como género de expresión artística; implementando diversas acciones encaminadas a aumentar el auditorio interesado en el arte sonoro, como El arte de escuchar el radioarte, el cual se convirtió en uno de los espacios radiofónicos más innovadores de cuadrante. Junto a esa labor de difusión, Radio Educación ha establecido relaciones con agrupaciones dedicadas a la producción, promoción y difusión del radioarte. Una de las más importante en el mundo Ars Acustica, organización surgida en el seno de European Broadcasting Unión, y es actualmente la más importante asociación de creadores de radioarte a nivel mundial (Radio Educación, 2004:183).

Como podemos apreciar es a este campo, el institucional donde se produce el arte, y es éste donde la posición que ocupa el radioasta y sus creaciones se relacionan con el poder que él posee, Thompson define al poder como la capacidad de actuar de acuerdo a la consecución de los propósitos e intereses de cada uno, a la capacidad de intervenir en el curso de los acontecimientos y de afectar a sus resultados. Al ejercer el poder los individuos emplean los recursos que tienen a su alrededor, los recursos son los medios que les permiten alcanzar sus objetivos (2005). En este caso, Radio Educación como institución perteneciente al Estado, marca la pauta de cómo y cuando se produce la forma simbólica del radioarte, ya que posee los recursos económicos y pone los lineamientos a través de los cuales determina cómo y cuando se produce y se reproduce a través de su frecuencia. En este sentido estamos hablando del poder cultural o poder simbólico, el cual procede de la actividad productiva, transmisora y receptora de formas simbólicas significativas, la cual es una característica fundamental de la vida social, a la par de la actividad productiva, la coordinación de los individuos y la coerción (Thompson, 2005:43).



Cabina de transmisiones XEEP, Radio Educación. *Internet*

Asimismo, la emisora, como institución mediática fue la difusora y precursora de los radioartes en México, por lo que en su momento su difusión fue generalizada, cuya característica al producir los radioartes y transmitirlos a otros individuos empleo medios técnicos que son el material con los que, y a través de los cuales, la información o el contenido simbólico se fija y se transmite de un emisor a un receptor. Paraphrasing Thompson we can say that all processes of symbolic exchange imply a technical support of some kind. In this case the art of radio broadcasting has a peculiarity, it is an art of the radio, whose essence is the sound and its basic tool is the use of technology for its treatment and elaboration; using technical support to reach the receivers the radio. The fixation of the symbolic form of the radio art is determined by the symbolic capital that the receiver has, since its content is full of sounds, noises and contexts difficult to understand at first instance (2005:44).

Es por esto que habría que definir el significado del arte radiofónico o radioarte, al cual generalmente se le vincula con las bellas artes, cuando en realidad es un arte

de la radio, que nace de la radio, para la radio y por la radio, cuyo lenguaje es el sonido en sus múltiples facetas.

2.3 La radio y su relación con las artes

Al radioarte siempre se le ha confundido con las bellas artes transmitidas a través de la radio, si bien tiene su antecedente en el radiodrama, de donde nace el arte sonoro y la resignificación del sonido, pero en esencia son distintos. Las condiciones que el sonido ofrece como medio expresivo han propiciado el intercambio y préstamo de obras literario, esto es, desde sus inicios se convirtió en un medio consumidor de obras teatrales y narrativas para ser adaptadas al lenguaje sonoro.

En términos generales, podemos clasificar entre categorías extremadamente precisas las formas de concebir el radiodrama: en principio se encuentran las obras de teatro que se llevaban a cabo en un escenario frente a un público y que eran transmitidas por radio. En estas primeras transmisiones se realizaron desde 1923 y resultó un fracaso, ya que no bastaba instalar un equipo técnico y micrófono en el escenario. El oyente no recibía la misma información ni las mismas sensaciones que el espectador teatral. De hecho esta experiencia llevó a incorporar la presencia de un narrador para describirle al radioescucha lo que ocurría en el escenario en los momentos de dramatización exclusivamente visual. Concluida esta primera etapa, vinieron las adaptaciones radiofónicas de las obras literarias, las cuales enfrentaron a los creadores con dos problemas: por un lado, provocar radiofónicamente en el radioescucha las mismas sensaciones que se producen en la relación público-actor; y por otro, describir de manera auditiva todo aquello que en la representación es estrictamente visual, sin romper además el ritmo radiofónico. La gran ventaja que los creadores encontraron en el medio radiofónico es que el cambio de espacios físicos y de tiempos no representaba una limitación, como ocurría en el teatro (Camacho, 2004:18-19).

La radio y el cine: Si bien el cine y la radio son medios distintos, entre ambos existe una vinculación mucho más estrecha de lo que se puede imaginar. El cine ha

ejercido una enorme influencia en la estructuración del lenguaje radiofónico. Muchos de los conceptos y términos del lenguaje cinematográfico. De hecho, tanto teóricos como creadores del cine contribuyeron de manera determinante a la reflexión y creación del arte radiofónico (Camacho, 2004:20).

Mención especial merece Dziga Vertov, uno de los primeros cineastas interesados en la grabación de los sonidos. Este cazador de sonidos utilizaba la grabadora afirmaba “Tuve la idea original sobre la necesidad de ampliar nuestra habilidad de organizar los sonidos, de escuchar no solamente el canto de los violines, el repertorio usual de discos de gramófono, sino de trascender los límites de la música ordinaria. Decidí que el concepto de sonido incluía todo el mundo audible. Como parte de mis experimentos grabé un aserradero”. (Kahn Douglas, en Camacho, 2004:20). Probablemente, el incipiente desarrollo tecnológico de grabación de los sonidos de la época le impidió a Vertov la experimentación sistemática en materia sonora. No obstante, propuso novedosos conceptos como “fotografiar” sonidos y ruidos, el radio rojo, el radio cine y el filme acústico. (Camacho, 2004:21).

La técnica del montaje cinematográfico en el ámbito de la dramatización radiofónica fue motivo también de reflexión de críticos y teóricos tan importantes como Rudolf Arnheim y Etienne Fuzillier. De hecho, Rodolfo Arnheim publicó en Londres el libro *La Radio*, obra imprescindible que ofrece las primeras bases de una reflexión sobre la radio como lenguaje y donde se definen los principios estéticos de este nuevo lenguaje que son necesarios para comprender no sólo la radio de aquella época sino la actual.

Lidia Camacho plantea en su libro *La Imagen Radiofónica*, que el montaje sonoro, tema imprescindible e indisoluble en la creación radiofónica, pues gracias a la posibilidad que ofrece este recurso, capaz de unir y separar al mismo tiempo segmentos narrativos, se le puede dar sentido, ritmo y significación a la historia contada, y ahí la influencia del cine es evidente, ya que parte de la teoría del montaje cinematográfico de Vsevolod Pudovkin con el fin de organizar los sonidos según

ciertas condiciones de orden y tiempo en la sucesión de los acontecimientos, para producir la imagen sonora deseada por el creador: el montaje lineal, el paralelo, el de analogía, el de antítesis y el de Leitmotiv (Camacho, 1999: 36).

La radio y la música: En este apartado nos centraremos en señalar la importancia que tuvieron la música concreta y la música electrónica en el desarrollo del quehacer artístico radiofónico. Estas nuevas formas de entender la composición musical fueron el resultado de un proceso lento y gradual que comenzó en 1877 con la creación de la grabación sonora a mediados del siglo XX. En esta búsqueda de renovación del lenguaje sonoro han incursionado compositores diversos, como el músico y pintor Luigi Russolo, quien fue uno de los primeros artistas en incorporar los ruidos como principal materia sonora en la composición musical. Sin embargo, fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial que estas nuevas formas de creación sonora se llevaron a cabo de manera más sistemática, en gran medida gracias al desarrollo tecnológico que permitió el perfeccionamiento del magnetófono (aparato de registro y reproducción del sonido) en 1945, de la grabadora en 1948 y de la grabación estereofónica en 1950 (Camacho, 2004:25).

Estos avances tecnológicos permitieron que a partir de 1948, en el seno de la radiodifusión pública europea, se comenzara a gestar una nueva técnica de composición musical que sin ser su objetivo, incidió considerablemente en concepción y producción del radiodrama y particularmente en el radioarte. Posteriormente, en 1951, nace la música electrónica, en la Radio de Colonia, con la fundación del Estudio de Música Electrónica, de donde se generarían las principales obras de un gran número de reconocidos compositores de la vanguardia musical de las últimas cinco décadas (Camacho, 2004:27).

La música electrónica trabaja con sonidos producidos directamente por los aparatos electroacústicos, en los que las vibraciones eléctricas se convierten en vibraciones sonoras. Los sonidos producidos de este modo son totalmente nuevos y sintéticos. La diferencia entre la música concreta y la electrónica sólo podemos encontrarla en

su fase inicial, cuando ambas tendencias se desarrollan de forma autónoma, ya que más tarde, gracias a la evolución de la investigación electrónica, se integraron en una nueva tendencia: la música electroacústica, término acuñado por Pierre Herry (Camacho, 2004:30).

La radio y la poesía sonora: El ritmo del sonido es algo que se busca en todo poema y que contribuye a crear ese efecto hipnótico en el auditorio que percibe la voz del poeta. Con la llegada de la escritura, nuevas formas de belleza se adhirieron a la expresión poética. El poema tenía entonces la posibilidad de ser leído y visto. Las palabras ya no sólo eran sonidos, sino que habían adquirido cuerpo sensible. Grosso modo, puede afirmarse que la poesía sonora es un arte que reúne, al menos, la poesía y la música, ya que conforme se ha ido desarrollando esta nueva forma de expresión artística ha incorporado otros elementos, tomados del teatro, del performance, de la danza, todos ellos enriquecidos con la tecnología digital (Camacho, 2004:33)

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

Casi todos los estudiosos de la poesía sonora la clasifican como un fenómeno específico del siglo XX, periodo marcado por una multiplicidad de vanguardias artísticas que cimbraron no sólo el arte de la pasada centuria, sino nuestra concepción del hecho estético. La poesía sonora se deriva básicamente de dos movimientos, el dadaísmo y el futurismo, de los cuales abordaremos posteriormente (Camacho, 2004:33).

De este modo es como se va construyendo el radioarte, en el cual se combinan el montaje del cine, la música electroacústica, el deleite del ritmo de la poesía sonora y el ruido, dando nuevos significados a la expresividad del sonido. En este sentido

podemos decir que todo arte supone la confección de artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso del lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos elementos para construir obras particulares (Canclini, 1989:37).

2.4 El radioarte en Europa: su nacimiento

Como mencionamos anteriormente, el radioarte tiene sus antecedentes en el radiodrama, es por esto que a continuación efectuaremos una breve revisión a la historia del radiodrama. El desarrollo del radiodrama se centró principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, donde la radio, desde sus inicios, no sólo se consideró portadora de información y de entretenimiento, sino medio de expresión cultural.

En términos generales, la historia de la radio varía en cada país dependiendo del tipo de radiodifusión que en él ha existido, sea comercial, de servicio público o mixto. Sin embargo, el radiodrama comienza de manera muy parecida en casi todos los países occidentales. En sus inicios, se desarrolla una dramaturgia experimental debido a que la radio era concebida como teatro para ciegos: a falta de imágenes, se crea todo tipo de recursos sonoros para compensar la dimensión visual. Al paso de los años, este tipo de representación sonora, toma, principalmente a Europa, características más específicas que permiten que el radiodrama establezca gradualmente las bases de un genuino código de expresión artística radiofónica y de un salto cualitativo hacia las fronteras del radioarte (Camacho, 2004:45).

En Inglaterra, John Reith, director de programas de la BBC, comentó con irritación al cumplirse los dos primeros años de la transmisión de obras dramatizadas, que la mayoría de estas obras contenían, en su opinión, demasiado esfuerzo para conseguir efectos de la radio cuando la obra es recibida en los distantes lugares. En Francia, uno de los precursores Paul Deharme, quien analizó al radiodrama desde una perspectiva psicoanalítica, pues indica que el arte radiofónico puede convertirse en el

marco de un modo de enseñanza, de una mayéutica nueva que dará luz al subconsciente; lo anterior lo convierte en uno de los primeros teóricos dramaturgos de la radio en tomar conciencia del valor dramático de los efectos sonoros para este fin (Camacho, 2004:48).

De igual manera, la historia del Hörspiel o pieza radiofónica en Alemania comienza en 1924, casi exclusivamente con adaptaciones de obras teatrales. Sin embargo, la primera pieza radiofónica original alemana fue *Magia en la Emisora*, de Hans Flesch, transmitida el 24 de octubre de 1924, aun cuando algunos historiadores afirmaba que la primera pieza auténticamente creada para radio fue *Spuk* (Espectro), transmitida por la emisora Breslau el 21 de julio de 1925 (Camacho, 2004:49).

Según Mark E. Cory en su estudio *Soundplay, the polyphonous tradition in German radio art*, en los primeros años de producción artística radiofónica en Alemania convivieron tres modalidades simultáneamente. La primera que tenía como base el modelo literario para la adaptación radiofónica de obras de la literatura y del teatro clásico. La segunda la pieza radiofónica escrita expresamente para el nuevo medio, una práctica de mayor complejidad que dio inicio con *Magia en la emisora* y *Spuk*.

En este sentido se concibió un tipo de pieza radiofónica más novedosa que se acercaba al *feature* con temas como expediciones polares, vuelos trasatlánticos o cualquier tipo de catástrofe en la que gracias a las características de la radio, se permitió a los creadores subvertir un género de ficción a un radiorreportaje en directo, con la consecuente confusión que ello generaría a la audiencia. La tercera el *hörspiel* como experimentación sonora pugnaba por una propuesta que expandiera las fronteras del lenguaje radiofónico. Aunque su impacto fue marginal, esta práctica radiofónica sin duda abrió el camino por el que habrán de transitar muchos creadores (Camacho, 2004:50).

Cabe destacar, que el desarrollo del radioarte está marcado por el subimiento de las nuevas tecnologías a lo largo de la historia, esto es que gracias a los avances

tecnológicos que nacieron en 1920 (aproximadamente), dieron inicio nuevas posibilidades en la senda sonora, y por iniciativa de inquietos y subversivos creadores que ha diversificado las posibilidades y sonoridades de la radio a través de paisajes sonoros, poemas fonéticos, retratos y postales sonoras, entre otras modalidades del radioarte; expresión que encuentra sus raíces, por un lado, en movimientos artísticos como el futurismo, y el dadaísmo, así como en la revolución musical del siglo XX, y por otro, en el desarrollo de *hörspiel* alemán (Vázquez, 2007:3).

2.5 Así nace el arte sonoro: movimientos

El arte sonoro es definido como un territorio flexible donde el sonido converge con las artes visuales (Wolffer, 2005:22), por su parte el compositor mexicano Manuel Rocha Iturbide afirma que el término conlleva cierta ambigüedad, pues intenta denotar un campo interdisciplinario con fronteras vagas. Sin embargo, Rocha enfatiza que sí podemos aceptar la premisa de que experimentar con el sonido e interactuar con otras maneras de hacer arte es *arte sonoro*. (2004).

Creado tanto por músicos como por artistas visuales, el arte sonoro desafía las divisiones tradicionales entre ambas prácticas mediante instalaciones y esculturas sonoras, trabajos que contrarrestan las experiencias artísticas dominadas por lo visual (Wolffer, 2005:22). En este sentido Rocha Iturbide, señala que las distintas formas de trabajar con el elemento sónico se traducen en escultura e instalación sonora, obras intermedia, *performance*, radioarte, poesía sonora, música experimental, paisaje sonoro, etc. Sin embargo, el término arte sonoro se ha venido usando para hablar de obras sonoras de carácter experimental, más relacionadas con el campo de la música que con el de las artes. El arte sonoro, entonces, constituye un verdadero universo de manifestaciones artísticas, donde el sonido es el principal elemento, no es propiamente un campo sino diversas actividades intermediáticas que se identifican por medio del sonido (2004). En este sentido cabe destacar, lo que dice Néstor García Canclini, sobre que el máximo valor estético, es

la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. (1989).

Ahora, hablar de arte sonoro mexicano no es sencillo debido a la ambigüedad de este término que intenta denotar un campo interdisciplinario con fronteras ambiguas de cuyo origen no podemos acordarnos; pero si podemos aceptar la premisa de que experimentar con el sonido e interactuar con otras maneras de hacer arte, es arte sonoro, entonces podemos encontrar varias formas de realizar y construir en este lenguaje relativamente nuevo en nuestro país. Esta distinta forma de trabajar con el elemento sónico se traduce en poesía sonora, radioarte, música electroacústica y electrónica, música experimental, paisaje sonoro, escultura sonora e instalación sonora.

La historia del arte sonoro en la primera mitad del siglo XX en México no es muy rica, pues a pesar de que hubo vanguardias artísticas en la poesía como es el caso del grupo de los estridentistas, no hay registro de poesías fonéticas o con una búsqueda en particular por lo sonoro. Este desinterés por hacer poesía sonora se va a dar en el campo de la literatura y el arte hermético heredado de las culturas indígenas mexicanas.

Lo anterior es una breve aproximación al arte sonoro, pero de su historia inicia a principios del siglo XX, en Europa, los futuristas y los dadaístas resignificaron el sonido. Éstos movimientos, obedecieron a dos causas, la primera: un amplio desarrollo tecnológico impulsado por la industria bélica (dos guerras mundiales), e inventos como la radio y fonógrafo; y la segunda el concepto modernista de ruido derivado de la era de la máquina. (Vázquez, 2007: 64).

2.5.1 Futurismo

El poeta Filippo Tommaso Marinetti encabezó el futurismo, vanguardia que irrumpió en la historia del mundo en Italia, a principios del controvertido siglo que comenzó en 1900. Este movimiento se define por enaltecer los nuevos sonidos que la guerra y la

modernidad recién parían: ruido de automóviles, aviones y fábricas, rechinar y silbido de trenes, estallidos, sirenas, etc.; y por favorecer la relación hombre-máquina. Los futuristas experimentaron con la fonética, transformando la sintaxis y la gramática, en un ejercicio llamado *Imaginación inalámbrica o sin hilos*, donde el uso de las onomatopeyas fue muy significativo; con esto, buscaban poner las palabras en libertad. Su lenguaje dinámico pretendía reflejar la creciente velocidad que adquiría aquella época. (Vázquez, 2007, p. 65).

En 1913, uno de los más destacados artistas futuristas, el músico y pintor Luigi Russolo (1885-1947) publicó el manifiesto titulado *El arte de los ruidos*, en donde se podía leer:

Necesitamos romper el cerco restringido de los sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los ruidos-sonidos.... durante muchos años Beethoven y Wagner ha estremecido nuestro ánimo y nuestros corazones. Ya estamos hartos y ahora encontramos mayor placer en la combinación de los ruidos de los tranvías, de los motores de explosión, de los carruajes... (Quevedo en Vázquez, 2007:32).

Para Russolo, el ruido, era el sonido de la música en el nuevo siglo, sonoridad que había nacido con la invención de la máquina del siglo XIX. El futurista suponía que la siguiente etapa lógica en teoría musical era la incorporación del ruido al lenguaje de la música, por esto construyó y diseñó una máquina productora de ruidos a la que nombro *entonaruidos*, la cual era capaz de entonar seis distintos grupos de ruidos. (Vázquez, 2007: 68).

Cabe destacar que Merinetti denominó a la radio *La radia*, y la describió como un *germen expresivo y visionario*. Hacia 1930, escribió *Síntesis radiofónicas* y generó una nueva terminología sonora: *Paisaje oído, drama de distancia, batalla de ritmos, la construcción de un silencio, los silencios hablan entre sí*, entre otros (Hernández y Ramírez en Vázquez, 2007:69).

2.5.2 Dadaísmo

Zürich, Alemania, es la cuna del Dada, ya que fue ahí donde Tristán Tzara reunió a un heterogéneo grupo de artistas radicales para conformar la primera generación de esta transgresora corriente artística. En complicidad con aquellas heterodoxas mentes, creo la revista *Dada* y el 5 de febrero de 1916 fundó, en un tugurio de Zürich, el célebre *Cabaret Voltaire*, un espacio en donde replantearon el concepto prevaleciente de arte, a través de provocadores *performances*, que rendían homenaje al absurdo y a la falta de lógica. Los dadaístas calificaban su movimiento como antiartístico y antirracional. (Vázquez, 2007:72).

Los dadaístas se valieron de técnicas como el montaje, el *collage* de distintos objetos sonoros, la simultaneidad entre música y poesía, el *ready-mode*, donde productos de consumo masivo son recuperados por artistas del siglo XX para fines creativos o provocativos. (Vazquez, 2007:74). Todas las anteriores son prácticas habituales hoy en día, en las expresiones del arte contemporáneo que trabajan con medios tecnológicos.

Esta corriente vio con claridad que el futuro del arte se encontraba en el multilingüismo y en el intercambio de ideas. La noción de obra individual abrió paso a la creación colectiva, donde muchos son autores y una sola obra se transforma, ya no con el tiempo, sino con la intervención de otros artistas. (Fragmento de Art's Birthday. Trans Dada Express- Radio Educación, LEAS, 2006).

2.5.3 Fluxus

El arte sonoro renació en Europa, Estados Unidos y Japón entre 1959 y 1960, gracias al *fluxus*, movimiento artístico conceptual en el que interactuaron creadores de distintas disciplinas. Se caracteriza por moldear el espacio y el tiempo con los tonos, y por ser de los pocos en incorporar a sus creaciones el espacio y el tiempo con los tonos, y por ser de los pocos en incorporar a sus creadores la voz humana.

El compositor minimalista La Monte Young y el francés Robert Filliou son algunos de sus más destacados exponentes. Este último, el 17 enero de 1973, como consecuencia de una ocurrencia propia, apagó las velas de un enorme Paesa en la Galería de Neue Aachen –el motivo del festejo- el cumpleaños un millón diez del arte; a Fillou se le ocurrió que el arte había nacido un 17 de enero de hace un millón cuarenta y tres años. Fillou murió en 1987, pero el festejo continúa. Actualmente, múltiples artistas de todo el mundo se dan cita en el ciberespacio para intercambiar sus creaciones sonoras o visuales y así celebrar, derribando cualquier tipo de frontera, el nacimiento del arte (Vázquez, 2007:74).

2.5.4 La música concreta o música nueva

La música contemporánea constituye uno de los pilares fundamentales del radioarte; por esa razón, recupera las principales aportaciones de los músicos del siglo XX se toma ineludible, ya que aquellas propuestas vanguardistas dieron lugar al tema que atañe a este trabajo.

Como es de suponer, en el siglo XX hubo innovaciones en la forma y la textura, por lo que es evidente el derrumbamiento de la estructura musical tradicional, tal como se había desarrollado durante más de dos siglos de práctica común. La utilización de todas las notas musicales, que se denominan cromatismo, la atonalidad, la asimilación de la disonancia como un discurso válido e incluso pretendido, son algunas de las innovaciones que intentan desechar el pasado musical por un nuevo lenguaje estético. Claro que es justamente, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando este cambio radical se lleva a cabo en su totalidad y en máxima expresión con el serialismo integral y la indeterminación, además de que cada compositor llevó a un tratamiento personal (Vázquez, 2007:77).

Sin embargo, analizar toda la producción artística de los compositores del siglo XX sería un trabajo titánico y para efectos de esta investigación, es imprescindible mencionar algunos de los nombres que se imponen al hablar de música

contemporánea, dada la aportación con las que enriquecieron el devenir del arte sonoro.

En este sentido, la aportación que el compositor mexicano Julián Carrillo (1885-1995) hiciera a la historia universal de la música con la creación de su Sonido 13-Nueva, división de la octava que incluye intervalos inferiores al semitono, se presenta como ineludible al abordar el tema. El compositor judío-austriaco Arnold Shönberg, es celebre en el mundo de la música por haber desarrollado el sistema dodecafónico, método que ejerció gran influencia en el siglo XX; el ingeniero de sonido, el francés Pierre Shaeffer, quien desarrolló sus investigaciones en el estudio de grabación de la *Radiodifusión Televisión Française*, el cual fungió como laboratorio experimental al estar equipado con la más avanzada tecnología de la época. Para Shaeffer, un objeto sonoro significaba un instrumento musical alternativo, por ello, grababa el sonido casi obsesivamente, a esta forma de hacer música se le llamó *música concreta* (Vázquez, 2007:77).

El milagro de la música concreta es que mientras uno experimenta, las cosas empiezan a hablar por si solas, como si nos trajeran mensajes de un mundo desconocido. Si tomo fragmentos de ruido, llanto de animales y el sonido modulado de máquinas, entonces empiezo a articularlos como palabras de un lenguaje que utilizó sin conocerlo y sin haberlo nunca aprendido. Estoy descifrando jeroglíficos ¿Será que la dificultad de esta conversación está en que la persona con la que estoy platicando no tiene la misma fe en la correspondencia secreta entre el nombre y el mundo, del cual esta música es una de las llaves? (Fragmento del programa número 167 de la serie *El arte de escuchar el radioarte*, de Radio Educación, 2004).

Por otro lado, en 1991, bajo el cobijo de Radio Colonia, de Alemania, surge el primer Laboratorio de Música Electrónica con el compositor Heber Einert, y la colaboración del físico matemático Erner Meyer, las dos líneas de investigación que ahí se analizaron era la relacionada con los tonos y sonidos y los modos de grabación. La

entonces Radio Colonia, transmitía periódicamente el programa *El mundo sonoro de la música electrónica* (Vázquez, 2007:86).

Finalmente, Antonio Calvo Manzano (1991:17) sostiene que la electroacústica es la especialidad de la acústica encargada de los dispositivos de conversión de señales eléctricas en sonoras y viceversa, de amplificación, registro y reproducción del sonido. Esta rama de la ciencia del sonido estudia el conjunto de los dispositivos transductores y es responsable del diseño y construcción de los instrumentos de mediación sonora, así como de establecer los parámetros que los rigen. La música electrónica trabaja con sonidos sintéticos, es decir producidos por aparatos electroacústicos, vibraciones eléctricas transformadas en vibraciones sonoras (Vázquez, 2007: 86).

A partir de estos lenguajes radiofónicos, donde se combina el sonido de la música, la voz, el ruido, la poesía sonora, concebidos como arte radiofónico, con lenguaje propio y significaciones diversas, es donde nace la estética radiofónica.

2.6 La estética radiofónica

El fenómeno del arte presenta una dualidad de elementos que son, por una parte, el sujeto artístico encarnado en el creador, lo mismo que en el espectador, el intérprete o el crítico, por otra, el objeto real, la obra de arte. La radio no tendría por qué escarpar a todos esos elementos, pero igual que otros medios de comunicación, la radio enfrenta cuestionamientos estéticos sobre su naturaleza artística. Sin embargo, la radio es un medio con un lenguaje singular y una técnica que posibilita la creación de obras artísticas a partir de sus propios recursos. La radio es in duda un vehículo susceptible de producir arte y no sólo de transmitir arte. Se puede decir que la estética de la radio es el estudio de la radio como arte, el estudio de algunas piezas radiofónicas como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de “lo bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer, tanto del radioescucha como del teórico (Camacho, 1996:59).

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. Desde sus inicios, la radio y sus creadores han inventado nuevos modos de expresión, nuevos géneros artísticos sorprendentes y revolucionarios, como el radioarte. Si bien es cierto éste tuvo en sus primeras etapas un desarrollo marginal, conforme avanzó la tecnología, fue cobrando presencia y alcance (Camacho, 1996:60).

2.7 Concepto de radioarte

De acuerdo con la revisión efectuada hasta el momento, para Klaus Schöning, el radioarte es el arte de la radio, no sólo arte en la radio, es decir, es vehículo que produce y no sólo reproduce. Asimismo, considera que el radioarte es un arte administrado y los límites de la radiodifusora siempre definen los límites del arte acústico en la radio. El radioarte es un género que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radioarte 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 (Camacho, 2004:13).

Un radioarte es una composición libre y experimental, donde no hay reglas ni fórmulas preestablecidas, de sonidos de cualquier índole: música, efectos sonoros (ambientales, guturales o electrónicos), voz –desde una perspectiva tímbrica- a excepción del höspel y el future, donde la palabra sí puede conservar su significado semántico-, que busca irrumpir en el imaginario sonoro del radioescucha, modificando su percepción. Una de las tareas del radioarte es generar sensaciones nuevas (Jinete El Hauli en Vázquez, 2007:109).

El arte radiofónico es algo que debe, necesariamente, afectar al radioescucha. Su trabajo, su composición sonora, no captura al oyente, al otro, para mí no significa nada. Es un desafío, no una fórmula, porque si tenemos una fórmula no es más un arte, un modo libre de expresión. La experimentación es el arte, sea dentro o fuera de la radio necesita esta relación, capturar al oyente, porque necesariamente debe haber un cambio en la escucha del oyente (Fragmento de una entrevista realizada a la creadora brasileña en el marco de la Cuarte Bienal Internacional de Radio, México, 2004).

Así pues, radioarte es toda obra que creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencios. Elementos que al conformar un lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultad de construir lenguajes estéticos; esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha. Esa conmoción puede ser lograda, gracias a que la radio posee un lenguaje propio, cuya convenciones son entendidas –y apreciadas– por un receptor cómplice (Camacho, Prólogo del CD Estancias Sonoras, LEAS, 2003:2).

2.8 Radioastas: las mentes creativas

La existencia del radioarte está marcada por las novedades tecnológicas en la radio. Actualmente, existen muchos programas de edición digital de audio accesibles en costo y operación, que resultan muy útiles para la realización de productos sonoros; sin embargo, muy a pesar de la tecnología que se utilice, el resultado siempre será el fruto del creador.

Por otro lado, el autor de radioarte, generalmente es quien realiza el trabajo; Andrea Hagelüken es contundente cuando señala que el compositor o autor no crea un producto para ser interpretado por otros, más bien, el ejecuta su trabajo en cada

etapa. En este sentido, funge como autor, dramaturgo y productor (Hagelügen, Igés, Camacho, 2006:41).

Crear radioartes exige requisitos que van más allá del mero entusiasmo: investigación, creatividad, oficio y sobre todo tiempo... es una propuesta artística que entiende que la radio no sólo es el soporte de su obra, sino la esencia misma de esa obra en la que confluyen las posibilidades de las nuevas herramientas tecnológicas, un lenguaje único y basto artesanal de contenidos (Vázquez, 2004:144).

Es básico que el creador conozca la metodología del quehacer radiofónico; sólo si ésta se conoce, se contemplarán los máximos imprevistos y los mínimos detalles en una producción, se sabrá cómo actuar, y lo más importante, seguirá un plan de trabajo, requisito fundamental para el éxito de cualquier empresa, en lo que a radio se refiere. Sólo la experiencia que tenga el autor con la manipulación sonora y con la producción radiofónica, en cuanto a los géneros tradicionales (entrevista, reportaje, etc.) le dará a éste la licencia para experimentar con sus medios de trabajo. Si un productor nunca ha realizado un reportaje radiofónico, difícilmente realizará un *feature*. Por ello, antes de aventurarse a la experimentación que enarbola el radioarte, hay que trabajar en los géneros radiofónicos básicos (Vázquez, 2007:146).

2.9 El oasis del cuadrante y sus artistas sonoros

El conocimiento de la existencia del radioarte en México se lo debemos a Lidia Camacho, quien primero fue productora de Radio Educación y, luego directora general (2000-2006). Es gracias a ella, que este género empezó a tejer su historia en el devenir de la radiodifusión mexicana, siendo su cuna la primera señal educativa y cultural en nuestro país. XEEP Radio Educación “El oasis del cuadrante”, que transmite de forma permanente desde 1968, cuya frecuencia en Amplitud Modulada es el 1060.



Jorge Reyes, miembro del Laboratorio de Experimentación Sonora (LEAS).

Archivo de Radio Educación.

El arte de escuchar el radioarte

En agosto de 2001, inició la transmisión a través de la frecuencia de Radio Educación XEEP 1060 AM, de la serie *El arte de escuchar el radioarte*, destinada a difundir el radioarte a nivel nacional e internacional. La primera temporada estuvo a cargo de Lourdes Quevedo Orozco, la segunda fue protagonizada por Benjamín Rocha Hernández, y la tercera estuvo bajo la coordinación de Alfredo Ramírez, Sandra Vázquez (ambos del LEAS) y Daniel González Marín (locutor del programa) (Vázquez, 2007:139).

Programaciones especiales

Radio Educación a través del LEAS, de 2001 a 2006, realizó transmisiones especiales de veinticuatro horas, consagradas en su totalidad al radioarte. *Poetas en abril*, un ejemplo fundamental. Contó con cuatro ediciones: *Poesía sonora* (2003), *Poesía erótica* (2004), y *Poesía electrónica* (2006). Para la edición de 2004, titulada *Poesía erótica*, cinco integrantes del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora

(Óscar Inclán, Alfredo Ramírez y Gildardo Cruz, Anabella Solano y Sandra Vázquez) produjeron, cada uno, tres poemas sonoros eróticos. El erotismo es un tema propuesto por México, al quehacer radio artístico mundial (Vázquez, 2007:140).

Compartiendo conocimientos

El 17 de marzo de 2005, gracias a un convenio establecido entre Radio Educación y la Universidad Iberoamericana, inició la cátedra *Radio Educación*, con la presencia de Murray Schafer, en la mencionada institución educativa; este evento estuvo proyectado para realizarse, año con año, en dicha sede. Sobra decir que ésta iniciativa persigue el objetivo de formar creadores y escuchas de radioartes. (Vázquez, 2007:140).

Por lo anterior podemos identificar que el ejercicio del radioarte es un desafío y su estudio dota a sus creadores de una aguda sensibilidad hacia el mundo sonoro que los rodea; dedicarse a éste, significa convertirse en un consumidor de las más heterogéneas propuestas sónicas.

El radioarte pugna por una radio más creativa y menos limitada; a su vez, sus creadores promueven la educación del radioescucha, y a la formación de públicos a valorar sus propuestas. Son ellos los productores de radioarte, quienes deberán defender férreamente sus proyectos, garantizarles una adecuada difusión y obtener la justa remuneración por su trabajo. En este sentido Bourdieu nos dice que la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a su consumo exclusivo, sirve para construir y renovar la distinción de las elites. En sociedades modernas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias (Canclini, 1989:36).

En este sentido habría que reflexionar si en medio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas entre, lo hegemónico y lo subalterno, lo incluido y lo

excluido. Ésta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como hibridaciones entre diversos sectores y sus sistemas simbólicos (Canclini, 1989:40).

La especificidad comunicativa y cultural de la forma simbólica del radioarte, está determinada por la posición de ésta forma simbólica en su contexto históricamente estructurado mediado por una industria cultural que determina su producción y transmisión. El sonido existe desde que la humanidad se formó, a través del sonido el hombre aprendió a comunicarse; es también el sonido un distintivo de cada ciudad, de cada región, de cada país, es también una forma simbólica que distingue a cada cultura. En este sentido el artista sonoro utiliza, capta, manipula ese sonido convirtiéndolo en una forma artística, en un radioarte. Utiliza al sonido como colores, y a la radio con lienzo donde pinta sus obras, donde capta su habitus y lo emite con una particularidad única.

A largo del texto hemos descrito, los diferentes escenarios donde nace, se desenvuelve e interactúa la forma simbólica del radioarte. También reflexionamos sin su producción depende de un desinterés y desconocimiento de este género radiofónico y sí es su complejidad lo que está determinando su producción en la industria cultural. Para responder éstos cuestionamientos y otros que nos hemos hecho a lo largo de nuestra investigación, es importante valernos de herramientas metodológicas, las cuales describiremos en el capítulo subsiguiente.

CAPÍTULO III

ESCRIBIENDO CON SONIDOS...

3.1 Construcción metodológica

*“Escribir con sonidos para la radio
no es escribir en la arena... es una propuesta
que libera la fuerza poética de la imaginación.”
René Farabet*

El presente apartado se abocará a la construcción metodológica para el análisis de nuestro objeto de estudio, partiendo de la premisa de analizar los factores que fomentan e inhiben la producción de radioartes en la radiodifusión mexicana como reflejo del campo del arte y la comunicación, para la cual es importante valernos de las técnicas adecuadas que nos aporten los datos necesarios para conocer y observar a través de la teoría y la metodológica todas esas pequeñas piezas que integran y rodean la atmósfera creativa de la producción del radioarte.

A través de la metodología nos podremos dar cuenta de lo que se dice o de lo no se dice del radioarte, el cual con el paso del tiempo, poco a poco ha buscado su lenguaje personal ayudado por la madurez en las propuestas de sus creadores y en los adelantos tecnológicos hasta llegar al día de hoy en donde innumerables propuestas se observan en todo el mundo.

Sin lugar a dudas, la historia del radioarte es increíble porque está alimentada de historias asombrosas y de personajes que buscaron en la frontera de las posibilidades una forma para transmitir un gesto sonoro. Por un momento imaginemos en los años veintes una cabina de grabación con un grupo de poetas gesticulando palabras incoherentes y onomatopeyas asombrados por los nuevos ruidos que la nueva era traía consigo, es decir el sonido. Recordemos, también por un momento a Orson Wells, con la “Guerra de los Mundos”, donde el realismo de su narración sobre la invasión marciana ocasionó que algunos escuchas saltaran por la ventana de sus apartamentos ante el inminente ataque marciano.

Aquí lo importante en la historia del radioarte, no es su pasado, sino su presente, el cual a pesar del desafortunado estado en que se encuentra la radio mexicana, sigue

vivo; ya que por su naturaleza experimental ha sido marginado de la radio comercial, y los espacios para su transmisión son escasos. Aunque, paradójicamente, es en la actualidad cuando existe un mayor número de escuchas potencialmente hambrientos por oír nuevas propuestas y nuevas sonoridades.

Es importante trazar algunos de los alcances de la presente investigación. Por lo que es sustancial describir al productor y el contexto de sus producciones artísticas en marcadas en los conceptos teóricos de la comunicación y la cultura; además de analizar el medio, es decir la radio, el cual es el instrumento mediático entre el radioarte y el mundo social. A lo largo de este análisis trataremos de analizar las contracciones que vayan emergiendo de los datos aportados por la metodología y las técnicas seleccionadas.

Para conseguir el objetivo planteado, es necesario seleccionar las técnicas adecuadas, por lo que presento un breve recorrido conceptual a través de los es la metodología, sus técnicas y aplicaciones en el campo de la investigación social. Asimismo, describo y fundamento las técnicas seleccionadas para su aplicación, así como el análisis y el informe final de las mencionadas técnicas. Todo esto con la finalidad de identificar los factores que inhiben y fomentan la producción de radioartes en Radio Educación, así como identificar las contradicciones existentes en el campo del arte y la cultura.

3.2 Metodología Cualitativa

3.2.1 Planteamientos generales de la metodología de la comunicación y la cultura

El reto básico en la investigación es la creatividad, la capacidad de configurar posibilidades a partir de posibilidades (Galindo, 1998:11), es aquí donde el proceso de conocimiento y modificación de lo conocido, son secuencias que se inscriben en la actividad social (Valero, 2005:3).

En este sentido, J. Ibáñez, nos dice que investigar la realidad social no es fácil. El investigador forma parte de la realidad que debe investigar (1998). La oposición sujeto/objeto de difumina. Pues el objeto es lo que está fuera del sujeto, literalmente lo ha arrojado del sujeto y aquí el sujeto está dentro del objeto, es decir el sujeto está ligado al objeto, aprisionado en el orden social que debe investigar (Valero, 2005:2). De ahí la importancia, y la relevancia de la metodología cuyos planteamientos serán una guía, un camino trazado, matizado por técnicas que nos ayudaran a caminar a lo largo de nuestra investigación. De vital relevancia es también la decisión y selección de estas técnicas pues éstas serán la parte táctica de nuestra construcción metodológica.

Antes de seleccionar la técnica más adecuada para indagar en torno a nuestro objeto de estudio, haremos una introspección en torno a la metodología de la comunicación y la cultura. En un primer momento destacaremos que hablar en torno a la metodología de investigación en comunicación nos obliga a plantear algunos lineamientos sobre la comunicación.

Anteriormente los teóricos situaban a la comunicación como disciplina autosuficiente, donde se privilegiaba la transparencia de dicho conocimiento; sin embargo deberíamos pensarla como la instancia donde existen vínculos; parafraseando a Jesús Martín Barbero, debemos pensarla como un lugar donde se pueda mirar y pensar lo social. También propone, que no podemos afirmar y ver a la comunicación como una simple concepción transdisciplinaria, ya que seguir pensando desde las disciplinas nos vuela a colocar límites y fronteras. Es por eso que enfatiza que esas barreras se deben romper para poner en el centro los procesos, permitiendo crear y construir incesantemente nuevos objetos.

Para ir un poco más allá y ante este cúmulo de posibilidades, la comunicación sobrepasa los medios de comunicación masivos para ser práctica de saberes, relaciones y producciones sociales de múltiples sentidos, desde donde la técnica y lo tecnológico constituye sólo una parte. Lo que implica afirmar la subestimación de los

medios en los procesos sociales, sino más bien incluirlos en un debate aún mayor, ya que estos y sus prácticas mediáticas juegan un papel importante en la producción de sentidos y de significaciones sociales, por lo que se instalan como un elemento importante de la cultura. Esta relación se basa en el carácter renovador de ésta última, donde la comunicación se instala como parte dinámica.

En este sentido, la situación actual en México es consistente con dos escenarios presentados, la sociedad de la información es la dominante, la de comunicación es emergente. La investigación toma algún lugar en esta bifurcación, por otra parte mantener la situación ecológica general, por otra promover la democracia y la reflexividad como forma elementales de convivencia. Cabe destacar que la cultura de la información representa las tendencias en el comportamiento a la búsqueda. Por otra parte, adquiere su verdadera profundidad cuando se la observa en sectores sociales distintos y en forma comparativa. (Galindo, 1998:17).

Ahora bien, la metodología supone siempre una teoría, una guía de imágenes y deseos de sentido que ponen en forma la información configurada en la tecnología de paquetes técnicos. La propuesta de relaciones entre estos componentes del proceso de investigación social, requiere de un apunte teórico que vincule los juicios del orden del método y la técnica con imágenes del campo perceptivo sobre lo social. (Galindo, 1998:13). En este sentido cabe añadir que la perspectiva del conocimiento sociológico afecta a la relación entre el sujeto que conoce las condiciones de posibilidades teóricas, prácticas y técnicas que interaccionan y hacen operativo ese conocimiento, y en última instancia apunta a una reflexión sobre la sociología del conocimiento y su necesaria recursividad en el nivel epistemológico –a quién o para quién se conoce-, en el nivel metodológico –por qué se conoce- y en el nivel tecnológico –cómo se conoce-, que determina bifurcaciones en la actividad de los sociólogos y adscripciones de unas sociologías u otras según el modelo de pertinencia metodología (Valero, 2005:3).

En el punto de partida se presenta los rasgos generales de una apuesta teórica-metodológica que permite ordenar los diversos paquetes técnicos. En ese orden se corresponde con una mirada que se descompone en tres dimensiones de organización de la información sobre lo social, lo que corresponde a la sociedad, a la cultura y a la ecología. La dimensión de la sociedad se refiere a lo más evidente de la composición, lo que aparece a la mirada del observador que inicia una indagación. Es el plano de la observación de lo que se ordena según el objeto cognitivo exploratorio y/o descripción. La dimensión de la cultura es lo que se encuentra más allá de lo evidente, la estructura que configura en poco a la diversidad y heterogeneidad de lo social. La dimensión de la ecología es lo más amplio de toda observación reflexiva, lo que permite relacionar lo social-cultural con lo no social ni cultural, lo que los límites de lo humano y lo no humano. Las tres dimensiones se componen de niveles de abstracción y de complejidad en la configuración y la trayectoria. (Galindo, 1998:13).

Asimismo, la investigación depende del tipo de sociedad donde se realiza, de la cultura y de la ecología específica. De acuerdo con la tipología social podríamos hablar de cuatro tipos, comunidad de la información, sociedad de información, sociedad de comunicación y comunidad de comunicación; la sociedad mexicana como parte de un movimiento global transita en del segundo al tercero en forma compleja y particular. Lo importante es que la investigación social emerge en el momento en que mayor necesidad hay de un control rápido y eficaz de una masa que siendo homogénea desde cierto punto de vista, en general, tiene diversos grados de heterogeneidad. Aquí la importancia de la investigación pues es indispensable para que unos sepan de todos, y esos todos puedan ser dirigidos en sus comportamientos por esos unos. Frente a este escenario aparece el proyecto de la modernidad occidental la sociedad de comunicación, la sociedad abierta, la compuesta por ciudadanos libres y participativos, la de individuos críticos y reflexivos, cuya característica es la democracia. (Galindo, 1998:16).

Sin embargo, la investigación social forma parte de las formas de la cultura de la información. El saber sobre lo social se distribuye entre la población de manera disimétrica, a algunos les llega más información y a otros menos, por otra parte, unos buscan y necesitan más información que otros. La situación no es objeto de acción de la investigación tradicional, pero la investigación reflexiva de segundo orden intenta promover en los actores sociales una mayor cultura de información, una más intensa, superior y, sobre todo, una mejor distribución de los saberes estratégicos. El asunto se pone más interesante con la cultura de comunicación. La sociedad de información tiene una muy baja cultura de comunicación. (Galindo, 1998:17).

Por otro lado todo tiene un principio, un punto de partida. Para este caso es necesaria una imagen de un esquema de propaganda de los elementos básicos de la configuración dinámica mostrada. Estos elementos son las imágenes parciales de la tecnología, la metodología y la epistemología de la investigación social. El asunto de la metodología es un orden lógico diferente, responde a la pregunta de por qué se hacen las cosas así y no de otra manera. Se entiende que aquí se configura la guía de operaciones, muchas de las cuales pueden intercambiarse sin modificar sustantivamente el resultado, tal vez sólo un poco.

El punto es que aquí es donde opera la estrategia, el visionario de la investigación a corto plazo, por el tiempo que dura un proyecto en particular. Es aquí donde la metodología decide el camino general donde las operaciones concretas representan los pasos particulares. Por un lado la epistemología se ordena en una dimensión superior a la metodología, pero íntimamente relacionada con ella y con la tecnología. Ahí se define el para qué y para quién se hace lo que se hace. Sin embargo, es importante concebir en forma integrada las tres dimensiones, la operación concreta no está separada de la lógica estratégica general, ni de la interacción que promueve con el mundo social. Es más, la nueva investigación social supone la relación de los tres configuradores cuando define a la interacción social reflexiva como el escenario y el objeto de la acción de investigación. (Galindo, 1998:23).

Al respecto Alfonso Valero García, señala que la parcelación en la representación discursiva de la ciencia en materias o campos de conocimiento, y la dinámica especializada de éstas, han contribuido a la producción y formalización, en el ámbito de la sociología, de técnicas y metodologías de análisis y de intervención psicosocial, y a la potencial aplicación selectiva en la investigación social de toda una panoplia de técnicas que se difractan a partir de estructuras metodológicas diseñadas para la práctica de la investigación social: la encuesta o las tipo estadístico en las distributivas, los grupos de discusión, entrevistas abiertas, observaciones participantes, análisis de textos etc. en las estructurales, y las dialécticas, muy poco desarrolladas, con la asamblea como técnica más paradigmática y que integra metodologías de acción-participación (2005:14).

Asimismo señala que el investigador en las ciencias sociales se enfrenta con la alternativa entre una visión rígida, cerrada, ordenada, unidimensional, estandarizada del pensamiento social, o una visión multidimensional que contribuye a enriquecer permanentemente el conocimiento de la realidad social, integrando orden y desorden, producción y reproducción, estabilidad, autonomía y heteronomía, como partes de una realidad compleja, aprehensible por los sujetos de conocimiento, y sujeta al orden lógico de las puntuaciones en que continuamente se reorganiza discursivamente la realidad, en una relación dialéctica sujeto-sujeto/objeto. (Valero, 2005:15).

Finalmente podemos decir que la articulación metodológica, en la investigación social, de técnicas sociológicas cualitativas y cuantitativas que puntúan al nivel lógico más elevado, puede contribuir a procesos de conocimiento de sujetos en proceso (auto reflexivo), y captar una mayor complejidad y multidimensionalidad de las estructuras y dinámicas sociales implicadas en los fenómenos sociales y en el análisis social. (Valero, 2005:16). Es aquí en este ámbito social donde los fenómenos culturales y comunicativos se encuentran inmersos, donde funcionan como productos y mediadores entre los individuos, y son además muestras palpables de realidades evolutivas.

3.2.2 Fundamentos de la metodología cualitativa

La construcción de un problema de investigación implica un recorte de la realidad. El conocimiento no se “adquiere” sino que se construye; la realidad no es un ente externo que puede ser estudiado en estado puro; más bien los objetos de conocimiento se construyen durante y en su relación con el investigador, y ambos se transforman en este proceso. En esta investigación no se pretende el descubrimiento de una realidad, sino la producción de un conocimiento que debe ser definido por las limitantes de su contexto. (Herrera, 1971:140-141). En este sentido, en las investigaciones en ciencias sociales con frecuencia los métodos de investigación suelen dividirse en dos grandes grupos cualitativos y cuantitativos. Los primeros se definen por su carácter numérico y por dar prioridad al análisis de la distribución, repetición, generalización o predicción de los hechos sociales. Los segundos ponen énfasis en la visión de los actores y el análisis contextual en que ésta se desarrolla, centrándose en el significado de las relaciones sociales (Vela, 1996: 64).

CUALITATIVAS

Observación:

descripción del comportamiento social o individual.

Entrevista: se puede realizar con base en: el sujeto, el objeto, las técnicas.

Historia de vida: narración libre y dirigida.

Test Psicológico: proporciona datos sobre actitudes especiales.

ASBII: identificación y asociación de imágenes.

Análisis del

discurso: análisis por categoría del discurso.

Sesión de Grupo: interacción discursiva.

Grupo de discusión: interacción discursiva de los sujetos.

Delphi: prospectiva del fenómeno de comunicación.

Focus Group: interacción lineal del grupo.

Focus Group on line: discusión en red en tiempo real, entre otras

Focus Group on line:

discusión en red en tiempo real.

Bulletin Board: discusión en tiempo diferido por la red.

Habilidad de escuchar: estrategias para comprender las conversaciones.

T.A.T.: investigación de la personalidad.

Etnometodología: análisis del contexto de los actores sociales.

Prosopografía: descripción detallada de las personas

CUANTITATIVAS

Encuestas: identificación del problema de investigación.

Análisis de Contenido: Predicciones sobre las fuentes de comunicación y sobre los emisores.

Delphi: prospectiva del fenómeno de comunicación.

Construcción de escalas: Indicador de la conducta.

Cuestionario: serie de preguntas formuladas por escrito.

Diferencial semántico: evalúa la estructura de las imágenes de la organización.

Auditoria

Comunicativa: identifica la presencia de uniformidad en la organización.

Técnica de Pigors: recolecta observaciones del comportamiento.

Técnica de muestreo de actividad: el investigador registra y analiza procesos de comunidad en la organización.

Sociograma: representación gráfica de la comunicación.

Eco: por medio del cuestionario descubre el proceso de la información.

BEI: análisis de la conducta de los miembros de la organización.

Incidente crítico: recopila y analiza el comportamiento.

Uso de herramientas comunicativas: determinación de herramientas para la comunicación.

Diagnóstico del Clima

organizacional: revela el tipo de ambiente y satisfacción en la organización. **(por mencionar algunas)**

Mapa general de las técnicas de investigación (Tesis en comunicación, UNAM, 2003).

Cabe destacar que el paradigma cuantitativo y cualitativo presenta distintas versiones del mundo social, del papel de la ciencia, del conocimiento, del entendimiento de lo social, así como el diseño de la investigación y las técnicas de recolección de información. Es así como la investigación cualitativa más que un enfoque de indagación es una estrategia encaminada a generar versiones alternativas o complementarias de la reconstrucción de la realidad, se comprende por qué es un recurso de primer orden para el estudio y la generación de conocimientos sobre la vida social. Aspecto de vital importancia de esta estrategia resulta ser, sin lugar a dudas, la adecuada utilización de las técnicas de recolección y análisis de la información (Vela, 2003: 63).

Por tanto para el estudio y análisis de nuestro objeto de estudio caracterizaremos solo las técnicas que a priori utilizaremos como herramientas metodológicas. Como

primer momento hablaremos de los aspectos que distinguen a la entrevista cualitativa y de su limitación conceptual. En un segundo momento de sus fundamentos, utilidades y aplicaciones en la investigación social. Finalmente hablaremos de la técnica *Delphi*, la cual tiene como finalidad crear una prospectiva del fenómeno de comunicación y está situada tanto en la investigación cuantitativa y cualitativa. Lo anterior para fundamentar las técnicas que tomaremos como herramientas metodológicas para estudiar nuestro referente de estudio.

Se ha definido a la entrevista como una situación construida o creada con el fin específico de que un individuo pueda expresar, al menos en una conversación, ciertas partes esenciales sobre sus referencias pasadas y/o presentes, así como sobre sus anticipaciones e intenciones futuras. Ante todo es un mecanismo controlado donde interactúan personas: un entrevistado que transmite información y un entrevistador que la recibe, y entre ellos existe un proceso de intercambio simbólico que retroalimenta este proceso. La entrevista es considerada por algunos como instrumento en la investigación, pues nos introduce en los debates acerca de la objetividad y la subjetividad, destacando su significado para el desarrollo teórico o explicando sus posibilidades metodológicas (Vela, 2003:66). Quizás por ello la entrevista es una de las herramientas privilegiadas por los sociólogos.

Desde la antropología y el análisis etnográfico, el uso de la entrevista ha ido abriéndose camino entre las ciencias sociales como medio apropiado de producción de datos en una multiplicidad de áreas. El deseo de aprender objetivamente lo inasible de su objeto, ha llevado recientemente a las ciencias sociales a colonizar nuevos territorios, incorporando así materiales ajenos. En este sentido la entrevista ha contribuido a mediar los significados de las voces ausentes en el estudio social. El mundo íntimo de las culturas populares y los ámbitos ignotos de los espacios de vida constituyen la nueva materialidad recuperada por la investigación microsociología basada en la calidad de la palabra (Galindo, 1998:27).

Asimismo, es una narración conversacional creada conjuntamente por el entrevistador y el entrevistado, que contiene un conjunto interrelacionado de

estructuras que la definen como objeto de estudio. De ahí que todo dispositivo técnico, desplegado en el trabajo de campo por el investigador, se oriente a mantener abierta la comunicación interpersonal; cercada por la amenaza de la interrupción del diálogo en su incompletad y sus limitaciones fragmentarias. También cuando hablamos de entrevista abierta o cualitativa, distinguimos básicamente dos tipos de técnicas de investigación: la entrevista en profundidad y la entrevista enfocada. Ambas, se funden en la misma estructura instrumental a la hora de operar en lo real concreto durante la etapa de trabajo de campo. Sin embargo, difieren en la estrategia de diseño que efectúa el investigador (Galindo, 1998:298-299).

En este caso entendemos por entrevista a profundidad un tipo de entrevista cualitativa de carácter holístico, en la que el objeto de investigación está constituido por la vida, experiencias, ideas, valores y estructura simbólica del entrevistado. En la entrevista enfocada, en cambio, existe predeterminado de antemano un tema o foco de interés, hacia el que se orienta la conversación y mediante el cual hemos seleccionado a la persona objeto de la entrevista, además pretende responder a cuestiones muy concretas, tales como, estímulos más influyentes, efectos más notorios, diferencia de sentido entre sujetos sometidos a la misma experiencia (Galindo, 1998:299).

Por otro lado, sus características se pueden describir de la siguiente forma: es un tipo de entrevista no directa, abierta, no estructurada ni estandarizada; sigue un modelo conversacional, superando la perspectiva de un intercambio formal de preguntas y respuestas en la medida que trata de simular un diálogo entre iguales; el objeto de análisis es el habla, visto desde lo social en todas sus dimensiones; no sólo texturiza, sino igualmente contextual y situacional; busca información personalizada, tratando a los sujetos en su exclusiva originalidad a partir de los significados que ellos mismos elaboran en lo que se denomina su sentido común; y finalmente es una técnica cualitativa de producción e interpretación de la información a través del análisis de los discursos, de manera similar a como opera la técnica de grupos de

discusión, ya que muestra especial interés por las construcciones conversacionales como vehículos de cohesión ideológica (Galindo, 1998:304).

En general, la utilización pertinente de la entrevista cualitativa en la investigación social se fundamenta en tres principios esenciales: a) Los escenarios o las personas no son siempre en sus contextos naturales a través de la observación participante, por lo que permite la reconstrucción de acontecimientos, además de ser instrumento privilegiado del análisis sociológico. b) La entrevista permite esclarecer las experiencias humanas subjetivas desde el punto de vista de los propios actores sociales. c) La entrevista cualitativa favorece además, como ya señalamos al comparar la técnica de la entrevista con el trabajo etnográfico. Asimismo, la entrevista puede ser utilizada, en consecuencia, de manera productiva, en cuatro campos principales de la investigación. En primer término en la construcción de acciones pasadas, ya sea la construcción de enfoques biográficos, la creación de archivos orales, o más bien, el análisis retrospectivo de una acción o un acontecimiento. En segundo lugar el estudio de las representaciones sociales personalizadas. En tercero el análisis de la interacción entre constituciones psicológicas personales y conductas sociales específicas. Por último, es común la utilización de la entrevista en profundidad como técnica complementaria en los estudios cuantitativos, a modo de prospección de los campos semánticos (Galindo, 1998: 308-310).

Después de abordar los puntos más importantes en torno a la técnica de la entrevista cualitativa o estructurada, a continuación nos ocuparemos de otra de la llamada Delphi, la cual representa la segunda técnica que utilizaremos para el análisis de nuestro objeto de estudio.

El método Delphi, cuyo nombre se inspira en el antiguo oráculo de Delphos parece que fue ideado originalmente a comienzos de los años 50 en el seno del Centro de Investigaciones estadounidense RAND Corporation por Olaf Helmer y Theodore J. Gordon, como un instrumento para realizar predicciones sobre un caso de catástrofe

nuclear. Desde entonces, ha sido utilizado frecuentemente como sistema para obtener información sobre el futuro (Astigarraga, 2008:2).

Linston y Turoff definen esta técnica como un método de estructuración de un proceso de comunicación grupal que es efectivo a la hora de permitir a un grupo de individuos, como un todo, tratar un problema complejo (1975:3).

Los métodos de prospectiva estudian el futuro en lo que se refiere a la evolución de los factores del entorno tecno-socio-económico y las interacciones entre estos factores. De esta manera las organizaciones podrán desarrollar sus planes estratégicos con la seguridad de que se van a conseguir los objetivos a largo plazo que tenían previstos. Dentro de los métodos generales de prospectiva se pueden destacar los siguientes: Método de expertos. Se basan en la consulta a personas que tienen grandes conocimientos sobre el entorno en el que la organización desarrolla su labor. Métodos extrapolativos: En este método se proyecta hacia el futuro los datos de evolución que se tienen del pasado. Métodos de correlación: En éstos se intenta ver qué factores están implicados en un desarrollo y en qué grado influyen (<http://www.gtlic.ssr.upm.es/encuestas/delphi.htm#A.1.1.1>, 3 agosto de 2008).

Método de expertos

Una *delphi* consiste en la selección de un grupo de expertos a los que se les pregunta su opinión sobre cuestiones referidas a acontecimientos del futuro. Las estimaciones de los expertos se realizan en sucesivas rondas, anónimas, con el objeto de tratar de conseguir consenso, pero con la máxima autonomía por parte de los participantes. Es decir, este método procede por medio de la interrogación a expertos con la ayuda de cuestionarios sucesivos, a fin de poner de manifiesto convergencia de opiniones y deducir eventuales consensos. La encuesta se lleva a cabo de una manera anónima (actualmente es habitual realizarla haciendo el uso del correo electrónico o mediante cuestionarios web establecidos al efecto) para evitar los efectos "líderes" (Astigarraga, 2008:3).

Los métodos de expertos utilizan como fuente de información un grupo de personas las que se supone un conocimiento elevado de la materia que se va a tratar. Estos métodos se emplean cuando se dan algunas de la siguientes condiciones: a) No existen datos históricos con los que trabajar. b) El impacto de los factores externos tiene más influencia en la evolución que el de los internos. c) Las consideraciones éticas o morales dominan sobre las económicas y tecnológicas en un proceso de evolutivo. Su ventaja consiste en que la información disponible está más contrastada que aquella de la que dispone el participante mejor preparado, es decir, que la del experto más versado en el tema. Esta información se basa en la idea de que varias cabezas piensan mejor que una. Además, de que el número de factores considerado por un grupo es mayor que el que podría ser tenido en cuenta por una sola persona. Cada experto podrá aportar a la discusión general la idea que tiene sobre el tema debatido desde su área de conocimiento. (<http://www.gtlic.ssr.upm.es/encuestas/delphi.htm#A.1.1.1>, 3 agosto de 2008).

Características fundamentales: El método *delphi* pretende extraer y maximizar las ventajas que presentan los métodos basados en grupos de expertos y maximizar sus inconvenientes. Para ello se aprovecha la sinergia del debate de grupo y se eliminan las interacciones sociales indeseables que existen dentro de todo grupo. De esta forma se espera obtener un consenso lo más fiable posible del grupo de expertos. Sus características fundamentales son: El anonimato; esto es durante un *delphi* ningún experto conoce la identidad de los otros que componen el grupo de debate. También impide la posibilidad de que un miembro del grupo sea influenciado por la reputación de otro de los miembros o por el peso que supone oponerse a la mayoría. Asimismo, permite que un miembro pueda cambiar sus opiniones sin que eso suponga una pérdida de imagen y defender sus argumentos con la tranquilidad que da saber que en caso de que sean erróneos, su equivocación no va a ser conocida por los otros expertos. Finalmente, la interacción y realimentación controlada y la respuesta de grupo en forma estadística. Es en este punto donde la información que se presenta a los expertos no es sólo el punto de vista de la mayoría, sino que se

presentan todas las opiniones indicando el grado de acuerdo que se ha obtenido (<http://www.gtlic.ssr.upm.es/encuestas/delphi.htm#A.1.1.1>, 3 agosto de 2008).

Cualquiera sean los tipos *delphi* se pueden distinguir cuatro fases: a) La primera fase se caracteriza por la exploración del tema en discusión. b) La segunda fase comprende el proceso en el cual el grupo logra una comprensión del tema. c) La tercera fase explora los desacuerdos, se extraen las razones de las diferencias y se hace una evaluación de ellas. d) La cuarta fase es la evaluación final (Konow y Pérez, 2008:1).

Por otro lado, la composición del panel de expertos estará en función del estudio particular de qué tema se trate. Así la participación relativa de los tipos de expertos variará con cada estudio. No obstante al no haber reglas generales para determinar la composición del panel, se pueden anticipar ciertos criterios básicos. Cabe destacar que en un *delphi* de proyecciones se debe incluir mayoritariamente expertos, tratando de abarcar los distintos sectores que están ligados directamente al tema. La expertisidad en este caso no se limita a los conocimientos teóricos, o a la experiencia docente o académica sino que, será preciso incluir individuos que por su experiencia profesional puedan aportar, además de conocimientos teóricos, un bagaje práctico que será de gran utilidad en las proyecciones. El número de participantes variará dependiendo del uso que se le quiera dar a los resultados del ejercicio *delphi* (Konow y Pérez, 2008:6-15).

Sin lugar a dudas y al igual que la entrevista cualitativa, en la aplicación de esta técnica es importante la elaboración de un cuestionario. En esta etapa en el ejercicio del *delphi* el diseño, elaboración y envío de los cuestionarios que contienen las preguntas y la información, en relación al tema investigado. La confección de las preguntas y formas de seleccionar y representar la información son aspectos determinantes, entre otros, de los resultados del ejercicio, razón por la cual requieren de un estudio y discusión más detallados (Konow y Pérez, 2008:16).

El tipo de preguntas pueden ser formulas con el objeto de extraer la información útil a los objetivos planteado por el estudio. Entre ésta podemos destacar *preguntas de ranking*, que consisten en entregar una serie de características en forma desordenada, factores y/o eventos relacionados con el tema en estudio; *preguntas de votación*, son las que se presentan dos o más alternativas a consideración de los panelistas, los cuales deben votar por ellas y finalmente, las *preguntas abiertas*, que son aquellas que permiten a los miembros aportar ideas nuevas. Éstas últimas son generalmente para señalar razones que justifiquen una determinada estimación. Mencionar factores que se puedan influir en el comportamiento de una determinada variable y mencionar eventos con respectivas probabilidades de ocurrencia (Konow y Pérez, 2008:18).

Como hemos visto cada una de las técnicas cualitativas antes descritas serán de gran ayuda para el desarrollo de la presente investigación. Cada una aportara de manera separada datos que serán conjuntados en un informe final, cuyo producto será la construcción de ese conocimiento que nace, como mencionamos anteriormente, de un recorte de la realidad social, donde la realidad es un ente externo que puede ser estudiado en estado puro.

3.2.3 Integración

Tanto la entrevista enfocada, como el método de expertos o Delphi, serán las técnicas a aplicar en nuestra búsqueda de conocimiento sobre el radioarte; pues consideramos que son las idóneas por las características de la investigación. Esto debido a que el tema es poco conocido en México, por lo que el campo de estudio es muy limitado. Primero la entrevista enfocada porque a través de ella sabremos el punto de vista de los creadores, de los radioastas. En segundo lugar recurrimos al método de expertos o Delphi para contactar a los teóricos los cuales geográficamente son inalcanzables para la aplicación de otra técnica metodológica.

3.3 Problematización y el objeto de la investigación

A lo largo de este texto hemos descrito algunas de las técnicas como la entrevista cualitativa o enfocada y el Delphi, que utilizaremos en la recolección de datos en nuestra investigación en torno a la producción de radioartes. Antes de iniciar con esa ardua tarea primeramente retomaremos algunos puntos importantes planteados al inicio de nuestro estudio, donde nos cuestionábamos ¿Cuáles son los factores que fomentan e inhiben la producción de radioartes en la radiodifusión mexicana como reflejo del campo del arte y la comunicación?, la respuesta tentativa a esta pregunta es:

La subordinación de la fuerza renovadora y experimental que se da en la producción de radioartes muestra la contradicción existente que propicia el desencuentro entre la estética moderna y la dinámica del desarrollo artístico, por eso su inhibición en el ámbito comunicativo.

La comunicación es la parte dinámica de la cultura, donde los medios y sus prácticas mediáticas son de vital importancia en la producción de sentidos y significaciones sociales. En este sentido no podemos olvidar las particularidades del sentido social de la radio y su dimensión cultural dinamizadora de la misma sociedad; además de profundizar en su capacidad para generar nueva cultura mediante la exigencia de creatividad en los productos que oferta, los cuales a la larga le dará un impulso renovador para el futuro y no la simple repetición de formas rentables, pero hoy agotadas.

Ahora bien con el avance tecnológico y un mundo cada vez más globalizado, la cultural se van transformando, mezclándose unas con otras, convirtiéndose en culturas híbridas pausadas y unificadas cada vez más, es en ese entorno donde nacen nuevas expresiones artísticas etiquetas como efímeras y edificadas por nuevas formas de ver el social. Aquí se donde nace el radioarte, en una sociedad llena de contradicciones y vanguardias de grupos sociales.

A continuación describiremos los tópicos, categorías y unidades de análisis que nos ayudarán el diseño de nuestro instrumento metodológico, de donde se fundamentaran sistemáticamente la aplicación de las mencionadas técnicas.

Nuestra tabla de especificaciones estará integrada por los conceptos de cultura que parafraseando a J. B. Thompson que dice que son formas simbólicas insertadas en contextos y procesos sociohistórico en los cuales, y por medio de los cuales se producen, transmiten y reciben; además del capital económico, el capital simbólico y el capital cultural; los cuales definen la posiciones y trayectorias de las formas simbólicas; las cuales constituirán la base teórica, de la cual se desprenden las categorías, que es el desglose de cada concepto, que dará pie a la formación de los indicadores e índices, los cuales estará representado por individuos a los que se les aplicará el reactivo final. Finalmente, el Intem, en este caso son es el complemento de estos últimos; todo esto con el objetivo de integrar el reactivo que representará nuestra unidad de análisis. (Ver Anexo1, Tabla de especificaciones).

3.4 Técnicas formales de investigación

En el ámbito de las ciencias sociales, las técnicas de investigación suelen estar franqueadas por la visión epistémica, esto es parafraseando a Bourdieu, no hay operación por elemental y, en apariencia, automática que sea de tratamiento que no implique una elección epistemológica e incluso una teoría del objeto.

En este sentido, es importante enfatizar que el método cuantitativo se centra epistemológicamente en lo empírico, donde el conocimiento nace a partir de la observación, la meditación y la experiencia, y su medición es profunda y controlada. Tiene como característica especial que no esta fundamentada en la realidad, esta orientada a la comprobación y el resultado, por lo que es confirmatoria, reduccionista, inferencial, hipotética y reduccionista.

Por otro lado, y como su contraparte se encuentra el método cualitativa, el cual epistemológicamente esta situado en la fenomenología y comprensión, esta encaminado al estudio de la conducta humana desde el punto de referencia de quien actúa. Su característica, esencial es que se basa en la realidad, orientado a los descubrimientos, por medio de la exploración, descripción e inducción.

Ahora bien, las técnicas como métodos, son respuestas al cómo hacer para alcanzar un fin o resultado propuesto, pero se sitúa a nivel de hechos o de la etapas prácticas a modo de dispositivos auxiliares que permiten la aplicación del método por medio de elementos concretos y adaptados a un objeto bien definido (Cook, Richard en Elfos, 2003), es decir nuestro objeto de estudio.

Así pues, el investigador tiene la posibilidad de elegir libremente mezcla de atributos de ambos paradigmas (en cuantitativo o cualitativo), para atender mejor las exigencias del problema de investigación con que se enfrenta. Es aquí como la investigación de estas técnicas nos ayudará a establecer una mejor conexión y enriquecimiento de nuestro objeto de estudio.

Nuestras técnicas de investigación la hemos elegido basándonos en algunos preceptos que contextualizan el entorno del radioarte; esto es como el medio radiofónico donde se mueve este lenguaje artístico, esté género incipiente en la radio cultural mexicana, donde todavía no se apropia de un espacio para consolidarse en el medio radiofónico. En este sentido es importante conocer y analizar las causas del por qué llega a México hace aproximadamente 12 años como género nuevo, cuando en Europa lleva ya una trayectoria de más de 40 años de conocerse cómo género. Es por esto que consideramos oportuno efectuar entrevistas enfocadas a radioastas de Radio Educación, para conocer de su formación sonora, su concepción y percepción del radioarte. Así pues, el *Delphi* lo aplicaremos a expertos en el tema a través de correo electrónico; su aportación es valiosa para enriquecer nuestro análisis sobre la producción de radioartes. Posteriormente, explicaremos nuestra

propuesta de los mencionados métodos, no sin antes desarrollar como primer paso nuestro cuestionario a aplicar.

3.4.1 Definiciones, planteamientos y fundamentos de las técnicas utilizadas

Las técnicas que utilizaremos en nuestra investigación son la entrevista enfocada y el Delphi. Por tanto, haremos un recorrido por los fundamentos esenciales de éstas.

Entrevista cualitativa

Parafraseando a Jesús Galindo quien dice que en la investigación cualitativa el problema de la verdad no es tan importante, por tanto su análisis se sustenta en la interpretación y la reinterpretación de lo que dicen el entrevistado.

Tipos de entrevista:

Entrevista a profundidad: es de carácter holístico, en la que el objeto de investigación está constituido, por la vida, experiencias, valores y estructura simbólica del entrevistado.

Entrevista enfocada: existe un tema de interés hacia el que se orienta la conversación y mediante el cual hemos seleccionado a la persona objeto de la entrevista.

Entrevista abierta: esta orientada al sujeto, suele aplicarse cuando interesa conocer los actos locutorios más expresivos del mismo, con el objeto de intentar comprender la acción social en que construye sus sentidos.

Ahora bien, ambos tipos de entrevistas cualitativas operan técnicamente de manera similar. La estrategia no ordena totalmente las tácticas de movimiento en el trabajo de campo.

Estrategia: se determinara el escenario donde se llevará a cabo la entrevista, además de seleccionar a los entrevistados, y elaboración del cuestionario guía; además de establecer y determinar los objetivos de la entrevista. Se determinan el número de sesiones y los recursos materiales que serán requeridos.

Praxis: al momento de su aplicación la empatía juega un papel fundamental, pues esto determina el grado de confiabilidad del discurso.

Análisis del discurso: es aquí donde el analista debe ser un hábil estilista del lenguaje con el fin de seleccionar las palabras más adecuadas, en su extensión e intensidad, las densidades complejas que intentan expresar una experiencia o una opinión.

Punto aparte merece la logística que le antecede; para lo cual tomaremos la propuesta de Enrique Pimentel en *Trazos llenos de sentidos* (2002), donde nos dice que es importante determinar el lugar, es decir debe de ser un espacio amplio y cómodo para dos personas conversando, de preferencia debe ser un lugar neutro o bien natural al investigador. Es importante establecer los recursos humanos que debe de ser de una o tres personas máximo. Se tienen que prever los recursos materiales, esto es una grabadora o según la situación. Se deben determinar el número de sesiones, dado el caso del entrevistado. Finalmente, establecer el objetivo de ésta.

Después de lo anterior, podemos inferir el diseño y sus condiciones:

- a) Condiciones del lugar: se escogió un restaurante cercano a lugar de trabajo de los entrevistados.
- b) Recursos: se utilizará un sujeto, el entrevistador. Además de una grabadora de audio
- c) Sesiones: estas tendrán una duración máxima de una hora.
- d) Criterio de selección: Dos productores de radioartes que laboran en Radio Educación.

e) Objetivo: conocer su percepción en torno a la producción y difusión del arte radiofónico en Radio Educación.

Ahora bien, es importante también determinar y diseñar el instrumento de aplicación, esto es el cuestionario guía. (Anexo 1).

Método de expertos o Delphi

Una forma de subsanar este problema ha sido estructurar un tipo de comunicación grupal que consiste en reunir un grupo de personas con ciertas características, para que emitan juicios sobre un determinado tema. Estas personas pueden ser expertos en el tema, afectados y/o interesados que por su nivel de información y grado de conocimiento puedan aportar ideas y puntos de vista diferentes al problema en cuestión.

Tipos de Delphi

a) Por objetivo. Dependiendo del objetivo que se persiga, un ejercicio Delphi, se puede clasificar en:

- Delphi de proyección: es diseñado para proyectar variables, eventos, tendencias, que servirán de apoyo en la toma de decisiones.
- Delphi de política: es una herramienta de análisis de políticas alternativas y no de un mecanismo de toma de decisiones. Su objetivo es asegurar que todas las posibles opciones de un problema ha sido expuestas y consideradas de modo de estimar el impacto.

b) Por conducción.

- Delphi convencional: es el más común y se caracteriza por la importancia del grupo monitor tanto en el diseño, como en la evaluación de respuestas.
- Delphi computador: el grupo monitor es reemplazado en gran medida por un computador que es programado para realizar la compilación de los resultados del ejercicio.

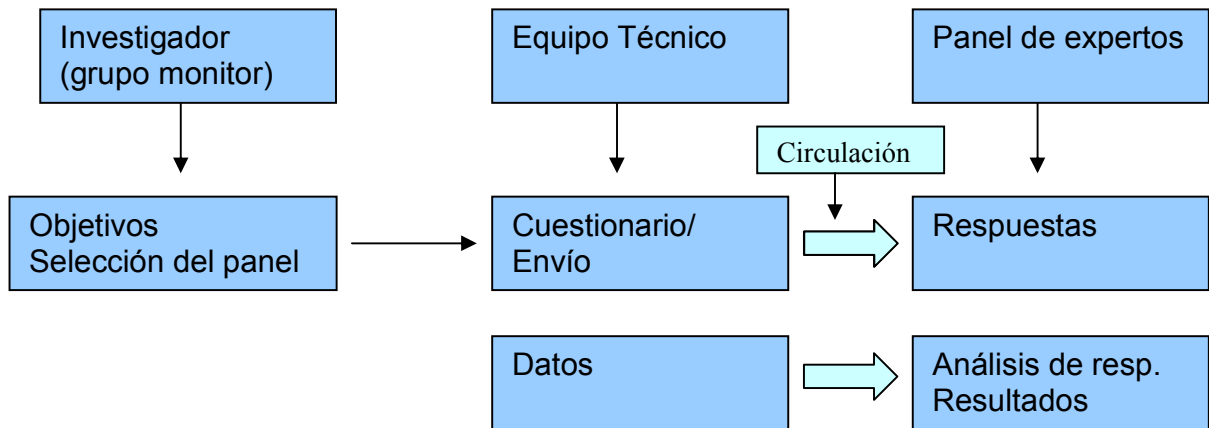
Etapas:

- a) Definición de objetivos: antes de diseñar el ejercicio, es necesario definir claramente los objetivos que se persiguen con la realización de un determinado Delphi,
- b) Programación de recursos materiales. La programación de los recursos, tanto humanos como materiales y de la realización del ejercicio.
- c) Características del grupo monitor: Es el encargado de fijar los objetivos del Delphi, reunir la información inicial del tema y fijar los criterios de selección de los panelistas, diseño de los métodos de tabulación y evaluación; así como de la distribución y recolección de cuestionarios.
- d) Características de los panelistas: El número estará condicionado por los siguientes factores: complejidad de la información a obtener para la realización del estudio. Éste debe estar formado por personas con capacidad de estudiar e investigar la cuestión.
- e) Diseño de método de tabulación y evaluación de la información obtenida a través de los cuestionarios. Esto incluye la definición de los criterios con que evaluará el grado de experticidad de los panelistas, cómo se medirá el consenso y cómo se corregirán los sesgos que presenten las respuestas de los panelistas.
- f) Análisis de los datos.

Lo anterior nos servirá como punto de partida para describir la aplicación y diseño de esta técnica.

1. Definición de objetivo: se aplicará un cuestionario previamente diseñado a expertos cuya situación geográfica no está a nuestro alcance, los cuales son conocedores del tema y han fijado bases y conceptos a este respecto.
2. Recursos: se utilizará una computadora para enviar y recibir por medio del correo electrónico los cuestionarios.
3. Panelistas: el grupo de expertos se seleccionarán en base a sus conocimientos sobre el tema, quienes se les enviará el cuestionario previamente diseñado.

Proceso Delphi



El diseño del instrumento o cuestionario a aplicar fue el mismo diseñado para la entrevista enfocada. (Anexo 2).

3.4.2 Particularidades

Ambas técnicas tienen semejanzas y particularidades propias del método cualitativo, en el caso del Delphi, pertenece a ambas, al cualitativo y cuantitativo. La virtud de la metodología de las ciencias sociales, es que tienden a ser elásticas y manipulables, para hacerlas aptas para el estudio de nuestro objeto de estudio.

Al respecto Jesús Galindo, nos dice que pueden existir distintos tipos de relaciones entre las técnicas que se conozcan y se puedan utilizar. En primer caso, la fase explorativa para el diseño, en donde se puede utilizar la información que produce una técnica para el diseño de otra; y en un segundo momento la complementariedad, esto es observar con dos o más técnicas que no se contrapongan a la primera. Se busca la construcción de hipótesis a través de distintas formas de mirar al objeto. (1998).

3.4.3 Protocolo de aplicación

Tomando como partida lo dicho en los apartados anteriores y después del proceso de categorización para la elaboración del instrumento para la recopilación de datos, es importante anotar:

1. En la entrevista enfocada, se elaboraron los ejes centrales para la realización de ésta, por lo que no llevará un orden sistematizado.
2. El cuestionario aplicado en el Delphi, será el mismo utilizado como guía en la entrevista enfocada pero con un formato especial. El cuestionario se abrió, el cual se enviará al grupo de expertos y tendrá las siguientes características:
 - a) Al inicio se explicará brevemente los objetivos de la presente investigación, así como la institución donde se realiza.
 - b) Serán aplicados vía correo electrónico.
 - c) El tiempo de espera de las respuestas será de 30 días.

Los sujetos seleccionados para la entrevista enfocada fueron Mario Mota Martínez, radioasta y programador musical de Radio Educación, Anabella Solano, radioasta y programadora musical de la misma institución y Leticia Zamora, directora de Producción y Evaluación de la mencionada institución. La selección estuvo basada en que los radioastas son los únicos que a la fecha se han preocupado, dentro de la institución, en la difusión y producción de este tipo de arte radiofónico. Asimismo, se consideró importante para esta investigación el punto de vista de las autoridades de la emisora.

Así pues, para el análisis de los datos de la entrevista enfocada se efectuará por medio de las fases de inducción que caracteriza a las técnicas cualitativas (Luis González en Hernández, p. 108, 2006), las cuales son:

Conceptualización de la oración compuestas (sujeto+verbo+complemento), la cual constituye la unidad de análisis. Para lo cual es primordial, previamente la descripción de los elementos según las categorías. Posteriormente se ordenan las oraciones por ideas o pensamientos y se identifican las ideas: complementarias, disidentes o/y contrarias entre si.

Categorización de las ideas, para el efecto se utiliza una palabra clave contenida en la misma unidad de análisis, creando un nombre como tal categoría en base a un criterio que unifique o bien mediante las categorías utilizadas en la tabla de especificaciones.

Posteriormente se organizan a partir de la cronología del evento, o siguiendo los indicadores de la tabla de especificaciones. Finalmente se estructuran, por medio de la elaboración de un mapa conceptual que se donde se podrá observar la relación entre las unidades de análisis. Esto aplica también para el análisis del Delphi, donde se optó por la elaboración de preguntas abiertas.

3.4.4 Descripción de los datos y resultados

En el punto anterior describimos el protocolo de aplicación de cada técnica utilizada en esta investigación, ahora procederemos a la materialización de los datos obtenidos.

Entrevista enfocada

En el primer nivel de análisis efectuamos la transcripción textual de cada una de las entrevistas, posteriormente procedimos a la síntesis y finalmente a el resultado a modo de balazo conclusivo (Anexo 2).

Método de expertos Delphi

Los cuestionarios tomados en cuenta para el análisis de los cuestionarios aplicados a las investigadoras en arte sonoro, la austriaca Hedi Grundmann, la colombiana Mayra Estévez, y al finlandés Pekka Siré, a los cuales se les dio el mismo tratamiento que se le dio a la entrevista estructuras, esto debido a la complejidad de las respuestas. (Anexo 1)

3.5 Descripción de la técnica de análisis de los datos.

Una vez descritas las técnicas aplicadas en esta investigación para la obtención de datos, donde fue de suma importancia el uso del método cualitativo, en este caso la entrevista enfocada y el Delphi. Procederemos a la descripción de los datos obtenidos, dando cuenta de tres aspectos: a) la forma simbólica, b) institución, y c) su producción.

En primer término se efectuaron cuatro entrevistas enfocadas a personalidades que tienen que ver con la producción de la forma simbólica, estas son: Mario Mota Martínez, programador musical y radioasta, Anabella Solano, programadora musical de Radio Educación y radioasta; Leticia Zamora, directora de producción de la mencionada emisora, y Lidia Camacho, ex directora de Radio Educación; esto con el fin de conocer su percepción en torno al desarrollo, producción, expectativas de la forma simbólica en Radio Educación. Se optó por esta técnica, con el fin de conocer de viva voz sus experiencias en torno al tema, tales entrevistas se llevaron a cabo en restaurantes, con una duración promedio de una hora.

En segundo término se analizó la forma simbólica bajo las siguientes particularidades, se enviaron diez cuestionarios a expertos en el tema, situados geográficamente en Europa, para ello se utilizó el Delphi, de los cuales se seleccionaron dos cuestionarios, aplicando el criterio tiempo, esto con la finalidad de conocer las expectativas de éstos en torno a la forma simbólica y a que consideramos importante saber como ven desde afuera el desempeño de esta forma simbólica en el medio radiofónico mexicano. El periodo de tiempo fue de 30 días, los

cuestionarios seleccionados fueron los primeros cumplieron en tiempo. Se optó por esta técnica debido a que el nacimiento y origen de esta forma simbólica fue en Europa, precisamente.

3.5.1 La forma simbólica

Sin lugar a duda es importante dar algunas aproximaciones en torno al significado del radioarte, en su aspecto comunicativo. El arte radiofónico tiene como esencia el sonido, y es arte de la radio y por la radio. Tiene como particularidad, utilizar un medio electrónico, en este caso la radio, como instrumento artístico. Los productores lo utilizan como el lienzo donde plasman su obra y los sonidos como los colores que expresan las ideas y sentimientos. Pocos se han atrevido a definirlo; al respecto Mario Mota, dice:

Hay confusión en lo qué puede ser el arte radiofónico, porque hay muchos trabajos que hace la gente, aquí en México en el rubro del arte sonoro, que bien cabrían en la radio, con sólo nombrar los trabajos de arte radiofónico. Porque yo creo realmente que no hay, a estas alturas de la vida y de hace muchos años, algo que sea específicamente radiofónico. O sea la única especificidad para hablar de arte por radio es que se transmita por radio.

Esta especificidad de usar la radio como instrumento mediático, donde éste funge como mediador entre lo que quiere expresar el artista en su obra y la cotidianidad que le rodea, donde la comarca de percepciones toman posibilidades infinitas. Lidia Camacho, define al radioarte como:

Es toda obra creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje.

Es lenguaje básico al que se refiere Lidia Camacho, está integrado por códigos sonoros en sus diferentes tonalidades: ruido, música y voz. Los cuales para poder llamarlo arte, requiere de cierta estética sonora, que en este caso involucra a las nuevas tecnologías que son básicas para la producción de este género. Anabella Solano, nos cuenta al respecto que:

Es una manera de manejar el sonido en la radio para construir obras sonoras o composiciones sonoras de otra manera que no es la tradicional, la tradicional es mucho de utilizar la palabra, los puentes musicales, los efectitos, las voces y haces un programa.

Pero el radioarte, es como manejas el sonido, todo lo que es el sonido, todo lo que es el lenguaje radiofónico, que son las voces, los sonidos, efectos y la parte digamos técnica es como incluyes tu todo eso, lo haces para sacar un resultado sonoro.

La estética radiofónica está relacionada con la creatividad en la radio. Bueno aquí sería importante hacer una acotación en la actualidad la radio que en México es de corte informativa ha emprendido la vía de la programación especializada en un solo contenido: economía, deporte y salud. En este caso se aborda una programación especializada, no vislumbra la originalidad y deja de lado la creatividad, y los contenidos. Mariano Cebrián Herreros, nos dice que hablar de la creatividad y arte radiofónico, es hablar de islas, de algo separado de la radio informativa que se hace en la actualidad; pero también es la llama viva del impulso vital de la radio para regenerarse y no perder el horizonte de la creatividad sonora (Telos, 2004). Cuando hablamos de estética sonora, nos dice Anabella Solano:

Generalmente se piensa que es nada más lo bello y no necesariamente. Entonces tú te das cuenta de la estética cuando estás herramientas sonoras tan bien acopladas, esto generalmente depende de quien hace la composición sonora.

En este sentido agrega Lidia Camacho:

Crear una obra artística sonora, exige requisitos que van más allá del mero entusiasmo, requiere investigar, una buena dosis de creatividad, oficio y, sobre todo tiempo. Ésta combinación de sonidos y ruidos a los que te refieres necesitan ser manipulados de tal manera a través de las tecnologías donde van inmersa una estética radiofónica. Es decir cada obra es una búsqueda pero también un reencuentro con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética.

Hablar de la estética de las obras sonoras, específicamente del radioarte, donde se conjugan los elementos ya mencionados es hablar de una expresión artística que según Leticia Zamora es:

Es un arte con una estética especial, una estética que va de lo estruendoso a lo sublime, creo... que es una estética bastante compleja y acorde con nuestros tiempos.

Otro, elemento que habría que considerar, es la descripción que dan los entrevistados respecto a que es arte, donde coincidieron al decir que es una expresión artística que refleja la modernidad imperante en nuestro tiempo. Mario Mota, no cuenta:

El arte contemporáneo que se puede aplicar en el sonoro, al radioarte, el llamado campo expandido, bueno en fin un montón de propuestas que corresponden al estado del arte contemporáneo en general. Hay muchas ocurrencias y hay algunas gentes que tienen ideas, en ocurrencias puedes hacer lo que se te antoje arbitrariamente puedes, y puedes decir que lo que estás haciendo es radioarte, y tu programa lo mandas a concurso y aparece en el catálogo. Creo que en estos tiempos y es una premisa el arte contemporáneo, cada vez los artistas deben acercarse o es el planteamiento actual, o al menos es tendencia. En el arte sonoro, la tecnología consiste fundamentalmente en utilizar los recursos que los programas de computación te ofrecen para crear arte. El radioarte en México no tiene una presencia clara como parte del arte contemporáneo que se hace en México, equiparable a lo que hacen los cineastas o artistas tridimensionales que utilizan el audio en sus creaciones. El radioarte no tiene una presencia, esta muy escondido.

En esta modernidad donde se levantan como titanes los implementos tecnológicos, y como regla es que todos tienen que hacer uso de ellos aunque aquí lo importante es la creatividad y el uso de sonido para crear estas obras sonoras. Lidia Camacho, agrega en este sentido.

Podríamos definirlo como una nueva forma de hacer arte, esto es porque 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 la selección temática y compositiva, sino el dominio de la técnica, es aquí donde la intención armónica del cómo y qué.

El radioarte, desde su nacimiento, ha tenido que ver con el Ars Acústico y el Arte Sonoro, donde no es fácil de distinguir cuál es cuál, a simple vista se podría decir que no hay grandes confusiones, como lo mencionada anteriormente Mario Mota, donde nos dice que no hay diferencias. En este sentido agrega:

No hay diferencias entre el arte sonoro y el radioarte. Hay una definición para esto que me pides depende del jurado, si el trabajo está en concurso; depende del crítico,

del curador, si el curador va escoger tu trabajo, depende de los depende estos factores extra radiofónicos; así de indefinido está este panorama en particular del radioarte y en ese tenor, el de otras propuestas sonoras, que pueden pasar por radioartes si se transmiten por radio y si tú dices que lo que estas haciendo es radioarte.

Sin lugar a dudas la diferencia es el medio de transmisión, de estas expresiones sonoras, ya que una se da a través de instalaciones y la otra a través de la radio.

Anabella Solano, dice al respecto:

El arte sonoro podría ser una parte del radioarte, pero el arte sonoro incluye lo que son instalaciones sonoras, pero ahí te sales a otra forma, en relación a que ocupas el espacio de otra manera.

Otra diferencia que lo distingue del arte sonoro, es la música como indica Lidia Camacho:

El radioarte busca llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del sonido, intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro... es un género que enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia, esto es la música. En este sentido podemos decir que las barreras son muy transparentes, el arte sonoro, es el arte de manejar y manipular el sonido, lo cual es la esencia del radioarte.

3.5.2 Sus características

Cuando hablamos de sus características, estamos hablando de las nombradas por Thompson, son privativas de las formas simbólicas. En un primer momento hablaremos de la intencionalidad. Aquí estamos hablando de la intención que tiene el creador al producir su obra, la cual puede ser explícita o implícita; respecto Mario Mota apunta:

Cuando compones piezas de radioarte digamos por la libre yo creo que muchos compositores tenemos ciertos recursos, ideas musicales y vamos tomando nuestra paleta musical con sonidos y los mezclamos de acuerdo a nuestra inspiración, más bien a la capacidad que tienes como compositor o como músico, eso es lo que funciona. Lo que hace la gente lo hace no espontáneamente, pero lo hace por una necesidad de expresarse, para ser yo, como un niño cuando juega, o como un pintor cuando traza en un lienzo.

En esta intencionalidad que se tiene el productor al hacer una obra sonora van inmersas cuestiones internas, parafraseando a Bourdieu, con la construcción del sentido a través del habitus. Sin embargo, para Anabella Solano, en este ámbito no cabe la improvisación pues, todo debe ser algo planeado, proyectado:

Tú planeas una idea de qué quieres hacer y a partir de tu concepto, empiezas, juntas tus herramientas, la forma de manejar el sonido es totalmente diferente, incluyendo la utilización de las nuevas tecnologías.

En este sentido, Lidia Camacho sintetiza estos dos puntos de vista al decir:

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 la selección temática y compositiva, sino el dominio de la técnica, es aquí donde la intención armónica del cómo y qué es expresado. Ahora, si bien es cierto que el artista radiofónico utiliza temas técnicos y materiales sonoros que muchas veces no son inéditos, debe buscar un nuevo ordenamiento de todos estos elementos para obtener una expresión original. Cuando el radioasta crea un radioarte, debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales en lo que distingan de las expresiones comunes, cuando esto sucede ocurre que la obra adquiere un valor idea, un sentido nuevo que es lo que llamamos valor estético.

Su estructura depende de la creatividad del radioasta aunque los elementos son básicos para su creación. El radioasta estos elementos son según Lidia Camacho:

La materia esencial es el sonido en sus múltiples sonoridades y envergaduras y como instrumento que lo manipula y recrea las consolas, y los paquetes de software. Además de la creatividad que dan marco a una creación de una obra artística sonora.

Mario Mota, cuando se refiere a la estructura de su obra nos dice:

Cuando compones piezas de radioarte digamos por la libre yo creo que muchos compositores tenemos ciertos recursos, ideas musicales y vamos tomando nuestra paleta musical con sonidos y los mezclamos de acuerdo a nuestra inspiración, más bien a la capacidad que tienes como compositor o como músico, eso es lo que funciona. Lo que hace la gente lo hace no espontáneamente, pero lo hace por una necesidad de expresarse, para ser yo, como un niño cuando juega, o como un pintor cuando traza en un lienzo.

Por su parte Anabella Solano, nos da cuenta de que su estructura puede ser partir del concepto, de la idea:

Cómo lo puedes hacer, puede ser dramatizado, también puede ser un juego sonoro de palabras, puede ser un trabajo con niños, o puede ser lo que tú quieras. Es como cuando tu estudias música o composición, manejas todas esas helamientos que son melodías, ritmos, silencio, contratiempos, instrumentos, voces, entonces en el radioarte trabajas lo mismo. Donde puedes abordar el tema que quieras, con las campanas de la catedral, con los sonidos del Zócalo, con voces de los indígenas en su lengua natural, etc.

Otra característica igual de importante es la conveccionalidad, en este sentido los entrevistados coincidieron en que es un tiempo de arte que rompe tanto convenciones establecidas en la forma de hacer radio, y en la forma de concebir el arte, Anabella Solano, indica que:

En la obra original, hay un guión con un contenido específico, en el radioarte no, en el radioarte la obra es en sí misma lo que el creador quiere, pero no hay esquemas de palabras.

Asimismo, Mario Mota, agrega que... *Sin lugar a dudas que el radioarte viene a romper convenciones y reglas, y a desfasar un poco lo que se entiende por arte convencional o tradicional.*

Ahora bien, después de lo anterior procederemos a analizar otro aspecto relevante en nuestra investigación.

3.5.3 La Institución

Estas características son relevantes ya que nos dice que la forma simbólica se desenvuelve y se sitúa en un contexto: Radio Educación; la cual tiene un carácter institucional y es un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, cuya frecuencia es XEEP 1060 en Amplitud Modulada. Desde su fundación en 1967, su objetivo ha sido la difusión de programas educativos y culturales. Bajo esta expectativa, hace 12 años inició la difusión de radioartes.

3.5.4 Su política

Como institución pública depende de los recursos destinados por el Estado para su sustento, su presupuesto anual en el 2008 fue de 10 millones de pesos, de los cuales el 10% esta destinado a la producción de programas radiofónicos (www.elporvenir.com.mx/notas.asp?id=174177, agosto, 2008). Una de las políticas internas consiste en la selección de las producciones que se realizarán durante el año, en este sentido Leticia Zamora, directora de Producción y Planeación, dijo:

Cuando un productor llega con una propuesta, está va al Comité Técnico donde se discute el proyecto y se analiza y se elige. Este comité esta integrado por directivos, productores y miembros del sindicato de la emisora. Después de lo anterior se analiza el presupuesto destinado para la emisión de la serie, dependiendo del presupuesto destinado para su producción.

Lamentablemente los recursos son insuficientes para mantener por largo tiempo las series, por lo que muchas veces se tiene que recurrir a las coproducciones. La falta de recursos es una limitante para su crecimiento. Lidia Camacho, indica que:

Radio cultural y educativa en nuestro país, han luchado contra una amplia gana de contratiempos y desfases de todo tipo. Por lado la falta de recursos económicos, la insuficiente tecnología, los esquemas gastados en lo que se cree debe ser la radiodifusión cultural merma la capacidad de cambio, de ahí de incluir esta corriente estética, por lo que el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 fue uno de nuestros objetivos, el impulsar la creación de nuevas propuestas radiofónicas que ampliaran los horizontes de la radio cultural a través de la línea de acción que enuncia impulsar el radioarte como género de expresión, eso lo intentamos y estamos trabajando en ello.

En este y muchos sentidos los directivos de la emisora marca y define sus prioridades y establecen sus objetivos, los cuales muchas de las veces siguen una línea, o la continúan, esto en el sentido de las producciones de arte radiofónico.

Necesita a veces de recursos y pues aquí como que hay mucho apoyo. Entonces cuando uno quiere hacer una obra, si cuesta trabajo buscarte tu tiempo y conseguir gente que te apoye sin poderle pagar, por ejemplo actores.

3.5.5 El equipo

La estación cuenta con cinco estudios digitales y nueve sistemas de edición no lineal. Hoy todas las tareas de producción se realizan con tecnología digital. Asimismo, a la par con lo anterior, se efectuó una renovación tecnológica de la emisora enfocada a dotar a todas las áreas de infraestructura informática. Por ello, en años anteriores se distribuyeron 153 equipos para automatización de las diferentes áreas. En este sentido Mario Mota nos dice:

Radio Educación cuenta con un equipo tecnológico importante, pero equipo, infraestructura técnica, pero no hay el equipamiento en software indispensable, no hay. Es decir, hay consolas digitales, hay algunas bocinas, hay algunos micrófonos buenos a nivel más o menos profesional, pero no hay los soportes de software. Aquí no hay un Max ni nadie que lo maneje, ni lo conozca y menos supercolaiders, creo que ni siquiera han oído hablar de él. Ahora si tu quisieras hablar en esos términos óptimos en tecnología en Radio Educación no se podría, claro Radio Educación te brinda otras posibilidades tradicionales, las cuales están sub-explotadas por desconocimiento completo de los equipos. Los artistas deben estar sujetos al operador, no son trabajos personales; tienes que hacerlos por medio del operador y eso es también una limitante muy grave. Porque estas sujeto a la capacidad del operador y a los tiempos de estudio que da la emisora. Lo que hace todo artista que tiene recursos y posee un equipo en su casa, donde te puedes tardar el tiempo que tu quieras y puedes trabajar en la cuestión en tu formación, sin estar sujetos a los tiempos de una institución. Es limitante trabajar en Radio Educación, para un artista serio (a nivel doctorado) no vendría a trabajar a la emisora ¡Lo hace en su casa! Pero los niveles son gravísimos.

Aunque con algunas limitantes para la producción de radioartes; sin embargo, cuenta con los elementos básico para producir obras artísticas sonoras Anabella Solano, indica que *sí, Radio Educación cuenta con lo necesario, lo básico, en equipo técnico, aunque no lo mas moderno.*

3.5.6 Su producción

Aquí cabe a anotar que a lo largo del año, la mayoría de programas de radioartes, ha sido retransmisiones.

PRDUCCIONES/RADIOARTES 2008				
Título	Número	Retransmisión	Fecha	Total
Paisaje sonoro: Día del Niño	20		Abril	20
Altar sonoro/ Homenaje a Frida Khalo y Diego Rivera	8		24 abril	8
Lupanar: Museo de Ruidos	15		Junio- Septiembre	15
Paisaje sonoro: Zócalo	1	X	3 de Mayo	1
Entrevistas a artistas sonoros	40		Enero-Agosto	40
Retratos sonoros/ Frida Khalo	5	X	Abril	5
				158

A lo largo del año sólo se han producido 63 programas enfocados a difundir el arte sonoro, Leticia Zamora indica:

En este sentido se ha transmitido algunas emisiones como lo fue el "Altar sonoro", y algunos trabajos que los mismos productores y programadores de la estación han realizado, como es el caso de Mario Mota; además de otros que ya se habían hecho pero que son parte de nuestra fonoteca.

Sin embargo, las producciones se han visto disminuida por falta de recursos para la producción, Lidia Camacho nos cuenta:

Radio Educación siempre se ha distinguido por difundir en arte experimental; asimismo en su momento pudo demostrar a su auditorio las grandes posibilidades de este medio electrónico para crear arte fundamentado en las características de su propio lenguaje.

Si embargo, la estación no cuenta con un amplio equipo de productores que se aboquen a la producción de este género. Anteriormente, la estación contaba con un grupo específico que integraba el Laboratorio de Experimental Sonora, el cual se desintegró al iniciar la actual administración. Al respecto, Mario Mota señala que...

... Radio Educación no ha producido una obra. LEAS no produjo una sola obra importante, se produjeron muchas, pero no creo que haya producido todavía una pieza importante. No puedes ser un artista de la noche a la mañana, esto es que LEAS estuviera produciendo...

3.5.7 Fomento e inhibición

Son diversos los factores que han ocasionado que esta forma de expresión de estanque. 1. Existe un nulo apoyo a su difusión, pues no hay interés por esta forma de expresión, lo cual se debe al desconocimiento sobre el tema. Lidia Camacho, enfatiza.

Hay un factor muy importante, que lo ha estancado de alguna manera, es que es poco conocido, por lo que creo que su principal desventaja es su difusión, no es muy común que las estaciones comerciales volteen esta expresión pues es poco atractiva por su complejidad.

2. No hay lugares donde se puedan preparar y/o formar a los artistas sonoros.

En México es un problema gravísimo por no hay donde se formen los artistas sonoros.

La tendencia del arte contemporáneo es que la gente tiene que prepararse en los términos del paradigma actual del arte contemporáneo al que el arte sonoro y el radioarte no escapa. (Mario Mota)

3. La directora no quiere parecerse ni que la comparen con la anterior, por lo que ha dejado de lado este tipo de producciones

Un poco que la directora actual no quiere nada que ver con eso, otro poco el consenso de los trabajadores que dicen que es algo hasta es algo hasta diabólico. Otro obstáculo, es el dinero. Radio Educación verdaderamente está en el subsuelo en los términos de lo que debe ser la experimentación sonora, de la producción de arte para la radio, no les interesa absolutamente. (Mario Mota).

4. Es sonoramente complejo

El radioarte siempre ha sido rechazado en Radio Educación, porque sonoramente es complejo y sobre todo para el público radioescucha que está acostumbrado a oír cosas muy diferentes a lo que es el radioarte. (Anabella Solano).

4. No hay recursos para invertir en su producción.

Por el momento no hay ningún proyecto por parte de la estación, en cuando a difundir este género. Tenemos otras prioridades y por el momento no contamos con los recursos suficientes. (Leticia Zamora).

5. Su lenta incursión se debe a que busca transgredir convicciones de lenguaje radiofónico.

Uno bien pudiera preguntarse cuánto ha influido en la radio mexicana la presencia del radioarte. Creo que es prematuro aventurar una respuesta, pues la influencia de una nueva expresión estética es muy lenta, máxime que cuando se trata de una manifestación que busca por un lado asombrar, pero también divertir, transgredir la convicciones del lenguaje radiofónico. Así que es difícil saber si esta incipiente practica del radioarte en nuestro país se deriva exclusivamente de una imitación o un efecto, como lo creo, se trata de una búsqueda auténtica de nuevos parámetros y paradigmas para hacer radio en función de expresar con códigos similares a los artísticos que aún no sabemos cuándo y cómo acabo un siglo y cuándo empezó otro.

En primera instancia, la consolidación de la radiofusión como industria, estoy convencida de que una de las principales razones por que no se desarrolló el radioarte en México, es en gran medida a la falta de apoyos financieros y de una política cultural clara en materia de radiodifusión pública.

Otro factor puede ser la preponderancia de la visual sobre lo sonoro, la carencia de documentación sobre la historia de la historia del arte sonoro; el desfase tecnológico, la escasez de recursos económicos y, en especial, la falta de búsqueda individual por escudriñar nuevas sonoridades, esto dio como consecuencia que muchas radios educativas y culturales en el país se registrara un desconocimiento de las formas artísticas de la radio. (Lidia Camacho).

3.5.8 Productores

Se pudo apreciar que la mayoría de los radioasta tienen características especiales:

Nombre del radioasta	Capital cultural	Capital simbólico
Mario Mota Martínez	Formación musical	Status/ reconocimeitno
	Formación en experimentación sonora y composición	
	Programador y musicalizador de radio	
Anabella Solano	Instrumentista egresada del Conservatorio Nacional de Música	Status/ reconocimiento
	Formación en experimentación sonora	
	Programadora y musicalizadora de radio.	

3.5.9 Globalización, modernidad y radioarte

El radioarte es producto de las nuevas tecnologías y es una expresión artística de la modernidad del siglo XX. Lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica. (Habermas en Canclini, 1989). Respecto al arte, sostiene Canclini, debemos retomar y profundizar el proyecto moderno de experimentación autónoma a fin de que su poder renovador no se seque. (1989).

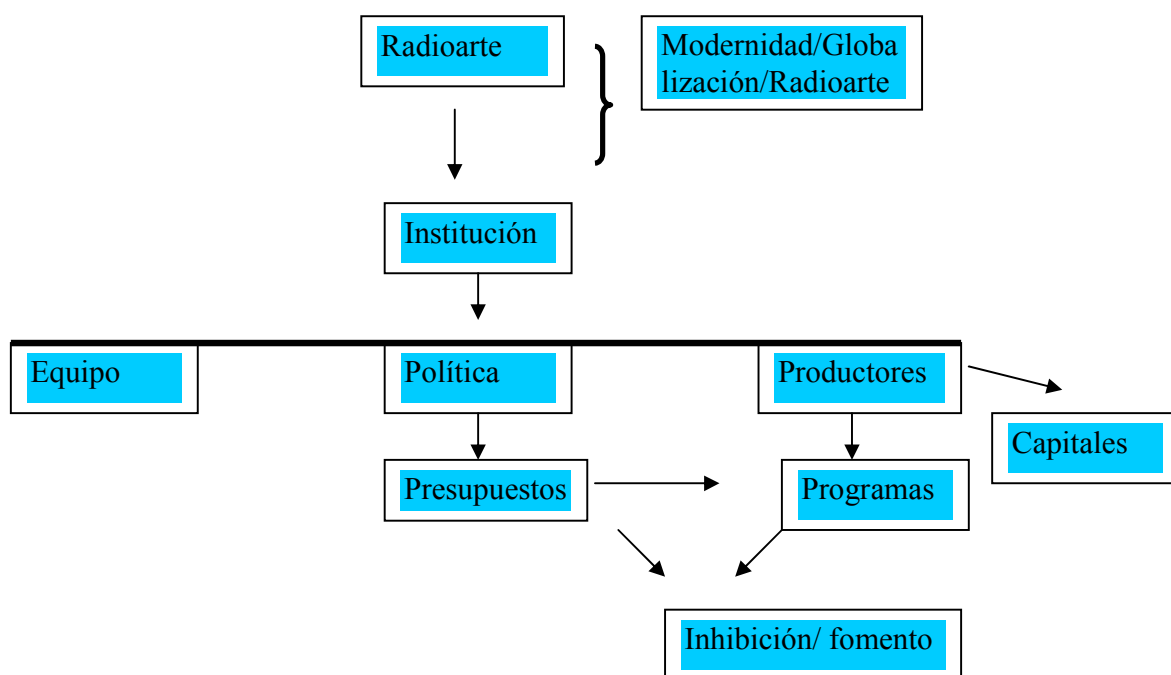
El radioarte surge en occidente, en la Segunda Guerra Mundial y de ahí va evolucionando y actualmente esta vivo en Europa y América Latina y en México se esta dando mucho a través de las instalaciones sonoras, de todo lo que tiene que ver con el sonido y las nuevas tecnologías. (Anabella Solano).

La emisora fue una de las primeras estaciones en América latina en incursionar en el terreno de la experimentación dramatizada y posteriormente se convierte en la impulsora del radioarte incorporándolo a las dinámicas culturales que rigen este medio. En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicas las diferencias (Bourdieu en Canclini, 1989). Canclini añade que la diferencia entre la forma y función, es indispensable para que el arte moderno haya podido avanzar en la experimentación del lenguaje y la renovación del gusto, se duplica en la vida social en una diferencia entre los bienes y los signos (1989). El radioarte es toda obra que, creada por y para la radio, teniendo como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que conforman un lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultan de construir mensajes estéticos, esto es mensajes que buscan conmovir al radioescucha (Vázquez, 2007).

Una de las características del arte contemporáneo en México y en el mundo a parte de su acercamiento a la tecnología es que está íntimamente ligado a intereses económicos muy poderosos a coleccionistas que sobrevalúan obras de arte para volverlas mercancías que valen millones y millones de dólares; también es un asunto de economía mundial, de

planeación económica, de la oligarquía mundial, el arte no escapa a todo eso. La gente tiene estereotipos de belleza, tiene estereotipos de riqueza, en el arte es lo mismo la misma situación, la misma generación de una cultura global que minimiza y deja hasta el fondo una serie de cuestiones que quizá en otra época eran importantes. La problemática contemporánea va exigir otras cosas también como en el arte, como en los medios. (Mario Mota)

Mapa conceptual de la entrevista enfocada



3.6 Expertos delphi

<i>Experto</i>	<i>Grado de expertisidad</i>	<i>Media</i>	<i>Capital cultural</i>
Heidi Grundmann	5	<u>5</u>	Realizadora y productora de la Österreichischer Rundfunk (ORF), Alemania, desde la década de 1970, Ha sido organizadora de numerosos proyectos artísticos, además de participar constantemente en simposios y exhibición internacionales relativos a la práctica del arte en medios electrónicos, especialmente en radio, televisión e Internet.
Mayra Estévez	5	<u>5</u>	Comunicadora social, es autora la trilogía <i>Linea de frontera</i> , en Colombia. Ha realizado el diseño sonoro de diversas estaciones de radio en su país, además de ser poeta y realizadora de radio.
Pekka Sirén	5	5	Compositor de música electroacústica, productor de radioarte y miembro de Ars Acústica. Ha producido 170 trabajos electroacústicos.

El grado de expertisidad de los entrevistados dio la calificación más alta en la materia, por lo que sus opiniones son relevantes y significativas para esta investigación.

3.6.1 Prospectiva artística radiofónica

Los datos obtenidos de los cuestionarios enviados por Internet al grupo de expertos arrojaron los siguientes datos:

Heidi Grundmann quien analizó un periodo de grandes cambios en las tecnologías de las comunicaciones y en el modo en que los artistas han reflejado estos cambios en su trabajo. Se centra el llamado radioarte producido por Kunstradio, programa semana de radioarte de la ORF que, en cooperación con Wiencouver, (es una ciudad imaginaria que cuelga en el espacio invisible entre sus dos polos virtuales: Viena y

Vancouver) demuestra la poderosa influencia de un escenario radiofónico independiente y la contribución de los artistas a ese desarrollo.

El arte radiofónico es la concepción de un arte vital, de un arte de vida que es movimiento, que es compromiso, que es transgresión, que no tiene que obedecer libros ni recetas. No hay modelos prefabricados, códigos rígidos; guiones invariables, estilos típicos. De hecho, no creo mucho en la noción de géneros radiofónicos: dramas, feature, pieza acústica, documental, radioarte. Yo prefiero hablar de una categoría que podría llamar los "monstruos sonoros", es decir, piezas híbridas, sin etiquetas, que conjuntan todo el material sonoro disponible: palabras, ruidos, música, sonidos naturales, alterados o virtuales, pero también las huellas sonoras, las emociones, el humor, la maraca sonora del tiempo y del espacio. Todo esto se reencuentra en la obra radiofónica. (Heidi Grundmamm, Delphi).

Grundmann, fue ex coordinadora del grupo de Ars Acustica y ex titular del programa Krunstradio de ORF opinó respecto al panorama del radioarte, en México y en América Latina.

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

En este sentido, para Pekka Sirén, el arte acústico emergente en México, que intenta interrogar la realidad e interrogarse a sí mismo de manera sutil; un arte que recupera el acto ritual de la escucha como acto de comunión, de placer íntimo que se comparte y se prolonga con y por el otro. Hacer arte acústico es un acto político a favor de la diferencia, del derecho a elegir; es un acto de amor, una obra de autor.

El nivel de los mensajes que circulan en la radio mexicana es muy básico, vivimos una generalizada miseria del lenguaje y el arte acústico inició una paulatina crítica e inserción en este medio, los resultados han sido importantes e inconclusos. (Delphi).

Pekka Sirén se ha destacado por su papel en la radio sueca con la creación artística radiofónica, la cual ha tendido gran influencia en la creación de poesía sonora, mejor conocida como *tex-sound composition*.

En México el radioarte, tiene terreno fértil en los jóvenes compositores que encuentran en la música electroacústica y en la radio un mundo de posibilidades. Sin embargo y lamentablemente en la actualidad se ha ido frenando y va en sentido inverso al desarrollo tecnológico que las radio multicanal y digital pueden ofrecer en la creación de nuevas propuestas artísticas.

Por otro lado, se refirió a los cambios que en los últimos años ha producido la tecnología digital en la creación de radioarte:

Por una parte, al bajar los costos de los equipos, los creadores desarrollan integralmente su trabajo en sus pequeños estudios: por otro, ha permitido la internacionalización y la creación colectiva entre artistas de todo el mundo.

En este aspecto, Heidi Grundmamm indicó "Creo en México, como en todo el mundo, hay un reino muy grande que se nos está abriendo entre los medios tradicionales y los digitales. Nos encontramos en un momento sumamente emocionante porque tenemos una diversidad en los modos de uso: un celular se puede convertir en parte de una radio FM; podemos ir a cualquier lado con un celular y transmitirle información a la estación. Con un poco de creatividad se puede expandir el concepto para crear una pieza de radioarte" (Delphi).

Mayra Estévez, añade en este sentido que "la radio como medio de uno a muchos tiene la ventaja instantánea de establecer una comunidad de radioescuchas locales, mientras la internet como medio global de muchos a muchos tiene la tendencia a diversificar las audiencias en tiempo y espacio".

Mayra Estévez, se refirió, en tanto músico y productor, a la importancia que tiene para ella la computadora en la creación de obras sonoras.

Una parte importante que me gusta mucho, es cuando decido que mi computadora se vuelva un agente creador, sin perder nunca el factor humano; es decir, yo le puedo decir a la computadora cuándo tomar decisiones, cuándo mandar determinadas muestras, determinados silencios, que desde un punto de vista, son bastante interesantes. Al final de cuentas, lo que trato de hacer es divertirme haciendo el radioarte. Es el propósito pásamela bien provocando sonidos y haciendo de la computadora el instrumento principal para crearlos.

La comunicadora social y además ganadora del premio Símbolos de Libertad 2002, Mayra Estévez finalizó con el siguiente comentario en torno a la producción de radioartes.

En realidad podría sostener que no existe un arte verdadero/ original o una música verdadera/original, si no que se conservaba un cierto número de soportes y técnicas materiales, esto es ciertas instituciones específicas –entre muchas otras el arte-, son las que a través de ciertas modalidades estatutarias y jerárquicas, producen políticas de verdad y/o reglas de control que posibilitan la existencia de un campo en el que se efectúan producciones simbólicas políticamente correctas. De manera que las prácticas artísticas con sonido, en los contextos locales, no resultaban funcionales para el régimen de disciplinario,

esto hablando de Ecuador y Colombia, pero que sucede en todo los países Latinoamericanos.(Delphi)

Estas referencias obtenidas a través de las técnicas de la entrevista estructurada y el método delphi, representan en primera instancia solo datos empíricos que representan una primera interpretación de la realidad, por lo que es necesario hacer una interpretación cruzada, esto es realizar un análisis sustentando el dato empírico con el teórico, por lo que en el siguiente apartado procederemos al análisis correspondiente.

CAPÍTULO IV

¡NI MÚSICA! ¡NI ARTE! ...SÓLO ¡RUIDOOO!

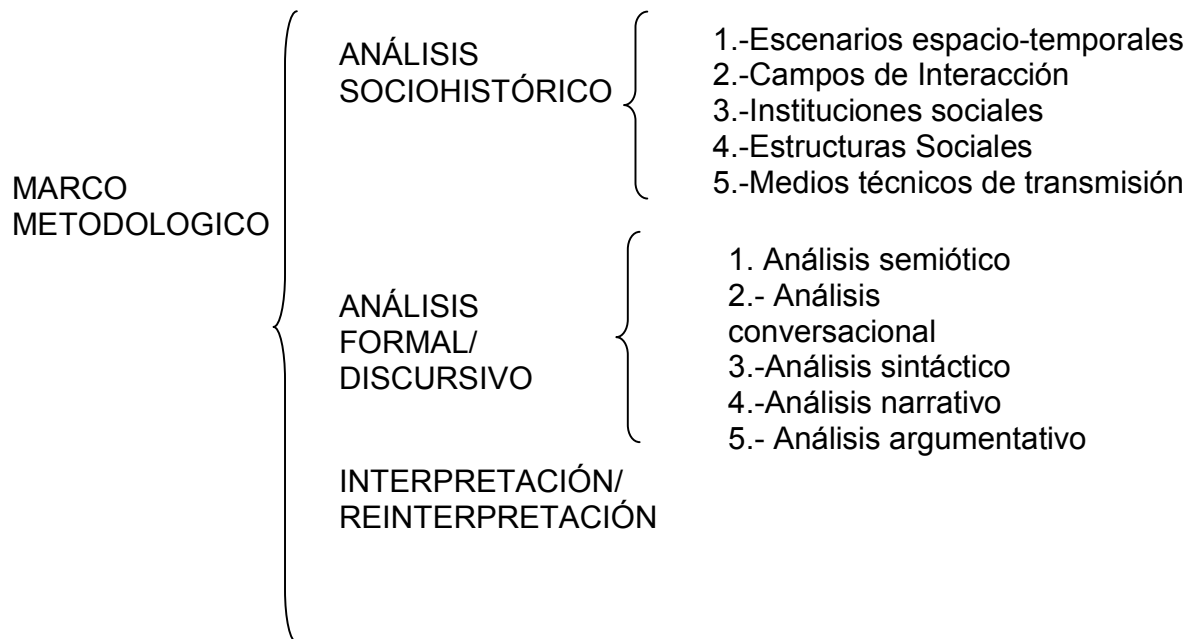
4.1 La producción artística con sonido

*“Cada obra de radioarte es una búsqueda,
pero también un reencuentro con el asombro,
con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido.”*
Lidia Camacho

A lo largo del texto intentaremos contestar la pregunta inicial de nuestra investigación ¿Cuáles son los factores que fomentan e inhiben la producción de radioartes en la radiodifusión mexicana como reflejo del arte y de la comunicación? Lo anterior con el fin de fundamentar teóricamente el dato empírico arrojado en la aplicación de los instrumentos metodológicos anteriormente descritos. Metodológicamente hablando la hermenéutica profunda pone especial énfasis en que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación. Es decir, toma en cuenta la contextualización social de las formas simbólicas y sus rasgos estructurales internos. De acuerdo con ella el análisis cultural se puede interpretar como el estudio de las formas simbólicas en relación con sus contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben estas formas simbólicas.

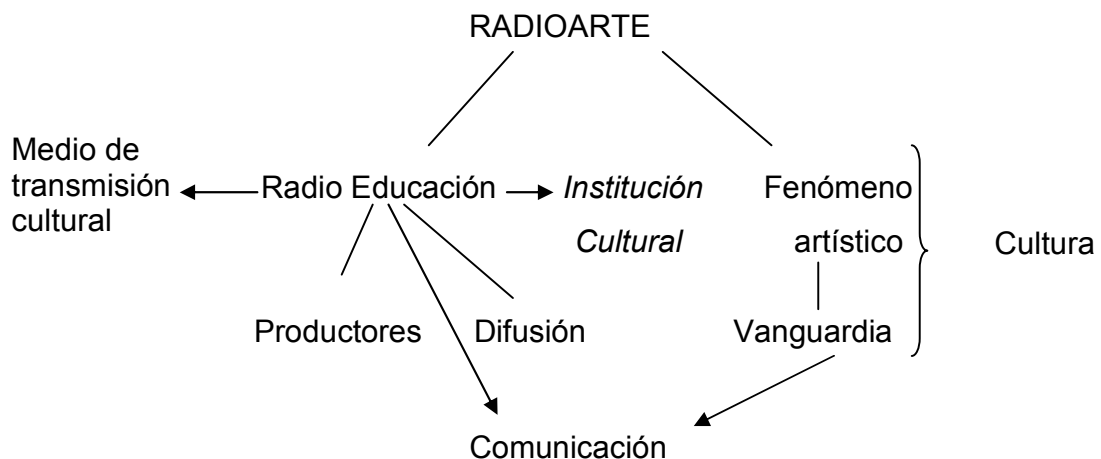
Semejante construcción constituye en sí un proceso interpretativo; es una interpretación de la comprensión cotidiana, al cual Thompson describe como *interpretación de las doxas* que es una interpretación de las opiniones, creencias y juicios que sostienen y comparten los individuos que conforman el mundo social. (Thompson, 2006:406)

Hermenéutica diaria —————> Interpretación de la doxa (comprensión cotidiana de las formas simbólicas)



Estas fases a las que se refiere Thompson nos permiten observar cómo analizar sistemáticamente y adecuadamente las formas simbólicas. El proceso de interpretación, mediado por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, es simultáneamente un proceso de reinterpretación. Como también señala el autor, las formas simbólicas que son el objeto de la interpretación son parte de un campo reinterpretado, ya están reinterpretadas por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico.

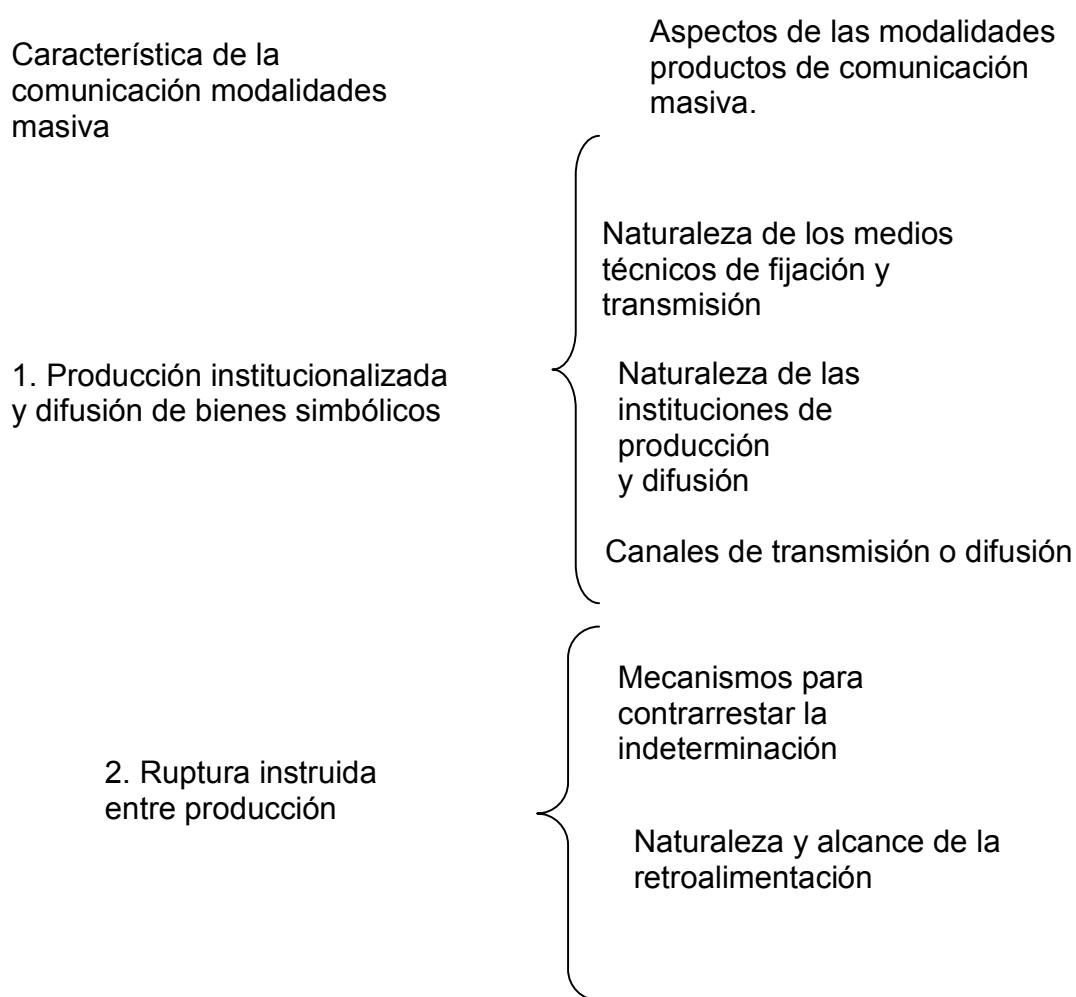
Ahora bien para fines prácticos a la investigación se muestran los aspectos teóricos conceptuales que guían los ejes interpretativos:



En este sentido la producción y circulación de formas simbólicas en las sociedades modernas es inseparable de las actividades de las industrias y los medios, donde la comunicación de masas ha transformado la naturaleza de la interacción social y de los modos de experiencias de las sociedades modernas (Thompson, 2006:328). Es en este ámbito social donde los fenómenos artísticos nacen, donde los movimientos vanguardistas crecen y se desarrollan, y es aquí donde los medios técnicos permiten a los individuos comunicarse con los demás de maneras nuevas y efectivas, y los individuos adaptan su conducta comunicativa a fin de que coincida con las oportunidades ofrecidas por el despliegue de los medios técnicos.

En este sentido es básico considerar los aspectos de las modalidades de la comunicación masiva que propone Thompson, poniendo especial atención a la producción y difusión institucionalizada de bienes simbólicos por conducto de la transmisión y la acumulación de información/comunicación. Al concebir la comunicación de masas en términos de la producción y difusión de bienes simbólicos, en relación con las instituciones dedicadas a la mercantilización de las formas simbólicas. (2006:319). Lo anterior tomando en cuenta de que Radio Educación tiene un carácter institucional y es un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, cuya frecuencia es XEEP 1060 en Amplitud Modulada. Desde su fundación en 1967, su objetivo ha sido la difusión de programas educativos y culturales. Bajo esta expectativa, hace 12 años inició la difusión de radioartes. Lo que la distingue como un medio técnico de transmisión cultural.

Es importante señalar que la comunicación de masas implica en general un flujo unidireccional de mensajes que pasan del transmisor al receptor constituyéndose una ruptura fundamental entre el productor y el receptor, de tal manera que los receptores tiene relativamente poca capacidad de aportar algo al curso y al contenido del proceso comunicativo. Por lo que, es más apropiado hablar de “transmisión” o “difusión” de mensajes que de comunicación como tal. (Thompson, 2006:319).



Ahora bien, es importante destacar las también llamadas industrias de los medios actualmente están sufriendo en la actualidad importantes cambios que tienen que un impacto significativo sobre la naturaleza de sus productos y sobre sus modos de producción y difusión. Estos cambios son el resultado de desarrollos que ocurren en dos planos: economía política y en la tecnología. (Thompson, 2006:284). Si bien, se puede catalogar a Radio Educación dentro del ámbito de las industrias culturales, aunque con ciertas limitantes pues se trata de una radio pública, ya que produce bienes culturales consumibles. Esto es formas simbólicas que son reflejo de una realidad social, en el caso de la producción de radioartes se puede decir que no ha consolidado este bien cultural como producto consumible por diferentes causas, que posteriormente analizaremos.

4.2 Entre estéticas y vanguardias artísticas

De acuerdo con la revisión efectuada hasta el momento, podemos decir que el radioarte es una unidad del vasto universo del arte sonoro, que nace y se desarrolla en Europa, siendo las radiodifusoras públicas del viejo continente sus principales impulsoras. Como afirma Lidia Camacho: *La radio europea desde sus inicios ha sido una institución capaz, entre otras cosas, de apoyar amplia y cumplidamente la experimentación.*

La especificidad de esta expresión del arte sonoro es que se funda en la estética de la radio; por lo tanto, se rige por sus códigos y se ciñe a su lenguaje, en este sentido, Andreas Hageüken, nos dice, que ha habido numerosos experimentos con tipos de obras acústicas, electroacústicas y acusmáticas en el arte en general, pero también en la radio en particular, que probó en el transcurso de la historia ser la plataforma más apta para un arte sonoro distinto de la música. (Hageüken, Iges, Camacho, 2006:09). De este modo, podemos señalar que un radioarte es una composición libre y experimental, donde no hay reglas ni fórmulas preestablecidas, de sonidos de toda índole y matices, llámense: música, efectos sonoros y voz; esto desde la perspectiva tímbrica, no narrativa (con excepción del höspel y el future, donde la palabra sí puede conservar su significado semántico), que busca irrumpir en el imaginario sonoro del radioescucha, modificando su percepción.

El arte contemporáneo que se puede aplicar en lo sonoro, al radioarte, el llamado campo expandido, bueno en fin un montón de propuestas que corresponden al estado del arte contemporáneo en general. Hay muchas ocurrencias y hay algunas gentes que tienen ideas, en ocurrencias puedes hacer lo que se te antoje arbitrariamente puedes, y puedes decir que lo que estás haciendo es radioarte, y tu programa lo mandas a concurso y aparece en el catálogo. Creo que en estos tiempos y es una premisa el arte contemporáneo, cada vez los artistas deben acercarse o es el planteamiento actual, o al menos es tendencia. En el arte sonoro, la tecnología consiste fundamentalmente en utilizar los recursos que los programas de computación te ofrecen para crear arte. El radioarte en México no tiene una presencia clara como parte del arte contemporáneo que se hace en México, equiparable a lo que hacen los cineastas o artistas tridimensionales que utilizan el audio en sus creaciones. (Mario Mota).

Ahora cabría preguntarnos si el radioarte es arte vanguardista y si la estructura social influye en su conformación; o como apunta Néstor García Canclini, si lo fundamental no es conocer qué objetos representa la obra de arte, ni de qué modo lo representa, sino cómo ensambla elementos materiales de diverso origen para sugerir, a través de una nueva aprehensión global, profundizada necesariamente por un desciframiento del esquema funcional de integración de las partes, modo de conducta o de comprensión. En esta última instancia, su aspiración es explorar, a través de los mecanismos imaginarios y operatorios del arte, el proceso de constitución de los fenómenos sociales en general. (Canclini, 2006:53)

El arte radiofónico es la concepción de un arte vital, de un arte de vida que es movimiento, que es compromiso, que es transgresión, que no tiene que obedecer libros ni recetas. No hay modelos prefabricados, códigos rígidos; guiones invariables, estilos típicos. De hecho, no creo mucho en la noción de géneros radiofónicos: dramas, feature, pieza acústica, documental, radioarte. Yo prefiero hablar de una categoría que podría llamar los "monstruos sonoros", es decir, piezas híbridas, sin etiquetas, que conjuntan todo el material sonoro disponible: palabras, ruidos, música, sonidos naturales, alterados o virtuales, pero también las huellas sonoras, las emociones, el humor, la maraca sonora del tiempo y del espacio. Todo esto se reencuentra en la obra radiofónica. (Heidi Grundmamm, Delphi).

Podemos decir que un radioarte es toda obra que creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de este medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencios. Elementos que, al conformar un lenguaje, posee una gramática inherente, con la facultad de construir lenguajes estéticos, esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha. Esa conmoción puede ser lograda, gracias a que la radio posee un lenguaje propio. Cuyas convenciones son entendidas y apreciadas por un receptor cómplice.

Es innegable que el arte puede contribuir, junto con otras vías al estudio, al conocimiento de la sociedad. Las maneras en que el arte fue vinculado con la sociedad por las principales estéticas, sus diferencias según clases sociales, su situación respecto a los medios de comunicación masiva (Canclini, 2006:55).

... cabría hacer una acotación, parafraseando a Walter Mignolo quien diría que las condiciones para que el conocimiento de las normas estéticas se establezcan de forma universal, no devienen del resultado de un sujeto trascendental que así lo determina, sino que se establecen universalmente gracias a sujetos históricamente situados en diversos centros culturales, según lo cual, las construcciones discursivas no son naturalezas dadas sino construcciones culturales hegemónicas. De esta manera puedo decir que no existe un arte verdadero/original (Mayra Estévez, Delphi).

En este sentido y parafraseando a Néstor García Canclini, el fenómeno de las vanguardias significa una ruptura en el orden social de la producción artística, como irrupción del acontecimiento y máximo desafío a la capacidad explicativa de la sociología. Entonces habría que averiguar cómo se les produce socialmente. Las claves sociológicas del objeto estético y de su significación en el conjunto de una cultura no se encuentran en la relación aislada de la obra con el contexto social. Cada obra es el resultado del campo artístico, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad. Es por esto que para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social (1979:37).

4.3 Radio Educación: “El oasis de mentes creativas”

Reflexionando en torno a la radio mexicana, desde su nacimiento y a lo largo de su historia, donde diariamente, y en todos los lugares de la tierra, el sonido de la voz humana y de la música viaja desde un íntimo espacio hasta el confín más remoto; donde el oído afable y un silencio partícipe conforman una conversación singular, una charla amiga y llena de matices, de formas, de muchas maneras de representar la realidad y ocupa un lugar privilegiado entre los medios y su fuerza radica en la extensión de su influencia, en la profundidad de su impacto. Lo cual es posible ya que posee una enorme capacidad de evocación que estimula la imaginación de quienes participan en esa interminable charla creada a través del sonido y el silencio.

Fue precisamente esto lo que llamó la atención de José Vasconcelos, quien vio en las ondas herztzianas una puerta y un camino por donde transitaría la buena nueva de la educación y de la cultura para todos los mexicanos. Es así como desde hace 40 años, la radiodifusora de la SEP es XEEP Radio Educación, heredera de esas emisoras del Estado al fomento de la cultura y a las tareas de la educación. Es en este contexto, en este organismo institucional donde el radioarte surge y se consolida, sólo por un tiempo para después estancarse y casi difuminarse.

Radio cultural y educativa en nuestro país, han luchado contra una amplia gama de contratiempos y desfases de todo tipo. Por un lado la falta de recursos económicos, la insuficiente tecnología, los esquemas gastados en lo que se cree debe ser la radiodifusión cultural merma la capacidad de cambio, de ahí de incluir esta corriente estética, por lo que el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 fue uno de nuestros objetivos, el impulsar la creación de nuevas propuestas radiofónicas que ampliaran los horizontes de la radio cultural a través de la línea de acción que enuncia impulsar el radioarte como género de expresión, eso lo intentamos y estamos trabajando en ello. (Lidia Camacho, 2008).

En este sentido Rubens Bayardo indica que las políticas culturales públicas han convertido la intervención positiva en acciones por omisión. El estado sólo mantiene la gestión de los bienes tradicionales, emblemáticos y no lucrativos, en gestiones que propician el patrimonialismo cultural y el esencialismo identitario. También plantea que la insistencia hegemónica en reducir todos los problemas a la dimensión económica y loca “natural” e inevitable, conduce a la negación radical de las expectativas y de las intervenciones de los actores sociales en sus asuntos vitales. Asimismo, indica que su contraparte, la atribución de esos mismo problemas a una cultura de la evasión o a una cultura de la corrupción (<http://www.naya.org.ar/articulos/identi01.htm>, Agosto, 2008)

... En primera instancia, la consolidación de la radiodifusión como industria... estoy convencida de que una de la principales razones porque no se desarrollo el radioarte en México, es en gran medida a la falta de apoyos financieros y de una política cultural clara en materia de radiodifusión pública (Lidia Camacho).

La primera característica de la comunicación de masas es como antes mencionamos la producción y la difusión institucionalizadas de bienes simbólicos, esto es que presupone el desarrollo de instituciones, es decir, conjuntos relativamente estables

de relaciones sociales y recursos acumulados, dedicados a la producción y la difusión en gran escala porque implican la producción y difusión de múltiples copias o el suministro de materiales a numerosos receptores. (Thompson, 2006:320). Para los fines que persigue la presente investigación sólo nos abocaremos únicamente a lo que se refiere a la producción de la forma simbólica. Después de lo anterior podemos deducir, que las políticas culturales cambian en cada sexenio, y Radio Educación se pueden apreciar logros y los fracasos de cada uno de los directivos de la estación.

De estas políticas antes mencionadas depende la mayor parte de las producciones de la emisora, en el caso de la producción de radioartes, durante la administración de Lidia Camacho se dio a conocer, se difundió, se produjo y en ese momento ocupó un espacio importante en la carta programática de la estación, con programaciones que abarcaba hasta las 24 horas de transmisión, entre estas emisiones podemos mencionar programas como *Poetas en abril* (2003), *Poesía indígena* (2004), *Poesía erótica* (2005), por mencionar algunos. En esta administración se puede apreciar lo contrario, se ha visto un estancamiento en las producciones de radioartes.

La directora se quiere diferenciar de lo que hizo Lidia, no quiere nada de lo que hizo Lidia Camacho aparezca en su quehacer o en su propuesta radiofónica, por lo que no creo que se hagan nuevas producciones de radioartes, al menos no financiadas por Radio Educación (Mario Mota)

En estas políticas culturales promovidas por el Estado, encaminadas a presupuestos muy bajos que en este fue de 10 millones de donde un 60% está destinado a la producción de programas radiofónicos. En este año se produjeron 68 producciones sonoras, de las cuales el 50% fueron patrocinadas por los artistas sonoros que laboran en la estación.

Durante 2008 se difundieron de enero a noviembre 7 476 programas, de los cuales el 5% fueron radioartes. Mientras que en el último año del sexenio anterior fue de 30%, por lo que se registró una reducción del 25% en su producción.

.... Como es habitual en la historia de la emisora, la programación se sustenta en contenidos que orienten, entretengan y contribuyan a la comprensión de temas claves en el desarrollo y

la madurez de la sociedad actual, aunque tratando de darles un tono renovado. La gente de radio tiene años de experiencia en la propuesta de nuevos formatos radiofónicos y con base en ello, renovamos de manera constante la programación (Leticia Zamora).

Entre los programas que Radio Educación comentó a transmitir a partir de mayo de 2007, cuando se elaboró la carta programática de la nueva administración, se encuentran: *Regreso a clases, Emocionarte; Maíz, corazón de México, Unidad Espejo* y la *Magia de Ángela*, entre otros. Sin embargo, ninguno de ellos, del género de radioarte.

Radio Educación no ha producido una obra de radioarte. LEAS no produjo una sola obra importante, se produjeron muchas, pero no creo que haya producido todavía una pieza importante. No puede ser un artista de la noche a la mañana. Ahora, en la carta programática no hay un programa dedicado a este género y menos que sea producido por la emisora, definitivamente no lo hay... (Mario Mota).

Por otro lado la emisora cuenta con 18 productores con plaza federal, de los cuales ninguno ha producido una obra de radioarte. Los que han producido obras de ese género son programadores musicales, quienes poseen cierto capital cultural alto, ya que cuentan con una formación musical y conocen el devenir de la radio.

Otro de los aspectos realmente importante que ha afectado de manera preponderante el desarrollo de este género en la radio es conocimiento sobre éste. Por un lado a las autoridades no les interesa producirlo, argumentando que no hay presupuesto, o simplemente por que sus intereses son otros. Por un lado están preocupados por el rating y por el otro por el bajo presupuesto destinado a la estación.

Por el momento no hay ningún proyecto por parte de la estación, en cuanto a difundir este género. Tenemos otras prioridades por el momento no contamos con los recursos suficientes (Leticia Zamora).

4.4 El desafío tecnológico

Una de las características del arte contemporáneo en México y en el mundo a parte de su acercamiento a la tecnología es que está íntimamente ligado a intereses económicos, muy poderosos a coleccionistas que sobrevalúan obras de arte para volverlas mercancías que valen millones de dólares; también es un asunto de economía mundial, de planeación económica, de la oligarquía mundial, el arte no escapa a todo eso. La gente tiene estereotipos de belleza, el arte está en la misma situación, la misma generación de una cultura global que minimiza y deja hasta el fondo una serie de cuestiones que quizá en otro fueron importantes. La problemática contemporánea va a exigir otras cosas también como en el arte, como en los medios.

El radiarte es una expresión artística producto de la modernidad del siglo XX. Los críticos e historiadores del período examinan la incorporación de la nueva tecnología al trabajo artístico como una decisión independiente de lo artístico como una decisión independiente de los artistas. Los procedimientos tecnológicos incorporados al proceso creador permitieron desabjetivar las obras de arte: gran parte de los trabajos realizados con las nuevas técnicas pueden ser repetidos por cualquiera que sepa manipular materiales (Canclini, 1979:115).

Al iniciarse el régimen de Vicente Fox, en diciembre de 2000, Lidia Camacho fue designada directora de Radio Educación en lugar de Luis Ernesto Pi Orozco. El nombramiento resultó significativo, pues por primera ocasión se nombraba para ese cargo a una persona que había tenido participación profesional dentro de Radio Educación en el área de producción. Durante su gestión mostró gran interés por dar a la programación una imagen novedosa, vanguardista, con la inclusión de formatos con escaso desarrollo en México, especialmente el radioarte y *feature*. Asimismo adquirió un sistema de edición en línea, copiado y grabaciones digitales Pro Tools, en ese momento uno de los más avanzados en materia de posproducción.

Radio Educación te brinda otras posibilidades tradicionales, las cuales están sub-explotadas por desconocimiento completo de los equipos. Los artistas deben estar sujetos al operador, no son trabajos personales; tienes que hacerlos por medio del operador y eso es también una limitante muy grave. Porque estas sujeto a la capacidad del operador y a los tiempos de estudio que da la emisora. Lo que hace todo artista que tiene recursos y posee un equipo en su casa, donde te puedes tardar el tiempo que tu quieras y puedes trabajar en la cuestión en tu formación, sin estar sujetos a los tiempos de una institución. Es limitante trabajar en Radio Educación, para un artista serio (a nivel doctorado) no vendría a trabajar a la emisora ¡Lo hace en su casa! Pero los niveles son gravísimos (Mario Mota).

De esta manera podemos identificar factores, tales como desfase tecnológico, el desinterés por formar productores del género artístico radiofónico, el nulo apoyo a su difusión, a que es sonoramente complejo y a la falta de recursos económicos para invertir en su producción, es a lo que se debe su lenta incursión en el medio radiofónico mexicano.

Ante este panorama cabría reflexionar si la preponderancia de lo visual sobre lo sonoro, la carencia de documentación sobre éste género radiofónico, y en especial la falta de búsqueda individual por escudriñar nuevas sonoridades, esto parafraseando a Lidia Camacho, esto a tenido como consecuencia que muchas radio educativas y culturales en el país se registrara un desconocimiento de las formas artísticas de la radio. Esto no quiere decir que el arte radiofónico desaparezca de la faz de la radio ¡no!, pero si que buscará territorios más fértiles donde se pueda esparcir y buscar oídos ávidos por escuchar el sonido estético de la radio.

CONCLUSIONES

El sonido ... como elemento de creación...

Para responder la pregunta de investigación planteada al inicio de este trabajo sobre ¿cuáles son los factores que fomentan e inhiben la producción de radioartes en la radiodifusión mexicana como reflejo del arte y la comunicación?, fue necesario en primera instancia situarnos en un campo específico, esto es la radio cultural de México, por lo que nos abocamos al estudio de la producción de radioartes en Radio Educación, esto es por ser la pionera e impulsora de este género en la radiodifusión mexicana.

También fue necesario situar al radioarte en el ámbito teórico de la comunicación, esto es ver a ésta última como un instrumento de las múltiples disciplinas de las ciencias sociales y enfatizar su capacidad dinamizadora al incorporar lo social y lo antropológico; es así como a través de éstas concepciones prácticas de las formas simbólicas que la comunicación es el soporte de la cultura comprendida como el eje de las interacciones sociales. Es decir, el proceso comunicativo de la forma simbólica, en este caso hablando de los radioartes, se establece a través de su interacción con lo social, en este caso del productor con su entorno.

El radioarte es producto, como diría Pierre Bourdieu, del habitus del artista sonoro donde su capital cultural y simbólico toma especial énfasis en la creación de este tipo de obras. Donde el sonido es conocimiento, precisamente porque el sonido nos permite vernos como sujetos históricamente ubicados. Es por esto que la producción artística sonora cobra gran relevancia tanto en México como en Latinoamérica, ya que es un reflejo de la realidad social. El radioarte emerge como una ruptura entre lo artístico y lo social, contradictoriamente ya que el arte es producto de la interacción de las formas simbólicas en contextos estructurados.

Una sociedad expone su intimidad al mundo a través de su sonido. La radio representa un elemento fundamental en la sensibilización auditiva de esa sociedad que frecuentemente no es conciente de su realidad sonora. El radioarte busca

estimular la imaginación, sugiriéndole a oído escenarios cotidianos y muchas veces inéditos, también usa a la radio para extender los sonidos de la realidad, amplificando el sonido de los muchos mundos.

Las expresiones de arte radiofónico apuestan al cambio en la percepción del receptor, por ello, los productores apelan a los radioescuchas atentos y de mente abierta.

En este sentido y después del análisis y aplicación de las técnicas de investigación pudimos determinar algunos de los factores que inhiben su producción, tales como la política interna de las autoridades que presiden a la institución durante cada sexenio, ya que lo que se produce y difunde en la emisora depende de sus objetivos e intereses planteados al inicio por cada director o directora, la falta de recursos, el equipo tecnológico con el cuenta la emisora. Otro, es la planta de productores con la que cuenta, ya que a estos no les interesa el género, lo ven como poco interesante y complejo, podemos enfatizar en base a lo recabado que los únicos productores que se dedican a la producción de éste género son programadores musicales, y son músicos de profesión, egresados del Conservatorio de Música.

Ahora cabe cuestionarnos, sobre su futuro. Los expertos en el tema coincidieron que el radioarte en México tiene un territorio por conquistar aún, y aunque que su crecimiento y desarrollo ha sido lento está conquistado terreno en las nuevas generaciones, las cuales cuentan con otra manera de ver e interpretar su realidad. También recalcaron el aspecto tecnológico de Radio Educación, del cual dijeron que aún es precario, pero que a pesar de esto se pueden producir radioartes. Además enfatizaron que a pesar de esto, sí se pueden hacer radioartes en la emisora aunque sean muy básicos.

Reflexionando respecto a lo anterior y tomando en cuenta el tiempo y su lento desarrollo podemos deducir que el radioarte se encuentra en una etapa experimental en México, que es un arte que debido a lo denso y complejo de su estructura es

difícil que llegue a captar grandes audiencias. Decía un radioasta en alguna ocasión, es un arte que a la larga podría ser un arte para autistas, esto es, un arte que sólo lo escuchen los radioastas o la gente que se dedique a la creación de este tipo de obras.

Al lo largo y ancho del mundo se ha instituido organismos abocados a la producción y difusión del radioarte, sobresaliendo aquellos que han sido impulsados por radiodifusoras públicas y universitarias, las cuales transmiten, en la mayoría de los casos en Frecuencia Modulada. Radio Educación, emisora de servicio público en México, fue la primera en difundir radioarte en México. Y fue precisamente esta institución quien invitó a otras emisoras, con transmisión en Frecuencia Modulada a empaparse de las sonoridades del radioarte, entre éstas la universitarias Radio Ibero, Radio Universidad, las comerciales WRadio y la desaparecida Radioactivo 98.5 FM.

Sin duda, la calidad que ofrece la Frecuencia Modulada, permite al radioescucha apreciar todos los matices que el autor propone en su obra, ese es otro desafío para Radio Educación, que este año buscará su cambio de frecuencia de AM a FM. La riqueza del sonido tímbrica de un radioarte, así como la propuesta espacial del sonido, materializada en los paneos, serán nítidas en FM, y quizá, imperceptibles en AM.

El radioarte vive una etapa de florecimiento, gracias a los productores más jóvenes, entre los que sobresalen los compositores contemporáneos. Estas nuevas generaciones de creadores, quienes, al contar con una instrucción integral en la materia y luego de haber sido formados podrán abrir camino para esta nueva propuesta radiofónica.

Productores como Manuel Rocha, José Wolffer, Lidia Camacho, entre otro, apoyados en las nuevas tecnologías y beneficiados por la accesibilidad de las herramientas de trabajo con las que manipulan el sonido, están marcando la pauta del vertiginoso desarrollo del género convirtiéndose en propulsores del radioarte.

En México, aún falta mucho por hacer y el camino todavía es largo, pues por un lado, las condiciones para este tipo de expresiones en ámbito del dial nacional son difíciles, ya que la oferta radiofónica se caracteriza por atender intereses comerciales y políticos, no por experimentar con su sonido. En este sentido, se trata de una radio limitada, homogénea, sin expectativas de apertura a ideas distintas, y por otro, existen muy pocas referencias que documente el trabajo de los jóvenes productores.

Es aquí donde nos damos cuenta que faltan productores más ávidos que se dediquen a salvaguardar el conocimiento que se está generando, investigadores, expertos en el tema que contribuyan a ampliar el horizonte de los recién llegados a esta manifestación, aclarando dudas y fomentando respuestas.

Cabe señalar que el estudio del arte radiofónico dota a los productores de una aguda sensibilidad hacia el mundo sonora que los rodea. Son ellos los productores, quienes deberán defender sus proyectos, para con ello garantizar la conquista de nuevos espacios.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Camacho, Camacho, Lidia. *El radioarte. Un género sin fronteras*. Editorial Trillas, México, 2007.
- Camacho, Camacho Lidia. *Una década de irradiar. Nuevas ideas sonoras. La historia de la Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, 1996.
- Camacho, Camacho Lidia. *La imagen radiofónica*. McGraw-Hill, México, 1999.
- Castro Rodríguez Carlos, *El poder simbólico de Pierre Bourdieu, Valoración en la discusión teórica contemporánea*. México, Tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales FCPyS, UNAM, 2004.
- Bulatov, Dimitry, *Homo sonorus. Una antología internacional de la poesía sonora*, Conaculta: Alas y Raíces, Radio Educación, México, 2004. 1ª edición.
- García Canclini Néstor, “El consumo cultural: una propuesta teórico”, en Sunkel Guillermo (Coord.) (1999), *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá Colombia, Convenio Andrés Bello, 1994.
- Galindo Cáceres Jesús, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Editorial Pirsons Educación, 2006.
- Giménez Gilberto “Materiales para una teoría de la identidades sociales” en Valenzuela Arce Manuel, *Decadencia y auge de las identidades en México*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2000.
- Giménez Gilberto “La investigación cultural en México” en Venezuela Arce José Manuel, *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica- CONACULTA, 2003,

- Hagelüken, Andreas, José Iges y Lidia Camacho, *Caminos del arte sonoro*, Radio Educación, México, 2006, 1ª edición, traducción del texto de Andreas Hagelüken al inglés: Allegra Silbiger, y al español: Oscar Sanabria.
- Martín Barbero Jesús, *Oficios cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Martín Barbero Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de la cultura*, FEDLACS-Gustavo GILI, 1980.
- Quevedo, Lourdes De, *La emancipación artística de la radio*, Universidad Pedagógica Nacional, colección Educarte, México, 2001, 1ª edición.
- Una historia hecha de sonidos. Radio Ecuación: La innovación en el cuadrante, Colección: Innovación y calidad, Radio Ecuación, 2004.
- Vela Peón, Fortino. *Un acto metodológico básico de la investigación social*, Centro de Estudios Avanzados de la Población. Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.
- Thompson, John B (1999) *Ideología y Cultura Moderna*, UAM, México.

Audiografía

- Cohen, Andrea, entrevista. Artista sonora Argentina-francesa invitada a México por Radio Educación a impartir el taller de *Arte radiofónico* a miembros del *Laboratorio de Experimentación Sonora*. Noviembre, 2004.
- El Houli, Jinete, entrevista. Artista sonora brasileña invitada a México por Radio Educación, en el marco de la Cuarta Bienal Internacional de Radio. Mayo de 2004.

- Fragmentos de esta entrevista se transmitieron el 30 de noviembre de 2005, en el programa *Andrea Cohen. Muestra de Hörshpiel* de la serie El Arte de Escuchar el Radioarte, transmitido por Radio Educación 1060 AM.
- Fragmentos de esta entrevista se transmitieron el 5 de julio de 2006, en el programa *Jinete El Haouli: Brasil Universo*, de la serie El Arte de Escuchar el Radio Arte, Radio Educación 1060 AM.

Hemerografía

- Camacho Camacho, Lidia. *El radioarte: revisión histórica, origen y evolución en Europa y desarrollo en México*. Tesis de doctorado en Ciencias de la Comunicación en la FCPYS de la UNAM. 2004.
- Elfos, grupo 1701, *Manual de metodologías cualitativas*. Tesis colectiva de licenciatura en Comunicación, Facultad de Estudios Superiores Acatlán/UNAM, 2003.
- Hernández Hernández Brenda, *El que no brinque es buga. Construcción de las identidades del grupo organizador de la marcha del orgullo LGBT de la ciudad de México*. Seminario Taller Extracurricular. Tesis de licenciatura en Comunicación. FES Acatlán-UNAM, 2006.
- Igés, Cebrián, Camacho, Farabet, Grundmann, Elmes, Burkhard, “Arte radiofónico”, TELOS, *Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, 2004. no. 60. España: Fundación Telefónica.
- Vázquez Salazar Sandra. *Radioarte: La representación del sonido a través de la radio*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Intercontinental, 2007.
- Valero García Alfonso, *Revista de Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales*, vol 3, Universidad Alfonso X El Sabio, 2005.

Cibergrafía

- Rocha Manuel, “Nuevo Arte Sonoro Mexicano”, *Revista de Arte Sonoro*. 2004:
<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html?pdf>
- www.elporvenir.com.mx/notas.asp?id=174177, agosto, 2008.
- www.terra.com.mx/articulo.aspx?articulo=383577, agosto, 2008.
- <http://lgeocities.com/Pentagon/Quarters/7578/>, agosto, 2008.
- www.condesyta.prospestiva/Metodo, agosto, 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 TABLA DE ESPECIFICACIONES

CONCEPTO	CATEGORIA	ÍNDICADOR	ÍNDICE	ITEM
1.-Cultura Formas simbólicas insertadas en contextos y procesos sociohistórico en los cuales, y por medio de los cuales se producen, transmiten y reciben.	1.1.-Relaciones asimétricas de poder	1.1.1.- Institución	1.1.1.1.-Política cultural	1.1.1.1.1.-Coproducción 1.1.1.1.2.-Producciones independientes 1.1.1.2.1-Radio Educación
		1.1.2.- Globalización	1.1.2.1.- Programas 1.1.2.2.- Tecnología	1.1.2.1.1.- Innovación técnica 1.1.2.1.2.- Producciones 1.1.2.1.3.- Tipo de producciones
	1.2.- Mecanismos Institucionalizados	1.2.Medio Técnico de transmisión	1.2.1.1.-Radio Cultural	1.2.1.1.1.- Radioartes
			1.2.1.2.- Radioastas	1.2.1.2.1.- Producción de obras 1.2.1.2.2.- Difusión
			1.2.1.3.- Autoridades	1.2.1.2.1.- Producción de obras 1.2.1.2.2.- Difusión
	Capital económico	1.3 Bienes materiales	1.3.1 Radio cultural	1.3.1.2 Equipo técnico

			1.3.1.3 Recursos humanos	1.3.1.2.3 Capacitación
2.-Capital Cultural Conocimientos y habilidades y los diversos tipos de créditos educativos.	2.1.- Conocimientos	2.1.1. Nivel académico	2.1.1.1.-Radioasta	2.1.1.1.1.- Programas 2.1.1.1.2.- Status
			2.1.1.2.- Autoridades	2.1.1.2.1.- Desconocimiento 2.1.1.2.2.- Obras complejas 2.1.1.2.5.- No hay interés
3.- Capital simbólico Elogios, prestigio y reconocimiento que se asocian con una persona o una posición.	3.1 Prestigio	3.1.2.- Radio Cultural	3.1.2.1.-Productores	3.1.2.1.-Status 3.1.2.2.-Elogios 2.1.2.3.-Posición social
		3.1.3.- Autoridades	3.1.3.1.- Autoridades	3.1.3.1.- Audiencia

ANEXO 2**MATRIZ DE DOBLE ENTRADA PARA LA ENTREVISTA ENFOCADA**

TOPICO	TEXTO ENTREVISTADO 1	TEXTO ENTREVISTADO 2	TEXTO ENTREVISTADO 4	TEXTO ENTREVISTADO 5	BALAZOS CONCLUSIVOS
<i>1.-Nombre</i>					
<i>2. Grado académico</i>					
<i>3.-Empleo</i>					
<i>4.-Sexo</i>					
<i>Radioarte</i>					
<i>Arte sonoro</i>					
<i>Intención</i>					
<i>Estructura</i>					
<i>Convencionalidad</i>					
<i>Producción</i>					
<i>Fomento/inhibición</i>					
<i>Política cultural (directivos)</i>					

<i>Nuevo arte</i>					
<i>Estética de la obra</i>					
<i>Globalización</i>					
<i>Radio cultural e</i>					
<i>Radio comercial</i>					
<i>Radio digital</i>					
<i>Capital cultural</i>					
<i>Capital simbólico</i>					
<i>Capital económico</i>					

ANEXO 2

PROTOCOLO DE LA ENTREVISTA ENFOCADA

Presentación: Nombre del entrevistador-investigador
Institución de procedencia
Agradecimiento al entrevistado por su presencia

Objetivo: Esta entrevista tiene como finalidad conocer su percepción en torno a las producciones de radioartes su fomento e inhibición en la radiodifusión mexicana como reflejo del campo del arte y la comunicación, por lo tanto agradecería tu valiosa aportación.

Aspectos Generales

Nombre:
Sexo:
Nivel de escolaridad:

Ejes

1.- la forma simbólica

- Qué es el radioarte y cuál es la diferencia con el arte sonoro
- En que momento podemos llamar radioarte a la combinación de sonidos y ruidos emitidos por la radio.
- Crees que un producto del avance tecnológico de una sociedad inversa en una globalización social y económica.
- Cómo lo definirías estéticamente.
- Es representativo del arte actual-
- Crees que el radioarte haya venido a desimbolizar lo que tradicionalmente llamamos arte-
- Qué elementos consideras básicos para la producción de una obra sonora radiofónica
- Crees que la radio cultural mexicana posee los medios tecnológicos necesarios para la producción de este tipo de obras

2.-Fomento e inhibición

- Crees que la producción de obras de este género ocupe un lugar en la carta programática de alguna radiodifusora.
- A que factores le atribuyes que este género no se produzca y difunda en estaciones comerciales de México-
- Qué futuro le espera como género radiofónico.
- A que factores crees que se deba que no se haya fomentado su producción en México?
- Radio Educación en que sentido apoya la producción de este tipo de obras
- Crees de alguna manera que este género haya sido inhibido por alguna causa o situación en la radio cultural.

3.- Contradicciones/ Producción

- Consideras que la audiencia de la radio está preparada para entender esta expresión artística.
- Qué tipos de mensajes se expresan en este tipo de obras artísticas.
- Qué impacto crees que tenga la audiencia al escuchar una obra de tal envergadura.
- Qué opinas respecto a la formación de una audiencia que gusta del radioarte.

- Por qué sólo la radio cultural se ha preocupado por producir y difundir este tipo de arte.
- Al planear y producir un radioarte ¿ que proyectas.
- Es un género elitista.
- Crees que el radioarte rompa esquemas y convencionalismo ya establecidos en la forma de hacer radio.
- Qué referentes sociales tomas en cuenta en la producción de un radioarte.
- A que se debe que se haya registrado una reducción de producciones sobre este género en Radio Educación?
- Cuáles son los factores que han intervenido para que en la actualidad Radio Educación no produzca y explote este género radiofónico y con esto forme y eduque a la audiencia.
- El productor de radioarte tiene que poseer más conocimientos de lo que requiere un productor normal
- El productor de este género radiofónico gana cierta posición o prestigio en el ámbito radiofónico y social al producir esta expresión artística.
- Cuál es el costo humano y tecnológico en la producción de un programa de arte radiofónico.
- Qué te aporta a ti como productor, tanto social, económicamente, la realización de una obra artística sonora.
- Consideras que este género artístico pueda ser explotado a nivel comercial.

ANEXO 3

Instrumento para el método Delphi



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Nombre:
Formación académica:
Empleo actual:
Sexo:

Objetivo: Este cuestionario tiene como finalidad conocer su percepción en torno a las producciones de radioartes su fomento e inhibición en la radiodifusión mexicana como reflejo del campo del arte y la comunicación, por lo tanto agradecería tu valiosa aportación.

1. ¿Qué es el radioarte y cuál es la diferencia con el arte sonoro?
3. ¿En que momento podemos llamar radioarte a la combinación de sonidos y ruidos emitidos por la radio?
4. ¿Crees que un producto del avance tecnológico de una sociedad inversa en una globalización social y económica?
5. ¿Cómo lo definirías estéticamente?
6. ¿Es representativo del arte actual? ¿Por qué?
7. ¿Crees que el radioarte haya venido a desimbolizar lo que tradicionalmente llamamos arte?
7. ¿Qué elementos consideras básicos para la producción de una obra sonora radiofónica?
8. ¿Crees que la radio cultural mexicana posee los medios tecnológicos necesarios para la producción de este tipo de obras?
9. ¿Crees que la producción de obras de este género ocupe un lugar en la carta programática de alguna radiodifusora?
11. ¿Menciona algunas?
12. ¿A que factores le atribuyes que este género no se produzca y difunda en estaciones comerciales de México?
13. ¿Qué futuro le espera como género radiofónico?

14. ¿A que factores crees que se deba que no se haya fomentado su producción en México?
15. ¿Radio Educación en que sentido apoya la producción de este tipo de obras?
16. ¿Crees de alguna manera que este género haya sido inhibido por alguna causa o situación en la radio cultural?
17. ¿Qué refleja de la cultura mexicana un radioarte?
18. ¿Consideras que la audiencia de la radio está preparada para entender esta expresión artística?
19. ¿Qué tipos de mensajes se expresan en este tipo de obras artísticas?
20. ¿Qué impacto crees que tenga la audiencia al escuchar una obra de tal envergadura?
21. ¿Qué opinas respecto a la formación de una audiencia que gusta del radioarte?
22. ¿Por qué sólo la radio cultural se ha preocupado por producir y difundir este tipo de arte?
23. Al planear y producir un radioarte ¿que proyectas?
24. ¿Es un género elitista?
23. ¿Crees que el radioarte rompa esquemas y convencionalismo ya establecidos en la forma de hacer radio? ¿Por qué?
25. ¿Qué referentes sociales tomas en cuenta en la producción de un radioarte?
26. ¿A que se debe que se haya registrado una reducción de producciones sobre este género en Radio Educación?
27. ¿Cuáles son los factores que han intervenido para que en la actualidad Radio Educación no produzca y explote este género radiofónico y con esto forme y eduque a la audiencia?
29. ¿El productor de radioarte tiene que poseer más conocimientos de lo que requiere un productor normal?
30. ¿El productor de este género radiofónico gana cierta posición o prestigio en el ámbito radiofónico y social al producir esta expresión artística?
31. ¿Cuál es el costo humano y tecnológico en la producción de un programa de arte radiofónico?
32. ¿Qué te aporta a ti como productor, tanto social, económicamente, la realización de una obra artística sonora?
33. ¿Consideras que este género artístico pueda ser explotado a nivel comercial?

