



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

ESTUDIO DE RECEPCIÓN EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DEL DISTRITO
FEDERAL ANTE LA ESCUCHA DEL GÉNERO RADIOFÓNICO DOCUMENTAL
SONORO O *RADIO FEATURE*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
OPCIÓN TERMINAL: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA:

KARLA LIZZETTE LECHUGA OLGUÍN

ASESORA DE TESIS: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ MATÍAS



MÉXICO, D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULOS	
1. LAS POSIBILIDADES CREATIVAS DEL SONIDO.....	6
1.1 El sonido.....	8
1.1.1 La percepción del sonido como arte.....	10
1.2 El ruido y el sonido a través de las vanguardias históricas.....	12
1.2.1 El futurismo: estandarte de la revolución artística.....	15
1.2.2 El dadaísmo: anti-arte itinerante.....	20
1.2.3 El surrealismo: irracionalidad sonora.....	26
1.2.4 El estridentismo: la perspectiva de México.....	30
1.3 El arte sonoro.....	35
1.3.1 Un acercamiento a la distinción de sus géneros.....	39
1.3.1.1 Poesía sonora.....	41
1.3.1.2 Escultura sonora.....	44
1.3.1.3 Instalación sonora.....	47
1.3.1.4 Paisaje sonoro o <i>soundscape</i>	50
1.3.1.5 Postal sonora.....	53
1.3.1.6 <i>Roadmovie</i>	55
1.3.1.7 Radiodrama.....	56
1.3.1.8 <i>Radio feature</i> o documental sonoro. El nacimiento.....	59
2. LAS CARACTERÍSTICAS DEL NUEVO RADIO FEATURE O DOCUMENTAL SONORO. EL RENACIMIENTO.....	63
2.1 El Nuevo Periodismo: un referente periodístico de la mezcla entre la realidad y la ficción.....	69
2.1.1 Analogía entre el Nuevo Periodismo y el documental sonoro...	75
2.2 La concepción del documental sonoro ante las diferentes miradas.....	78
2.2.1 El documental sonoro, un género con personalidad única.....	84
2.2.2 Rutas para la realización de un documental sonoro.....	98
2.3 El estado actual del <i>radio feature</i> en Europa.....	104
2.4 La presencia del documental sonoro en México.....	113
2.5 La responsabilidad social del documental sonoro.....	120
2.5.1 La función del documental sonoro en la sociedad y la importancia de incluirlo en el conocimiento común.....	120

3. ESTUDIO DE RECEPCIÓN EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DEL DISTRITO FEDERAL ANTE LA ESCUCHA DEL GÉNERO RADIOFÓNICO DOCUMENTAL SONORO O <i>RADIO FEATURE</i>	130
3.1 Justificación.....	134
3.2 Metodología.....	135
3.3 Aplicación y presentación de los resultados.....	146
3.3.1 Grupo 301.....	146
3.3.2 Grupo 101.....	152
3.3.3 Grupo 102.....	157
3.3.4 Grupo 0003.....	163
3.4 Análisis e interpretación de los resultados.....	169
3.4.1 Observación directa.....	169
3.4.2 Cuestionarios.....	172
3.4.2.1 Pregunta 1.....	173
3.4.2.2 Pregunta 2.....	177
3.4.2.3 Pregunta 3.....	180
3.4.2.4 Pregunta 4.....	186
3.4.2.5 Pregunta 5.....	193
3.5 Conclusiones.....	195
CONCLUSIONES GENERALES	200
FUENTES CONSULTADAS	
Bibliografía.....	206
Tesis y tesinas.....	208
Internet.....	208
Correos electrónicos.....	214
Filmografía.....	215
Discografía.....	215
Conferencias y cursos.....	215
Entrevistas.....	215
ANEXOS	216
1. Fundación y Manifiesto del Futurismo.....	217
2. El arte de los ruidos.....	222
3. La pintura de los sonidos, ruidos y olores.....	229
4. La Radio.....	234
5. Manifiesto Dadá.....	238
6. Manifiesto Estridentista número 2.....	246
7. Transcripción de respuestas de la pregunta 1 que remiten a la obra escuchada.....	248
8. Aplicación de la sesión de escucha y encuesta a mujer de 60 años.....	249

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta nace a raíz de aprender en el aula la producción sonora desde un enfoque artístico con exigencias creativas, de darse cuenta que, en el medio de la Comunicación, el sonido además de ser una materia informativa o musical, debe ser sensorial y emocional.

En este contexto se conoce al documental sonoro, un género artístico radiofónico que, además de ofrecer una experiencia de escucha emocional, tiene la capacidad de generar reflexión y conciencia en sus receptores sobre historias de vida o situaciones sociales que afectan su entorno gracias a la forma artística en que se presenta el tema.

El documental sonoro retrata la realidad mediante la grabación directa de las atmósferas, la voz de los testimonios que engloban el suceso y la construcción estética de todos los elementos sonoros en la que se pueden emplear recursos dramáticos, sin alterar la veracidad de los hechos.

Por tales características, se genera un creciente interés sobre esta forma de expresión y se formula la pregunta de investigación: ¿Por qué un género tan rico en sonidos y tópicos relevantes que propician a una reflexión en el escucha no fue ni ha sido incorporado en la radio pública y privada en México como vehículo de información, siendo que los habitantes de este país necesitan, por su situación social, política y económica, contenidos artístico-culturales que siembren conciencia en la sociedad?. Ante esta inquietud, se recurre a fuentes bibliográficas y electrónicas para conocer más sobre el tema, sin embargo, la búsqueda en castellano no arrojó resultados, ni producciones sonoras ni rastro teórico.

Frente a esta problemática surgen las siguientes interrogantes: ¿por qué no existe información sobre el documental sonoro dirigida al hispanohablante? y, teniendo en cuenta que el medio radiofónico no transmite este tipo de contenidos, entonces ¿qué sucede en las universidades que no se enseña este género considerando que aporta tanto a la sociedad?.

Por estas razones se ofrece una investigación profunda a partir del método de estudios de recepción y la aplicación de este en dos universidades del país. Esta etapa se llevó a cabo en tres fases:

1. Selección del documental sonoro que se pondrá a escucha de los alumnos, así como la selección del corpus a quienes se aplicará el método estudio de recepción
2. Aplicación del método de estudio de recepción con las técnicas de observación directa y encuesta
3. Análisis de los datos obtenidos

Con ello se busca conocer cómo reciben los universitarios una obra de documental sonoro siendo que no se tiene una difusión de géneros artísticos radiofónicos de este tipo en la radio actual, así como saber su opinión sobre las características estéticas que éste presenta y la forma en que se tratan historias de la realidad para lograr determinados objetivos sociales.

Bajo este método, también se pretende que los estudiantes, a través de su propia experiencia de escucha consciente, se den cuenta de la alternativa que representa el documental sonoro para la creación de contenidos y formas de calidad en la radio y reflexionen sobre el poder que tiene la estética del sonido para alcanzar sus fines informativos, sociales y culturales.

Ante esta inquietud por difundir el conocimiento del documental sonoro como una herramienta útil en el contexto socio-político del país, se iniciaron nuevos caminos de búsqueda en inglés que dieron mayores resultados. Se dio cuenta de que en Europa, el *radio feature*, como es conocido en gran parte del continente, ya es un género radiofónico viejo catalogado como experimental, que surge de las artes sonoras al descender del radiodrama, y que ha tenido una gran respuesta por parte de la audiencia.

Al resultar ser un amplio objeto de estudio hasta ahora casi desconocido en México, se conciben en este trabajo tres capítulos que ofrecen una mirada integral a este género artístico radiofónico.

En el primer capítulo se exponen los antecedentes históricos del género que se sitúan en el contexto bélico de Europa en el siglo XX, en donde surgen tres vanguardias artísticas:

el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Se hace una revisión de las alternativas sonoras que se crean a partir de estas corrientes bajo la noción de un nuevo “arte sonoro” que desplaza a la música por los atributos que ofrece el ruido como pieza clave de la armonía y la belleza humana. Éstas se identifican como poesía sonora, escultura sonora, instalación sonora, paisaje sonoro, postal sonora, *roadmovie*, radiodrama y *radio feature*. Éste último, objeto de estudio de la investigación, es abordado desde su nacimiento como un género radiofónico dramático-documental dependiente del equipo alámbrico para representar historias de la realidad mediante la actuación de locutores, musicalización y entrevistas en cabina.

El capítulo dos se centra en el nuevo *radio feature* a partir del renacimiento que le concede la tecnología *wireless* en los años 60, la cual permitía grabar los sonidos de la realidad a partir de su acústica original en el lugar de los hechos, lo que lo define como un género radiofónico más humano y veraz que se vale de recursos dramáticos para lograr una mayor atracción del oyente. En seguida se realiza una comparación entre las características del Nuevo Periodismo y el *radio feature* para demostrar que la mezcla de géneros de ficción con periodismo conlleva a proponer nuevas formas de expresión artística y a percibir un nuevo arte en rechazo al hastío del tradicionalismo literario y radiofónico de los 60's, década en que ambos alcanzan su mayor popularidad. Posteriormente, se exponen todas las características que definen la personalidad del *feature*, así como ejemplos de algunas rutas que los especialistas en el género han tomado para la realización de sus obras dada la libertad que éste ofrece a falta de una estructura preestablecida. También se investiga el estado actual del *radio feature* en Europa, como cuna del género, y se hace una comparación con la mínima producción que se ha hecho en México.

Finalmente, en el capítulo tres, se expone el trabajo realizado bajo el método de estudio de recepción, que comienza por argumentar el interés de llevar a cabo este encuentro con los estudiantes de la radio. Después se explican las fases de la metodología para dar paso a la aplicación y la presentación de los resultados por cada grupo de alumnos seleccionado. Posteriormente se presenta el análisis e interpretación de los datos obtenidos mediante la observación participante realizada en cada salón de clases y los cuestionarios aplicados.

Los hallazgos teóricos sobre el documental sonoro son el resultado de casi tres años en los cuales se descubrieron sitios web especializados en este género artístico radiofónico como: www.radio-feature.de, www.radiosures.com, www.rtve.es, entre otros que se mencionan en el cuerpo de la investigación. A su vez, se logró establecer contacto directo con fuentes de gran relevancia para este estudio como el Departamento de Radio de la European Broadcasting Union (EBU, UER en Francés), quienes desde Ginebra, Suiza contribuyeron con el envío de una *box set* con la colección de seis CD's recopilatorios de los mejores documentales sonoros producidos en los últimos 40 años; a su vez, mediante la asistencia al "I Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en Radio", celebrado en la Fonoteca Nacional en el año 2012, se ha mantenido el contacto con Francisco Godinez Galay, director del Centro de Producciones Radiofónicas del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo (CEPPAS) en Buenos Aires, Argentina, quien ha compartido con la autora la inquietud por estudiar y producir este género radiofónico desde los respectivos países de origen; a través de correo electrónico se logró entablar comunicación directa con el compositor y artista Intermedia José Iges para recibir orientación teórica, así como con la realizadora, locutora y docente Laura Romero, quien desde Madrid, España gestiona diversas actividades a favor de la producción de documental sonoro en español, aportando a este trabajo valiosa información sobre la situación actual de este género artístico radiofónico en su país.

Una noticia oportuna para esta investigación fue la convocatoria a presenciar el curso-taller "Documental sonoro: arte visual en radio" en Morelia, Michoacán, impartido en febrero de 2014 por el periodista cubano Juan Carlos Roque, cuya experiencia en Radio Nederland como documentalista radiofónico contribuyó a entender con claridad las diferencias entre un documental radiofónico narrativo, en el cual el peso lo tiene un narrador que relata el tema desde sus diversas aristas y va hilando la historia a partir de las partes que la conforman, y el documental sonoro o dramatizado, el cual prescinde del narrador para contar una historia determinada mediante el empleo de entrevistas y diálogos reales, pero también de otros que son recreados por actores, mismo que se aborda en este trabajo desde el enfoque artístico.

El documental sonoro o *radio feature* es un tema poco estudiado en el país, sin embargo, su conocimiento es sumamente importante ya que va a conjugar los siguientes aspectos de gran funcionalidad para la sociedad mexicana:

- Es un género artístico radiofónico innovador y conveniente, en el aspecto de que atiende a las necesidades artísticas y creativas de la radio, pero también a las que exige la sociedad como radioescucha al abordar temas que le conlleven a ser y estar mejor: más informada, más sensible ante otras realidades y, por ende, más consciente de su alrededor.
- En ese sentido, el documental sonoro funge como una forma de expresión al poner especial interés en las voces que requieren atención, por lo cual se considera una herramienta de aplicación urgente en la coyuntura social actual.

Por otra parte, el análisis cualitativo de la audiencia que recibe una obra sonora es un ejercicio poco realizado en México, pues como se presenta en el capítulo tercero, la radio en México es mucho menos estudiada en comparación con la televisión o el cine. Por tanto, este trabajo reconoce la importancia del sonido en una cultura sumamente visual como la de la actualidad, en donde la digitalización y las nuevas plataformas de comunicación permean fuertemente a la sociedad, dejando ver que para apreciarlo hay un solo requisito: rescatar la imaginación.

En síntesis, esta investigación pretende aplicar los hallazgos teóricos en la práctica mediante un contacto directo con los estudiantes de la radio, a fin de que, con este primer acercamiento, se den cuenta de las posibilidades creativas que existen para rescatar el lado artístico y visual del medio acústico mediante la escucha de un documental sonoro. A su vez, se espera que consideren este formato como una alternativa funcional para generar consciencia en la sociedad sobre temáticas que afectan su entorno y reflexionen sobre su responsabilidad como comunicadores de crear propuestas innovadoras para fomentar una cultura de escucha basada en la percepción crítica del sonido.

CAPÍTULO 1

LAS POSIBILIDADES CREATIVAS DEL SONIDO

Desde la prehistoria se ha comprobado la ineluctable creatividad del ser humano para producir sonidos según su deseo propio: “El hombre primitivo se golpea el vientre o los muslos, se lleva las manos a la boca para regular la emisión de un grito, patalea y hasta coloca una tabla bajo sus pies para amplificar el golpeteo.”¹

Asimismo, crea herramientas sonoras con las piedras, conchas, troncos, cañas y huesos a fin de exteriorizar sus emociones a través de las manifestaciones musicales de esos instrumentos. La creatividad en la vida de la mujer y el hombre “es la sustancia misma de la cultura y del progreso. Sin la creatividad estaríamos en los comienzos de la Edad de Piedra, viviendo en la selva y comiendo raíces.”²

Lo anterior alude a la necesidad de expresión que tiene la especie humana para poder sobrevivir en el mundo. “El hombre es un ser simbólico, y a través de la evolución de miles de años ha ido creando simbologías cada vez más ricas y más complejas: lenguajes verbales y no verbales.”³

Con la evolución del lenguaje, la vida misma fue exigiendo medios de comunicación que, con el paso del tiempo, fungieron como altavoz de sucesos bélicos, políticos, deportivos, culturales y sociales a nivel mundial.

La radio, esencia materializada del sonido, se ha destacado como el medio que mayor utilidad le ha dado al espectro sonoro desde su invención para compartir música o asuntos políticos y sociales a la audiencia, siendo una herramienta elemental para difundir

¹ José Pérez Miñana, *Compendio práctico de acústica*, Barcelona, Labor S.A., 1969, primera edición, p. 1.

² Mauro Rodríguez Estrada, *Manual de creatividad: los procesos psíquicos y el desarrollo*, México, Trillas, 1989, segunda edición (reimp.1990), p. 10.

³ *Ibid.*, p. 33.

posturas ideológicas, propaganda o información inmediata, sin embargo, en México su carácter artístico se ha relegado por la fuerte invasión comercial.

En el primer capítulo de esta investigación será menester transmitir al lector la inquietud por rescatar el matiz artístico del medio radiofónico, detectando sus recursos estéticos gracias al estudio de las posibilidades creativas que tiene el sonido.

De acuerdo con José Iges⁴, en su artículo *Soundscapes: una aproximación histórica*⁵, una aplicación práctica de interrelación entre las artes en los primeros años de la radio europea, que en este caso concierne al cine y al arte radiofónico, la brinda el cineasta alemán Walter Ruttmann con *Weekend* (Fin de semana). Se trata de un *film* sin imágenes o collage sonoro realizado en 1930 que emplea la posibilidad técnica de montar distintos fragmentos sonoros. En él refleja la transición de un día de trabajo a uno festivo bajo la lógica del corte, el empalme y la yuxtaposición.

Esta alternativa de producir arte a través de un manejo no tradicionalista del sonido, fue retomada en el siglo XX por diversos personajes emblemáticos del medio radiofónico para desarrollar sus habilidades cinematográficas logrando resultados históricos, como es el caso de Orson Welles, quien en 1938 dirige *La Guerra de los Mundos* generando pánico a varios estados de la Unión Americana, en su transmisión una noche antes de Halloween, haciéndolos creer que el país estaba siendo invadido por monstruos de Marte.

Estas obras forman parte del comienzo de una exploración sonora emprendida por una ola de artistas impetuosos que transfirieron sus sueños, ideales y realidades a diversos géneros acústicos. En ellos se resguardaban con el fin de derrocar la barrera del “todo está dicho”, dar mayor valor al “cómo se ha dicho”, y así dar sentido al “qué se dijo”.

Bajo esa línea, el género radiofónico que se abordará en este trabajo para contribuir a su conocimiento público y producción es el documental sonoro o *radio feature*.

⁴ Nacido en Madrid en 1951, es un compositor y artista intermedia, con estudios en ingeniería industrial y un doctorado en Ciencias de la Información. Los ejes fundamentales de su trabajo creativo son la interacción de instrumentos convencionales con sonidos grabados y/o electrónica en vivo, y su personal empleo de lo escénico y del lenguaje radiofónico. Desde 1985 hasta 2008 ha dirigido en la actual Radio Clásica (RNE) el espacio “Ars Sonora”, centrado en el arte sonoro y, particularmente, radiofónico. Ha producido más de 80 obras de esos géneros, habiendo recibido el “Prix Italia de Radio” en 1991 con la obra *L’Escalier des Aveugles*, de Luc Ferrari, entre otros. Consultar su biografía completa en http://joseiges.com/?page_id=56

⁵ José Iges, *Soundscapes: una aproximación histórica*, [en línea], 1 pp., Barcelona, Dirección URL: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>, [consulta: 25 de septiembre de 2011].

1.1 El sonido

*Todo suena y cada sonido es único, irreplicable e instantáneo.
Ese sonar nos define, nos hace individuos y sociedad,
nos abre al diálogo, a la memoria.*

FABIANO KUEVA

Gracias al mismo ser humano, su historia se puede leer, saborear y escuchar. Se lee en enciclopedias o novelas literarias, se saborea en los platillos típicos de cada rincón del mundo y se escucha aún en tradiciones preservadas en la actualidad. Esta última característica refleja la infinita omnipresencia del sonido en la Tierra.

Lo anterior permite reflexionar: ¿Qué hace tan especial al sonido dentro del marco histórico de las civilizaciones? El lector ahora mismo podrá transportarse a su episodio histórico favorito, pero para ilustrarlo vale la pena citar a los “hombres pájaro de México”, mejor conocidos como los Voladores de Papantla aún vigentes en el estado de Veracruz, México.

Según la leyenda totonaca, los dioses dijeron a los hombres: “Bailen, nosotros observaremos”⁶, y eso es justamente lo que hacen estos personajes al ejecutar una danza para agradar a los dioses: mientras cuatro hombres se atan una cuerda en la cintura y se lanzan de cabeza al vacío con los brazos abiertos sobre un poste de madera de 30 metros de alto, el músico, llamado el Caporal, toca un tambor y una flauta sobre la superficie del enorme tronco e invoca un ofrecimiento espiritual prehispánico mediante una enérgica danza. El simbolismo de los instrumentos sonoros hechos a mano se traduce en el canto de las aves representado por la flauta y la voz de los dioses interpretada por el tambor.

Sin esta característica sonora, el ritual carecería de sentido en gran medida, lo convertiría en un espectáculo mudo, arrítmico. El sonido en este pasaje histórico que se revive hoy en Papantla, Veracruz es el goce estético del referente visual, es el bello timbre que perdura en la memoria, es el complemento y en un inicio, el motivo de que los “hombres pájaro” puedan volar sin alas.

⁶ s/a, *Los Voladores: la danza de los hombres pájaro*, [en línea], 1 pp., México, Dirección URL: <http://losvoladoresdepapantla.blogspot.ca/>, [consulta: 28 de septiembre de 2011].

En este apartado se pretende comprender al sonido como un fenómeno, más que físico, social; como lo que Marshall McLuhan llamaría “una extensión del hombre”, como una herramienta propia que puede utilizar a su favor o en su contra y de la cual se puede generar conocimiento y cultura bajo el tratamiento artístico de su naturaleza acústica. A continuación una breve pero pertinente descripción del sonido en su sentido físico.

El sonido se conoce objetivamente como la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico como el aire. Según Michel Chion, sólo tiene dos características propias: “La *frecuencia* (el número de oscilaciones por segundo, expresado a menudo en hercios) y la *amplitud de presión*. [...] La o las frecuencias se perciben como alturas o, más generalmente, masa; la amplitud, como intensidad sonora.”⁷

En ese sentido, el mismo autor explica que la *intensidad* es una función de la amplitud de la señal y de la proximidad a la fuente y, por lo tanto, la unidad de medida que sirve de prueba en la legislación antirruído, pero que sirve también para contrastar numerosos aparatos electroacústicos, es el *decibelio*.

El sonido es un elemento vinculado al tiempo, que además, cambia constantemente de intensidad, de frecuencias y de cualidades espaciales, por ello no se puede definir como un fenómeno estable.

Sobre la variabilidad del sonido, Carlos Galindo, director de Comunicación Científica de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO), explica la clasificación de éste en tiempo y espacio:

Geofonía: sonidos producidos por el ambiente no vivo: viento, erupciones, fuego, agua, deshielo, arroyos, cascadas, montañas, etc.

Biofonía: sonidos de organismos vivos como plantas, anfibios, aves, mamíferos y algunos reptiles e insectos.

⁷ Michel Chion, *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 43.

Antropofonía: serie de sonidos de la actividad humana como motores, fábricas, aparatos eléctricos, etc.⁸

En este contexto, las tres capas sonoras sobre la faz de la tierra sufren un cambio constante al presentarse diversos fenómenos naturales en lo que Galindo refiere como el *paisaje sonoro*.

El autor lo describe de la siguiente manera:

Sonidos en el tiempo: el sonido se modifica por los ciclos día y noche. Las actividades de los organismos están dictadas por estos ciclos diurnos y nocturnos. Los ciclos lunares: luna llena implica mayor visibilidad y por lo tanto tiene consecuencias en los organismos. Las estaciones del año regulan la actividad de aves migratorias y la reproducción de los organismos. Si una población animal aumenta o disminuye entonces seremos testigos de aquellos sonidos.

Sonido en el espacio: depende de la composición y estructura del paisaje, es decir, un paisaje con nopales, bosque, pastizales y montañas. Cada región tiene ciertas perturbaciones naturales que determinan la composición de este paisaje como plagas, huracanes, incendios o sequía.⁹

Sin embargo, el sonido y su polifacética capacidad de ser y existir también es materia de numerosos textos en torno a su arte, partiendo del concepto de que “el sonido es una sensación, una experiencia sensorial”¹⁰ y no sólo un fenómeno con características espacio-temporales.

1.1.1 La percepción del sonido como arte

Hablar de arte y sonido no es hablar sólo de música, aunque ésta pueda ser un elemento imprescindible de las obras que albergan el vasto campo de las artes sonoras. La capacidad de concebir la belleza en piezas que unifican otros elementos sonoros originados de la vida cotidiana refleja la evolución del pensamiento y la percepción

⁸ Carlos Galindo Leal, “Introducción a la ecología acústica”, ponencia presentada en la *II Semana del Sonido: sonidos en peligro de extinción*, México, Fonoteca Nacional, “Sala Murray Schafer”, miércoles 25 de mayo, 2011.

⁹ *Idem*

¹⁰ Michel Chion, *op. cit.*, p. 63.

estética de las cosas. Se trata de ampliar la gama de sonidos creados con fines artísticos de acuerdo a las posibilidades del hombre, a sus necesidades de escucha y deleite.

El sonido es una manera global de contar historias en un lenguaje emocional

JOAQUÍN CÓFRECES

En el campo artístico, la forma en que el sonido suma elementos para reinventarse se puede manifestar a través de otros géneros como la instalación sonora, poesía sonora, escultura sonora, radiodrama, paisaje sonoro, postal sonora, *roadmovie* y documental sonoro o *radio feature*, que reflejan la diversidad de formas comunicacionales en el mundo de las artes acústicas. Más adelante se explicará cada formato.

Estos modelos alternativos de expresión constatan que “el sonido puede decirnos cosas sobre el entorno o constituirse en un saber basado en signos sonoros arbitrarios, pero también puede ser un vehículo estético o una experiencia de conocimiento mas allá de las causas y las significaciones.”¹¹

En este marco, el transmisor que ha albergado a la mayoría de los géneros artísticos, principalmente en el continente europeo, es la radio. En 1930, Rudolf Arnheim, ya venía hablando sobre la característica de este medio para expresar en sonido el reflejo de una realidad esculpida con matices estéticos:

(La radio) Se ha revelado como un mundo seductor y excitante, que está en posesión no sólo del mayor estímulo que conoce el hombre para los sentidos, la música, la armonía y el ritmo, si no que al mismo tiempo, es capaz de dar una descripción de la realidad por medio de ruidos y con el más amplio y abstracto medio de divulgación de que es dueño el hombre: la palabra¹².

Si bien, la concepción de Arnheim involucra elementos básicos que constituyen una estética radiofónica: la palabra, la música, la armonía y el ritmo, también menciona el valor del ruido como complemento artístico. En este sentido, la significación del “ruido” se

¹¹ Jorge Haro, *La escucha expandida. (sonido, tecnología, arte y contexto)*, [en línea], Argentina, Dirección URL: http://www.jorgeharo.com.ar/textos/la_escucha_expandida.pdf, [consulta: 4 de octubre de 2011], p. 12. Jorge Haro es un artista sonoro y audiovisual de origen argentino, cuyo estudio se centra en la música experimental, las piezas audiovisuales e instalaciones sonoras. Trabaja en los aspectos estéticos y científicos del sonido y las vibraciones, con un interés particular en la escucha expandida, la visualización del sonido y sus procesos de transformación. Consultar más información sobre el artista en: <http://www.jorgeharo.com.ar>

¹² Rudolf Arnheim, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 16.

transforma completamente y pasa a percibirse como un factor preciso en la creación sonora.

El redescubrimiento del sonido musical en ruidos y palabra, la unión de la música, ruido y palabra en una única unidad sonora, es una de las tareas artísticas más importantes de la radio. No nos referimos a los cuidados que requiere la palabra cantada. Esto es una necesidad, también en la radio, pero no reside en ello la verdadera novedad.¹³

Por lo tanto, la verdadera innovación sonora se encuentra en lo extraordinario, en lo que muchos artistas, e incluso la radio actual, evaden por su arbitrariedad. La verdadera novedad se origina en la utilidad artística del ruido.

1.2 El ruido y el sonido a través de las vanguardias históricas

En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres.

JACQUES ATTALI

Reflexionar sobre la gran oferta sonora que existe en el entorno vital, conduce al pensamiento de Jacques Attali, quien afirma que “hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas”.¹⁴

Consciente de sus diversas significaciones multiculturales, el autor analiza al ruido desde una perspectiva social en la que, lejos de atribuirle un sentido de estridencia, lo destaca

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995, 1ª ed. p. 11. Un excelente montaje audiovisual que ejemplifica las palabras de Attali es el cortometraje “El pueblo de los molinos de agua” que Akira Kurosawa lleva al cine en 1990 como uno de sus sueños basados en imágenes metafóricas que engalanan la cultura japonesa. En él se observa a un hombre de 103 años reparando un molino de agua. Su ideología se centra en el cuidado y la preservación de la naturaleza como el único medio para sobrevivir. Otro personaje a cuadro es el joven viajero Akira Kurosawa en su propio sueño. Es él quien, al caminar por la aldea, descubre la armonía del río en comunión con el canto de los pájaros y el viento. Al encontrar al hombre longevo se da cuenta de un modo de vida único y especial, en donde prevalece la naturaleza y la felicidad. El senil interrumpe la conversación para ir a su choza y vestir un colorido atuendo para el funeral de una señora de 99 años, su primer amor. Los sonidos que provienen a lo lejos de su vivienda dan cuenta de una procesión extraordinaria. Los aldeanos se acercan bailando, cantando y tocando instrumentos musicales como un día de fiesta. Es la cultura de una pequeña comunidad que festeja el fin de una larga vida, pues el dolor real se vive cuando fallece un niño; mientras tanto, la muerte se convierte en un ritual de música, cantos y ritmos que adornan su llegada. He aquí la importancia de hacer ruido para la libre manifestación del hombre y sus creencias. Ficha técnica del cortometraje: La aldea de los molinos de agua, Akira Kurosawa's Dreams, Japón, 1990, Dir. Akira Kurosawa, Prod. Mike Y. Inoue, Hisao Kurosawa, Distribuidora: Warner Bros, 114 min.

como “anuncio de la sociedad”. Así lo escribe en su libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*:

En los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nuevas: *establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía y la historia del ordenamiento de los ruidos dentro de códigos; predecir la evolución de la una por las formas de la otra; interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco. [...] La música [...] es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido más rápidamente de lo que tarda en transformar la sociedad. [...] Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis.”*¹⁵

Bajo esta noción de la materia sonora, se puede decir entonces que el ruido como poder es la materia prima de la denuncia, el anticonformismo, la rebelión, la libertad, es decir, el vehículo de la verdad que cada individuo utiliza ante el desacuerdo de una estructura social establecida. Basta escuchar la algarabía en la Marcha Nacional del Orgullo y la Dignidad LGBTTTI, o a Mercedes Sosa cantando al momento de ser arrestada en el escenario y a la banda boricua Calle 13 denunciando al gobierno de Puerto Rico en sus composiciones.

Otro aspecto ligado al sentido de libertad que connota el ruido, es su capacidad de destruir un orden social y reconstruirlo con otro que tenga nuevas significaciones. Al respecto, Attali escribe:

La misma ausencia de sentido, en el ruido puro o en la repetición sin sentido de un mensaje, al descanalizar las sensaciones auditivas, libera la imaginación del oyente. La falta de sentido es entonces presencia de todos los sentidos, ambigüedad absoluta, construcción fuera del sentido. La presencia del ruido hace sentido. Hace posible la creación de un orden nuevo, en otro nivel de organización, de un código nuevo en otra red diferente¹⁶

Las aseveraciones del autor sobre la reorganización del ruido para entablar nuevas redes de códigos o mensajes son parte del marco referencial que nos conducen al estudio de un fenómeno social que surge en el continente europeo a principios del siglo XX, época en que el ruido en función creativa y de autoexpresión adquiere categoría de arte a partir

¹⁵ *Ibid.*, p. 14

¹⁶ *Ibid.*, p. 54

de una serie de concepciones cuyo eje se instala, fundamentalmente, en la experimentación sonora.

Al respecto, es muy conocida la opinión de Lawrence Alan Gerson, productor de la WHTX, quien afirma en una entrevista publicada en 1990 que “el sonido es un medio artístico al igual que lo son la arcilla y el óleo. Puede moldearse, estirarse, colorearse, endulzarse, repetirse, darse la vuelta, imitarse, cortarse, hacerse irreconocible, lo que sea.”¹⁷

Estas características aparentemente físicas del sonido tienen una relación intrínseca con el desarrollo de las nuevas tecnologías para la producción radiofónica incipiente, cuya utilidad fue próspera para que los artistas liberales de la época declararan una (re) evolución estética de la materia.

Sobre este punto, el artista sonoro y audiovisual Jorge Haro, escribe:

La experimentación sonora está profundamente relacionada con la evolución de la tecnología electrónica, particularmente con los equipos de registro. La grabación permitió desvincular el sonido de su fuente, convirtiéndolo en un objeto para su posterior manipulación (cortar, pegar, invertir, etc.). Esto permitió producir nuevas obras a partir de nuevos sonidos, obras desligadas de la idea histórica de los que debía ser la música. Un sonido tomado de cualquier fuente o producido sintéticamente puede ser el material inicial de una composición y en cada uno de ellos existe un universo de información acústica y expresiva que los artistas pueden manipular a su antojo, hasta el infinito.¹⁸

Con el soporte de las herramientas de registro y transformación de sonido, nacen nuevas percepciones de la vida y el arte bajo diversas corrientes de *vanguardia artística*, término que se puede entender como “la intervención directa en la sociedad para transformarla y cambiarla según nuevos modelos programáticos que quedan expresados en sus manifiestos.”¹⁹

¹⁷ (Lawrence Alan Gerson, Keith, 1990, 71), en Mayra Estévez Trujillo, *UIO-BOG. Estudios sonoros desde la región andina*, Quito Ecuador / Bogotá Colombia, Trama, 2008, p. 116.

¹⁸ Jorge Haro, *Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística*, [en línea], Argentina, Revista Lucera #5, otoño de 2004, Dirección URL: www.jorgeharo.com.ar/textos/liberación_del_sonido.pdf, [consulta: 20 de agosto de 2012].

¹⁹ Miguel Molina Alarcón, *et. al., Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de Arte Sonoro (1909-1945)*, [en línea], 172 pp., Valencia, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, noviembre de 2004, Dirección URL: <http://tinyurl.com/m77ev9u>, [consulta: 06 de enero de 2012].

Ya se había suscitado con el romanticismo, el impresionismo y el expresionismo una protesta vehemente contra la cultura tradicional y el modelo de vida burgués europeo del siglo XIX, sin embargo, “el Estado italiano aún no apreciaba el surgimiento de algún movimiento cultural que mostrara la misma fuerza y envergadura que otros de antaño y cuya trascendencia removiera las estructuras económicas, políticas y sociales de los antiguos reinos italianos”²⁰, hasta que surgió un fenómeno radical: el futurismo.

1.2.1 El futurismo: estandarte de la revolución artística

Partiendo de la necesidad de recuperar a la Italia productora de arte y cultura en plena era de la modernidad es que surge el Futurismo, la primera vanguardia artística del siglo XX en recrear la noción de estética aplicada a la pintura, escultura, música (o anti-música), teatro, arquitectura, cinematografía, fotografía y danza, bajo preceptos disonantes y subversivos que enaltecen la violencia, la guerra, la velocidad, y el ruido de la incipiente época industrial en busca del progreso y el fortalecimiento de la nación.

Se puede estudiar a profundidad el futurismo italiano desde cualquiera de las disciplinas en las que tuvo presencia, sin embargo, el estudio se centrará en la aportación que tuvo este movimiento al hasta entonces inexplorado mundo del ruido.

El contexto sociopolítico, económico y cultural de Italia en los años previos a la Gran Guerra es factor determinante para comprender los ideales del futurismo en el siglo XX, cuyo planteamiento refería al estruendo de la guerra como “única higiene del mundo”²¹ capaz de purificar a la nación. A partir de ello, se iniciaría una revolución artística con el fin de ver nacer a un “hombre nuevo”²², apegado a la belleza de la velocidad y descontaminado de la tradición, enemigo de museos, academias y bibliotecas.

²⁰ Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, p. 10.

²¹ Punto nueve del Manifiesto del Futurismo que alude a la glorificación de la guerra, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer. Consulta del texto completo en el Anexo 1.

²² Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 10

De acuerdo con Olga Sáenz²³, quien tradujera todos los manifiestos futuristas al español en su libro *El Futurismo Italiano*, el principio fundamental del movimiento era “trastocar y renovar la vida del ser humano moderno, tanto en el ámbito artístico como en el político y social, así como en sus hábitos y costumbres públicas y privadas, con el fin de suscitar una revolución totalizadora”.²⁴ De aquí que todo lo que representa una convención cultural establecida sea visto por estos nuevos pensadores como una especie de hipocresía burguesa estancada en el pasado.

Estos mensajes políticos y estéticos son plasmados en lo que sería el primer *Manifiesto del Futurismo*²⁵, texto publicado en el diario francés más influyente en el mundo del arte europeo, *Le Figaro*, y que constituye la fundación del movimiento el 20 de febrero de 1909 bajo la firma de Filippo Tommaso Marinetti.

El empleo de este nuevo género literario, como lo concibió Marinetti, le permitió emitir a un nivel masivo la ideología futurista de manera provocadora, y por lo mismo efectiva, ya que a través de él se hacía un llamado directo a realizar acciones contundentes en contra de la cultura occidental practicada bajo los preceptos de orden y armonía. El anuncio del cambio era evidente incluso en la presentación de estos textos, escritos con una tipografía arbitraria que jugaba con el tamaño, la forma y la combinación de estilos con el fin de “agudizar el poder expresivo de la palabra”.²⁶

A partir de este escrito, Marinetti declara la lucha por la transformación de la humanidad al perturbar todos los valores establecidos mediante “la violencia y la guerra como fuerzas motrices y creativas para engrandecer y fortalecer a la nación”²⁷, pensamiento inspirado en sus crecientes simpatías por el incipiente movimiento fascista de Mussolini.²⁸ Este

²³ Olga Sáenz es doctora en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; asimismo hizo estudios de especialización en historia del arte en la Universidad La Sapienza, en Roma, y de Semiótica y Comunicación en el Istituto di Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo, Corso DAMS, Università degli Studi Bologna. Ha escrito numerosos ensayos y artículos periodísticos que abordan diversos temas de arte mexicano y europeo.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Fondazione e Manifesti del Futurismo*, redactado en Milán entre octubre y noviembre de 1908, pero difundido hasta el año siguiente debido al luto nacional causado por el terremoto de Messina en diciembre. Viviana Birolli, *Manifesti del Futurismo*, Milán, Carte D'Artisti 104, p. 213. En *Olga Sáenz, op. cit.*, p. 15. Consultar el Manifiesto del Futurismo en el Anexo 1.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 19

²⁸ La base teórica del movimiento, inherente al análisis de Attali sobre la importancia del ruido al generar un nuevo orden ante la destrucción de aquel ya establecido, proclamaba la necesidad de romper con todo lo que había significado algo hasta entonces en los campos de la cultura y las artes.

estandarte de recreación y reorganización del verdadero sentido de la vida en todos sus ámbitos será portado por otros artistas que en lo sucesivo escriben su propia historia.

Tal es el caso del maestro compositor Francesco Balilla Pratella, quien el 11 de octubre de 1910 escribe el *Manifiesto de los músicos futuristas*, el cual expresa el amor por los intervalos enarmónicos²⁹ que sólo se encuentran “en las desafinaciones de la orquesta, cuando los instrumentos tocan en estructuras diversas, y en los cantos espontáneos del pueblo, cuando son entonados sin preocupaciones artísticas.”³⁰ Es decir, se comenzaba a admirar la arritmia de las composiciones musicales, exaltando la manera experimental del sonido para proporcionar a los estudios musicales un carácter de libertad absoluta, en donde el ruido de las ciudades y ríos se transforman en voces para significar las pasiones del hombre.

Sin embargo, Pratella no superó las expectativas de Marinetti³¹, por lo que éste la considera débil en cuanto a falta de originalidad, extroversión, locura y excentricismo. En contraste, el músico y pintor Luigi Russolo, quien fuera uno de los primeros artistas en concebir al ruido como materia prima de la composición musical, crea una verdadera proclama sobre *El arte de los ruidos*³², manifiesto que lanza el 11 de marzo de 1913 como consecuencia de la ejecución orquestal de la *Música futurista* de Pratella.

Cabe destacar el fragmento de su Manifiesto en el cual justifica la importancia del ruido para la creación de nuevas sonoridades libertarias:

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy en día, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos ni prolongados ni variados. Porque si pasamos por alto los excepcionales movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa.³³

²⁹ Según Pratella, “La enarmonia, al considerar también las mínimas subdivisiones del tono, además de brindar a nuestra sensibilidad renovada el número máximo de sonidos determinables y combinables, nos permite también nuevas y muy variadas relaciones de acordes y timbres.” *Íbid.*, p. 141.

³⁰ *Íbid.*, p. 141

³¹ “Aunque la dirección del propio movimiento respetó la autoría de sus colaboradores, no se puede dejar de mencionar que todo manifiesto tenía que pasar por el tamiz de Marinetti, quien lo revisaba, censuraba y corregía a su buen criterio.” En Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 14

³² Consultar el Manifiesto *El arte de los ruidos* en el Anexo 2.

³³ Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 11 de marzo 1913. Consultar texto completo en el Anexo 2.

Por lo que propone la combinación de los ruidos del tranvía, motores de explosión, carrozas y multitudes vociferantes a fin de “entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos.” De modo que “cada manifestación de nuestra vida está acompañada por el ruido”, y el aire se convierte en un caballete esperando ser pintado por el ruido musical.

En el manifiesto de Russolo se percibe una connotación bélica por el tipo de ruidos que integra su orquesta futurista, misma que divide en 6 familias, aunque concluye que la variedad de los ruidos es infinita:

Cuadro 1

Catalogación de los ruidos de Luigi Russolo

1	2	3	4	5	6
Fragores Truenos Estallidos Crepitaciones Golpes Estruendos	Silbos Chasquidos Bufidos	Bisbiseos Murmullos Borboteos Runrunes Gorgoteos	Estridores Crujidos Fricciones Zumbidos Crepitación Frotamientos	Ruidos obtenidos con percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etcétera.	Voces de animales y de hombres, Gritos, Chillidos, Gemidos, Aullidos, Carcajadas, Estertores, Sollozos.

Fuente: Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 11 de marzo 1913.

Consultar texto completo en el Anexo 2.

Para ejecutar su orquesta, Russolo “inventó una máquina *intona-rumori* (entonarruidos) a base de bocinas para producir toda clase de sonidos. Con ella formó una orquesta de 21 instrumentos mecánicos como vibradores, aulladores, silbadores, un *gugludor*, un *estrepitador*, y un ruidoarmonium (*rumorarmonium*), con los que creó obras a la manera de espirales de ruido.”³⁴

L'arte dei rumori, por su nombre original, marca una nueva pauta en la historia ya que, de acuerdo con Lidia Camacho, establece las bases teóricas de la estética de lo que

³⁴ Lourdes de Quevedo Orozco, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Colección Educarte, Número 5, 2002, primera edición, p. 32.

décadas más tarde sería el arte acústico³⁵. Sin su aportación, eventos tan importantes como la irrupción de la “música concreta” o los primeros experimentos de música electroacústica, probablemente no habrían tenido lugar, o quizá no como la conocemos hoy día.

Por otra parte, para los anti-vanguardistas, el verdadero arte no concilia con experimentos de estética ni posibilidades alternativas de creación sonora, por lo que las representaciones futuristas no pudieron eludir manifestaciones de rechazo; esto da cuenta del inquebrantable aferramiento a la tradición estética de algunos artistas de los primeros años del siglo XX.

Si bien, en 1913 el Ruido iba teniendo mayor visibilidad a nivel público a través de los manifiestos, en los lienzos también se haría presente como el trazo de un nuevo camino artístico.

Esta tendencia se haría conocer en el manifiesto *La pintura de los sonidos, ruidos y olores*³⁶ signado por Carlo Carrá en agosto del mismo año, en el cual se aboga por la máxima expresión pictórica de los sonidos, ruidos y olores, más allá de los intentos del impresionismo que conservan tendencias a lo femenino, suave y tierno. En este llamado a apreciar “el color de la velocidad, la alegría, el jolgorio y el carnaval”³⁷ en las telas, los pintores futuristas proclamaban la necesidad de darle vida a la acústica olorosa a través de la cooperación activa de todos los sentidos y de la exaltación de los mismos: “Este hervor implica una gran emoción y casi un delirio en el artista, quien, para expresar un torbellino, debe ser un torbellino de sensaciones, una fuerza pictórica, y no un frío intelecto lógico”³⁸

Otra obra que destaca el papel imprescindible del ruido en el arte es *La Radia*³⁹, manifiesto redactado en 1933 por Marinetti y Pino Masnata en el cual se comprende a la radio como “un arte nuevo que comienza donde terminan el teatro, el cinematógrafo y la

³⁵ Andreas Hagelüken; José Iges; Lidia Camacho, *Caminos del arte sonoro*, México, Radio Educación, 2006, p. 66.

³⁶ Consultar texto completo en el Anexo 3

³⁷ Carlo Carrá, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifiesto futurista*, Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 11 de agosto de 1913. En Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, p. 207.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁹ El sufijo *dia* se formó siguiendo el modelo de las palabras *comedia* y *tragedia*. Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 348.

narración”⁴⁰, pues el cinema sonoro reemplaza cualquier arte que requiera de espacio, tiempo y personajes teatrales. A su vez, este escrito llama a concebir la radio como un transmisor de emociones que emanan del ruido, las voces y el silencio, concibiéndolo por ende como un arte esencial gracias al soporte del lenguaje futurista⁴¹; como un organismo productor de sensaciones radiofónicas que deberá ser considerado un arte humano universal.

Es a partir de esta revolución artística futurista que se comienza a reflexionar sobre el papel del sonido y el ruido dentro de las nuevas artes disonantes, alejadas del aplauso convencional y la satisfacción de la elite. Esta bandera de transformación estética será portada por vanguardias sucesivas que continúan el camino ideológico de Marinetti hacia la inmortalización de la expresión artística a través de la apertura mental y emocional del creador.

1.2.2 El dadaísmo: anti-arte itinerante

*El lenguaje no es el único medio de expresión.
No alcanza a comunicar las vivencias más profundas.*

HUGO BALL

El periodo de la Gran Guerra ve nacer en febrero de 1916 al movimiento Dadá como una forma de expresar la confusión del convulsionado mundo de la posguerra, no para hallar algún sentido en el desorden, sino, más bien, para aceptar el desorden y el caos como la verdadera naturaleza del mundo. De acuerdo con Lourdes de Quevedo, “se reconoce como un movimiento antiartístico y antirracional que raya en el nihilismo como un nada irónico, absurdo, primitivo y elemental, cuyas expresiones de protesta interesan a la sociedad masoquista, la cual insiste, paradójicamente, en colocarlas en el pedestal del arte.”⁴²

⁴⁰ Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, *La radia. Manifiesto futurista*, Gazzetta del Popolo, Roma, octubre de 1933. En Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 348. Consultar el texto completo en el Anexo 4.

⁴¹ El lenguaje futurista se caracterizaba por destruir brutalmente la sintaxis al hablar, eximiendo toda regla de puntuación y adjetivación (nombrado *palabras en libertad*); utilizando verbos en infinitivo; exaltando la orquesta de ruidos y acordes ruidistas y transformando el lenguaje tradicional a la onomatopeya que servía para vivificar el lirismo con elementos crudos de la realidad, usada comúnmente en poesía (E): poema *Adrianópolis* de Marinetti).

⁴² Lourdes de Quevedo, *op. cit.*, p. 44.

Pero es este ímpetu de negación al arte, a la lógica y a la moral lo que distingue al dadaísmo, encabezado por el poeta, escritor y director de teatro alemán Hugo Ball, el poeta rumano Tristan Tzara, el poeta alemán Richard Huelsenbeck y los pintores Marcel Janco, de Rumania y Hans Harp, de Francia, quienes se reúnen en el *Cabaret Voltaire*⁴³ en Zurich para mostrar al público una perspectiva de vida “funcional” ante el desastre socio-político de la época mediante bailes, cantos y recitaciones de arte abstracto. Este escenario, fundado por Ball en compañía de la poeta, cantante y bailarina alemana Emmy Hennings, les ayudaría a posicionar su *modus vivendi* en Suiza a través de aquellas manifestaciones cargadas de provocación a la burguesía y agresión hacia lo establecido, mismos actos que serían justificados en la revista *Dadá*, que meses después editan con el fin de difundir a gran escala el espíritu de la corriente.

Es en el número 3 de esta revista que se publica el primer manifiesto escrito por Tristán Tzara en 1918, el cual expone la postura controversial del movimiento:

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es *dada*; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: **DADA**; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: *DADA*; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: *DADA*; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros lacayos: *DADA*; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate **DADA**; abolición de la memoria: **DADA**; abolición de la arqueología: **DADA**; abolición de los profetas: **DADA**; abolición del futuro: **DADA**.⁴⁴

Por lo que, en palabras del pensador inglés Herbert Read⁴⁵, “una tendencia revolucionaria y políticamente nihilista, se había convertido en una total protesta social más que en un movimiento artístico”⁴⁶, ya que, en esta promulgación, la carga ideológica en contra del

⁴³ La nota de los periódicos del 2 de febrero de 1916 esparció la esencia de este recinto a toda la población suiza: “*Cabaret Voltaire*. Con este nombre se ha constituido una compañía de artistas y escritores jóvenes que se proponen crear un centro de entretenimientos artísticos. El plan del cabaret prevé reuniones cotidianas con programas musicales y poéticos, a cargo de los artistas presentes entre el público. Se invita a los jóvenes artistas de Zurich, de todas las tendencias, a aportar sus contribuciones y sugerencias”. En Hans Richter, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, Colección Ensayos. Serie Arte y Estética, 1973, p. 18.

⁴⁴ Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Tusquets, 1972, pp. 17-18. Consultar texto completo en el Anexo 5.

⁴⁵ Sir Herbert Edward Read (1893-1968), pensador inglés, filósofo político, poeta, novelista, anarquista y crítico de literatura y arte. Realizó más de 1000 escritos acerca de diferentes áreas del pensamiento. Obtuvo el Premio Erasmus el año 1966.

⁴⁶ Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, 2a edición, p. 119.

sistema, la ciencia, el orden y la objetividad se traduce en el profundo desprecio a la burguesía, a la cual hacían responsable de la guerra mundial. Por ello, la constante ridiculización al arte, es decir, a la creación del hombre racional, mismo que a ojos del Dadá figura como el hombre irracional con creencias morales que caen en la hipocresía y la utopía ⁴⁷.

Sobre los espectáculos satíricos que montaban los artistas dadás en Zurich, destaca la participación de Tristan Tzara, quien se hace cargo de la organización de la mayor parte de las actividades una vez que Ball deja el movimiento. Al respecto la investigadora española Núria López, escribe:

A estas tareas contribuye la entrada en contacto de Tzara con los artistas más diversos a través de viajes y numerosas cartas. Respecto a esto último y sólo por citar a los más relevantes, Tzara entra en relación epistolar con Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, así como con varios poetas italianos, en 1916. En 1918, Tzara amplía sus relaciones epistolares. Entre muchos otros, inicia una correspondencia con Francis Picabia, Paul Éluard, Raoul Hausmann y Franz Jung. Y en 1919 entra en correspondencia con André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. Son estos contactos epistolares, en gran parte, los que permiten un flujo recíproco entre las obras dadaístas y de otros artistas (materializado en exposiciones y revistas), además de impulsar la internacionalización del movimiento dadá.⁴⁸

Su importancia en las representaciones (anti) artísticas también deja eco al impregnar un sentido de libertad a sus actos mediante gritos, sollozos y silbidos que intercalaba interrumpiendo sus propias declamaciones, acompañado de “repiques de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre mesas o cajones vacíos que vitalizaban en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético.”⁴⁹

⁴⁷ “¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre? El principio "ama a tu prójimo" es una hipocresía. "Conócete" es una utopía, pero más aceptable pues hay un contenido de maldad en ella. Ninguna piedad. Luego de la matanza nos queda la esperanza de una humanidad pacificada.” Fragmento del primer Manifiesto Dadá publicado en 1918. En Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Tusquets, 1972, pp. 17.

⁴⁸ Núria López Lupiáñez, (2002), *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía, Barcelona, p. 28.

⁴⁹ Hans Richter, *op. cit.*, p. 21. Este estilo artístico ya se practicaba en el “ruidismo” de los futuristas, no obstante, fue retomado a profundidad por el Dadá enriqueciéndolo con suspiros y aullidos que concebían como ruidos con un vigor existencial más poderoso que los sonidos convencionales que emanan de la voz humana. Al respecto, Hans Richter, pintor y cineasta alemán de arte abstracto que entabla contacto con los dadaístas en 1916, recuerda: “En realidad, simplemente habíamos tragado el futurismo íntegro, aunque escupiéndolo en el curso de la digestión un trozo por aquí, otro por allá... [...] Pero a esto, poco o más o menos, se reduce la influencia del futurismo. [...] La diferencia fundamental es que el futurismo tenía un programa. [...] Según los respectivos talentos, el resultado eran obras de arte o simplemente ilustraciones del programa. Ahora bien, Dadá no sólo no tenía ningún programa, sino que era totalmente un anti-programa. [...] Esa ausencia total de ideas preconcebidas era, en efecto, un *novum* en la historia del arte. *Ibid.*, p. 35-36.

Ejemplo de ello es la presentación del *poème simultanè*⁵⁰ “L’amirall cherche une maison à louer”, “El almirante busca una casa para alquilar”, por su traducción al español, recitado por Huelsenbeck, Tzara y Janco:

HUELSENBECK: Ahoi ahoi Des Admirals gewirktes Beinkleid schnell zerfällt

JANCO (canta): Where the honey suckle vine twines itself around the door a

TZARA: Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides commencérat⁵¹

Al respecto, Hugo Ball explica en su diario el significado de una obra con tales características:

El "Poème simultané" trata sobre el valor de la voz. La voz humana representa el alma, la individualidad, en su vagar entre acompañantes demoníacos. Los ruidos representan el telón de fondo, lo inarticulado, fatal, determinante. El poema quiere poner de manifiesto el enmarañamiento del hombre en el proceso mecánico. De forma típicamente abreviada, muestra el conflicto de la voz humana con un mundo que la amenaza, devora y aniquila, y cuyo ritmo y cadena de ruidos son ineludibles⁵²

La explicación de Ball puede figurar como una contradicción a las bases teóricas del movimiento, las cuales aseguran el sin sentido del nuevo arte propuesto, sin embargo, era inevitable atribuir un significado al poema sonoro que con el tiempo fueron adoptando como su medio de expresión, pues “aunque desecha el lenguaje ordinario, no tuvo intención de destruir el lenguaje en sí mismo. En su deseo casi místico de recuperar lo que consideraba un habla primitiva, Ball vio en esta nueva forma de poesía, puramente emotiva, un modo de capturar las esencias mágicas de las palabras.”⁵³ En estos “poemas sin palabras”, se puede ver que los dadaístas refuerzan el valor del ruido heredado por los futuristas y le atribuyen significados apegados a la realidad circundante.

⁵⁰ El *poema simultáneo* es un concepto creado por Hugo Ball el cual implica ser hablado, cantado o silbado por tres o más voces formando un recital contrapuntístico acompañado de ruidos y golpes cuyo contenido del texto es humorístico o raro. En *s/a, La poésie simultanée inventée en mars 1916 au Cabaret Voltaire de Zurich démultiplie la puissance de la voix en la dissociant de la parole*, [en línea], Francia, Dirección URL: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0705121748.html>, [consulta: 25 de octubre de 2013].

⁵¹ Fragmento del poema “L’amirall cherche une maison à louer” recitado por Tristán Tzara, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire en Zurich el 31 de marzo de 1916, mismo que sería publicado en la revista Cabaret Voltaire en junio del mismo año.

⁵² Hugo Ball, *La huida del tiempo*, Barcelona, Acantilado, 2005, primera edición, p. 115.

⁵³ *Ibid.*, pp. 11-12.

Otro aporte al fenómeno poético del dadá es el que hace Paul Scheerbart con la obra *Kikakoku! Ekoralaps! Lifakubo iba Solla*, publicado por primera vez en 1887, que incluye “una serie de sonidos variados que engendran una especie de estado primitivo imposible de transmitir por medio de frases convencionales”⁵⁴:

Kikakoku!
Ekoralaps!

Wiso kollipanda opolosa.
Ipasatta ih fuo.
Kikakoku proklinthe peteh.
Nikifili mopalexio intipaschi benakaffro - propsa
pi! propsa pi!
Jasollu nosaressa flipsei.
Aukarotto passakrussar Kikakoku.
Nupsa pusch?
Kikakoku buluru?
Futupukke - propsa pi!
Jasollu.....⁵⁵

Durante la vigencia de Ball, es menester hacer referencia a la presentación de su poema *O Gadji Berimba* (1917). El artista mismo recuerda su interpretación y escribe:

Esta noche he leído los primeros versos de este tipo. Para ello me había construido un vestuario especial. Mis piernas estaban metidas en una columna redonda de cartón azul brillante, que me llegaba esbelta hasta la cadera, de modo que hasta allí tenía el aspecto de un obelisco. Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera; estaba sujeta al cuello de tal manera que, subiendo y bajando los codos, podía moverla como si se tratara de unas alas. A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas.

En los tres lados de la tarima frente al público había dispuesto atriles y puesto sobre ellos mi manuscrito redactado con lápiz de color rojo; iba oficiando la celebración ora en uno ora en otro. Como Tzara sabía de mis preparativos, hubo un pequeño estreno, pero en toda regla. Todos sentían curiosidad. Así que como no podía caminar vestido de columna, hice que me llevaran a la tarima en la obscuridad y comencé a decir lenta y solemnemente:

⁵⁴ Hans Richter, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁵ Steve McCaffery, *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*, E.U.A., Northwestern University Press, Serie: Avant-garde and modernism studies, 2001, p. 166.

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...⁵⁶

El lector se preguntará qué sentido tenía ridiculizar el lenguaje humano adjudicando a una serie de palabras sin sintaxis ni congruencia el valor de arte. Bien, la pretensión final del *poema fonético abstracto* o la *poesía sonora* del Dadá fue establecer la esencia de todo lo anti-arte como una nueva forma de pensar y de sentir, una catarsis necesaria; acabar con la imagen del poeta romántico a fin de contraponer una acción dinámica con un espectáculo visual y fonético; de esta manera, la deconstrucción del idioma era una metáfora aplicada de la consecuencia de la guerra en curso. En palabras de Ball:

Con este tipo de poemas sonoros se renunciaba en bloque a la lengua, que el periodismo había vuelto corrupta e imposible. Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra, se abandonaba incluso la palabra para reservar así un último recinto santísimo para la poesía. Se renunciaba a hacer poesía de segunda mano: es decir, a asumir palabras (por no hablar ya de frases) que no se hubieran acabado de inventar para uso propio, enteramente nuevas y flamantes.⁵⁷

En un sentido teórico, la poesía fonética Dadá como obra artística conlleva a una refutación clasicista que desde una postura personal es respetada, y que además es sustentada por el arte tradicional, sin embargo no podemos cerrar los ojos y oídos a los antecedentes de lo que hoy se conoce oficialmente como arte acústico, el que nos da el placer de disfrutar un mundo alterno a la alta cultura, y ofrece la opción de elegir un arte libre que identifique al escucha sin lineamientos rigurosos, sino por el contrario, con sorpresas que el oído agradece.

En consecuencia de ésta y otras nuevas artes como la pintura y el *ready-made*⁵⁸ de Marcel Duchamp, “el collage como forma artística, el ensamblado, las infinitas riquezas

⁵⁶ Hugo Ball, op. cit., pp. 137-138.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 139 - 140.

⁵⁸ En 1915, [Duchamp] llama *ready-made* a la serie de objetos ya hechos (orinales, peines, portabotellas, etc.) que *conceptualmente* presenta en galerías de arte y vende como esculturas. En Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá Documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Colección Monografías de arte / 1, 1977, primera edición, p. 46.

plásticas de muchos tipos de abstracción, el pop-ismo, el happening-ismo, el objetivismo, el sexual-ismo, el gestual-ismo, el conceptismo, el ecologismo, el proposicionalismo, el ciberneticismo y casi todos los últimos *ismos* son resultado, en gran medida, del impulso dadaísta⁵⁹ y futurista.

Por lo tanto, esta idea dadaísta de renovación del espíritu, así como la constante renovación del estado de las cosas, en la que se propone transformar no sólo las formas y los valores de la vida, sino también las del arte, conforma una fuerte influencia en el pensamiento de futuros artistas de la vanguardia contemporánea, sin embargo lo que distingue al dadá sobre otros movimientos es la “ambición radical, la de transformar los modos de sentir y pensar.”⁶⁰ En ello radica la importancia del legado dadá, mismo que viene a repercutir posteriormente en las líneas de esta tesis y que será promovido como un camino para entender y aceptar nuevas formas de arte entre lo ya establecido.

*Pero detrás de todo aquello se ocultaba esa auténtica experiencia del espíritu
y del corazón que nos daba alas para volar y para mirar desde lo alto
la ridiculez del mundo real.*

HANS RICHTER

1.2.3 El surrealismo: irracionalidad sonora

En su compilación de documentos Dadá, Ida Rodríguez, escritora, historiadora, investigadora y académica mexicana, escribe que “el movimiento es llevado por Tristan Tzara a París en donde encuentra el interés de André Breton por difundir su Revista *Litterature* con las motivaciones dadaístas, hasta que ellos rompen relación y en consecuencia Breton lanza el *Manifiesto Surrealista* en 1924 con el que se inicia el último *ismo* de la cascada conceptual del *avant garde*”⁶¹. Sobre este documento, los curadores de la exposición temporal *Surrealismo, Vasos Comunicantes* del Museo Nacional de Arte, comparten:

Este documento habría de tener como fuente primaria la obra de Sigmund Freud *La interpretación de los sueños*, texto que se convertiría en el símbolo de una alternativa para

⁵⁹ *Idem*, p. 48

⁶⁰ Núria López Lupiáñez, *op. cit.*, p. 105.

⁶¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 50.

entender la experiencia humana. En esta obra se depositarían referentes que a la postre establecerían el carácter del cumplimiento del deseo, su gesto alucinatorio, el funcionamiento de la psique en las alucinaciones y los sueños, y la similitud entre los mecanismos de los sueños y los síntomas neuróticos.⁶²

El surrealismo, por tanto, es una visión del mundo que basa sus ideales en el sueño como el camino para conocer el inconsciente, es decir, la otra realidad trascendental. Se hace recordar, a diferencia del dadaísmo, como una actitud del espíritu humano que exalta el amor, la libertad y la poesía como composición vital.

Bretón define al movimiento de la siguiente manera: “Sustantivo masculino. Automatismo psíquico⁶³ puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”⁶⁴

Sobre el automatismo psíquico, Octavio Paz⁶⁵ más aterrizado en la realidad opuesta a la que promulga Breton, en su texto *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, comparte su opinión sobre este tipo de escritura después de haberla practicado algunas veces, y descarta toda idea de método experimental pues le parece irrealizable en forma absoluta: “Y más que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de perfecta espontaneidad e inocencia sino que, si fuese realizable, sería ese estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia -si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo-, ¿a qué escribir?”⁶⁶

⁶² *Surrealismo, Vasos Comunicantes*, Museo Nacional de Arte, Sala de exposiciones temporales, Núcleo 1, 05 de julio - 15 de septiembre de 2012.

⁶³ El deseo del Surrealismo fue desentrañar el sub-mundo que el psicoanálisis había revelado; apelando al inconsciente, a lo onírico y a la locura; sus artistas pretendieron explorar este territorio alterno. Uno de los ejercicios para formalizar este principio fue el automatismo psíquico, realizado desde la escritura y la pintura, sobre todo por André Masson y Roberto Matta. [...] Estos ejercicios derivaron en varias técnicas creadas por los propios surrealistas como el cadáver exquisito, *frottage*, *collage*, *grattage*, la decalcomanía y el rayograma. *Ibidem*.

⁶⁴ André Breton, *Primer Manifiesto Surrealista (1924)*, [en línea], Dirección URL: <http://ebookbrowse.com/primer-manifiesto-surrealista-1924-pdf-d298457375>, [consulta: 13 de septiembre de 2012], p. 10.

⁶⁵ En 1937 conoció a Luis Buñuel en París. En 1940 asistió a la Exposición Internacional del Surrealismo realizada en la Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor. En 1945 regresó a París como diplomático y durante su estancia se reencontró con Benjamin Péret quien lo invitó a participar en las reuniones del grupo surrealista. En 1959 André Breton lo invitó a colaborar en *El almanaque surrealista de medio siglo*, donde publicó, entre otros, el afamado poema *Mariposa de obsidiana*. Su último encuentro con Breton ocurrió en 1964; a partir de esta visita escribió el texto André Breton o la búsqueda del comienzo, en el cual hace un recuento de su relación con el líder surrealista. En *Surrealismo, Vasos Comunicantes*, *op. cit.*

⁶⁶ Octavio Paz, *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, primera edición, p. 21-22.

En un sentido estricto, la reflexión de Paz representa la razón que Bretón desecha, ya que de acuerdo con el poeta mexicano, “ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo como misteriosas ocurrencias.” Sin embargo, no se debe olvidar que la ideología bretoniana tenía el fin de alejarse de todo razonamiento occidental para revivir el espíritu humano, sensible y creador de una sociedad posbélica desde su más profunda existencia.

A pesar de que el surrealismo no destaca por su aportación a los Estudios Sonoros, es importante mencionar que durante esta corriente de pensamiento surge en 1926 la primera película sonora titulada por su director Alan Crosland como *Don Juan*.⁶⁷ En este mismo campo, se estrena cuatro años después *La edad de oro*, dirigida y escrita por Luis Buñuel con colaboraciones de Salvador Dalí, considerada una de las importaciones más estéticas de la época al portar toda la expresión del movimiento surrealista en su composición audiovisual.⁶⁸ En ella, Buñuel musicaliza con obras clásicas como la *Sinfonía No. 5* de Ludwig van Beethoven, música de Claude Debussy, de Wolfgang Amadeus Mozart e incluye los tambores de Calanda y un pasodoble. Además, en esta obra reluce la novedad de emplear la *voz en off*, así como efectos sonoros que acompañan al protagonista en los momentos de crisis.

Sobre la relevancia del sonido en las manifestaciones surrealistas, “aquel que mantendría una relación cercana con el medio radiofónico, una vez separado del movimiento artístico encabezado por Breton, es el poeta surrealista francés Robert Desnos, quien en 1932 desarrolla su ingenio sonoro en la publicidad creando *jingles*, *slogans*, sentencias y proverbios en verso, convirtiendo al arte de vanguardia en *arte popular* o *arte pop*.”⁶⁹

Sin embargo, la aportación más significativa al movimiento en términos sonoros es *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *Para acabar con el juicio de Dios* por su traducción al

⁶⁷ Aunque no es exactamente el primer largometraje con sonido sincronizado de la historia, ya que se trata de uno mudo en el que se incluye música (interpretada por la Filarmónica de Nueva York) y efectos (ruido del entrecocar de espadas, campanadas, etc.) sincronizados, la película *Don Juan* [...] fue un film pionero que dio pistoletazo de salida a la gran carrera por llevar con mayor calidad el sonido al cine. En Enrique Martínez-Salanova Sánchez, *El cine sonoro*, [en línea], España, Dirección URL: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>, [consulta: 8 de noviembre de 2013].

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ Douglas Kahn; Gregory Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 25-26.

español, una obra radiofónica elaborada por Antonin Artaud en 1947 que experimenta los sonidos de la radio al emplear todos los tabúes del lenguaje calificados como obscenos y sacrílegos para reflejar la enfermedad del espíritu en la que vive el arte, generando así una gran polémica social.

Esta obra, basada en su teoría fundamentada en la idea de que “el lenguaje limita la capacidad del espíritu para acceder a las sensaciones puras, que se encuentran esclavizadas por el principio de la realidad”, algo que ya se escuchaba en los dadaístas, refleja su propuesta de *Teatro de la Crueldad* en el que se elimina todo vestigio del lenguaje y en el que los actores se expresan a través de movimientos físicos y sonidos inusuales situados en un escenario casi desnudo. La Radio del Museo Reina Sofía RSS en España, pone a disposición del usuario un audio en su web que describe las ideas artaudianas plasmadas en su obra radiofónica:

(Extracto de Pour en finir avec le jugement de Dieu)... Antonin Artaud explora diferentes formas de relación entre el cuerpo y el lenguaje o, en un sentido más amplio, la expresión. *(Extracto de Pour en finir avec le jugement de Dieu)*... Desde este punto de vista, la voz ocupa un lugar intersticial, o intermedio, ubicándose entre la fisicalidad de lo corpóreo y la inmaterialidad de lo mental, entre el sonido y el sentido, o incluso entre lo vivo y lo muerto. *(Extracto de Pour en finir avec le jugement de Dieu)*... La voz también puede ser concebida, en tanto que emisión procedente del cuerpo, como una forma de excremento, lo cual de nuevo nos sitúa en la frontera que separa lo vivo de lo inerte.⁷⁰

La primera persona en ser escandalizada por esta manifestación social radiofónica fue Wladimir Porché, director de Radio Francia donde sería transmitida, pues su contenido escatológico, fusionado con proclamas anticatólicas y antiamericanas, ponía en crisis a una radio nacional de alto prestigio. “El estreno de la obra estaba programado para las 22:45 del lunes 2 de febrero de 1948, pero fue suspendido tan sólo un día antes de esa fecha. No fue, por tanto, posible el estreno radiofónico de esta composición (sólo treinta años después la pieza se emitiría a través de Radio France), ni tampoco fue posible que su autor la escuchara a través de la radio, puesto que Artaud murió el 4 de marzo de 1948.”⁷¹

⁷⁰ Miguel Álvarez-Fernández, *Antonin Artaud y la búsqueda de la fecalidad. El cuerpo artaudiano y sus consecuencias*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 15 de abril de 2011, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/artaud-busqueda-fecalidad>, [consulta: 8 de noviembre].

⁷¹ Miguel Álvarez-Fernández, *Sonidos de Artaud. Recorrido por un espacio sonoro otro*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 23 de enero de 2011, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/sonidos-de-artaud?lang=es>, [consulta: 8 de noviembre].

Otro artista que tendría una relación, aunque casi escasa, con el sonido surrealista es Salvador Dalí. En la cápsula *Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas* de la Radio del Museo Reina Sofía RSS en España, se escucha al mismo artista recurriendo a dos características: “una, la obsesión onanista por el uso de su voz hablando de si mismo; y otra, el uso expresivo de distintos idiomas”. La anécdota que lo constata data de 1973, cuando Dalí asiste al concierto de Alice Cooper en la gira de su disco *Billon Dolar Babies*. Fascinado por su puesta en escena, Dalí pide conocerlo para realizar finalmente un holograma del músico cargando sus millones de dólares. Según Alice Cooper: "Pronunciaba una palabra en español, otra en portugués, otra en francés, otra en ingles y otra en cualquier otro idioma. Solo podía entender una palabra de cada cinco"⁷².

Otro acto de Dalí para expresar su destacado surrealismo es el que hizo ante cámaras norteamericanas en más de una ocasión para recitar el trabalenguas catalán *Una polla xica, pica, pellarica, camatorta i becarica*, al que recurriría constantemente como parodia de un discurso militar:

Una polla xica, pica, pellarica, camatorta i becarica va tenir sis polls xics, pics, pellarics, camatorts i becarics. Si la polla no hagués sigut xica, pica, pellarica, camatorta i becarica, els sis polls no haguessin sigut xics, pics, pellarics, camatorts i becarics⁷³

En realidad, los surrealistas no se interesaron más por el sonido como materia artística y, en cambio, dieron plusvalía a las imágenes visuales por encima de las imágenes auditivas⁷⁴, argumentando que éstas carecían de claridad y exactitud.

1.2.4 El estridentismo: la perspectiva de México

⁷² José Luis Espejo, *Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 7 de mayo de 2013, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/dali?lang=es>, [consulta: 8 de noviembre].

⁷³ Traducción: "Era una gallina pinta, pipiripinta, gorda, pipirigorda, pipiripintiva y sorda que tenía tres pollitos pintos, pipiripintos, gordos, pipirigordos, pipiripintivos y sordos. Si la gallina no hubiera sido pinta, pipiripinta, gorda, pipirigorda, pipiripintiva y sorda, los pollitos no hubieran sido pintos, pipiripintos, gordos, pipirigordos, pipiripintivos y sordos". José Luis Espejo, *op cit*.

⁷⁴ Para conocer más sobre este término, consultar el capítulo 2 de la tesis de Maestría de Lidia Camacho titulada: "La imagen radiofónica".

Los movimientos de vanguardia hasta aquí vistos –futurismo, dadaísmo y surrealismo– han cobrado una gran importancia en la historia de las artes, pues su influencia se ha visto reflejada en gran cantidad de corrientes artísticas surgidas a lo largo del siglo XX. El Estridentismo en México es una de ellas, ya que sus principios ideológicos se inspiran en el futurismo, dadaísmo y Ultraísmo⁷⁵, al rendir culto a la máquina y al desarrollo tecnológico que desembocan en la acción y su máxima expresión: la guerra.

Este movimiento salió a la luz pública en 1921, cinco años después de que los primeros futuristas concluyeran su experiencia en Italia y el año en que Constantino de Tárnava consiguió transmitir el primer programa de radio en la capital de la República Mexicana, a través de un texto del poeta Manuel Maples Arce, la hoja *Actual N° 1*, misma que apareció pegada en varios muros del primer cuadro de la Ciudad de México y que habría de convertirse en el manifiesto de partida del estridentismo mexicano, a pesar de no ser, en aquel momento, más que una propuesta individual.⁷⁶

El académico José Manuel Prieto⁷⁷, apunta que con el mismo espíritu *bélico–patriotero* en que se desarrollaron los futuristas en Milán, el movimiento encabezado por Maples Arce acusa un análogo espíritu turbulento, agitador y provocador, heredado en este caso de la Revolución mexicana, a cuyo espíritu quisieron aportar un “sentido estético”⁷⁸, al que se sumarían literatos, pintores, grabadores, escultores, fotógrafos, poetas y músicos.

La radio, nacida en México prácticamente al mismo tiempo que el movimiento y por lo cual fue gran difusor del pensamiento estridentista, hizo escuchar al público mexicano la noche

⁷⁵ El Ultraísmo (1918–1922) contó con una gran aceptación entre las minorías literarias: participan en su gestación personas como Cansinos-Asséns, Eugenio Montes, Isaac del Vando, Adriano del Valle, Rafael Lasso de la Vega o Jorge Luis Borges, en aquel momento presente en España. Asimismo serán numerosas las revistas que difunden sus principios poéticos: Grecia, Cervantes, Ultra, Plural, Alfar, etc. Precisamente en la revista Grecia apareció el primer manifiesto en 1919, donde ya se vislumbraban las relaciones de esta tendencia con el futurismo italiano y el dadaísmo. Su corta vida no impidió que se exportara a Hispanoamérica, donde tuvo una buena acogida por el ya citado Borges además de González Irujo, Piñero y Ortelli, entre otros. En s/a, *Las vanguardias del siglo XX: Creacionismo y Ultraísmo*, [en línea], Dirección URL: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/ultraismo.html>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

⁷⁶ José Manuel Prieto González, *El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura*, [en línea], Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, vol. XVI, nº 398, Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de abril de 2012, Dirección URL: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-398.htm>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

⁷⁷ Licenciado en Geografía e Historia con especialidad en Historia del Arte desde 1994 por la Universidad de Oviedo, España, cuenta con Doctorado en historia del Arte con especialidad en Historia de la Arquitectura, estudio realizado en la Universidad Complutense de Madrid, España en el 2001. Reconocido por el Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. El Dr. Prieto ha publicado más de 20 artículos científicos en revistas con arbitraje internacional o indexadas. Director de tesis: 1 en Licenciatura y 1 en Maestría.

⁷⁸ *Idem*

del 8 de mayo de 1923 el primer poema transmitido por este medio, titulado *T.S.H.* (Telefonía sin hilos), que fuera escrito y leído por Maples Arce a través de la emisora La Casa del Radio/El Universal Ilustrado, auspiciada justamente por esta casa editorial.⁷⁹ Esta obra fue de gran trascendencia ya que figura como una de las primeras piezas de radioarte en América Latina.

Por su parte, Miguel Corella Lacasa, Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte en la Universidad Politécnica de Valencia, menciona que “en el México del momento, la expresión *telegrafía sin hilos* que dio título al poema de Maples y otras equivalentes como *telegrafía inalámbrica* o *telefonía inalámbrica*, se referían a lo que más tarde acabó conociéndose como *radiodifusión* y su apócope *radio*.”⁸⁰

Tomada como un espacio de creación estridentista, la radio y sus inicios experimentales habrían paso a la nueva concepción de la palabra que se proclamaba en la *Actual N° 1*. Luis Mario Schneider⁸¹, uno de los especialistas más destacables sobre este movimiento, detalla que “la palabra dejaba de ser solamente lenguaje para transformarse en una causante física, en algo corpóreo, en un sacudimiento epidérmico. La palabra, era, entonces, acción, imposición, manipuleo. Era un arma y no un medio para el encuentro”⁸², y el medio radiofónico, por consecuencia, era el instrumento más eficaz para difundir la propaganda del movimiento.

Empoderados del sonido digital que permitía la época, los estridentistas retoman la cultura bocal que pregona el dadaísmo suizo y se revelan a través de su segundo manifiesto en donde a grito de guerra exclamaban de manera irreverente: “¡Viva el mole de guajolote!”:

PROCLAMANDO: Como única verdad la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO.

⁷⁹ Juan Solís, *Pioneros en radioarte*, [en línea], El Universal.mx, México, D.F., 21 de mayo de 2006, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48837.html>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

⁸⁰ Miguel Molina Alarcón, *op. cit.*, p. 108.

⁸¹ Luis Mario Schneider es investigador, crítico, poeta, traductor y narrador. Es licenciado en humanidades por la Universidad de Córdoba, Argentina (1955) y licenciado (1962) y doctor (1969) en letras por la UNAM.

⁸² Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*. Mexico, Ediciones de Bellas Artes, 1970, p. 65.

VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!

Puebla, enero 1º de 1923.⁸³

Con el mismo ímpetu de renovación artística de sus musas antecesoras, los estridentistas exteriorizaron una independencia espiritual que poco se ha observado desde entonces en el ámbito de las artes mexicanas. Ya lo escribe Luis Mario Schneider: “el estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado visibles las influencias del futurismo, del unanismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo [...], en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional”.⁸⁴

Por su parte, el profesor Luis Leal, al hacer un análisis del movimiento, escribe que “la contribución más importante de los estridentistas, no consiste en haber escrito grandes obras de arte, sino en haber introducido en México las nuevas tendencias vanguardistas y en haber roto el cordón umbilical que ataba a la poesía mexicana a formas novecentistas gastadas.”⁸⁵

Es apreciable constatar que México, un país extremadamente conservador en el siglo XX, formara parte de una revolución artística de extremas iniciativas que con el tiempo le otorgarían una resonancia internacional. Este movimiento demuestra que, independientemente de las latitudes, la innovación artística tendrá siempre una exitosa remembranza de sus contemporáneos y una relevancia multigeneracional.

⁸³ Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, México, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 126. Texto completo en el Anexo 6.

⁸⁴ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁵ XXI Congreso, *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México, Universidad de Texas, 1965, p. 86.

Otra corriente que profesaría los ideales de Marinetti y Tzara pero principalmente de John Cage⁸⁶, por mencionarlo de manera escueta, es el Fluxus, un movimiento artístico de las artes visuales, la música y la literatura, cuyo término es escogido en 1960 por el impulsor del proyecto George Maciunas para titular una revista que da a conocer el trabajo de futuristas y dadaístas en Norteamérica y Europa en honor al *anti-arte*.

En el capítulo en curso se ha pretendido dar a conocer al lector o hacerle recordar el legado que nos dejan las corrientes del *avant-garde* con el propósito de ampliar su perspectiva sobre el sonido creativo, pues gracias al redescubrimiento de esta materia "ruidosa" en el s. XX, hoy sabemos que *todos los sonidos que nos rodean, hablan*.⁸⁷

El legado de las obras y manifiestos vanguardistas da cuenta del gran futuro que tiene el sonido a nivel creativo. En México, el estudio de las múltiples rebeliones artísticas del siglo XX es escaso, así lo confirma la experiencia de Manuel Rocha Iturbide⁸⁸:

En 2001 Osvaldo Sánchez me llamó un día para participar en una publicación acerca de los artistas y grupos de artistas mexicanos que fueron importantes en el desarrollo del arte en México a partir de los años ochenta. Mi tarea consistía en hacer una investigación acerca del arte sonoro en nuestro país. Me puse pues a trabajar encontrando múltiples dificultades en el camino como una ausencia total de bibliografía, y tuve entonces que comenzar a

⁸⁶ John Cage es una de las figuras más importantes del arte contemporáneo, no solo por sus innovaciones en el campo de la música sino como pensador, escritor y filósofo. Nacido en los Estados Unidos de Norteamérica el 5 de Septiembre de 1912, hijo de un inventor, hace sus estudios preparatoria en Los Angeles, y atiende después dos años a la Universidad de Pomona en Claremont. [...] La faceta más particular que va a convertir a John Cage en uno de los grandes innovadores musicales de este siglo y que lo va a apartar de la tradición Europea, es la búsqueda de la "obra abierta". Para Cage la obra de arte se tiene que abrir a la vida, y esto trae como consecuencia la creación de obras en las que el artista se hace a un lado y deja que los acontecimientos que existen en ellas tengan lugar simultáneamente, sin que interfieran unos con otros. [...] Además, va a ser uno de los iniciadores del "Happening" cuando en 1952 hace un evento en Black Mountain College dentro del cual se desarrollan una serie de actividades distintas que no tienen conexión alguna entre sí (mientras una persona baila, otra persona toca el piano, otra recita subida en una escalera, etc). En s/a, acerca de John Cage, [en línea], Artesonoro.net, Dirección URL: <http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html>, [consulta: 12 de diciembre de 2013].

⁸⁷ Mayra Estévez Trujillo, *DSSSSSSSSonación. SONANTE. SONAR. SONANCIA. suena: Una aproximación a la experimentación sonora*, Quito-Ecuador, Aler, 2009, pp. 13.

⁸⁸ Manuel Rocha Iturbide nace el 18 de Mayo de 1963 en la ciudad de México. Estudia piano y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección de Julio Estrada, Ratko Tichavsky y Federico Ibarra. Durante tres años trabaja en el taller colectivo de fotografía de Pedro Meyer y participa en exposiciones en México, Brasil, Cuba e Italia. Su interés por el cine, el vídeo experimental, las instalaciones y la escultura sonora, lo llevan a los Estados Unidos de América, a la Universidad de Mills College, en donde obtiene una maestría en música electrónica y composición (1991). Luego en París, cursa un taller de un año de música por computadora en el IRCAM, y realiza una tesis de doctorado en el área de Estética, Ciencia y Tecnología de la Música en la Universidad de París VIII bajo la dirección de Horacio Vaggione (1992-1996) recibiendo con los máximos honores en 1999. Manuel Rocha ha publicado artículos de arte y tecnología, arte sonoro y música por computadora en diversas publicaciones nacionales e internacionales; su música ha sido ejecutada en México, EUA, Canadá, América Latina, Europa y Asia. En s/a, Manuel Rocha Iturbide, [en línea], Artesonoro.net, Dirección URL: <http://www.artesonoro.net/curriculumesp.html>, [consulta: 13 de diciembre de 2013].

hablarle a mis amigos y conocidos que habían sido, de una u otra manera, precursores en este campo en la década de los ochenta.⁸⁹

El tema tampoco es frecuente en las aulas de estudio en donde se encuentran los investigadores, profesores o productores radiales en potencia, por ello la pertinencia de incluir este apartado histórico–contextual.

En un escenario ideal, la creatividad estudiantil inmersa en la experimentación sonora sería un punto de partida para que, quienes ejerzan el arte de la radio, renueven su lado estético con miras a potenciar su sentido social, pues como bien escribe John Cage: “La vanguardia no se ha terminado. Siempre habrá una. La vanguardia es flexibilidad de mente y sigue, como el día a la noche, de no caer presa del gobierno y la educación. Sin la vanguardia no se inventaría nada.”⁹⁰

Para ello, es preciso el estudio de la herencia sonora vanguardista que a su vez puede ser comprendida desde la diversidad de sus formatos sonoros, mismos que fueron surgiendo como una forma de expresión ante la devastación bélica y no como elementos de una estructura disciplinaria concreta.

1.3 El arte sonoro

No toques lo que hay, toca lo que falta.

MILES DAVIS

Posiblemente el ímpetu destructor del tradicionalismo se filtró en los dedos de Miles Davis durante la segunda mitad del siglo XX y transformó el sonido de su trompeta en un aire de evolución y búsqueda de nuevos caminos artísticos para el jazz hasta transformarlo en *jazz rock*. Lo cierto es que, como parte de la vanguardia jazzística, Davis encontró su propio estilo bajo ideales del *free jazz* -reflejo artístico y musical de la lucha por los derechos civiles de afroamericanos-, y descubrió el éxito gracias a su atrevimiento, creatividad y talento. Sin embargo, como se ha escrito anteriormente, no todo el sonido es música, ni toda la música es arte. Ante esto, habrá que preguntarse: ¿qué falta por hacer?

⁸⁹ Manuel Rocha Iturbide, *El Arte sonoro en México*, [en línea], Artesonoro.net, Dirección URL: http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/EIArteSonoroEnM_xico..pdf, [consulta: 13 de diciembre de 2013].

⁹⁰ (Cfr. Helguera, 1997, 59.) en Lourdes de Quevedo Orozco. *op. cit.*, p. 12-13.

Sobre esta interrogante, en México, cuando se habla de sonido se comprende, por lo que enseña la educación primaria y quizá hasta la media superior, que si no es música, éste *per se* no se familiariza con el arte, es decir, que sin un sentido estricto de ritmo y armonía, el sonido en su composición no conlleva a una apreciación estética, menos si a esa pieza se suma el ruido. Esta hipótesis no sólo es una realidad que alimenta día a día el estereotipo, sino que es una noción común entre el talento juvenil que aún no es canalizado hacia la posibilidad de experimentar diferentes formas de expresión sonora.

En el caso de las artes acústicas, la música sólo es un elemento complementario para la construcción sonora, pues el término de “arte sonoro” monta sobre sí las palabras, sonidos y ruidos en libertad, idea vigente expuesta incluso en las ponencias del I Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en Radio, 2012.⁹¹

Ante su confusión con el radioarte, es importante aclarar que, de acuerdo con Rocha Iturbide en el mismo evento, “el arte sonoro transformará su nombre a radioarte si éste se limita a ser transmitido, como su nombre lo dice, por la radio”⁹², de modo que el radioarte es concebido por teóricos e investigadores como un género del arte sonoro.

De vuelta a un intento de aproximarse a la manera más precisa de comprender las artes sonoras, vale citar nuevamente a Rocha Iturbide quien escribe que “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro”⁹³. Ergo, en un sentido más estricto, José Iges⁹⁴ y Concha

⁹¹ Resonantes: I Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en Radio, llevado a cabo en la Fonoteca Nacional, del 2 al 5 de octubre de 2012, dentro del marco de la 9a. Bienal Internacional de Radio en México.

⁹² Manuel Rocha Iturbide, “Fronteras entre el arte sonoro y radioarte”, ponencia presentada en el I Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en Radio, México, Fonoteca Nacional de México, “Sala de usos múltiples Murray Schafer”, martes 2 de octubre, 2012.

⁹³ Manuel Rocha Iturbide. *El arte sonoro, hacia una nueva disciplina*. [en línea] 1 pág. Resonancias. 2004. Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>. [consulta: 19 de febrero de 2012].

⁹⁴ José Iges nace en Madrid en el año de 1951. Es compositor y artista intermedia, es además Ingeniero Industrial y Doctor en Ciencias de la Información. Los ejes fundamentales de su trabajo creativo son la interacción de instrumentos convencionales con sonidos grabados y/o electrónica en vivo, y su personal empleo de lo escénico y del lenguaje radiofónico. Desde 1985 hasta 2008 ha dirigido en la actual Radio Clásica (RNE) el espacio “Ars Sonora”, centrado en el arte sonoro y, particularmente, radiofónico. Ha producido más de 80 obras de esos géneros, habiendo recibido, entre otros, el “Prix Italia de Radio” en 1991, con L’Escalier des Aveugles, de Luc Ferrari. Ha sido productor asimismo de los CD’s Broaden/in/Gates (1992) y Ríos Invisibles (1994), y director de eventos y encuentros como Ciudades Invisibles (Madrid, 1992) y Radio Horizontal (Madrid, 1995). Ha sido miembro del Fórum “Ars Acústica” de la UER (Unión Europea de Radiodifusión), del que ha sido coordinador entre 1999 y 2005. Ha sido presidente de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España). En s/a, *José Iges: bio*, [en línea], Joseiges.com, Dirección URL: http://joseiges.com/?page_id=56, [consulta: 13 de diciembre de 2013].

Jerez⁹⁵, quienes desde 1989 colaboran juntos en espacios sonoros y visuales en diversas partes del mundo, entienden el arte sonoro como “una práctica artística que utiliza el sonido y lo organiza con criterios que, según los casos, proceden de la poesía, la música, la arquitectura, las artes visuales o la narrativa”, y agregan que “es un arte de encrucijada, de hibridaciones, que se manifiesta en categorías como la instalación sonora, la poesía sonora, la performance, el paisaje sonoro o el radioarte.”⁹⁶

La característica de “arte” se asigna al sonido en el momento de estimular la imaginación del escucha, de transportarlo a utopías tan reales en donde la sensibilidad humana reta a la frialdad contemporánea del comercialismo, ya que, como lo expresa Fabiano Kueva, “el arte acústico es obra a ojos cerrados, que evoca olores, sabores, tactos, desordena la totalidad de nuestros sentidos, pone paréntesis a nuestras formas de representar la realidad y nos deja hundidos en una inseguridad lógica.”⁹⁷ A su vez, y en un sentido técnico, el arte sonoro es libertad de expresión acústica bajo un “trabajo de montaje y composición en continuidades, contrapuntos, discontinuidades y fragmentaciones de elementos sonoros.”⁹⁸

En la opinión de quien escribe, arte sonoro es el lenguaje creativo de la materia acústica capaz de reinterpretar constantemente al mundo gracias a las herramientas tecnológicas que emplea el artista para crear una estética singular bajo el experimentalismo del sonido y el ruido, lo que origina como consecuencia una diversidad de géneros provenientes de las bellas artes, para consolidar nuevos mundos de expresión no sólo artística, sino emocional.

⁹⁵ Concha Jerez nace en Las Palmas de Gran Canaria, España en 1941. Es artista intermedia. Cursa la carrera de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Licenciatura en Ciencias Políticas en la Universidad también de Madrid. Desde 1991 es Profesora Asociada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Desde 1976 centra su trabajo en el desarrollo del concepto de Instalación, como obra In Situ, en espacios concretos de gran envergadura -muchos obras con carácter intermedia-, ampliando desde comienzos de los 80 su actividad en el Performance y desde principios de los 90 a Conciertos InterMedia y a la creación de obras de Arte Radiofónico. En esta línea ha realizado obras de arte radiofónico para emisoras como la RAI, ORF, Radio France, YLE, la ABC de Australia, RNE y la WDR de Colonia. En s/a, *Datos biográficos de Concha Jerez*, [en línea], Conchajerez.org, junio de 2010, Dirección URL: <http://conchajerez.org/bio/spanish/>, [consulta: 13 de diciembre de 2013].

⁹⁶ José Iges y Concha Jerez, *Monumentos del arte sonoro. Una serie de José Iges y Concha Jerez*, [en línea], Fonoteca Nacional, Dirección URL: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/artesonoro/>, [consulta: 8 de octubre de 2012].

⁹⁷ *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, p. 292.

⁹⁸ Mayra Estévez, *op. cit.*, p. 117.

A decir verdad, no existe una definición concreta sobre el término, pues, de acuerdo con Rocha Iturbide, “al hacer un intento por describir lo que es el arte sonoro podemos correr el riesgo de demarcar y delimitar un posible nuevo campo en el arte que siendo tan rico y complejo, necesita en cambio estar en permanente auto cuestionamiento para no convertirse en una disciplina que se defina a partir de algunos parámetros técnicos rígidos y escuetos.”⁹⁹

Por ello, se sugiere al lector crear una idea propia, sin imposiciones teóricas, que contemple las siguientes palabras como guía a fin de comprender el concepto de arte sonoro:

Cuadro 2

Guía para la creación de una idea propia sobre el concepto “arte sonoro”



Fuente: Cuadro de realización propia basada en el marco teórico del apartado 1.3 El arte sonoro

Si bien, el arte sonoro no es un término oficial de diccionario, sí se puede hablar de una distinción puntual de sus géneros¹⁰⁰, ya que, parafraseando a José Ignacio López Vigil, “más que hacer un ejercicio taxonómico o de coleccionar definiciones, se trata de mostrar un menú amplio y apetitoso, la gama más variada de formas, para estimular la creatividad de los radialistas.”¹⁰¹

La elección de un formato u otro dependerá de varios aspectos determinantes para el éxito de la obra, ya que, como refiere el doctor en Comunicación Audiovisual, Ricardo M.

⁹⁹ Manuel Rocha Iturbide. *El arte sonoro, hacia una nueva disciplina*, p. 1.

¹⁰⁰ De acuerdo con Ricardo M. Haye, “un género es una estrategia comunicativa que implica ciertas reglas o leyes de producción y que da por resultado mensajes de diferente tipo” En Ricardo M. Haye, *Otro siglo de radio. Noticias de un medio cautivante*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, p. 94.

¹⁰¹ José Ignacio López Vigil, *Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados*, [en línea], 347 pp. Quito, Ecuador, Dirección URL: <http://www.radialistas.net/manual.php>, [consulta: 7 de octubre de 2012].

Haye ¹⁰²: “los géneros se distinguen entre sí en virtud de las articulaciones de estructura de los mensajes y el modo predominante de configurarse el lenguaje conforme a la actitud, funcionalidad y finalidad que el autor ha querido darle”.¹⁰³

1.3.1 Un acercamiento a la distinción de sus géneros

Hay que descubrir la forma que tiene la historia para ser contada

OMAR RINCÓN

José Iges, en su tesis de doctorado titulada *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, crea una clasificación tripartita de la amplia gama de géneros artísticos radiofónicos de acuerdo al modo de producción de los mensajes:¹⁰⁴

Cuadro 3

Clasificación de los géneros artísticos radiofónicos de acuerdo con José Iges

Narrativo - textuales	<ul style="list-style-type: none"> • Radiodramas • Reportajes artísticos • Documentales artísticos
Musicales	<ul style="list-style-type: none"> • Música concreta • Música electrónica • Ópera radiofónica • Collage sonoro • <i>Soundscape</i>
Mixtos o híbridos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Feature</i> • Nuevo <i>hörspiel</i> • Poesía sonora o <i>text sound composition</i>

¹⁰² Ricardo M. Haye actualmente es docente e investigador de la Universidad Nacional del Comahue. Algunas de sus publicaciones son: *Los recovecos del aire*, *Eficacia de la razón narrativa*, *Narrativa transmedial. Una experiencia inmersiva en la cual la radio no debe estar ausente*, *La radio, un escenario del cambio*, *La fantasía de los artefactos culturales*, *Radio: de la tiranía de la realidad a las fantasías liberadoras*, *La radio no puede continuar desnuda de arte*, *El arte radiofónico*, entre otros.

¹⁰³ Ricardo M. Haye, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁴ De acuerdo con Iges, la clasificación señalada en los dos primeros grupos responde a una división incluso departamental habida en la misma UER (Unión Europea de Radiodifusión), mientras que el tercer grupo recae bajo los dominios de las actividades del grupo “Ars Acústica” en dicho organismo. Una realidad muy diferente a la que se vive en el contexto mexicano. Ars Acústica se refiere al tratamiento específico del material sonoro en el medio radiofónico. Se originó en el Studio für Akustische Kunst (Estudio para Arte Acústico) de la WDR (Westdeutsche Rundfunk o Radiodifusión de Alemania Occidental, y fue acuñado por el editor Klaus Schöning en la década de los setenta. En José Iges, *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 41.

Fuente: José Iges, *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 41.

Ante esta propuesta, es preciso añadir otros formatos como la *postal sonora*, el *roadmovie* y el *radio performance*, por mencionar algunos, dentro del tercer grupo, además de los que refieren a un arte audiovisual, mismos que pudieran inaugurar un cuarto grupo como la instalación y la escultura sonora, o el concierto intermedia.

Desde otro enfoque menos artístico, pero que ayudará a comprender el valor de lo que se habla, Ricardo M. Haye presenta una división de géneros radiofónicos según la intención del emisor, siendo cada uno de ellos una categoría colectiva que aloja una variedad de estructuras de producción o “formatos”:

Cuadro 4

Clasificación de los géneros radiofónicos según la intención del emisor, de acuerdo con Ricardo M. Haye

1	Informativo
2	Interpretativo y de opinión
3	Recreativo

Fuente: Ricardo M. Haye, *Otro siglo de radio. Noticias de un medio cautivante*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, p. 101.

En contraste con Iges, Haye señala que “la cultura actual está marcada por una ‘contaminación de los géneros’ en donde lo ficcional se alimenta de lo histórico, lo biográfico se dramatiza (docudrama), lo periodístico se ‘ficcionaliza’ (nuevo periodismo), etc.”, y que esta situación al margen de la existencia de *géneros puros*, ha determinado la aparición de *géneros mixtos* en donde éstos responden a patrones complejos y dificultan la taxonomía.¹⁰⁵

No obstante, es eso lo que enriquece la diversidad y amplía las posibilidades de creación artística. Ejemplo de ello es el radioarte llamado *Choque de culturas*, una obra del Centro de Producciones Radiofónicas del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo (CEPPAS) y el Instituto de Estudios Comparados en Ciencias Penales y Sociales (INECIP) en Buenos Aires, Argentina, que, de acuerdo con la descripción de su página web, “nos sumerge en una mezcla de emociones mediante varios pares contradictorios: el choque de culturas entre Europa y los pueblos originarios de América Latina; la belleza

¹⁰⁵ Ricardo M. Haye, *op. cit.*, p. 101.

sonora y el ruido; la velocidad y la lentitud; el ruido y el silencio; el agudo y el grave; lo rítmico y lo arrítmico; lo suave y lo violento; la palabra y la música; el disfrute y la incomodidad.”¹⁰⁶

Esta pieza es una mezcla de géneros e intenciones que alimentan la oferta cultural y dan cuenta de que la libertad que tiene el arte para crear, muchas veces no se etiqueta con un nombre que lo clasifique mientras cumpla el objetivo de cautivar, transformar y sorprender al receptor.

Entre tanto, se propone a continuación describir *grosso modo* los géneros destacables de las artes sonoras, tomando como referencia la mencionada clasificación que José Iges plantea en su tesis doctoral¹⁰⁷, aunque esto no signifique que sean los únicos existentes en este vasto campo de estudio.

1.3.1.1 Poesía sonora

Como se mencionó en el previo estudio de las vanguardias históricas, el poema sonoro fue pieza imprescindible para dar plena libertad semántica y musical a las emociones de futuristas y dadaístas mediante un *performance* presencial que resaltaba el elemento vocal de manera irreverente con tintes humorísticos. Dado el contexto político y social de su origen en el siglo XX, es considerado como una forma de expresión artística y no como una mera proyección sonora de la literatura tradicional.

A decir del nombre de esta polémica herramienta empleada en el siglo XX, éste ha variado de acuerdo a diversos contextos geográficos e históricos: *Lautpoesie* (Alemania), poesía fonética, poesía fónica, poema sonoro, poema partitura, poesía vocal, polipoesía, *text sound composition* (Suecia), o poesía intersigno; sin embargo, Lidia Camacho afirma que la mayoría de los creadores coinciden en que el término “poesía sonora” es el más adecuado.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Francisco Godínez Galay, *Radioarte: choque de culturas*, [en línea], Buenos Aires, Argentina, 9 de febrero de 2012, Dirección URL: <http://cpr.org.ar/2012/02/radioarte-choque-de-culturas/>, [consulta: 7 de octubre de 2012].

¹⁰⁷ José Iges, *op. cit.* p. 41.

¹⁰⁸ Lidia Camacho, (2004), *El radioarte. Revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México*, Tesis de Doctorado, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, Distrito Federal, p. 25.

Mayra Estévez¹⁰⁹, investigadora de las artes sonoras en Ecuador, escribe que: “la intención de este género es buscar el contra punto entre palabra y sonidos (música, atmósferas) en un creciendo de improvisación vocal y musical”¹¹⁰, como se aprecia en las estrofas citadas de los poemas dadaístas *Kikakoku! Ekoralaps! Lifakubo iba Solla y O Gadji Berimba*, en las cuales queda plasmada la instintiva necesidad de comunicación revolucionaria y transgresora de la época.

Por su parte, la académica Susana González Aktories¹¹¹ resalta de manera somera cinco grandes ejes o rasgos del poema sonoro, retomados del texto *Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora* de Dick Higgins, que ayudan a comprender textualmente su esencia:

- La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras.
- La creación de un lenguaje inventado, incomprensible, cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales.
- La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados.
- La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro).
- La inclusión deliberada de la música como código semiótico paralelo o complementario al discurso verbal (sin buscar que se vuelva una canción).¹¹²

¹⁰⁹ Mayra Estévez Trujillo tiene un magister en estudios culturales, es artista sonora, escritora y profesora universitaria. Es miembro fundador del Centro Experimental Oído Salvaje y actual Directora de la Red Experimental de la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (Bogotá, Colombia). Es diseñadora radial de varias estaciones en Ecuador y Colombia, productora de eventos radiales y sonoros, Guionista y Directora de radioarte y radiofeature. Ha colaborado con varias revistas de cultura. Vive y trabaja en Bogotá, Colombia.

¹¹⁰ Mayra Estévez, *op. cit.*, p. 117.

¹¹¹ Norma Susana González Aktories tiene un Doctorado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Estudios en Letras Alemanas y Letras Hispánicas en la Universidad de Hamburgo. Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Sus líneas de investigación y áreas de interés son la literatura comparada, teoría literaria, relaciones intermediales y la literatura-música. Tiene diversas publicaciones en libros y revistas de habla hispana.

¹¹² Susana González Aktories, *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*, [en línea], México, Acta Poética, Vol. 29, No. 2, otoño de 2008, Dirección URL: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rap/article/view/23176>, [consulta: 7 de enero de 2014], p. 385.

El estado actual de este género poético en México se relaciona con su naturaleza de proyección espontánea verbal y no verbal, característica personal que imprime cada poeta en su acto, pues como afirma González Aktories, “la poesía sonora se ha reconocido si acaso todavía como un ejercicio meramente experimental, aun provocador cuyo valor literario ha sido revitalizado y cuestionado. Una prueba de ello es que el oficio creador del poeta sonoro se confunde y se funde por momentos con el del ingeniero de sonido, el del artista plástico que realiza instalaciones sonoras, o el del músico de formación electroacústica.”¹¹³

Como consecuencia, géneros del arte alternativo como el poema sonoro son a menudo ignorados, incomprendidos o rechazados de la producción habitual, afectando su desarrollo en los medios de comunicación y la academia, así como su “credibilidad y la apuesta de la crítica a ver en estas obras el germen de una nueva tradición poética y de una actitud de ‘lectura’ diferente que demanda una atención menos logocéntrica, más visual y auditiva de la obra poética.”¹¹⁴

A pesar de la desenfocada presencia de este género en el siglo XXI, destaca la obra *Pocos Cocodrilos Locos* de Manuel Rocha Iturbide, recreación sonora del poema concreto¹¹⁵ que el artista alemán Mathias Goeritz realizó en las paredes exteriores del restaurante Vips de la calle Niza no. 12 en la Zona Rosa de la ciudad de México en 1967. La interpretación de Rocha, creada treinta años después, resulta una versión experimental con la voz del actor Diego Jáuregui en la que se perciben entonaciones que van de lo intrigante y dramático a lo nostálgico:

Pocos cocodrilos... locos, cocodrilos locos pocosocos, pocosdriolos, locosdriolos, cocodrilos
pocolocosdriolos, locos cocodrilos... pocos. Pocodrilos socos, socodrilos pocos, coscodrilos

¹¹³ *Ibid.*, p. 379.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹¹⁵ Parafraseando a González Aktories, “la poesía sonora puede ser ubicada en el campo de las artes ‘intermedia’, ya que, sin alterar su esencia, puede ser experimentada como objeto plástico, objeto musical u objeto poético, o como la combinación de varios de éstos, dependiendo de la intención e identidad de su creador, de la destreza del mediador o intérprete, del contexto en el que uno se expone a estas obras, y de la competencia que se tiene para leerlas, verlas o escucharlas. La materia sonora como materia maleable que se adapta a la esencia de cada uno de estos discursos, se adapta fácilmente a los distintos medios y funge como elemento vinculador, inter-discursivo. Como resultado de lo anterior, es notable que la poesía sonora esté apartándose cada vez más de la escritura y de la poesía visual, fundando, gracias a los malabares electroacústicos, una nueva forma de oralidad.” En Susana González Aktories, *op. cit.*, 386-387.

locos. Tricoloscocos. Focodrilos drilosnocos, drilosnocosocos, cocodrilos. Pocos, pocos, pocos...¹¹⁶

Otros poemas del contexto mexicano son *Maneje con precaución*, que el artista plástico Felipe Ehrenberg realiza al rededor de 1973, *Hamlet for Two Voices*, creado en 1977 por el artista conceptual Ulises Carrión, y *La salvaje costumbre*, de Victor Manuel Dávalos, artista destacado por sus aportaciones al radio arte en México.

Estas piezas develan que el poema sonoro está sembrado en la cultura sonora del país, y su rumbo actual dependerá del crecimiento horizontal que el nuevo creador del siglo XXI le confiera a través de su flexibilidad artística e innovación tecnológica.

1.3.1.2 Escultura sonora

Este género “audiovisual”¹¹⁷ se puede realizar en cualquier espacio público a través de un conjunto de sonidos de diversa índole (música, efectos sonoros, sonidos de la naturaleza, etc.) organizados como obra de arte, creados y diseñados de manera específica para el entorno elegido a modo de escultura parlante.

En otras palabras “las esculturas sonoras son obras que contienen o emiten sonidos y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, en principio transportables y de emplazamiento independiente de los lugares. La gama de trabajo comprende desde los objetos sonoros hasta los aparatos musicales en funcionamiento, pasando por objetos de uso diario productores de ruidos, como también los cuerpos sonoros excitados naturalmente, a los que se les hace sonar por movimientos de aire en forma parecida a las arpas eólicas.”¹¹⁸

José Iges explica, con motivo de la exposición “Resonancias”, realizada en Madrid en el año 2000, que algunos artistas nombran a este género “instalación sonora” ya que el

¹¹⁶ Manuel Rocha Iturbide, *Pocos Cocodrilos Locos*, [en línea], Revista de Arte Sonoro (RAS), No. 7, España, Centro de Creación Experimental, 2004, Dirección URL: <http://www.artesonoro.net/GALERIA/RAS/RAS.html>, [consulta: 8 de enero de 2014].

¹¹⁷ No comprendido como un género audiovisual cinematográfico o televisivo sino como un género acústico que refuerza su sentido artístico mediante el referente visual de objetos estructurados a modo de escultura, de acuerdo a la percepción creativa de cada artista.

¹¹⁸ Jorge Gómez y Amarilys Quintero, *Arte sonoro y radioarte de Venezuela*, [en línea], Venezuela, 2010, Dirección URL: <http://asrav.org/instalacionsonora.html>, [consulta: 19 de febrero de 2012].

origen de ambos se remonta al uso objetual del sonido, es decir, a su empleo como si se tratase de algo sólido:

[...] arranca de las Primeras Vanguardias del siglo y se desarrolla plenamente tras la relectura que los vanguardistas de posguerra -los Fluxus y nuestros ZAJ de modo significativo, y John Cage antes que unos y otros- hacen de la ruptura propuesta por aquellos en los primeros decenios del siglo. La tecnología electrónica cobra un papel determinante en ese desarrollo, y justifica, en el talentoso entrecruzamiento de disciplinas y lenguajes artísticos que se da desde 1947 hasta mediados de los años 70, su papel central al proveer a los artistas de nuevos medios y soportes para la creación. Uno de los jalones conceptuales básicos de ese desarrollo es el *Statement on Intermedia*, enunciado por el Fluxus Dick Higgins en 1966.¹¹⁹

Sin embargo, los términos “instalación sonora” y “escultura sonora” tienen características que los distinguen en la práctica. Al respecto, Manuel Rocha escribe:

Yo por mi parte quisiera ahondar en este tema, y hacer una nueva clasificación a partir de la cercanía o lejanía que existe entre el sonido y el objeto. Sin embargo, voy a comenzar por añadir una categoría a las dos propuestas por Iges, la del instrumento musical o sonoro de carácter escultórico, es decir, la de un objeto estético que tiene cualidades para producir sonidos de manera natural, pero que evidentemente tiene que ser accionado por el hombre, por algún elemento de la naturaleza como la lluvia o el viento, o por algún proceso mecánico. Esto es lo que llamamos una escultura sonora de carácter instrumental, y una instalación sonora bien podría estar constituida por varias esculturas sonoras que interactúan en el espacio.¹²⁰

En la ambigüedad entre lo visual y lo sonoro de este género, también existe una gran libertad de acción en el campo de la experimentación artística. Los temas que se pueden representar son infinitos, empero la diferencia se hará con la manera en que el artista plasma su objetivo mediante una composición audiovisual.

Como ejemplo, vale citar a Miguel Rodríguez Sepúlveda, artista visual mexicano, quien expone en el museo Ex Teresa Arte Actual un *performance* llamado *Una historia de machetes* en el año 2011, el cual consta de un grupo de obras “que aborda la doble

¹¹⁹ José Iges, *Realidades Artísticas: Resonantes*, [en línea], España, 2000, Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/resonancias/resonancias.htm>, [consulta: 8 de enero de 2014].

¹²⁰ Manuel Rocha Iturbide, *La instalación sonora*, [en línea], Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, enero-diciembre de 2003, Dirección URL: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>, [consulta: 8 de octubre de 2012].

lectura de un machete: como herramienta de campo pero también de arma, reflexionando en específico sobre su simbolismo en la imagen del clamor de justicia por parte del pueblo.”¹²¹ Entre ellas, crea una escultura sonora llamada *Instrumento* que consta de 100 machetes colgados juntos de una estructura de metal con pequeños hilos de modo que, al ser movidos por el aire de un ventilador, producen un sonido o golpeteo constante.

Cuadro 5

Instrumento, 2012. Escultura sonora, 100 machetes, estructura metálica y ventilador. 120x125x25 cm.



Fuente: Miguel Rodríguez Sepúlveda, *Una historia de machetes*, [en línea], 8 pp., 2011, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mdtgb5k>, [consulta: 10 de enero de 2013].

Esta obra figura como un instrumento musical “basado en los recientes ocho años en la ley que dice que la materia y la energía no se crean ni se destruyen, sino sólo se transforman”¹²², de acuerdo con la filosofía del autor.

El objetivo de esta elocuente escultura se centra en los 100 machetes colgados por hilos que representan los 100 años de lucha social que se ha vivido en México desde la Revolución: “Los tan sonados y disonantes festejos bicentenarios, con sus monumentos a la corrupción y saldos rojos en el erario, tuvieron la contraparte en acciones y obras que señalaron el fracaso de México como proyecto de nación, a 200 años de su Independencia y a 100 de la Revolución.”¹²³

¹²¹ Miguel Rodríguez Sepúlveda, *Una historia de machetes*, [en línea], 8 pp., 2011, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mdtgb5k>, [consulta: 10 de enero de 2013].

¹²² Arturo Jiménez, *El machete, icono “para un clamor de justicia”*, [en línea], Periódico La Jornada, México, 23 de marzo de 2012, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/23/cultura/a03n1cul>, [consulta: 10 de enero de 2014].

¹²³ *Idem*

La escultura sonora, por ende, ofrece al artista una alternativa creativa para expresar sus interpretaciones sobre el entorno político y social, que no requiere de una gran inversión económica, sino de una idea cautivante que hable por sí sola mediante el uso artístico de la imagen real y el sonido.

1.3.1.3 Instalación sonora

De acuerdo con Manuel Rocha Iturbide, “el concepto de instalación apareció aparentemente por primera vez en el arte cuando Dan Flavin lo utilizó para sus obras con piezas de neón en 1967, en donde el artista escenificó espacios con ellas que entonces se convirtieron en la obra de arte. Luego, en 1971 el artista y músico Max Neuhaus acuñó el término de instalación sonora, pues sus creaciones sonoras fueron concebidas no para ser colocadas en el tiempo musical, sino en el espacio.”¹²⁴

Para discernir este género de la escultura sonora vale citar a José Iges, quien en un sentido teórico escribe:

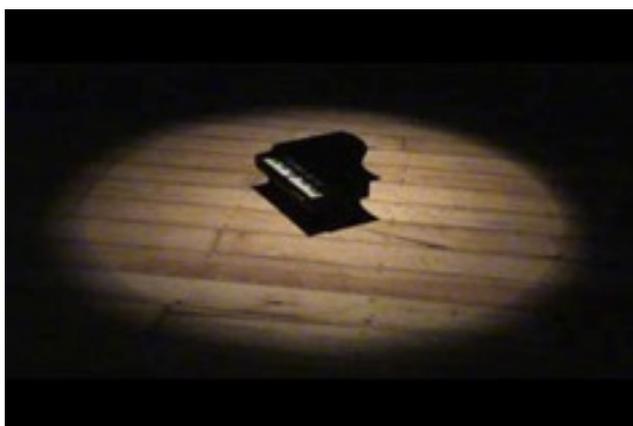
La instalación sonora se expresa con recursos tomados bien de la arquitectura, de - obviamente- la escultura o la instalación visual, de la música, de la narrativa audiovisual o de la poesía. Más allá de que haga más o menos uso de medios y soportes diversos, lo que le conferiría la condición de "arte intermedia", la instalación sonora se caracterizaría porque los recursos expresivos que pone en juego hacen interactuar lenguajes que pertenecen a disciplinas artísticas diversas, con el sonido como elemento central irrenunciable.¹²⁵

Ejemplo de ello es la instalación sonora que Ricardo Nicolayevsky presenta en la exposición “Tránsito” del Laboratorio Arte Alameda en el año 2005:

¹²⁴ Manuel Rocha Iturbide, *La expansión de la escultura sonora y de la instalación sonora en el arte*, [en línea], 29 pp., México, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kcacmfh>, [consulta: 4 de febrero de 2014], p. 6.

¹²⁵ José Iges, *Realidades artísticas resonantes*, [en línea], Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/resonancias/presentacion/realidades.htm>, [consulta: 10 de octubre de 2012]

Cuadro 6
Tránsito, 2005.



Fuente: Ricardo Nicolayevsky, *Tránsito-Instalación Sonora*, [en línea], 2005, Dirección URL: <http://tinyurl.com/lcrt72a>, [consulta: 17 de enero de 2014].

En ella, se encuentran cuatro bocinas ubicadas en puntos equidistantes rodeando un piano de juguete centrado sobre el suelo que, a su vez, es iluminado por una bala de luz. Las bocinas hacen sonar cuatro cintas distintas: dos de ellas, colocadas en diagonal, emanan sonidos de carácter religioso en los que se perciben rezos de una voz masculina y otros en voz femenina, mientras que de las bocinas restantes, también acomodadas en diagonal, emergen sonidos de tren. Los cuatro altoparlantes suenan al mismo tiempo.

La obra fue realizada ex profeso para el Laboratorio Arte Alameda y hace referencia directa a las diferentes funciones que ha cumplido dicho espacio a lo largo del tiempo: “originalmente fue el Convento de San Diego y a la fecha es un museo de arte contemporáneo. Por lo tanto, los sonidos que se presentan a la par, son aquellos que ilustran el carácter religioso, y otros que sirven para dar una idea de una posible intervención sonora en un recinto dedicado al arte contemporáneo. Estos dos ambientes sonoros cohabitan para presentar de manera simultánea la historia del lugar. De ahí, el título de la pieza: “TRÁNSITO”, que nos remite a una travesía en el tiempo y el espacio. Asimismo, los elementos sonoros del tren y los rezos, fungen como símbolos del viaje, uno en el sentido físico más concreto, y el otro, en el sentido espiritual más sublime.”¹²⁶

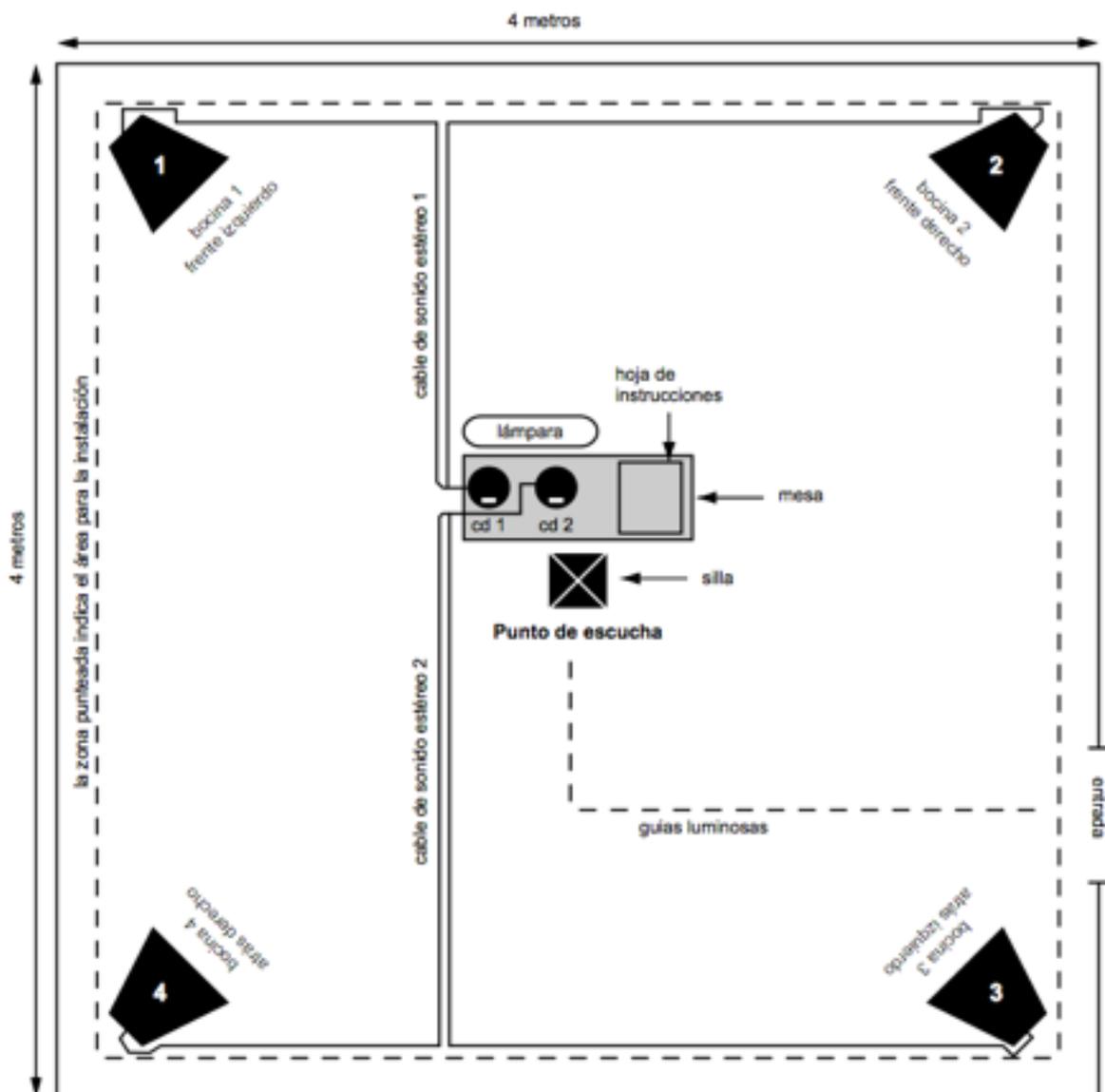
Sin embargo, desde la perspectiva de Rocha Iturbide, “no necesitamos forzosamente de un elemento visual para tener una obra de arte sonora, una instalación puede estar constituida simple y llanamente por sonidos. [...] Estos sonidos deben estar

¹²⁶ Ricardo Nicolayevsky, *Cédula*, [en línea], 2005, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kqrwfxk>, [consulta: 17 de enero de 2014].

preferentemente dispersos a partir de distintos puntos del espacio elegido para resaltar lo más posible sus cualidades acústicas, y para que el movimiento del espectador enriquezca el resultado sonoro perceptible de la obra.”¹²⁷

La instalación sonora de Hernani Villaseñor llamada “Somos un gran sistema de sonido” obedece a esta característica, ya que en ella el receptor puede escuchar, sentado en una silla colocada al centro, ambientes sonoros en un sistema cuadrafónico dentro de un cuarto oscuro para eliminar en lo posible todo referente visual y poder enfocar la atención en una experiencia auditiva.

Cuadro 7
Somos un gran sistema de sonido, 2006-2007.



¹²⁷ Manuel Rocha Iturbide, *op. cit. idem.*

Fuente: Hernani Villaseñor, *Somos un gran sistema de sonido*, [en línea], 2006-2007, Dirección URL: <http://sugss.flujoalterno.com/archivos/sugss.pdf>, [consulta: 17 de enero de 2014].

Esta obra contiene una serie de historias y paisajes sonoros urbanos y de naturaleza creados a partir de grabaciones de campo realizadas durante cuatro años en la ciudad de Morelia y sus alrededores. Fue concebida por el autor a partir de analizar lo que suena en esta ciudad, tornándose en un trabajo introspectivo que recolecta ambientes sonoros en los que éste cohabita. Hernani Villaseñor concluye con esto que las ciudades tienen una gran contaminación auditiva y por ello es necesaria la preservación de algunos sonidos que en un futuro se perderán, mediante su registro y conservación, para lo cual es indispensable una educación sonora.

La existencia de sonido en una instalación, en palabras de Rocha Iturbide, puede servir para obtener una experiencia más tangible del espacio, debido a los rebotes del sonido y a sus subsecuentes resonancias en las estructuras que lo limitan. Por otro lado, esta comunión puede producir una permanencia mayor del público en el sitio que alberga la obra, ya que el sonido tiene un carácter temporal, y el desarrollo de esta temporalidad obligará al perceptor a esperar, a escuchar y a estar atento a los cambios graduales o súbitos que se producen entre el sonido y el espacio.¹²⁸

Un aspecto importante de este género artístico es la interacción que las obras propician la mayoría de las veces con el receptor, envolviéndolo en una experiencia dinámica y mentalmente perdurable, contrario a lo que vive frente a la pasividad de una pintura o una escultura tradicional de impacto efímero.

1.3.1.4 Paisaje sonoro o *soundscape*

En el ejemplo del género anterior se hizo referencia al término “paisajes sonoros”, mismo que se puede traducir como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado:

- En un ambiente natural: los pájaros que pían, las ranas que croan, el rumor del agua de un arrollo, el trueno antes de la lluvia, el caer de granizos.

¹²⁸ *Idem.*

- En un ambiente rural: dos personas conversando, las campanas de la iglesia, el sonido del tractor faenando, el trote de un caballo, el movimiento de un molino.
- En un ambiente urbano: el tráfico, los cláxones, un coche estacionándose, la gente conversando, el sonido de la maquinaria, un edificio en obras, un centro comercial, el tono de celulares.¹²⁹

Este género fue definido y utilizado por el compositor e investigador canadiense Raymond Murray Schafer¹³⁰ a finales de los años sesenta, entorno a la problemática de la pululación acústica y el deterioro del medio ambiente sonoro en la sociedad moderna. En su libro *The tuning of the World*, el cual invita al ser humano a ser más consciente de la existencia y belleza de su entorno sonoro, Schafer escribe: “paisaje sonoro es cualquier campo acústico de estudio... podemos hablar de la composición musical como paisaje sonoro, de un programa de radio como paisaje sonoro, o de un medio ambiente acústico como paisaje sonoro.”¹³¹

Una de las grandes aportaciones de Schafer a los estudios de electroacústica es su proyecto *World Soundscape Project, Paisaje Sonoro del Mundo* por su traducción al español, que surgió como un grupo de investigación en la Universidad Simon Fraser en Canadá entre finales de los sesenta y principios de los setenta, para posicionar el tema de la “ecología acústica” en la agenda pública, dada la contaminación inexorable del ambiente sonoro, y para documentar los entornos sonoros.

Para ejemplificar los términos “soundscape” y “contaminación acústica”, heredados por Schafer, basta citar de nuevo la obra *Weekend*, en la cual Walter Ruttmann registra los sonidos comunes de la transición de un día de trabajo a un día festivo bajo una composición artística que aún deja apreciar en el audio original el “gis” de la tecnología acústica de campo que estrenaban los años 30.

¹²⁹ Carlos Emilio Ruiz y Gabriela Guadalupe Barrios, *Paisaje sonoro*, [en línea], México, Dirección URL: http://www.archivosonoro.org/documentos/?Documentos:Paisaje_Sonoro, [consulta: 19 de febrero de 2012].

¹³⁰ R. Murray Schafer ha alcanzado una reputación internacional como compositor, educador, ambientalista, y como artista escolar y visual. Nació en Sarnia, Ontario (Canadá) en 1933. Se estableció en Toronto en 1952 para estudiar con John Weinzweig en el Royal Conservatory of music en la Universidad de Toronto. Su contacto casual con Marshall McLuhan en el campus puede decirse que identifica como la influencia más perdurable en su desarrollo. Algunos libros de Schafer son: *The Composer in the Classroom*, *Ear Cleaning*, *The New Soundscape*, *When Words Sing*, y *Rhinoceros in the Classroom*. Sus líneas de estudio son: la ecología acústica, el paisaje sonoro, electroacústica, educación musical, y arte visual, entre otros.

¹³¹ R. Murray Schafer, *The tuning of the World*, Canadá, Random House Inc., primera edición, 1977, pp. 7.

A propósito de esta obra, Sol Rezza¹³², escribe: “Existen una multitud de sonidos a nuestro alrededor que nos relatan historias cotidianas, como así también existen un sin número de sonidos e historias que producimos cotidianamente en cada uno de nuestros quehaceres. Sin embargo, pocos son los que realmente escuchan estos sonidos, estos paisajes que describen el lugar en el que vivimos y el entorno en el que nos movemos.”¹³³

En ello radica quizá el fin de este género artístico que, resaltando su interés en lo social, contribuye a la preservación de estos sonidos de la cotidianidad que aún no han sido grabados y que forman parte de la biografía sonora de cada individuo y su comunidad.

Como muestra de ello, destaca la exposición sonora y fotográfica *Paisajes sonoros de los barrios de la Ciudad de México*¹³⁴, que el artista sonoro Daniel Goldaracena monta en el marco del programa de Residencias Artísticas de Creación y Experimentación Sonora de la Fonoteca Nacional, 2013, con el objetivo de salvaguardar y difundir las sonoridades contemporáneas de la urbe. En ella se aprecian sonidos de calles, panteones, paraderos de autobús, mercados y parques de lugares como La Merced, San Rafael, Xochimilco, la Roma, La Villa, la Central de Abastos, la colonia Tabacalera, Tacubaya, San Miguel Chapultepec, el Centro Histórico, San Hipólito, entre otros, que retratan diferentes aspectos de la vida diaria acercando a los públicos a aquellos sonidos que han dado identidad a La Capital.

José Iges, por su parte, agrega que “independientemente de que los autores de este género hayan trabajado desde las bases ideológicas que propugna desde los años 70 el canadiense R. Murray Schafer, o de que hayan empleado el entorno acústico más bien

¹³² Sol Rezza, nacida el 7 de abril de 1982 en la ciudad Buenos Aires, Argentina, es una productora de radio y diseñadora de sonido enfocada en la transformación de grabaciones de campo y en la composición con instrumentos virtuales. Mediante diversas técnicas busca crear extraños relatos sonoros que son realizados para ser transmitidos por radio y/o Internet o para exposición en distintos ambientes que van desde museos, festivales, espacios culturales y espacios públicos abiertos. Ha realizado diversas piezas de radio experimental, radio arte, arte sonoro, paisaje sonoro, radio como arte performativa y piezas de experimentación multimedia e instalaciones sonoras en diversas partes del mundo. Así mismo trabaja en el ámbito del diseño sonoro de espacios para diferentes eventos y museos; como también en el ámbito de la publicidad. Escribe ensayos y artículos para revistas especializadas en arte sonoro y radio experimental en español y en inglés. Ha dictado talleres y charlas en Universidades, Casas de Cultura y Festivales internacionales de distintas partes del mundo. Desde el año 2010 forma parte del espacio colaborativo “Panz4 Troupé” junto al artista multimedia, fotógrafo y animador mexicano Daniel Iván, en donde dan vida a distintos proyectos de arte multimedia y narrativa digital.

¹³³ Sol Rezza, *El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)*, *Sonograma: revista de pensamiento musical*, núm. 004, Barcelona, 2009, p. 3.

¹³⁴ Fonoteca Nacional, *Paisajes sonoros de los barrios de la Ciudad de México en la Fonoteca Nacional*, [en línea], México, 10 de enero de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/oof9d2l>, [consulta: 4 de febrero de 2014].

como materia prima para sus composiciones, éstos (los paisajes sonoros) ponen ante nuestros oídos el mundo que discurre más allá de los muros del estudio, de modo que sus micrófonos son prótesis viajeras de nuestros oídos.”¹³⁵

Por tanto, el paisaje sonoro es la sonoridad concreta que emana de cualquier escenario real o ficticio, es decir, la composición de sonidos que ambientan un lugar o una escena, y su responsabilidad será ayudar a otros a descubrir e identificar diferentes tipos de experiencias estéticas de escucha de las estructuras sonoras cotidianas presentes en pueblos, ciudades y en la naturaleza.

1.3.1.5 Postal sonora

La postal sonora es un concepto acuñado por el pintor, escultor italiano y uno de los fundadores del movimiento futurista, Giacomo Balla¹³⁶, que remite a la composición acústica de un lugar, espacio, perfil de un personaje, etc., donde no hay narrador, es decir, “es una narración que utiliza música y sonidos, prescindiendo de la voz.”¹³⁷

Con este género radiofónico se puede representar cualquier tema mediante el tratamiento estético de elementos sonoros que describan una imagen, idea, situación, vivencia o sentimiento, relacionados con la temática a retratar.

De acuerdo con Anaid Joyce Ramos, licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del Claustro de Sor Juana, “la postal sonora posee una función narrativa o musical a través de sus objetos sonoros que se hayan bien sintetizados en sintagmas, propiciando una escucha causal, semántica, reducida y acusmática.”¹³⁸

Una obra destacable de este subgénero de las artes sonoras es *Zocaloop*, producida por el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora, LEAS, de Radio Educación, y

¹³⁵ José Iges, *Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación*, [en línea], Revista Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación, No. 60 Segunda Época, 2009, Madrid, España, Fundación Telefónica, Dirección URL: <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/cuadernoimprimible.asp?idarticulo=1&rev=60.htm>, [consulta: 10 de octubre de 2012], p. 1.

¹³⁶ Miguel Molina Alarcón, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁷ *s/a*, *Convoca la Biblioteca Campeche a Concurso de Postal Sonora para Jóvenes*, [en línea] México, 5 de septiembre de 2011, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l87ckdr>, [consulta: 4 de febrero de 2014].

¹³⁸ Anaid Joyce Ramos Rodríguez, (2010), *El arte sonoro en la degustación*, Trabajo final de Seminario de Titulación, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2010, México Distrito Federal, pp. 72.

realizada por Lidia Camacho en compañía de Jorge Reyes en el año 2002. En ella, los autores recuperaron un fragmento de la riqueza y variedad sonora que caracteriza el corazón de la ciudad de México.¹³⁹

En un tiempo de tres minutos con 45 segundos, *Zocaloop* revela la identidad sonora del centro histórico en un mezcla de loops en los que se aprecian las campanadas de la Catedral Metropolitana, los gritos de vendedores ambulantes, el motor de coches circulando y sus claxons, risas de gente transitando, la conversación de un comensal dentro de un restaurante, los coros de una huelga, las trompetas del cuerpo militar, música prehispánica que evoca a los danzantes, y toda la algarabía característica del lugar.

Esta descripción podría interpretarse a su vez como un “paisaje sonoro” del Zócalo capitalino, pues recrea el entorno sonoro de un día común en este punto geográfico de la ciudad. Sobre esta ambigüedad de términos, Sol Rezza, en su artículo *El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)*, escribe:

Soundscape (1), paisajes sonoros, postales sonoras, ambientes sonoros son algunos de los nombres con los que se define al sonido o a la combinación de sonidos que conforman un entono específico, es decir un ambiente sonoro. Dichos sonidos nos procuran datos esenciales para la supervivencia y el entendimiento del ambiente en el que nos movemos. Las referencias auditivas, nos ubican, nos aportan proporciones de los espacios que habitamos, nos alertan sobre posibles peligros, etc.¹⁴⁰

Sin embargo, en la postal sonora no sólo confluyen sonidos representativos de un lugar o característicos de un personaje o un tema definido que son organizados armónicamente, sino que se crea todo un trabajo de postproducción en el cual el artista plasma su sello de acuerdo al propósito planteado. Ejemplo de ello son las 12 postales sonoras de la Alhambra y el Generalife de Granada, España, realizadas por Concha Jerez y José Iges en el año de 1994. Para comprenderlas, vale citar la explicación precisa de los autores:

El sujeto de nuestra composición sonora es un monumento tan inventariado como lleno de leyendas, tan accesible al ojo y al oído contemporáneos como inescrutable en lo relativo a

¹³⁹ Lidia Camacho. *Estancias sonoras. Una antología de las obras del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS)*, [CD-ROM], México, Laboratorio de Experimentación Artística Sonora, Radio Educación, mayo de 2006, [consulta: 7 de febrero de 2014].

¹⁴⁰ Sol Rezza, *op. cit.*, pp. 1.

su génesis y disposición originales. Nos referimos a la Alhambra de Granada. La Ciudad del Agua es la constatación, en términos de composición sonora que no elude las técnicas del reportaje y la distanciamiento casi brechtiano, de esas tensiones, de ese campo de perplejidades. Una galería de fantasmas se abre paso, ayudada por sus visitantes y los guías turísticos que los acompañan. Se pone en pie, como parte del monumento mismo, buena parte de los textos árabes, de la poesía epigráfica, que jalonan el recorrido de aquéllos y también del oyente. Y se busca la confrontación con una falsa arqueología sonora, que se contrasta con todo lo anterior para completar la imagen compuesta secuencia a secuencia, como un mosaico, como un poliedro de doce caras, número fundamental de la Alhambra.¹⁴¹

Los ejemplos citados dejan ver que a pesar de las similitudes que pueda existir entre la paleta de géneros que ofrecen las artes acústicas, cada uno posee características propias que los distinguen entre otros, y la elección de uno u otro dependerá, una vez más, del objetivo o técnica que se quiera emplear, pues el arte radiofónico hará honor a su nombre si se mantiene viva la constante curiosidad experimental.

1.3.1.6 *Roadmovie*

Matt Smith, productor de Kunstradio, radio *online* de arte sonoro alojada en la web desde 1995, define al *roadmovie* como “un género que deriva de su formato cinematográfico, y se comprende en términos sonoros como un vehículo rodante que alberga tramas; se puede realizar en la locación física y en movimiento para ilustrar fielmente los paisajes emocionales e intelectuales de los protagonistas durante el trayecto a recorrer. Puede realizarse con bajo presupuesto mientras el autor recrea el concepto poético del viaje y la crónica del mismo.”¹⁴²

En palabras de Iges, “se trata de obras realizadas, casi a modo de cuadernos de viaje, por uno o más artistas a partir de un trayecto en el cual se recorre una ruta concreta. Las grabaciones recogidas, como trabajo de campo, son la base de una obra que tiene algo también de testimonio.”¹⁴³

¹⁴¹ José Iges y Concha Jerez, *La Ciudad de Agua*, [en línea], Madrid, España, Mase: Historia y presencia del Arte Sonoro en España, 1994, Dirección URL: <http://mase.es/la-ciudad-de-agua/>, [consulta: 7 de febrero de 2014].

¹⁴² Matt Smith, *Radio Roadmovie*, [en línea], Austria, Kunstradio, Dirección URL: http://kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/roadmovie/index.html, [consulta: 6 de febrero de 2014].

¹⁴³ José Iges, *Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación*, p. 1.

En su artículo *Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación*, Iges retoma los tres episodios de *Far-West News*, realizados en los años 1998 y 1999 por el compositor parisino Luc Ferrari, quien graba durante su viaje diversas entrevistas, acercándose por tanto al género reportaje.¹⁴⁴ Además de las diversas conversaciones que entabla con gente que encuentra durante su trayecto, Ferrari resalta la presencia del paisaje sonoro de los puntos geográficos en los que se halla, como son los sonidos del helicóptero a su arribo, la naturaleza, ambulancias, el tipo de suelo que pisa dado el sonido que emiten sus zapatos, y los detalles de su actividad en curso, como el sonido del choque de los cubiertos cuando se dispone a comer, el golpe de la maleta que coloca sobre una superficie, entre otros que son yuxtapuestos por efectos sonoros creados y que en su integridad generan una película sonora en la mente del escucha.¹⁴⁵

El uso de la tecnología y el dominio del *software* de audio están intrínsecamente relacionados con la realización del *road movie*, pues además de requerir equipo portátil para una grabación óptima en campo, es preciso recurrir al ingenio creativo que se obtiene frente a la computadora para facilitar el entendimiento de la obra, por lo que su complejidad narrativa equivale a un reto creativo.

1.3.1.7 Radiodrama

El radiodrama es uno de los géneros más antiguos de la radio, por lo que se fue convirtiendo en elemento sustancial de una gran mayoría de géneros de ficción y géneros mixtos o híbridos como el *radio feature*, nuevo *hörspiel*, radionovela, radioteatro y radioarte, entre otros. Dada su importancia en el mundo radiofónico, será conveniente mencionar su origen y desarrollo de manera breve, para aportar finalmente una descripción del mismo.

Durante los primeros años de la radio en países como Alemania, Inglaterra y Francia, se desarrolla una dramaturgia experimental que amplía la capacidad del medio al trasladar la magia del teatro a la caja sonora más poderosa de la época. El radiodrama, por tanto,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁵ Descripción personal de la autora basada en los audios de la fuente electrónica: Luc Ferrari, *Far-West News n° 2*, [en línea], España, Radioartnet, 1 de enero de 1998, Dirección URL: <http://radioartnet.bandcamp.com/album/far-west-news-n-2>, [consulta: 6 de febrero de 2014].

fue considerado como un teatro para ciegos ya que, a falta de imágenes, se empiezan a crear todo tipo de recursos sonoros para compensar la dimensión visual. Según Lidia Camacho: “a principios de la década de 1920, se llevan a cabo las primeras transmisiones radiofónicas de obras teatrales, hecho que años después da origen al radioteatro, a la radionovela y a la pieza radiofónica en Alemania.”¹⁴⁶

Posteriormente se crean adaptaciones radiofónicas de las obras literarias, etapa en la cual los autores se percatan de que el cambio de espacios físicos y de tiempos no representaba una limitación, como ocurría con el teatro. Y por último se crean obras *ex professo* para el medio radiofónico generando en los hogares centros de reunión familiar para su escucha.

A finales de la década de 1920, la brecha artística se abre con la llegada del micrófono y la consola de estudios. Con estos avances tecnológicos, Lance Sieveking produce en Inglaterra el primer radiodrama titulado *The First Kaleidoscope*, dejando ver las nuevas técnicas del *fade in / out* o *cross fade* como una verdadera novedad.

Seis años más tarde, el talento de radioastas reluce con la modalidad del *Hörspiel* (radioteatro o radiodrama), destacando en Alemania *Der tönende Stein* (La piedra sonora), obra creada en 1926 por Alfred Braun, y *Wochenende* (Fin de semana), de Walter Ruttman¹⁴⁷, piezas expresivas sobre acontecimientos reales para sensaciones verdaderas.

Gracias a la versatilidad de usos y a su múltiple funcionalidad, el radiodrama comprende una serie de subgéneros que son identificados principalmente en Alemania y se pueden categorizar de acuerdo con un tema o conforme a una audiencia específica: “*Kurz-Hörspiel* (radiodramas cortos), radiodramas de ciencia ficción, *Originalton-Hörspiel* (radiodramas que utilizan material sonoro original), *Mundart-Hörspiel* (radiodrama en dialecto), *Kinder-Hörspiel* (radioteatro infantil), *Kriminal-Hörspiel* (misterio), *Wortkunstwerk* (obras de arte con palabras) o *Schallspiel* (obras sonoras), *Sendespiel* (transmisiones en vivo), *feature*, etcétera.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lidia Camacho, (2004), *El radioarte. Revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México*, p. 45.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁸ Andreas Hagelüken; José Iges; Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 12.

En el contexto iberoamericano, al radiodrama se le puede ubicar como radioteatro o radionovela, pero, a pesar de la dramatización como factor común, existe una clara diferencia en su extensión. De acuerdo con Francisco Godinez Galay, director del Centro de Producciones Radiofónicas (CPR) del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo (CEPPAS) en Argentina, “podríamos distinguir entre radioteatro y radionovela, donde el primero es unitario, en el cual la historia comienza y termina en la misma emisión; y la segunda es una historia larga en capítulos, al estilo de las telenovelas que surgieron después.”¹⁴⁹

En un sentido conceptual, el radiodrama es una producción sonora basada en dramatizaciones de hechos reales o meramente ficticios, que presenta una historia con problemáticas, personajes y posibles soluciones como desenlace. Este género ha sido empleado para diferentes propósitos: el de entretener en primer plano, pero también el de educar, transmitir mensajes a la sociedad para su mejora o reflexión, divulgación de información, etc., es decir que funge como herramienta estratégica para lograr una comunicación efectiva con la sociedad. Estratégica porque, en palabras de Godinez Galay:

Si uno escucha una información u opinión que está presentada de forma aburrida, sin música o con música mal elegida, siendo una lectura chata, es posible que nos distraigamos con otra cosa, o que no prestemos la debida atención [...] Pero si investigamos la forma de presentar una información de manera creativa, con variaciones en los sonidos, con elecciones cuidadosas en lo estético y artístico, seguramente será más atractivo al oído y esa atracción se verá traducida en comprensión y conocimiento del mensaje. Y mucho más si presentamos la información a través de herramientas ficcionales como dramatizaciones ejemplificadoras, radioteatros, sketches, etc. [...] Asimismo, las formas ficcionales y artísticas de presentar la información causan identificación y cercanía, interpelando al oyente a sus propias vivencias, implicándolo, y haciéndolo parte de la experiencia o información relatada [...]¹⁵⁰

Por tanto, es un género rico en sonidos y contenidos adaptable a cualquier subgénero de índole ficcional gracias a su capacidad de provocar sentimientos como la alegría, la angustia, el miedo, no sólo con las palabras empleadas, sino por su composición sonora.

¹⁴⁹ Francisco Godinez Galay, *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales: apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Jinete Insomne, 2010, primera edición, p. 63.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 53-54.

1.3.1.8 *Radio feature* o documental sonoro. El nacimiento

Hasta ahora se han abordado géneros del arte sonoro que, si bien tienen una identidad propia, también pueden interrelacionarse unos con otros para enriquecer una obra de arte dependiendo del objetivo del autor, como es el caso citado previamente de Hernani Villaseñor al reproducir paisajes sonoros de Morelia en su instalación sonora, o la inclusión de entrevistas con perfil de reportaje que Luc Ferrari inserta en su *road movie*.

Como se puede ver, la libertad creativa en el arte sonoro no sólo se permite, en contraste con los formatos radiofónicos tradicionales que obedecen a una estructura establecida, sino que se requiere para la creación de nuevas formas de expresión que ofrezcan una alternativa cultural más estética y sustancial a la audiencia.

Por esta razón, se considera importante centrar la presente investigación en un género radiofónico que reúne la riqueza estética del sonido con la fuerza emotiva del *storytelling*, capaz de transformar la percepción de escucha que tiene el receptor: se trata del documental sonoro o *radio feature*.

Este subgénero del radiodrama, como lo clasifica Andreas Hagelüken, no es tan conocido a nivel mundial como el reportaje, sin embargo contiene elementos de ambos formatos que lo hacen único: la mezcla de la realidad y la ficción; por lo que al indagar en la bibliografía surge la incertidumbre de saber por qué aquellos que escriben sobre él (una cantidad de autores multiplicada generosamente en Europa) lo hacen de una manera pasional, como si se tratara del antídoto social contra la insensibilidad, la ignorancia y la desinformación. ¿Por qué se escribe y se habla de él con tanta vehemencia? ¿Qué es este género y qué lo hace tan especial entre la red de productores internacionales?

Los artistas y autores se refieren a él como *feature*¹⁵¹ o *radio feature* (Suiza, Austria, España, Perú, Estados Unidos, entre otros), *neues Hörspiel* (Alemania), *radio montage* (Dinamarca), documental artístico o docudrama, e incluso puede tener múltiples interpretaciones que varían según la región y la época. En Australia, por ejemplo, los

¹⁵¹ El significado etimológico del término “feature” es multifacético. En inglés puede significar “característica”, “propiedad”, “atracción especial”, y –en términos periodísticos– “contribución especial” con información de fondo. En Patrick Conley, *60 Years of Radio Feature in Germany*, [en línea], Alemania, noviembre de 2007, Dirección URL: http://www.radio-feature.de/definition/definition_en.html, [consulta: 25 de febrero de 2014].

términos “*radio feature*” y “radio documental” son usados a veces de manera indistinta. Sin embargo, en México y en la mayoría de los países de habla hispana se identifica como “documental sonoro”, término acuñado originalmente por Luc Ferrari.

Por lo general, cuando una pieza de radio es descrita sólo como “documental”, implica un enfoque puro de investigación y periodismo al tema tratado, o simplemente se refiere al registro de hechos reales sin interpretación dramática y creativa.

El uso continuo del término inglés “*feature*”, utilizado por la comunidad internacional de realizadores de *feature*, señala una disposición y deseo de no ser catalogado como género, formato o cualquier otro tipo de categorización restrictiva por la hibridación de otros géneros y técnicas que éste mismo engloba en su producción (entrevista, reportaje, radiodrama, documental, paisaje sonoro, etc.) Lo cierto es que, tanto sus términos como su forma de realización, han sido parte de una evolución artística y tecnológica con un fuerte impacto social que permanece vigente.

De acuerdo con Virginia Madsen, investigadora académica, maestra de medios y radio productora australiana, la idea de documental que surge en el cine en los años 20 y 30 se busca también en la radio aunque en formas diferentes con nombres diferentes, como “documental radiofónico”, “*actualities*”¹⁵² o incluso en esos primeros experimentos, “*features*”¹⁵³.

La historiadora oral, escritora y documentalista, Siobhan Mchugh, también cita a Madsen en su tesis doctoral para señalar que el *radio feature* es desarrollado como una fuerte forma literaria-dramática en Gran Bretaña en 1930, sometido a un renacimiento a finales de 1960 al salir de los límites del estudio como una especie de “film acústico” que utilizaba grabadoras de cinta portátiles para capturar el sonido “salvaje” o del medio ambiente como un elemento clave de la producción.¹⁵⁴

¹⁵² En la producción británica, *actuality* significa la captura de sonidos grabados en locación: gente hablando, cosas pasando, paisajes sonoros, hecho posible hasta la llegada de las grabadoras portátiles.

¹⁵³ Virginia Madsen, “Thirty Years of the International Radio Feature”. Ensayo principal que acompaña: The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries. (Colección de CD’s y notas históricas), Geneva, EBU- UER (European Broadcasting Union), Junio, 2004, [originalmente publicado en 1999].

¹⁵⁴ Siobhan Ann McHugh, (2010), *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies*, Tesis de doctorado en Artes Creativas, Universidad de Wollongong. Facultad de Artes Creativas, Australia, p. 160.

Su resurgimiento en los años 60 es posible gracias al desarrollo de herramientas profesionales más avanzadas en donde la tecnología *wireless* revoluciona totalmente la forma de interpretar y transmitir la vida misma a través del sonido, a diferencia de la radio incipiente que aún no podía alcanzar la cercanía con el realismo, es decir que ni la radio, el productor o el guionista podían salir del estudio por las limitaciones que el equipo mismo imponía.

Peter Leonhard Braun, pionero en la estereofonía del documental sonoro, confirma esta consecuente rigidez en sus formas de producción dado el uso de equipo técnico anticuado, al decir que “este género fue principalmente una letanía pregrabada en estudio recitada por actores, más relacionado con el reportaje o el ensayo periodístico por su función principal de informar.¹⁵⁵ En palabras de Madsen: “la evolución tecnológica permitió que por primera vez el micrófono y la radio se convirtieran en conductos para registrar las ‘voces reales’ de ‘gente común’ y no sólo de los expertos actores en atril, así como captar los sonidos de las fábricas, trenes, e incluso la guerra *in situ* y así prescindir del recurso de los efectos sonoros para puntuar e ilustrar el tema.”¹⁵⁶

Antes del desarrollo tecnológico, la magia emotiva del *feature* era desconocida o ignorada. Retomando a Madsen: “la tradición inicial de este género basada en la elección de un tema, definición de su estructura, actores y una cabina de radio fue fructífera particularmente dentro de la BBC, en donde los estudios regulados institucionalmente permitían producir documentales, bajo las convenciones de radio actuada, con una temática verídica vestida con un poco de charla o entrevista, algo de música y otro tanto de realidad.”¹⁵⁷

El artesano de la radio ya no podía trabajar sólo con un “mundo de fantasía conjurada en el estudio”, como lo llama Madsen, utilizando todos los trucos de la radio antigua, tenía que salir de la celda insonorizada en que la radio se había convertido, y uno de ellos fue P. Leonhard quien como testigo, comparte: “De repente, ya no estábamos atados a una oficina dedicada a la escritura, todo el mundo nos pertenecía. La grabadora portátil nos

¹⁵⁵ Peter Leonhard Braun, “The genesis of the International Feature Conference”. Ensayo agregado en el libro de la caja de discos: The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries. (Colección de CD’s y notas históricas), Geneva, EBU- UER (European Broadcasting Union), June 2004 [originalmente publicado en 1999]. p. 4.

¹⁵⁶ Virginia Madsen, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁷ *Idem*

permitía renunciar a nuestra existencia sedentaria y nos convertimos en nómadas y cazadores una vez más... con el micrófono como nuestra arma”¹⁵⁸, y agrega con emoción:

Dios, ¡qué sentimiento de liberación! Ya no escribimos sobre un tema, grabamos el tema por sí mismo. Éramos cámaras acústicas disparando nuestro material sonoro en la naturaleza, combinándolo en producciones. Nosotros le llamamos a estos trabajos documentales “film sonoro”. Ruidos y sonidos no fueron sólo accesorios, extras o ilustraciones de un tema o trama, se convirtieron en el tema mismo. Ya no estaban jugando un papel de apoyo, habían tomado la delantera.¹⁵⁹

Una vez descubierta la realización *wireless*, los productores aprenden a resaltar la presencia del radiodrama en el *feature* a través de la implementación de sonidos de la vida “real”, generando una reacción emocional en el radioescucha: por primera vez se sentía la magia de la radio. Desde entonces, los artistas capaces de percibir la necesidad de expresión del mundo, con la sensibilidad innata de saber relatar la existencia, lograron una perfecta comunión entre el radiodrama y el documental radiofónico a fin de concebir lo que ahora conocemos como *radio feature*.

Hasta ahora se ha expuesto una gama de posibilidades artísticas para crear nuevos sonidos en el terreno de la radiodifusión y las nuevas plataformas de comunicación digital que permite esta era. Será menester escuchar en el creciente mundo de la Web y en las radiodifusoras culturales cada uno de los géneros presentados, para entonces, identificarse y seleccionar aquel que le apasione. El siguiente capítulo aborda ampliamente el género cuya esencia ha provocado la pasión de la autora desde su primer encuentro: el documental sonoro.

¹⁵⁸ Peter Leonhard Braun, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁹ *Idem*

CAPÍTULO 2

LAS CARACTERÍSTICAS DEL NUEVO *RADIO FEATURE* O DOCUMENTAL SONORO. EL RENACIMIENTO

En el presente capítulo se abordará al documental sonoro de manera integral a partir de los años 60, década en la cual se amplían sus horizontes de producción dado el desarrollo de la tecnología inalámbrica. Se realizará una comparación entre éste y el género literario del Nuevo Periodismo, pues servirá como referente para justificar el empleo de recursos de ficción al momento de crear nuevas propuestas artísticas. Se expondrán las características y la diversidad de caminos empleados para la realización de *radio features* con el objetivo de ofrecer al lector un primer acercamiento teórico. Se revisará su estado actual en Europa, como cuna del género, contrapuesto con la producción existente en México y se analizará su función y la responsabilidad que tiene con la sociedad.

Se ha mencionado que el documental sonoro nace en el estudio de grabación dependiente de las consolas, los micrófonos y las grabadoras alámbricas en los “primeros años experimentales entre 1920 y 1930”¹⁶⁰, siendo hasta los 60’s que se independiza de estas herramientas primitivas para recoger del mundo exterior el sonido original de la historia contada. Con ello, los productores se daban cuenta de que el género permitía ahora una versatilidad temática ilimitada con mayor credibilidad y una emotividad potencial.

La posibilidad de cargar con una grabadora portátil ya no representaba ningún desafío para la realización de un buen *radio feature*. Desde entonces, gracias a esta evolución tecnológica, las historias que cuenta el mar, la tierra o el espacio podían ser capturadas con una gran fidelidad de audio y un buen sentido de la escucha y la interpretación del autor intermediario.

¹⁶⁰ Virginia Madsen, *op. cit.*, p. 10.

Esta nueva característica en la historia de la producción radiofónica itinerante dio cuenta de que no sólo la disposición y el gusto del productor para realizar *features* era ya suficiente, si no que ahora el desafío consistía en una mayor inversión de capital y tiempo.

Conscientes de ello y del despertar del género a nivel internacional, artistas como Peter L. Braun y Klaus Lindemann de la Sender Freies Berlin (Radio Libre Berlin) comienzan a desechar la supuesta edad de oro del *feature* al redescubrir este “film acústico” en la segunda mitad de los años 60, en donde la calidad estéreo de las nuevas tecnologías en terreno implicaba un radical progreso en la innovación radial.¹⁶¹ Parafraseando a Leonhard Braun:

Aprendimos a escribir utilizando secuencias acústicas en vez del lenguaje. Empezamos a olvidar la máquina de escribir, utilizando las nuevas herramientas de producción documental en su lugar. Escribimos con el micrófono, la grabadora de cinta, las tijeras y el mezclador de sonido. Lo emocionante fue que fuimos capaces de dejar nuestros estudios y escritorios para salir, liberando al documental radiofónico de sus tradicionales y técnicas ataduras.¹⁶²

El estudio de grabación deja de ser la máquina creadora de sonidos y se convierte en una especie de laboratorio de experimentación sonora en donde los sonidos recabados en el campo se mezclan, yuxtaponen y armonizan con una técnica libre para dar vida a este híbrido de realidad y ficción.

La palabra escrita y hablada disminuye su importancia desapareciendo completamente de producciones posteriores durante este desarrollo. Las voces ya no eran actuaciones basadas en un guión de estudio, ahora los realizadores capturaban la voz de la gente con su propia autenticidad dada la tecnología de grabar en vivo.

Braun, quien es identificado por Virginia Madsen como el padrino y primera fuerza detrás de este movimiento y el despertar internacional de los *features*, marcado por la “Conferencia de Features” que inauguró en 1975¹⁶³, relata la transición al nuevo *radio feature*:

¹⁶¹ *Idem*

¹⁶² Peter Leonhard Braun, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶³ Virginia Madsen, *op. cit.*, p. 10.

Lo nuevo y difícil para nosotros en esa época, fue aprender a escribir con nuestros oídos y para los oídos, a diseñar o componer. En otras palabras, ya no se escribían cosas inteligentes, informativas o bonitas. Ahora había que zambullirse en el sonido original y explotar su potencial para componer procesos racionales y emocionales, creando un organismo sensible de comunicación. Así como un compositor piensa, guía y siente con sus notas, podríamos cantar nuestra canción viviente de la puntuación de nuestro documental - una canción tan viva que podría ir más allá de los altavoces y realmente pueda transmitir a los oyentes.¹⁶⁴

El cambio estaba en el aire y fue emergiendo en diferentes lugares de manera simultánea. Era una revolución técnica y dramática a nivel internacional, de modo que para los años 70 existía ya un basto número de producciones que revelaban profundos cambios en el género. Algunas de ellas se muestran en el siguiente recuadro con las principales características innovadoras del *nuevo feature*:

Cuadro 8

Características de las producciones del nuevo *radio feature* realizadas en la década de 1970.

Obra	<i>Bells of Europe</i>
Autor	Peter Leonhard Braun
Origen	Alemania
Año	1973
Características	Aunque se escucha aún la narración de una voz en estudio, el diseño sonoro se basa en sonidos reales que aluden a la guerra y al significado que se le otorga a las campanas como señal de alerta, de muerte o de matrimonio. Se escucha el motor de avionetas militares, fuego arder, choque de armas, campanadas de iglesia, explosión de bombas, cañones, disparos de metralleta, cantos gregorianos, coro de rezos y metales golpeando piedra. La novedad del sonido stereo resalta en esta obra con paneos de los sonidos capturados.
Obra	<i>The Pathetic Symphony Of Old Lika</i>
Autor	Zvonimir Bajsic, et al.
Origen	Croacia
Año	1975

¹⁶⁴ Peter Leonhard Braun, *op. cit.*, p. 5.

Características	Esta obra es una dramatización sobre la cotidianidad de una pareja rural, en la que se muestran algunos conflictos de supervivencia real como la pesca ilegal y la tala de árboles. En ella, se escucha el paisaje sonoro de una granja de día y de noche con secuencias narrativas: hombre cortando la leña de un gran árbol (pues el golpe del leño al caer es fuerte y pesado), caballo arrastrando leña, sonido de aves, viento, río, sonido de vaca en diferentes planos, becerro bebiendo leche, ladrido de perro, el golpeteo de la leche en envases de vidrio, la conversación entre una pareja adulta y la discusión que entabla el granjero con el oficial de pesca. De noche: moscos, grillos, ronquido de hombre, caballo pastando, tormenta y lluvia.
------------------------	--

Obra	<i>Can One Take Verdi Seriously?</i>
Autor	Klaus Lindemann
Origen	Alemania
Año	1976
Características	Al ser un registro sonoro de las impresiones que tiene el autor sobre los ensayos de la producción de la ópera italiana "Un ballo in maschera" de Giuseppe Verdi, esta obra se caracteriza por la comunión que crea el autor entre lo que narra y las atmósferas reales que lo ilustran: la descripción del auditorio mientras se escucha el eco de las voces que denotan un lugar amplio y cerrado, el comportamiento de la orquesta: murmullos, risas y pláticas previas al ensayo, el nerviosismo que vive la orquesta en el primer acto al escucharse la rigidez de los instrumentos y tensión de los músicos y cómo ésta va disminuyendo en los siguientes actos, registra también testimonios del director y los actores. Todo el trabajo descriptivo en voz y sonidos reales que ofrece el autor, logra evocar un video mental de los acontecimientos.

Obra	<i>The Cameroon Opera</i>
Autor	José Pivin
Origen	Francia
Año	1976
Características	Esta corta pieza de 46 segundos es quizá la máxima expresión del nuevo <i>radio feature</i> , pues en una sola escena se escuchan grabaciones reales de la tala de un árbol: elementos en tercer plano (pájaros, viento), y en primer plano: hacha que corta el árbol. La parte final resalta el elemento estético del silencio que ocurre cuando el árbol cae "como un grito de agonía", en palabras del autor. Es una ópera de sonidos reales sobre las historias que cuenta la naturaleza en su propio lenguaje.

Obra	<i>Why I Did It?</i>
Autor	Peter Borenich
Origen	Hungría
Año	1976

Características	Este “reality radio” se centra en la vida de una joven de 16 años que externa su desesperada incapacidad por cuidar a su madre parapléjica, pues, como cualquier otra persona, debe atender su vida privada y laboral. Además de las grabaciones reales de los testimonios (madre, hija y paramédico), se aprecian los detalles que contextualizan el lugar, que en este caso es la casa donde habitan, y la narración: pasos sobre un piso de madera, sollozos de la hija y la madre o los ecos en tercer plano del movimiento de la camilla. La grabación en campo pone al descubierto el drama de una vida real que pasa de lo privado a lo público.
------------------------	---

Fuente: Caja de discos: “The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries.” (Colección de CD’s y notas históricas), Geneva, EBU- UER (European Broadcasting Union), June 2004 [originalmente publicado en 1999].

La nueva estética del *feature*, sus pretensiones sociales y su propia imagen habían cambiado tras su reconocimiento, pero aún faltaba identificarlo en un panorama global. La creación de la primera Conferencia Internacional de Feature, *International Feature Conference* en su idioma original, en 1975 con Ake Blomström de Suecia, el belga Andries Poppe y Peter L. Braun como dirigentes, fue uno de los motores que persiguió la modernización y el progreso cualitativo de los radio documentales con mayor alcance. El lanzamiento de este evento permitió conocer la situación actual del género en la radiodifusión de los años 70, pues éste no había sido implementado con identidad propia sino ambigua, y por consecuencia, se había mantenido desplazado por otros géneros más posicionados. Al respecto, Braun atestigua:

El radio documental no fue una profesión por derecho propio. Sólo muy pocas organizaciones de radiodifusión tenían un departamento de documentales (con su propio personal, su propio presupuesto y con tiempos fijos de producción). El documental sonoro fue considerado a menudo como el “agregado” en los departamentos de radiodrama, y más de las veces se trataba de un género vagabundo sin afiliación organizacional. Muchos documentales expresaban fórmulas tradicionales, y la producción y administración del *staff* también eran correspondientemente tradicionales.¹⁶⁵

Tomando en cuenta el panorama que mostraban las organizaciones participantes, se concretaron tres tareas que ayudarían a los fundadores a conocer aún más el estado del *feature*:

1. Revisar la situación del radio documental en las producciones de las organizaciones participantes, por ejemplo: el personal, finanzas, facilidades técnicas, y cómo fue incorporado el radio documental en la estructura organizacional de las estaciones.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 6.

Conclusión: prácticamente sin personal, poco dinero, poco acceso a estudios profesionales, equipo de grabación obsoleto, y con pocas excepciones, un bajo o casi inexistente status de organización.

2. Revisar las ideas imperantes en la producción de documental de cada organización participante con demostraciones de uno típico y otro inusual. Conclusión: mucha basura tradicional, un poco de oro radiofónico, y cuatro diamantes dignos de exportación.
3. Investigar oportunidades de colaboración: ¿cómo podemos intercambiar editoriales, apoyo financiero y técnico, con el fin de producir un número cada vez mayor de documentales de radio de alta calidad?¹⁶⁶

A pesar del estado precario del *radio feature* en esa época, la *IFC* contribuyó exitosamente a la creación de un nuevo mundo para el género, obteniendo una buena aceptación año tras año, misma que se refleja en el número ascendente de participantes, pues en su primera edición asistieron 16 productores provenientes de 13 países: Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Irlanda, ex-Yugoslavia, Canadá, Países Bajos, Noruega, Austria, Suecia, Suiza y Estados Unidos¹⁶⁷, alcanzando en próximas ediciones un máximo de 70 asistentes.

Este esfuerzo obtuvo grandes resultados desde su primer impacto, ya que, parafraseando a Braun: “en Bélgica, Austria y Hungría se establecieron consecuentemente nuevos departamentos de *radio feature*, comenzaron las importaciones y exportaciones de diamantes documentales y la conferencia finalizó con la decisión unánime de realizarla anualmente.”¹⁶⁸ Por estos motivos, la *IFC*, como elemento determinante para el crecimiento del *feature*, ha tenido una gran repercusión a nivel mundial en la actualidad, pues la conferencia se ha realizado en diferentes países cada año “como una plataforma para el desarrollo lento y profundo del género.”¹⁶⁹ Tan es así, que en 2014 se celebrará la 40ª edición en Leipzig, Alemania del 11 al 15 de mayo.

Hasta ahora, la *IFC* sólo se ha realizado en Europa, pues si bien ha sido cuna del género también ha recibido una mejor respuesta del mismo, sin embargo, la convocatoria está abierta a todo el público interesado en “dar forma al futuro” con este género radiofónico,

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁷ *Idem*

¹⁶⁸ *Idem*

¹⁶⁹ *Idem*

de acuerdo con información publicada en la invitación oficial descargable en su sitio web.¹⁷⁰

Una expectativa de la *IFC* es que su difusión alcance terrenos hispanohablantes, hecho que haría honor a su principio de inclusión mundial. No obstante, aunque los esfuerzos de difusión tengan resonancia en el centro y sur de América, las posibilidades económicas para la asistencia de los radioastas occidentales son menores.

Sumado a estas desventajas, la razón principal por la cual no existe una movilización física e intelectual en estas latitudes es el desconocimiento o, en un sentido real, la falta de una inducción al género.

*The Feature genre has a bright future, be it on traditional platforms or news ones (web/digital). There will always be a hunger for great radio documentaries among listeners.*¹⁷¹

LAURENT MARCEAU

2.1 El Nuevo Periodismo: un referente periodístico de la mezcla entre la realidad y la ficción

Como se puede percibir en la descripción de las características del nuevo *radio feature* de los años 70 (Cuadro 8), la narración de hechos reales puede estar enriquecida con elementos de ficción que no alteran la veracidad del relato, sino que le impregna un sentido estético mediante el recurso de dramatizaciones, con el fin de presentar al oyente aspectos de la realidad de forma cautivante.

Este ejercicio artístico no sólo se ha empleado en el campo de los Estudios Sonoros. En el mundo literario se puede identificar un género que enriquece su rigor periodístico con el color de la novela. Se trata del Nuevo Periodismo.

El *radio feature* y el Nuevo Periodismo son géneros mixtos que cautivaron la atención de los lectores y radioescuchas de los años 60 ante la oferta ordinaria de contenidos

¹⁷⁰ s/a, *Invitation to the 40th International Feature Conference Leipzig 11-15 May 2014*, IFC, Dirección URL: <https://app.box.com/s/1to4wrb4hv7kw8502s7y>, [consulta: 11 de febrero de 2014].

¹⁷¹ “El género de *Feature* tiene un futuro brillante, estando en plataformas tradicionales o nuevas (web / digital). Siempre habrá un hambre de grandes radio documentales entre la audiencia.” Laurent Marceau

mediáticos, y que lejos de extinguirse, como lo fue entonces la epístola y la radionovela por sus diversas razones tecnológico-temporales, han trascendido de manera significativa. Sobre el surgimiento de este género literario también conocido como “no ficción”, Tom Wolfe, destacado en el periodismo americano por sus experimentos literarios de ficción, escribe:

Al comenzar los años sesenta, un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela.¹⁷²

Truman Capote y Norman Mailer, también interesados en esta técnica, escriben obras como *In Cold Blood* en 1966 y *The Armies of the Night* en 1968, respectivamente, en las cuales se aprecia la nueva gama de colores de este periodismo alterno. Vale citar la perspectiva de Wolfe sobre el éxito inesperado de Capote al incursionar en este nuevo campo literario:

La historia contada por Capote de la vida y la muerte de dos vagabundos que exterminaron a una acomodada familia de granjeros de Kansas apareció en forma seriada en *The New Yorker* en otoño de 1965 y se publicó como libro en febrero de 1966. Causó sensación... y fue un golpe terrible para todos aquéllos que confiaban en que el execrable Nuevo Periodismo o Paraperiodismo se extinguiese por sí solo como una bengala. No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, de algún escritor independiente, sino de un novelista de larga reputación... cuya carrera había caído en el marasmo... y que de repente, con este golpe certero, con este giro hacia la abominable nueva forma de periodismo, no sólo había resucitado su prestigio sino que lo había hecho aún mayor que antes... y se había convertido en una celebridad de la más sorprendente magnitud en el negocio.¹⁷³

La aceptación del Nuevo Periodismo era evidente. Wolfe, aplaudido por su obra de no ficción *The Electric Kool-Aid Acid Test* escrita en 1968, comparte el hallazgo de este nuevo modo de interesar al lector y afirma:

Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era

¹⁷² Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*, México, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 13-14.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 40.

eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva.¹⁷⁴

Por su parte, Ryszard Kapuściński, considerado “el padre de los reportajes literarios” por el periodista y escritor William Chislett¹⁷⁵, resalta la ventaja del Nuevo Periodismo ante la forma tradicional de escritura noticiosa en su obra *Los cinco sentidos del periodista*:

Luego de años de trabajo, varios de ellos, inclusive como corresponsales de Guerra en el Pacífico, llegaron a la conclusión de que el lenguaje periodístico tal como lo concebían los diarios no era capaz de reflejar la realidad en todos sus matices. En primer lugar porque ese lenguaje, que en general sigue manejando el periodismo diario tradicional, es muy pobre: emplea tan sólo un promedio de mil palabras. Con ese vocabulario, ciertamente, no se puede dar cuenta del mundo en su riqueza.¹⁷⁶

Esta mirada hacia la realidad–ficción por parte de reporteros y novelistas surge de los cambios sociales que vive Norteamérica en los años sesenta en donde la violencia protagoniza las primeras planas de los periódicos y revistas con eventos públicos desconcertantes: asesinatos a multitudes, manifestaciones universitarias, incendios provocados, etc.; sucesos reales que antes parecían estar más allá de las fantasías más descabelladas se convierten en materia prima de nuevas historias narradas como ficción, tal como lo percibe el escritor estadounidense de novelas, Philip Roth: “La realidad continuamente excede nuestros talentos y la cultura casi diariamente saca a relucir figuraciones que son la envidia de cualquier novelista.”¹⁷⁷

Los cambios sociales que observaba el escritor de esta corriente periodística, dieron pie para que éste incluyera su percepción en las mismas obras, por lo que la lectura de novelas no ficticias reflejaba ahora un sentido humano ante los acontecimientos que antes parecían fríos y ajenos. John Hollowell en su obra *Realidad y Ficción. El Nuevo Periodismo y la Novela de no Ficción* escrita en 1979, al respecto afirma: “con menos

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁵ William Chislett, *Ryszard Kapuscinski y el precio de la lealtad*, [en línea], El Imparcial, España, 14 de julio de 2012, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mt3v3e6>, [consulta: 12 de febrero de 2014].

¹⁷⁶ Ryszard Kapuściński, *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE, Colección Nuevo Periodismo, 2003, p. 39.

¹⁷⁷ Philip Roth, *Writing American Fiction*, p. 224, en John Hollowell, *Realidad y Ficción. El Nuevo Periodismo y la Novela de no Ficción*, México, Noema Editores, 1979, primera edición en español, p. 16.

interés en las declaraciones oficiales a los cuerpos de prensa por poderosos voceros y la necesidad de equilibrio, el nuevo periodista registra sus reacciones personales ante las personas y acontecimientos que hacen la noticia [...] Al revelar sus inclinaciones personales, el nuevo periodista lucha por una clase más alta de ‘objetividad’¹⁷⁸, rasgo que lo distingue de la nota informativa tradicional.

Sobre esta disparidad entre la libertad de expresión que permite la novela de no ficción y la noticia escrita de manera tradicional, Hollowell recalca:

El artículo noticioso usual con frecuencia refleja, involuntariamente, la actitud oficial de aquellos que tienen un interés absoluto en la forma en que se reportan las noticias. El nuevo periodismo, en contraste, lucha por revelar la historia oculta tras los hechos superficiales. [...] Esta sensibilidad a las acciones y declaraciones que por tradición han sido “extraoficiales” redundan en un reportaje lleno de color, pero también deterioran la autoridad de los funcionarios públicos.¹⁷⁹

De este modo, el nuevo periodista utiliza una variedad de elementos descriptivos para ubicar al lector dentro de un mundo que puede encontrar completamente diferente al propio, siendo el estilo, lenguaje y forma el medio de transporte a otras realidades que afectan su entorno.

Su afinidad con el *radio feature* se basa en los siguientes mecanismos de realización que Tom Wolfe identifica en su texto *El Nuevo Periodismo* escrito en 1976, dando un peso importante a la subjetividad en la narración de historias:

- 1) Representación de sucesos en escenas dramáticas en vez del usual resumen histórico de la mayor parte de los artículos.
- 2) Un registro completo del diálogo en vez de citas ocasionales o anécdotas del periodismo convencional.
- 3) Registro de “detalles de status”, o “el modelo de conducta y posesiones por medio de las cuales la gente experimenta su posición en el mundo”.
- 4) El empleo del punto de vista en formas complejas e inventivas para representar los sucesos según se desarrollan.¹⁸⁰

¹⁷⁸ John Hollowell, *Realidad y Ficción. El Nuevo Periodismo y la Novela de no Ficción*. México, Noema Editores, 1979, primera edición en español, p. 36.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 37, 38.

¹⁸⁰ Tom Wolfe, *op. cit.*, pp. 31-35.

Mientras, Hollowell agrega dos puntos más que complementan los anteriores:

- 5) Monólogo interior, o la presentación de lo que piensa y siente un personaje sin echar mano a la cita directa.
- 6) Una caracterización compuesta, o la proyección de una imagen de rasgos de carácter y anécdotas extraídas de una serie de fuentes en un solo bosquejo.¹⁸¹

Esta serie de “herramientas” utilizadas por Wolfe dan cuenta de la libertad que posee el escritor para emplear formas literarias enriquecedoras de la misma historia, que no tienen que ver con ningún compromiso editorial que deforme la realidad de los hechos de acuerdo a intereses privados, y que en cambio, demuestran la naturaleza que tienen las letras de ser elevadas a un nivel artístico “nuevo”.

Aunque prácticamente este género literario tampoco se rige bajo ningún tipo de receta obligada, los nuevos periodistas emplean formas creativas de realización como: retroceso al pasado, avances, cronología invertida. Parte importante de su escritura es que “aprenden las técnicas del realismo a base de improvisación, de instinto más que de teoría, y descubren los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como ‘inmediatez’, como ‘realidad concreta’, como ‘comunicación emotiva’, así como su capacidad para ‘apasionar’ o ‘absorber’”.¹⁸² Retomando a Wolfe, esta fuerza extraordinaria se derivaba principalmente de sólo cuatro procedimientos, según descubrieron:

1. La construcción escena-por-escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica.
2. Los escritores de revistas, como los primeros novelistas, aprendieron a base de tanteo algo que desde entonces ha sido demostrado en los estudios académicos: esto es, que el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual.
3. “Punto de vista en tercera persona”: la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando.
4. La relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de

¹⁸¹ John Hollowell, *op. cit.*, p. 37

¹⁸² Tom Wolfe, *op. cit.*, p. 48.

comportamiento frente a niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena.¹⁸³

Un aspecto importante en la escritura de este género es que, además de los elementos que integran la ficción de una obra, “el nuevo periodismo requiere de una investigación extensa y un reportaje aún más cuidadoso que el artículo noticioso típico”,¹⁸⁴ por lo que la realización de una novela de no ficción implica que el escritor, “además de documentarse profundamente sobre el tema, conviva con su objeto de estudio durante varios días o incluso meses.”¹⁸⁵ Tal es el caso de Capote y su obra *In Cold Blood*, quien, en palabras de Wolfe, “se pasó cinco años reconstruyendo la historia y entrevistándose con los asesinos en la prisión y todo eso, un trabajo muy meticuloso e impresionante.”¹⁸⁶ En este sentido, Kapuściński recalca la responsabilidad que tienen las letras de un escritor al decir “para cada página escrita, cien leídas”¹⁸⁷:

Para quienes hacemos este Nuevo Periodismo, las funciones ensayísticas de pensamiento y opinión nos cargan con nuevas obligaciones. Porque para decirle algo nuevo a esos hombres y mujeres pensantes que compran el periódico con expectativas de encontrar explicaciones y estímulos a la reflexión, los periodistas debemos ser cien veces más sabios que ellos. Eso nos impone la tarea de estudiar continuamente.¹⁸⁸

La reflexión de Kapuściński es una de las tareas más importantes del periodista, pues para ampliar el campo de sus letras, debe tener un basto conocimiento sobre su entorno y los acontecimientos que lo transforman. De igual manera, la duración de la carrera profesional del “cuenta historias” dependerá de la confianza que el lector deposite en él para emitir un juicio propio, por lo que no se puede dar el lujo de publicar un tema sin su dominio.

De acuerdo con Wolfe, “los escritores neoyorquinos, conscientes de la posibilidad de informar bajo una nueva estética periodística, comienzan a publicar sus textos bajo una especie de competencia literaria, dada la aceptación del género en los lectores de los

¹⁸³ *Ibid.*, 49.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁵ *Idem*

¹⁸⁶ Tom Wolfe, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁷ Ryszard Kapuściński, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁸ *Idem*

años sesenta.”¹⁸⁹ Este cambio da muestra del poder que tiene la creatividad en la presentación de hechos verídicos, pues es capaz de transformar las preferencias de un receptor acostumbrado a la oferta tradicional.

2.1.1 Analogía entre el Nuevo Periodismo y el documental sonoro

Tras el estudio del Nuevo Periodismo, como género literario que se vale de recursos ficticios para la presentación atractiva de historias reales, se pueden identificar características que lo relacionan con el género radiofónico de documental sonoro. A continuación se realizará una comparación entre los elementos técnicos y los aspectos contextuales de ambos géneros con el fin de mostrar el alcance que tiene la fusión de dos diferentes formas de expresión para enriquecer una sola.

1. Ambos géneros surgen en tiempos de cambios sociales históricos: el renacimiento del *feature* en la década de los 60 no pudo haber sido posible sin el surgimiento de tecnología portátil, misma que condujo al divorcio entre el realizador y el estudio de grabación, lo que permitió un mejor acercamiento a la realidad narrada. Mientras que el Nuevo Periodismo nace de la transformación de la cotidianidad en un relieve más apegado a la ficción, en donde la invención de temáticas literarias se ve desplazada por los mismos acontecimientos sociales transcritos en forma de novela.
2. Su nombre o categoría se adjetiva de igual manera: el *radio feature* está catalogado por la mayoría de los autores como un género radiofónico de “no ficción”, mientras que el producto del Nuevo Periodismo se nomina novela de no ficción. Resultan géneros tan semejantes que aparentemente se diferencian por la disciplina que los engendró.
3. Formas de realización: a pesar de que el Nuevo Periodismo corresponde a una disciplina diferente, los cuatro procedimientos que menciona Wolfe empleados en la creación de obras de no ficción, se pueden aplicar al *radio feature* siempre y cuando el sonido capturado refleje por sí mismo los detalles que encierran las descripciones del tiempo y espacio en la historia, además que, de acuerdo con la teoría de Capote, “las técnicas de la novela de no ficción podrían ser aplicadas a cualquier acontecimiento

¹⁸⁹ Tom Wolfe, *op. cit.*, p. 36

contemporáneo”¹⁹⁰, y el formato sonoro lo puede aprehender por su naturaleza expresiva.

4. Mayor implicación del autor en la producción: se trata de dos géneros auténticos que requieren de un mayor tiempo de realización y, por lo tanto, exigen un mayor cuidado en la forma y el contenido. En el primer aspecto se encuentra el estilo propio del autor, es decir, la manera en que presentará la parcela de la realidad seleccionada con base en su experiencia biográfica, y en cuanto a la sustancia de aquel molde estético, éste deberá recabar la documentación suficiente obtenida mediante técnicas de investigación documental y de campo; emplear recursos narrativos como la descripción de escenarios, atmósferas y personajes; procurar la convivencia misma del autor con su objeto de estudio, entre otros elementos que enriquecerán el producto final.
5. Interés por informar a la sociedad desde una perspectiva humanitaria: ambos formatos buscan una cercanía con la gente, pues sus contenidos apuestan por la reacción emocional del receptor ante la presentación de una realidad tratada bajo principios estéticos. Esta característica se basa en la necesidad que ve el autor de escuchar a los protagonistas originales para retratar su propia historia, pues son ellos quienes aportarán desde su naturaleza expresiva el color de la obra y las atmósferas reales del suceso para despertar el imaginario social. El producto final pretende, en ambas disciplinas, transportar a la audiencia de su pasividad receptiva a una actividad intelectual y sensorial, lejana de la frialdad informativa que tienen los géneros tradicionales.

Por lo tanto, se trata de dos alternativas artísticas que, dada la similitud de sus características teóricas y prácticas, comparten un objetivo: convertir el relato de la realidad en una atracción cultural informativa, que a su vez refleje a la sociedad misma, proyecte sus cambios, e invite a la reflexión sobre su evolución.

La analogía entre la novela de no ficción y el *radio feature* deja ver que en un mundo de posibilidades creativas, las formas que tiene la historia para ser contada pueden mezclarse, complementarse y unificarse para incentivar al arte mismo. Kapuściński, partidario de la idea de borrar fronteras entre los géneros para impulsar el Nuevo Periodismo, afirma que “se ha creado en la época posmodernista de los sesenta una

¹⁹⁰ John Hollowell, *op. cit.*, p. 87.

nueva dimensión en el mundo de los medios, muy positiva, donde las distintas ramas se nutren recíprocamente”¹⁹¹, y agrega:

Creo que los modos de expresión humana se hacen más y más diversos, pero no por eso se liquidan entre sí. Al contrario, creo que se apoyan. La televisión no terminó con la literatura, sino que a través de una nueva modalidad de promoción le permitió construir un mejor mercado.¹⁹²

La composición de uno o más géneros en una sola estructura estética de compleja categorización, no es un fenómeno nuevo. En la década de los 20, la radio del Reino Unido transmitió piezas como *A comedy of danger* o *Maremoto* que transforman los elementos del teatro en arte sonoro puro; también se escucharon novelas literarias traducidas al lenguaje acústico que lejos de reducir su valor original, revelan que el medio radiofónico dispone de una infinidad de recursos artísticos para continuar descifrando el mundo. Ya decía Lidia Camacho que “los límites de los géneros artísticos radiofónicos nunca han sido claros y definitivos; sus fronteras en muchas ocasiones son rebasadas y no pocas veces las iniciativas artísticas nuevas se prestan a la confusión de géneros”.¹⁹³

Mezclar aspectos de la realidad con técnicas de ficción no sólo abre nuevos panoramas creativos, sino que permite revitalizar los testimonios de los sectores sociales marginados, como son, en el caso de México, los ancianos, indígenas, personas con discapacidad, entre otros, quienes son parte la mayoría de las veces del objeto de estudio de los géneros abordados. El documental sonoro, en su caso particular, busca hacer de la radio un instrumento de apertura para la otredad.

Ahora corresponde abordar directamente al *radio feature* con el fin de responder a la primera pregunta de investigación: ¿Por qué un género artístico tan conveniente como el documental sonoro, por su variabilidad temática y su riqueza estética, no ha sido incorporado a la radio mexicana como un vehículo promotor de reflexión y conciencia sobre las temáticas que afectan a la sociedad?

¹⁹¹ Ryszard Kapuściński, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹² *Idem*

¹⁹³ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 42.

2.2 La concepción del documental sonoro ante las diferentes miradas

*El documental nos permite hacer drama de nuestra vida diaria
y poesía de nuestros problemas cotidianos.*

NÉSTOR HUGO CÁRCAMO

Identificar un concepto concreto sobre el documental sonoro es una tarea compleja y ambigua dada la libertad que tiene cada autor para apropiarse de sus formas, contenidos y mecanismos de realización. Se trata de un género mixto que requiere de una sensatez extraordinaria para interpretar los hechos y percibir las emociones ajenas, razón por la cual todos los acercamientos conceptuales constituyen la percepción de cada autor, de lo que es y cómo es a criterio propio. Inclusive, el documentalista internacional, Juan Carlos Roque¹⁹⁴, afirma que “hay muy poca bibliografía sobre el género y los escritores no se ponen de acuerdo en los tipos de documental que hay, por ello la confusión incluso de saber si es documental o reportaje”¹⁹⁵

En la bibliografía existente, con frecuencia se encuentran diferentes acepciones sobre el género documental en su formato tradicional y bajo una diversa derivación de nombres, pero más allá de la precisión nominal, se hallan autores como el radialista y escritor argentino Mario Kaplún que confirman la aseveración de Roque al identificarlo bajo el nombre de “radio-reportaje”:

Un reportaje es una monografía radiofónica sobre un tema dado. Cumple en radio una función informativa un tanto similar a la que cumple en el cine la película documental (los ingleses llaman al radio-reportaje “documentary”, aunque también le dan el nombre de “feature”). Podríamos compararlo también con un artículo periodístico largo; pero no solo contendría texto sino además ilustraciones, fotografías.

¹⁹⁴ Juan Carlos Roque ejerció como periodista–realizador en varios radios de la capital cubana, teniendo a su cargo programas como ‘Protagonistas’ y ‘Hablando Claro’. Posteriormente se desempeñó como Director del Noticiero Nacional de Radio en Cuba. Reside y trabaja en Holanda desde 1995. Hasta el 2012 se desempeñó como periodista, realizador y Jefe de Programación en Radio Nederland en español, emisora mundial que dejó de transmitir para América Latina en junio de 2012. Desde marzo de 2013 se enfoca a su proyecto “Roque Media Consulting”, con tres vertientes de trabajo: la producción audiovisual, la capacitación y las asesorías. Actualmente es colaborador de Radio Francia Internacional y miembro del Consejo Académico de la Bienal Internacional de Radio en México.

¹⁹⁵ Juan Carlos Roque, Curso-taller “Documental sonoro: Arte Visual en Radio”, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Auditorio del Instituto de Investigaciones Económicas y Empresariales, 12, 13 y 14 de febrero de 2014.

El radio-reportaje no es una breve exposición sobre un tema como lo es, por ejemplo, una charla, sino una presentación relativamente completa del tema. Suele durar media hora, o por lo menos quince o veinte minutos. A veces hay reportajes tan interesantes y tan variados en recursos que duran cuarenta o cuarenta y cinco minutos, sin que resulten pesados ni largos. Pero para tratar un tema con esa extensión no podemos hacer una conferencia o poner un locutor o dos, hablando todo el tiempo, sino que necesitamos desplegar una variada gama de recursos y formatos, que cumplirán a lo largo de la exposición el mismo papel que cumplen las fotografías y los dibujos en un artículo ilustrado.¹⁹⁶

Kaplún ofrece una definición cercana que bien podría confundirse con el *feature*, como él mismo lo nombra líneas adelante aludiendo a una derivación anglosajona del radio-reportaje, sin embargo, su descripción sobre una forma como se puede realizar corresponde meramente a lo que es un reportaje radiofónico, dada la estructura preestablecida que detalla:

Supongamos que nos proponemos plantear a la audiencia el problema de los ruidos molestos en la ciudad. Grabaremos sonidos reales, pondremos nuestra grabadora en los cruces de tránsito más ruidosos, en las calles de más incontrolado bullicio, etc. Realizaremos diversas entrevistas: a un ingeniero de tránsito, a un médico, a autoridades municipales, al público que sufre el estrépito. Pediremos a un neurólogo especialista en la cuestión que nos ofrezca una breve declaración o charla sobre las consecuencias que los ruidos molestos tienen para el sistema nervioso de los habitantes. Acaso organicemos una brevísima mesa redonda o panel de varios expertos sobre el tema. Luego, seleccionaremos (editaremos) de todo ese material grabado los pasajes más significativos y relevantes. Y, con todo ese conjunto de documentos, armaremos nuestro reportaje. Naturalmente, escribiremos un guión, en el que un conductor narrador llevará el hilo de la exposición, encadenará los distintos documentos unos con otros, los comentará, sacará las conclusiones.

La inclusión de más de uno o dos testimonios, la elección del tema prestado a un tratamiento más de carácter científico, el papel del reportero al límite de la narración de los hechos de forma “objetiva” como hilo conductor, entre otros aspectos que sugiere el autor, ayudan a ilustrar lo que no es el documental sonoro, por lo que se concluye una confusión o desconocimiento sobre la distinción entre las características de cada género.

¹⁹⁶ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio. El guión—La realización*, Quito-Ecuador, CIESPAL, Colección INTIYAN, Vol. 5, 1999, pp. 157-158.

Se alude a Kaplún intencionalmente para resaltar la importancia de tres aspectos que permitirán la construcción de un conocimiento adecuado sobre el *radio feature*:

1. Referirse a cada género por su nombre correcto evitará ambigüedades o confusiones a la hora de producir radio.
2. El documental radiofónico, el radio reportaje, y el *radio feature*, también conocido en castellano como documental sonoro, poseen características que los distinguen puntualmente entre sí.
3. La variedad de nombres asignados a cada género dependen de la cosmovisión de cada autor, de su ubicación geográfica o su referente con otras formas de expresión radiofónica, sin embargo, es importante conocer sus características y diferencias para generar un conocimiento común.

Se abordarán ahora diferentes teorías sobre lo que se considera que es el *radio feature* en palabras de especialistas originarios de Europa, América del Sur y México.

Cuadro 9

Conceptos de *radio feature*

AUTOR	CONCEPTO
<p>1. Douglas Cleverdon: Escritor y radio productor de la BBC desde 1939 hasta la década de los 60. Origen: Inglaterra</p> <p>Fuente: John Drakakis, <i>British Radio Drama</i>, [en línea], 296 pp., Nueva York, Cambridge University Press, 1981, Dirección URL: http://tinyurl.com/ozc8b8r, [consulta: 31 de julio de 2013], p. 9.</p>	<p>“Un radio feature es, aproximadamente, cualquier programa construido (lejano de los boletines de noticias, comentarios de carreras, y así sucesivamente) que deriva del aparato técnico de la radio (micrófono, panel de control, equipo de grabación, altavoz). Puede combinar elementos de sonido -palabra, música, efectos de sonido- en cualquier forma o mezcla de formas -documental, actualy, dramatizado, poético, músico-dramático-. No tiene reglas que determinen lo que se puede o no se puede hacer. Y aunque pueda estar presentado en forma dramática, no necesita de una trama ficticia.”</p>
<p>2. John Drakakis: Conferencista y profesor de Drama en la Universidad de Stirling. Origen: Reino Unido</p> <p>Fuente: <i>Ibid.</i>, p. 10.</p>	<p>“El valor primario del feature reside en su naturaleza documental, aunque la posibilidad de dramatización constituye una opción que está siempre abierta al escritor-productor, haciendo hincapié en la plena utilización de los recursos técnicos de la radio para cumplir su objetivo.”</p>

AUTOR	CONCEPTO
3. Francisco Godinez Galay: Director del Centro de Producciones Radiofónicas (CPR) del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo (CEPPAS) Origen: Argentina Fuente: Francisco Godinez Galay, <i>El documental sonoro: el engaño más honesto</i> , [en línea], CPR, Argentina, 11 de febrero de 2014, Dirección URL: http://tinyurl.com/kk4lvqz , [consulta: 23 de febrero de 2014].	“Partamos de algunos acuerdos: el documental sonoro es un contenido que muestra un tema o una problemática de la realidad poniendo énfasis en la construcción sonora con la que se lo presenta. No intenta correr tras la noticia; elige temas más perdurables. El uso de documentos es visto como una excusa o una forma más de elaborar un contenido a medio camino entre el periodismo y el arte.”
4. Pablo Ramos: Docente e Investigador de la Universidad Nacional de Córdoba. Origen: Argentina Fuente: Pablo Daniel Ramos, <i>El documental radiofónico</i> , [en línea], Producción radiofónica, Argentina, 22 de septiembre de 2008, Dirección URL: http://tinyurl.com/kdzce3s [consulta: 19 de febrero de 2014].	“El documental es una forma radial creativa en la que se trata un tema único, utilizando una, varias o todas las técnicas radiofónicas, con el énfasis puesto en los acontecimientos reales y la gente real que, en lo posible, nos cuente sus propias experiencias reales.”

Fuente: Cuadro de realización propia basado en las fuentes señaladas.

Por su parte, Susana Fevrier, guionista y productora de radio en Argentina, lo define en su formato tradicional como “el tratamiento a profundidad de un tema mirado desde el mayor número posible de ángulos”¹⁹⁷, sin embargo, menciona tres tipos de documental:

1. Documental narrativo, que “como su nombre lo indica, el peso lo tiene el narrador o narradora que va conduciendo la exposición del tema en sus diversas partes e hilando los documentaos que lo conforman”¹⁹⁸;
2. Retrato sonoro, que “consiste en describir o contar, sin necesidad de usar el narrador (o llevándolo a su mínima expresión) un lugar o una historia determinada. Es decir, el micrófono realiza el papel que cumple la cámara en cine o vídeo al captar los sucesos directamente, ‘sin mediación’. Es quizás, el tipo de documental que exige mayor conocimiento, práctica y experiencia radiofónica”¹⁹⁹; y
3. Documental dramatizado, que “en este caso el tratamiento a profundidad del tema se apoya, para su exposición, en diálogos que re-presentan o re-crean a los personajes, hechos o sucesos. Es decir, para este tipo de documental se requiere realizar un

¹⁹⁷ Susana Fevrier, *El documental radiofónico*, [en línea], Dirección URL: <http://www.bdp.org.ar/facultad/labso/Documental.pdf>, [consulta: 20 de febrero de 2014], p. 1.

¹⁹⁸ *Idem*

¹⁹⁹ *Idem*

trabajo de re-actuar y re-construir los hechos que conforman el tema seleccionado. Puede poseer o no un narrador o narradora, pero en tanto tiene una estructura dramática, siempre tendrá una rica “vestimenta” de música y efectos de sonido”.²⁰⁰

La tipología de Fevrier ayuda a diferenciar entre la forma tradicional del género - documental narrativo- y la que implica un involucramiento más artístico por parte del realizador, que en este caso se refiere al documental dramatizado.²⁰¹ Aunque la mezcla entre éste último y el retrato sonoro que cataloga la productora argentina, resultaría una definición más acertada de lo que es el *radio feature*, de acuerdo con los conceptos ya aportados por Cleverdon, Drakakis, Godínez y Ramos.

No obstante, Camila Gutiérrez Espinoza, Coordinadora de producción del Centro de Producciones Radiofónicas en Argentina, opina que en la catalogación de Fevrier “el retrato sonoro es el que más se aproxima a la definición que deseamos darle al documental sonoro, ya que los elementos radiofónicos, combinados y utilizados, logran mayor o más expresividad que un documental donde la palabra predomina”, y agrega que “el documental sonoro debería estar cerca del arte, de lo emocional, trabajando de la manera más ingeniosa las posibilidades del medio.”²⁰²

Frente a los conceptos revisados, existe un común acuerdo de entender al *feature* como un género acústico que documenta la realidad de forma artística con base en el registro directo de los ambientes y testigos originales, así como en la construcción estética de todos los elementos sonoros en la que se pueden emplear recursos dramáticos, sin alterar la veracidad de los hechos.

²⁰⁰ *Idem*

²⁰¹ Incluso, existen producciones radiofónicas bajo la etiqueta de “documentales sonoros” que combinan la forma narrativa y la dramática, como son *Portación de Rostro*, que aborda el tema de la Tolerancia Cero en la ciudad de Córdoba, Argentina, realizado por el Colectivo Renoleta, y *La cruz de Juárez*, sobre los feminicidios en ciudad Juárez, Chihuahua, creado por Vanesa Robles, *et. al.* Sin embargo, al escuchar en estas piezas la mezcla de los elementos de ambos tipos de documental, más las características que Kaplún identifica como radio reportaje, pierden totalmente la categorización inicial de los autores. Los audios se pueden consultar en:

Portación de rostro: <http://colectivorenoleta.podomotic.com/>

La cruz de Juárez: <http://revistareplicante.com/la-cruz-de-juarez/>

²⁰² Camila Gutiérrez Espinoza, *No contemos, mostremos: el documental sonoro*, [en línea], CPR, Argentina, 16 de agosto de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l5oxvj8>, [consulta: 20 de febrero de 2014].

Bajo el principio de John Grierson²⁰³, al considerar que el documental es el tratamiento creativo de la realidad, se puede decir que el realizador de documentales sonoros no sólo investiga un suceso noticioso, sino que imprime su perspectiva sobre éste mediante el manejo creativo de los elementos radiofónicos –música, palabra, efectos, ambientes, silencio– para presentar información más cercana a las sensaciones y al pensamiento reflexivo del oyente. La inclusión de radiodramas, retratos sonoros, entrevistas, paisajes sonoros o cualquier otro género, son recursos que puede emplear para enriquecer su contenido informativo; por ello se habla de un formato sin reglas apegado a la intuición estética del creador.

La voz del entrevistador o realizador es remplazada en mayor medida por la del personaje o los personajes principales de la historia, de modo que la obra resultante transporte al oyente al contexto de los hechos gracias al arte visual que ofrecen los ambientes reales del documental sonoro, como un espejo de la realidad reconstruido gracias a la grabación de los elementos sonoros originales y creados. Juan Carlos Roque, consciente del poder visual de la radio, afirma: “Hay que concebir a la radio como ‘sonido para ver’ y al radio documental como el arte visual que lo permite. Tenemos que saber cómo ‘dibujar al oído’ las imágenes que se quieren transmitir”.²⁰⁴ Por lo tanto, el *radio feature* resulta también un camino para incentivar la imaginación del receptor a través de la llamada imagen radiofónica.

El *feature*, por tanto, es un género acústico que comunica mediante sensaciones que son generadas en el receptor por la forma en que se presenta la información. El Consejo Consultivo de Radio y Televisión del Perú subraya este punto: “Para que un mensaje radiofónico sea efectivo no solo basta que la información sea veraz, simple y entendible, sino también tiene que ser impactante de acuerdo a la forma por la cual se transmite. A aquella pieza radiofónica que contiene información veraz y comprobable, pero que destaca por su forma de contarlo, se le denomina radio-feature.”²⁰⁵

²⁰³ John Grierson (1898-1972) es conocido como el hombre que acuñó el término “documental” para referirse al cine de hechos en 1926. Fue un científico social británico interesado en los efectos que el cine podía tener en la opinión pública y su implicación para el proceso político. Fue también un crítico cultural que escribió sobre diversos temas como la teoría de los medios masivos, entre otros. Su trabajo como realizador marcó la historia del cine británico con obras como *Drifters* en 1929, acerca de los pescadores de Arenque en Inglaterra, y *Night Mail* en 1936, uno de los primeros documentales sonoros con narración escrita por W.H. Auden y música compuesta por Benjamin Britten.

²⁰⁴ Juan Carlos Roque, curso-taller citado.

²⁰⁵ Consejo Consultivo de Radio y Televisión, *El radio-feature*, [en línea], Perú, 10 de septiembre de 2007, Dirección URL: <http://www.concortv.gob.pe/index.php/especiales/29-radio-para-ninos-adolescentes/117-el-radio-feature.html>, [consulta: 13 de agosto de 2013].

Las sensaciones que experimenta el receptor ante la escucha de documentales sonoros pueden conducir a un cambio de pensamiento o actitud ante un tema, e incluso una mayor conciencia sobre el mismo, peculiaridad que le otorga al género una responsabilidad para con la sociedad. Punto a abordarse en los capítulos 2.4 y 2.5.

En un sentido personal, Peter L. Braun, dedicado a trabajar este género a lo largo de su trayectoria profesional, enfatiza:

El feature puede cantar, bailar, incluso desnudar la información. Para mi, feature es la forma artística de la información. Su gama de posibilidades es idéntica a la gama del medio en sí mismo. Es radio pura. Una gama de formas sin fin. El feature ama a la radio como un continente siempre por descubrir, espacio libre y libre movimiento de inspiración e ideas. Vive salvajemente, se rehusa a ser definido por el mero contenido o forma de un programa. Entiende a la radio como una oportunidad para hacer coincidir las bondades de una persona y un medio. Es una expresión de vida y habilidades.²⁰⁶

Las palabras de Braun revelan que, además de sus diversas conceptualizaciones, se trata de un género cálido que se acerca a la sociedad con un reflejo sonoro de ella misma. Por ello, no se considera como un formato radiofónico con fines informativos, sino como un medio de expresión que tiene a la estética y la cultura como valores intrínsecos para informar mediante el arte, que, a su vez, recuerda al oyente la capacidad de sentir a través de los sonidos que ofrece la radio.

A continuación se presentan las características que distinguen a esta alternativa acústica de otros géneros radiofónicos.

2.2.1 El documental sonoro, un género con personalidad única

El documental sonoro, como todos los géneros radiofónicos, cuenta con características propias que le confieren una personalidad única. Éstas se pueden englobar principalmente en cinco puntos: la mezcla entre la realidad y la ficción, la profundidad en la investigación de un tema, el tratamiento estético de la información, su tiempo de duración y estructura.

²⁰⁶ Peter Leonhard Braun, *Third Coast Audio Luminary: Peter Leonhard Braun*, [en línea], Alemania, Third Coast International Audio Festival, 2007, Dirección URL: <http://www.thirdcoastfestival.org/library/512-2007-tc-audio-luminary-peter-leonhard-braun>, [consulta: 24 de febrero de 2014].

a) Mezcla entre la realidad y la ficción

El radiodrama tiene una función social en la comunicación de mensajes. Al respecto, Francisco Godínez Galay, en su libro *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales*, afirma que: “su utilidad para la persuasión, el convencimiento, la identificación, la generación de confianza y la divulgación más eficaz de información y opiniones, es innegable.”²⁰⁷ Para alcanzar estos objetivos, no es necesario justificar todos los hechos o incluir elementos innecesarios para demostrar la credibilidad de los mismos, basta con poner atención a la forma en que se serán presentados. Para ello, hay que pensar en la naturaleza receptiva del ser humano:

Si uno escucha una información u opinión que está presentada de forma aburrida, sin música o con música mal elegida, siendo una lectura chata, es posible que nos distraigamos con otra cosa, o que no prestemos la debida atención; que no nos llame a escucharlo. Por lo tanto, el objetivo de emitir un mensaje que sea comprendido y asimilado, no estará siendo cumplido.

Pero si investigamos la forma de presentar una información de manera creativa, con variaciones en los sonidos, con elecciones cuidadosas en lo estético y artístico, seguramente será más atractivo al oído y esa atracción se verá traducida en comprensión y conocimiento del mensaje. Y mucho más si presentamos la información a través de herramientas ficcionales como dramatizaciones ejemplificadoras, radioteatros, sketches, etc.²⁰⁸

Dramatizar los hechos servirá entonces para contrarrestar la solemnidad del discurso original. De acuerdo con Godínez Galay, “las formas ficcionales y artísticas de presentar la información causan identificación y cercanía, interpelando al oyente a sus propias vivencias, implicándolo y haciéndolo parte de la experiencia o información relatada.”²⁰⁹ Entonces se habrá logrado un primer objetivo, quizá el más difícil de todos: captar su atención. Si el mensaje es de utilidad, provecho o interés para el receptor, se habrá alcanzado el segundo objetivo: retener su concentración. El tercero, dependerá de la intención que tenga cada realizador: dar a conocer una problemática social, generar reflexión sobre un tema, entre otros. Sobre estos tres propósitos inherentes al quehacer

²⁰⁷ Francisco Godínez Galay, *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales: apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, p. 53.

²⁰⁸ *Idem*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

radiofónico, Godinez apunta: “La utilización social del radiodrama implica no sólo una forma amena y efectiva de difundir contenidos e informaciones, sino también de concientizar e interpelar mostrando situaciones cotidianas y cercanas al oyente, y además dar visibilidad a problemáticas comunes que, a su vez, es dar visibilidad a la comunidad, hacia afuera y hacia adentro, siendo un espejo de sí misma que la fortalezca.”²¹⁰

Dramatizar, entendiéndolo como la recreación de un suceso de la vida real, alimenta la actividad imaginativa del oyente. Por ejemplo, escuchar un documental sobre Charles Darwin en su formato tradicional, puede resultar una experiencia tediosa si éste es presentado con la voz de un narrador que va contando los capítulos de su vida y obra, aún si éstos son ambientados con efectos de la época. En cambio, si se emplean recursos dramáticos para simular un viaje en el tiempo ubicando al receptor dentro de una nave espacial en la que también se encuentran pasajeros científicos que hablan sobre el tema, el resultado será más atractivo. Esta idea original de Radio Nacional Española cobra vida en la obra “Darwin: un viaje en el tiempo” y puede ser escuchado en su sitio web.²¹¹

Retomando a Godinez Galay, “la doble interpretación del radiodrama es, entonces, por un lado argumentativa, literaria, lexical, y por el otro, emocional, sonora, la que va directo al cuerpo, que es quien siente y vive la propuesta con su lógica propia, distinta a la de la razón. Por eso el radiodrama puede ser tan poderoso”.²¹²

Manejar la técnica del radiodrama en las historias reales no es una tarea fácil, ya lo comentaba Juan Carlos Roque: “el documental dramatizado es quizá la forma más complicada de hacer documentales”²¹³, sin embargo, es una propuesta que desafía a la radio convencional. Sobre los géneros radiofónicos de la actualidad, López Vigil afirma que: “éstos se pueden cambiar, es más, se pueden perfeccionar, porque muchas veces llamamos hábito del oyente a lo que no es más que rutina del productor. Hay que inventar, aun a riesgo de meter la pata. La evolución de las especies se logró con mil ensayos y novecientos noventa y nueve errores de la naturaleza”.²¹⁴

²¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹¹ *s/a*, *Darwin: un viaje en el tiempo*, [en línea], España, Radio Nacional Española, 5 de diciembre de 2009, Direccin URL: <http://tinyurl.com/kynbqm5>, [consulta: 24 de febrero de 2014].

²¹² Francisco Godinez Galay, *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales: apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, p. 56.

²¹³ Juan Carlos Roque, taller citado.

²¹⁴ José Ignacio López Vigil, *op. cit.*, p. 83.

Esta característica distingue al *radio feature* de todos los géneros radiofónicos, ya que sin el apoyo de recursos ficticios que documenten la realidad, la obra se podría camuflar en un documental radiofónico tradicional.

b) Profundidad en la investigación de un tema

Esta característica, presente en algunas definiciones convenidas (“es el tratamiento a profundidad de un tema desde el mayor número posible de ángulos”), destaca la intención consciente del objetivismo en el proceso de investigación sobre temas relevantes que son expuestos a oídos del público sobre este lienzo sonoro multicromático de manera subjetiva, es decir, de manera interpretativa.

De acuerdo con Susana Fevrier, “el documental sonoro parte de la realidad y se espera que sea un fiel reflejo de ella. [...] La posibilidad de reflejar la realidad de la manera más objetiva posible pasa por ‘auscultarla’ desde el mayor número de ángulos. Tendemos a mirar en forma plana, sin volumen. Por lo mismo, este mirar desde diferentes ángulos nos ayudará a conseguir las proporciones reales de los hechos, personas u objetos.”²¹⁵ A su vez, destaca que “un documental es claro cuando quien lo realiza ha visto claramente el asunto en sus mínimos detalles.”²¹⁶

La investigación del tema a tratar en el documental sonoro requiere de una estrategia que, de acuerdo con la experiencia del “contador de historias” Juan Carlos Roque, consiste en investigar sobre el tema a retratar previamente al encuentro con la persona que se quiere entrevistar:

El inicio de un buen documental sonoro es el proceso de investigación, el no llegar desnudos con la persona que queremos investigar. Yo sé que no todos los documentales nacen de manera pasiva, hay algunos que se llegan a hacer porque uno está en un lugar y el tema es propicio. En la labor periodística te das cuenta que ahí hay una historia para contar.²¹⁷

²¹⁵ Susana Fevrier, *op. cit.*, p. 2.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 4

²¹⁷ Juan Carlos Roque, taller citado.

De esta manera, el realizador se presentará con su objeto de estudio con un conocimiento previo de la historia, sensibilizado y preparado con una serie de interrogantes que sólo éste le puede proporcionar de acuerdo a su experiencia de vida, esa que se quiere documentar.

Ejemplo de ello es *Un Viaje a la Roqueta* producido por Radio y Televisión de Guerrero, ganador del tercer lugar en la categoría de Documental Sonoro de la 9a Bial Internacional de Radio, en el cual se aprecian los siguientes elementos acústicos:

“Una secuencia de sonidos que transporta a los oyentes a un viaje hacia la isla ubicada frente a las playas de Caleta y Caletilla en Acapulco, Guerrero. Se escucha el paisaje sonoro del trayecto en lancha: el motor de la lancha, el oleaje del mar, las voces de niños y adultos que se encuentran sobre la lancha, el graznido de gaviotas, el viento y la voz de los guías de turistas que aportan humor a la obra con sus discursos. Estos elementos son intercalados por voces de especialistas y habitantes del lugar que atestiguan la historia y actualidad de la famosa lancha con fondo de cristal que deja ver la naturaleza marina, pero sobre todo, la primera imagen religiosa hundida en el mar. Como puente musical, se escucha una canción que versa sobre la Virgen Guadalupeana, que conecta con la continuación del discurso del guía de turistas que impresiona a los visitantes con la descripción de lo que se observa en el fondo de la lancha. La voz del especialista reaparece y conduce a una canción interpretada por Tin Tan, que de acuerdo con él, fue un visitante recurrente de la localidad. La música fondea y da pie a la voz emotiva de un lancharo de edad que habla sobre la rutina de su oficio y la satisfacción de enseñar esta tradición a los nuevos lancharos. Entra la canción de un trío que canta a La Roqueta, proveniente de un disco de acetato identificado por el *hiss* de la reproducción, que lleva al final del documental con la voz de un locutor que dice: “Esperamos su retorno. Vuelva pronto”, que se despide del oyente como un visitante más abordo de la lancha en donde se desarrolló la narrativa de la obra.”²¹⁸

Una de las bondades de esta grabación *in situ* es la apreciación de la idiosincrasia que destaca a los personajes, en este caso a la figura del mexicano de costa. Este detalle mantiene el ritmo de la obra y resalta la importancia del humor para impedir la distracción del oyente.

El productor Roberto Cisneros requirió de un año de trabajo para terminar la obra, lo que habla de la importancia de realizar una investigación a profundidad sobre el tema. La

²¹⁸ Descripción propia de la autora basada en el documental sonoro *Un viaje a la Roqueta*, ganador del 3er. Lugar en la categoría de Documental Sonoro de la 9ª Bial Internacional de Radio en México, mismo que se puede escuchar en la dirección URL: <http://tinyurl.com/krsuaeab>

disposición de tiempo es requisito imprescindible para recabar los datos suficientes y concluir el proceso indagatorio con la certeza de abarcar el tema con la mayor claridad posible.

Esas historias olvidadas que revelan un tema de suma delicadeza, ya sea por la vulnerabilidad de sus personajes o por la confidencialidad de la información, requieren un procedimiento de investigación diferente. En este caso, el realizador deberá seguir los pasos de un investigador al introducirse respetuosamente al ambiente que se quiere retratar, generando una relación de confianza con los implicados. Su labor consistirá en capturar por el tiempo que sea necesario la narración de historias personales detrás de eventos vividos y todos los rastros palpables e impalpables que rodearon ese suceso. Este ejercicio no sólo ampliará el conocimiento sobre otras realidades, sino que permitirá tanto al emisor como al receptor, comprender desde adentro la condición humana, sus virtudes, desventajas y necesidades.

Cual sea el caso, el nivel de profundidad de la investigación será equivalente al grado de sensibilización del autor, misma que deberá transmitir con la misma intensidad al público para lograr un impacto sustancial en su memoria. Así lo afirma la radio artista y escritora independiente Dmae Roberts en 2010:

A un buen documental, una buena pieza de radio, se le solicita comprensión en un nivel más profundo que la palabra escrita. Porque profundizamos en la experiencia humana - y la voz humana - transmitimos algo que es más que hechos y estadísticas. Escuchar a alguien contar una historia es hacer una conexión emocional.²¹⁹

c) Tratamiento estético de la información

La “estética” tiene diferentes acepciones que parten del estudio de la “belleza” y la “percepción” en la filosofía del arte. De acuerdo con Lidia Camacho, propulsora del arte sonoro en México, “el objeto de estudio de la estética es, precisamente, el fenómeno artístico”.²²⁰ Lo que se traduce como la significación que tiene la percepción de la belleza y el arte, incluido lo sensible y lo emocional como consecuencia.

²¹⁹ Dmae Roberts, *Finding the poetry*, 2010, en Siobhan Ann McHugh, *op. cit.*, p. 77.

²²⁰ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 6.

Bajo esta noción, Ricardo M. Haye, en su texto *Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte*, escribe sobre la estética a partir de una concepción artística sobre la radio:

La radio es capaz de producir obras de arte, artefactos incorpóreos y fugaces que resultan del ensamble armonioso de sus componentes discursivos. El arte se manifiesta cuando los textos sonoros amalgaman materiales amasados con la especificidad de lo estético y cuando se obtienen mensajes expresivos a partir de atributos como la multisensorialidad, sinestesia, registro de los relieves, principio de visibilidad, criterio cinemático y verosimilitud. Entonces, también la radio despliega la actividad central del arte que consiste en expresar emociones.²²¹

En el *feature*, la tarea de esculpir el molde estético que contendrá la información recabada es primordial, pues de la forma en que serán organizados todos los elementos sonoros depende el éxito de transmitir las emociones que se desprenden de un relato, un silencio, o un suspiro del entrevistado. Si se cumple este principio, entonces se estará hablando de una obra artística. Para ello, el documentalista deberá evaluar y extraer toda la información en un argumento convincente a fin de traducirlo en sonido de una manera atractiva y accesible.

Sobre la importancia que tiene la forma sobre el contenido de una obra de arte, Ricardo Haye, quien ha realizado numerosas investigaciones sobre la radio como un medio de expresión artística, escribe:

Resulta absurdo concentrar toda la atención en el contenido y relegar la forma al rango de una cuestión secundaria. El arte consiste en dar forma y sólo ésta convierte un producto en obra de arte. La forma de ésta no es algo accidental, arbitrario o inesencial. Las leyes y las convenciones de la forma son la encarnación, la concreción del dominio del hombre sobre la materia. En ellas se conserva la experiencia transmitida; toda realización encuentra en ellas su seguridad, son el orden necesario al arte y a la vida.²²²

En esta etapa de postproducción vale asegurarse del dominio de la técnica del lenguaje radiofónico y de una creatividad que la explote. La edición se apegará a una intuición

²²¹ Ricardo M. Haye, *Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte*, [en línea], Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 7 núm. 23, pp. 97-115, Universidad Autónoma del Estado de México, México, septiembre del 2000, Dirección URL: <http://tinyurl.com/n28alok>, [consulta: 25 de febrero de 2014], p. 97.

²²² Ricardo M. Haye, *op. cit.*, p. 103.

experimental a falta de un guión técnico que indique por encargo qué mezclar o en dónde insertar tal efecto. El realizador es su propio jefe, él decidirá qué incluir, qué omitir, qué musicalizar, qué dramatizar y, sobre todo, cómo hacerlo. Para ello, deberá tener en consideración algunos acuerdos estéticos.

Camacho parafrasea a Jaques Aumont y Michel Marie para decir que: “la estética de la radio es el estudio de la radio como arte o el estudio de algunas piezas radiofónicas como mensajes artísticos”²²³, y afirma que el lenguaje radiofónico posee todos los elementos que se requieren para la creación artística. A su vez, resalta la implicación del realizador como artista sonoro: “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.”²²⁴

Es tradición referirse a Rudolf Arnheim en este tema, quien en 1936 ya escribía sobre la magia de este medio y el mejor aprovechamiento de sus recursos sonoros. De acuerdo con el autor “la radio no sólo ofrece al radioyente la posibilidad de concentrarse en las palabras y en la música, sino que le permite dejar vagar sus pensamientos todo lo lejos que desee”²²⁵, fenómeno resultante de la adecuada combinación de sus elementos: palabra, música, efectos sonoros y silencio, que constantemente se verán involucrados en temas de ritmo, intensidad, dinámica, armonía y contrapunto; es así como el correcto ensamble de estas piezas evocará al oyente cualquier panorama sugerido de acuerdo al referente sonoro que le indique su experiencia de vida.

Un ejemplo para ilustrar el tema de la estética radiofónica es *Sandunga con Alas*, de Iris Disse y Fabiano Kueva, radiodrama ganador de la 3ra. Bienal Latinoamericana de Radio ²²⁶. En él se escucha la biografía de Frida Kahlo a través de un montaje sonoro que permite ver y sentir claramente su vida y obra. Destacan varios aspectos: el narrador platica con ella tornando el relato de una manera más íntima; la adecuada selección de voz que personifica a Frida logra transmitir diversas emociones al oyente gracias a la variedad de planos, matices e intenciones que van del susurro al grito desesperado; la descripción sonora de los múltiples contextos y escenarios –ambientaciones y efectos

²²³ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 6-7.

²²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²²⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.12.

²²⁶ En 1996 surge en la ciudad de México la Bienal de Radio, que en sus tres primeras emisiones fue latinoamericana y a partir de la cuarta internacional.

sonoros— es visual; la musicalización es pertinente y complementaria; el guión está escrito para revivir la historia y que sea entendida desde una perspectiva emocional, no histórica.

La vida de Frida Kahlo ha sido contada a partir de disciplinas como el teatro, la música, o el cine, hecho que representa un reto creativo para el artista sonoro. Sobre la capacidad del artista para buscar un nuevo orden a todos los elementos sonoros a fin de obtener una expresión original, Camacho precisa: “El artista debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales que, al distinguirse de las expresiones comunes, adquieren un valor ideal, un sentido nuevo -el llamado valor estético- que las salva de la fugacidad y las hace perdurables.”²²⁷

El tratamiento estético de un tema de interés estará directamente relacionado con la intención de exaltar los sentidos de su receptor. De este modo, el tema que se quiere mostrar perdurará en su consciencia por un mayor tiempo. A este propósito, Camila Gutiérrez, productora de radioarte y documentales en Argentina, escribe:

En un documental sonoro no hay que relatar, hay que mostrar. Mostrar con las imágenes acústicas, creando ambientes sonoros, escenas mediante una consecución artística de efectos, música, silencios y palabras, mostrar mediante diálogos. ¿Qué mostraremos? Hechos, historias. Los hechos son los que no se olvidan, los que quedan en la memoria, los que nos interpelan como oyentes. Esto nos permite sentar una posición, hacer visible algo que la sociedad debe conocer. Hay que explorar y explotar el lenguaje de la radio, aprovechar las infinitas posibilidades que brinda a la hora de crear y de contar.²²⁸

d) Tiempo de duración

Tiempo... permite al personaje, al estado de ánimo y a los temas emerger furtivamente.

Con el tiempo de nuestro lado, el camino que recorremos es tan emocional como

informativa... nosotros, como receptores, tenemos el espacio para

encontrar empatía con los temas: nos encontramos inmersos

porque sentimos que llegamos a conocerlos.²²⁹

²²⁷ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 7.

²²⁸ Camila Gutiérrez Espinoza, *op. cit.*

²²⁹ Texto en su idioma original: *Time... allows character, and mood and themes to emerge 'by stealth'. With time on our sides, the journey we travel is as much emotional as informational... we, as listeners, have the space to find empathy with the subjects: we become involved because we feel that we get to know them.* En David Hendy, *Reality radio: the documentary*, Londrés, A. Crisell, Radio: critical concepts in media and cultural studies, p. 236.

David Hendy²³⁰, profesor de Medios y Comunicación en la Universidad de Sussex en Brighton, Reino Unido, menciona la importancia del tiempo en el *radio feature* para lograr múltiples reacciones: la asimilación intelectual del tema, la conexión emocional, y la comprensión total de todos los ángulos mostrados sobre el mismo.

En efecto, si un tema complejo es presentado en 5 minutos, no será posible apreciar todos los valores estéticos e informativos que éste conlleva y el objetivo del emisor se verá interrumpido por la limitación temporal, es decir, entre menos ángulos y perspectivas del tema sean presentados, menor será la posibilidad de análisis y reflexión tanto para el emisor como el receptor, lo que generará un menor impacto social. Este fenómeno es común en las radiodifusoras debido a que se apegan a una programación establecida, sin embargo, el documental sonoro, caracterizado por ser un formato de larga duración, ha sabido encajar en los espacios de radios internacionales como Radio Nacional Española y la BBC con singular aceptación. Sobre la incierta duración del género, Juan Carlos Roque afirma: “Se puede hacer un documental en 10 minutos pero a veces hay temas que requieren un poco más. El tema de la duración es a criterio. Tú no puedes decidir de antemano cuanto va a durar. Tiene que ver con el espacio en donde se va a transmitir.”²³¹

Sin duda, la extensión de tiempo que permite este género para abordar un tema a profundidad, es una ventaja que no debe ser confundida con la comodidad de insertar toda la información recabada. Calificar el material bajo una percepción crítica y sensibilidad artística conllevará a obtener un *radio feature* de calidad. La australiana Siobhan McHugh, sobre la importancia de seleccionar correctamente las entrevistas, escribe: “Las técnicas periodísticas son empleadas para editar sin distorsionar la información, para destilar la esencia de un cuerpo pesado de entrevistas, a fin de recopilarlas en una narración coherente, equilibrada y agradable.”²³²

²³⁰ David Hendy es un historiador de los medios interesado ampliamente en el rol del sonido, las imágenes, y la comunicación en las culturas humanas a través del tiempo. Está especialmente interesado en el papel que los medios “masivos” modernos: la radio, la prensa, el cine, la televisión y el internet, tienen en la formación de la vida popular y el pensamiento de los siglos IX, XX y XXI.

²³¹ Juan Carlos Roque, taller citado.

²³² Siobhan Ann McHugh, *op. cit.*, p. 15.

Al respecto, Susana Fevrier destaca la importancia del cuidado técnico que se debe tener con la información recabada, pues es material delicado de personas que depositan su confianza en el productor:

Este formato maneja hechos humanos -vidas- a cuya intimidad estamos llegando y estamos transmitiendo sus vivencias a otros seres. Cualquier mutilación consciente (sería innombrable) o inconsciente, puede cambiar la actitud de una o muchas personas hacia esa vida o ese ser. Esta es una gran razón para que cuidemos la integridad del contenido y para que nos acerquemos lo más posible a la realidad de los hechos que en el documental estamos presentando.²³³

En cuanto a la duración de un *radio feature*, se puede decir que no tiene un parámetro temporal definido dada la profundidad con que es abordado el tema, sin embargo, algunos productores fijan propiamente un tiempo específico para controlar la cantidad de información que se quiere mostrar. Patrick Conley, periodista e historiador alemán, en su definición técnica sobre este género radiofónico menciona la duración promedio que tiene en Alemania: “Técnicamente hablando, es una producción elaborada de 30 a 60 minutos proveniente de un campo semántico relacionado con el radio drama, que puede contener todos los elementos del sonido original (entrevistas) y textos de autor (escritura épica o escénica), desde el ruido hasta la música.”²³⁴

En el Perú, el Consejo Consultivo de Radio y Televisión, CONCORTV tiene la concepción de que en Europa, el *feature* puede tener una duración de entre 30 a 55 minutos²³⁵. Por otra parte, la *International Feature Conference* en su colección de los mejores *radio features* internacionales en los últimos 30 años, presenta obras que varían de los 46 segundos a los 21 minutos independientemente del año de producción, como lo muestran los siguientes cuadros:

Cuadro 10

CD 1. Producciones realizadas en la década de los 70 con una duración indefinida

TÍTULO	AÑO	DURACIÓN
1. The Cameroon Opera	1976	0'46"

²³³ Susana Fevrier, *El documental radiofónico*, [en línea], Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Argentina, Dirección URL: www.bdp.org.ar/facultad/labso/Documental.pdf, [consulta: 19 de febrero de 2014].

²³⁴ Patrick Conley, *op. cit.*

²³⁵ Consejo Consultivo de Radio y Televisión, *op. cit.*, p. 1.

2. Bells in Europe	1973	21'11"
3. Death of an Elephant	1966	15'01'
4. The Birds are Still Singing in Newe Ur	1969	12'09"
5. The Pathetic Symphony of Old Lika	1975	10'12"
6. Can One Take Verdi Seriously?	1976	17'02"
7. Bells of Europe - Carillon of Delft	1973	2'06"

Cuadro 11

CD 6. Producciones realizadas en la década del 2000 con una duración indefinida

TÍTULO	AÑO	DURACIÓN
1. In My Eyes	2000	8'26"
2. Jarman's Garden	2001	10'02"
3. Von Trapped	2001	10'08"
4. Never more Norway	2002	12'44"
5. There is in the soul a desire for not thinking. The double life of Raymond Carver.	2002	4'24"
6. Rob Muntz Adventurer	2003	11'17"
7. After the Celebration	2003	11'28"
8. In the May Parade	2003	8'00"
9. Clean Sweep	1993	1'51"

Fuente: Tablas de creación propia basadas en el CD-Boxset: The IFC Collection. International Feature Conference. 30 Years of International Radio Documentaries, European Broadcasting Union.

Otra referencia inmediata son los documentales sonoros ganadores de la 9a Bienal Internacional de Radio. Todos duran al rededor de 30 y 60 minutos, hecho que coincide con los parámetros de Patrick Conley y el CONCORTV de Perú, aún sin estar especificado el requisito de duración en la convocatoria. También destaca la presencia de México con tres nominaciones, lo que indica que el género no es del todo desconocido en el país.

Cuadro 12

Producciones ganadoras de la categoría de Documental Sonoro en la 9ª Bienal Internacional de Radio.

NOMBRE	ORIGEN	POSICIÓN	DURACIÓN
El maravilloso Planeta Zaz: un infierno verde	México Estado sin especificar	Mención Honorífica 1	25'54"

Última Hora	México Estado sin especificar	Mención Honorífica 2	60'
Un viaje a La Roqueta	Guerrero, México	3er lugar	28'41"
Kanus Hionterlassen Keine spuren	Ushuaia, Argentina	2do lugar	53'26"
Le papier peint ce't chic!	Paris, Francia	1er lugar	55'06"

Fuente: Tabla de creación propia basada en la lista de las producciones ganadoras en la categoría de Documental Sonoro de la 9ª Bienal Internacional de Radio. Dirección URL: <http://tinyurl.com/le83mrd>

El documental sonoro requiere de una mayor atención por parte del oyente dada su característica de larga duración, siendo una razón más para que el autor realice un trabajo creativo con ritmo y armonía que impida perder la concentración de quien lo escucha. Alma Angélica Cortés, interesada en la difusión de este género en el país, afirma que algunos autores “quienes se preguntan cómo hago para mantener la atención del escucha por más de treinta minutos, optan por trazar un poco de suspenso durante el desarrollo del *feature*.”²³⁶

La misma autora entrevista a Mayra Estévez quien entre frases deja ver, además de la duración promedio de sus trabajos, el tiempo que dedica a la realización de sus obras: “Cada proyecto de *feature* considerado de 20 minutos me lleva aproximadamente seis meses hacerlo”. En contraste con la productora mexicana Guadalupe Cortés y su equipo de producción en Radio Educación quienes demoraron entre dos y tres meses para la realización de cada uno de los *radio features* de 30 minutos presentados en la serie *Vida al aire*²³⁷.

Por tanto, el tiempo permite que el autor aumente las expectativas del receptor, encuentre el drama, eleve el estado de ánimo, pruebe cada detalle minúsculo que la historia oral ofrece y logre, sin restricciones temporales, una combinación de arte, historia y periodismo.

²³⁶ Alma Angélica Cortés, *op. cit.*, p. 29

²³⁷ *Ibid*, p. 80. La ficha técnica de la serie se puede consultar en <http://series.radioeducacion.edu.mx/busqueda3.php>

e) Estructura

El *radio feature* no tiene una estructura establecida, como menciona Douglas Cleverdon en la definición aportada: “No tiene reglas que determinen lo que se puede o no se puede hacer.”²³⁸, esto a diferencia de otros géneros radiofónicos informativos, interpretativos o de ficción, como el reportaje que sigue un orden preestablecido como guía de continuidad:

- Cortinilla de presentación, con el título del reportaje
- Introducción al hecho por el reportero
- Inserción de una declaración con personaje relacionado al tema
- Exposición y comentario del reportero
- Inserción de nota informativa relacionada con el hecho
- Análisis relacional de la información por parte del reportero
- Inserción de entrevista con alguna autoridad involucrada
- Comentario del reportero
- Encuesta
- Cierre por parte del reportero²³⁹

Si bien el *feature* no se destaca por una estructura rígida de sus elementos sonoros, sí basa su resultado en una serie de procesos estratégicos de planeación, obtención y recolección de datos, entre otros, que serán destinados a la manipulación digital para obtener un resultado óptimo. Juan Carlos Roque, al comentar que cada uno de sus documentales tuvo un camino de realización diferente, aclara que “no hay receta para hacer un documental pero sí hay patrones que hay que respetar.”

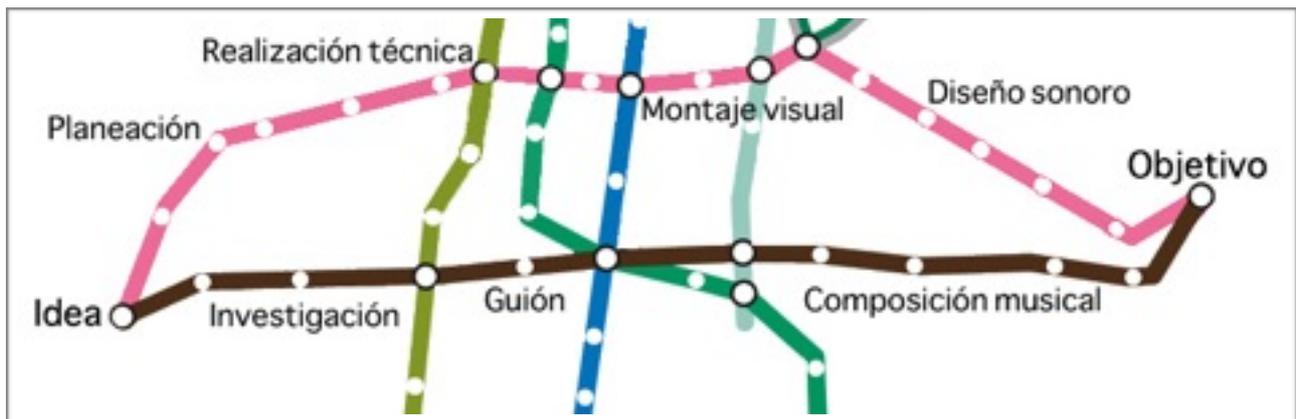
Estos patrones están representados en la siguiente imagen como estaciones en un mapa de transporte público que, invariablemente de la ruta, conducen a un mismo destino: el objetivo del autor.

²³⁸ En John Drakakis, *op. cit.*, p. 9.

²³⁹ s/autor, *Géneros radiofónicos*, [en línea], 12 pp., México, Diplomado de Didáctica de los Medios de Comunicación para Telesecundaria, Subsecretaría de Educación Básica, Dirección URL: http://roberto.dgme.sep.gob.mx/doc/audio/generos_rad.pdf, [consulta: 2 de septiembre de 2013].

Cuadro 13

Mapa ejemplar de las rutas a seguir para la realización de un documental sonoro



Fuente: Diseño de creación propia

Especialistas como Andreas Hagelüken, Déborah Gros, Mayra Estévez y Alma Angélica Cortés, al emprender su viaje creativo hablan de una forma personal e independiente de documentar el sonido, siendo estas paradas parte imprescindible de su realización sonora. La intuición de cada autor también juega en este *know how* y su personalidad moldeará cada momento estético de acuerdo a su cultura sonora, biografía, conocimiento técnico y estilo radiofónico.

2.2.2 Rutas para la realización de un documental sonoro

El mapa de estaciones advierte un rumbo para la realización de un *feature*, el cual comienza al concebir la idea de lo que se quiere mostrar. A partir de ello, el productor definirá la estructura de su obra conforme avanza en las estaciones sugeridas en el cuadro 8. En el camino conocerá los alcances informativos del tema y los límites sonoros que éste presenta, por ejemplo, si el tema requiere hacer un salto temporal al pasado y no se cuenta con ilustraciones sonoras para eso, el realizador deberá recurrir a su inventiva para recrear escenas, personajes, atmósferas, etc., con recursos dramáticos basados en la realidad de los hechos.

La experiencia personal de los especialistas será la base de este apartado ya que, como se ha mencionado, el proceso de realización de cada autor es único, libre y autorregulado. Así lo demuestra Déborah Gros, productora de Radio Francia Internacional, quien explica detalladamente la idea de su obra *En el estudio de Arnold*:

Voy a construir este documental sonoro a base de entrevistas con Arnold y de grabaciones de sus clases de expresión corporal en su estudio.

Arnold es un hombre de teatro, un pintor, un narrador de historias, un inventor genial, un poeta, un humorista, un testigo de toda un época (los Estados Unidos de los años 50, la España de los 60). Siempre ha vivido con mucha intensidad, siempre se ha entusiasmado transmitiendo su pasión por el arte y la vida. Con las voces y los sonidos grabados mi intención es dar a oír la personalidad de Arnold, su voz, su acento, sus impulsos, su fuerza.

No quiero abordar el personaje desde lo “intelectual”, recopilando información sobre su trayectoria de vida y sus experiencias artística de manera enciclopédica. Quiero encontrar un dispositivo, un contexto, que le permita hablar desde lo “corporal”, desde el desplazamiento, el movimiento. No quiero un personaje “inmóvil”, sino una persona que dé a oír la vida que lo llena.

En una de las conversaciones que tuve con él, evocó su estudio como “una extensión de su vida, de su casa”. Esta es una idea clave que me guiará en la realización del documental: recorriendo con Arnold los distintos espacios de su estudio, sumergiéndose en el universo sonoro de sus clases, quiero hacer un retrato íntimo de este personaje. Me parece necesario situarme lo más cerca posible de su “realidad”. Si lo extraigo de su contexto, seguramente “sonará falso”, le faltará algo a su testimonio.²⁴⁰

Como se puede ver, Déborah no hubiera planeado la estética radiofónica de su obra sin haber visitado inicialmente el estudio de Arnold, en donde se da cuenta que es un espacio que suena por sí solo. A esta labor que exige desplazarse al lugar de los hechos para registrar su sonido original se le llama Método Etnográfico Sonoro. Así como la Antropología se vale del Método Etnográfico para observar las prácticas culturales de los grupos humanos, el documentalista trabaja de la misma forma grabando toda la acústica que le servirá para recrear esa realidad. Por ello es tan importante la labor del *radio feature*.

Con base en este *scouting*, Gros realiza una lista de grabaciones por hacer en una siguiente visita a fin de enriquecer la atmósfera que quiere recrear:

²⁴⁰ *En el estudio de Arnold*, autora: Déborah Gros, duración: 17'33", año de producción: 2011, lugar de producción: España. Sinópsis: Arnold Taraborrelli, bailarín estadounidense de origen italiano, lleva cincuenta años en Madrid dando clases de movimiento y expresión corporal para actores. A través de una serie de entrevistas en su estudio y de grabaciones realizadas durante sus clases comparte su visión sobre el oficio del teatro, el arte y la vida en general. Dirección URL: <http://oidosenmarcha.wordpress.com/tag/documental-sonoro/>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

- Visita al estudio comentando los objetos que hay: fotos, recortes de prensa, postales, frases (evocar recuerdos, anécdotas) → descubrir los detalles de este sitio (los espejos, el suelo, su silla, su pandereta, el piano...) y hacer “existir” estos detalles
- El estudio con la música clásica de fondo
- Interacciones con sus alumnos (cuando les da instrucciones, imágenes...)
- Momentos de risa colectiva no sólo ritmos y tablas
- Llegada de los alumnos: conversación informal entre ellos y Arnold
- La puerta y cascabeles
- Ruido de los cuerpos, respiraciones
- Silencio del estudio
- Arnold, justo antes de clase, ensayando la coreografía que luego enseña a sus alumnos²⁴¹

Después de idear los elementos sonoros que ornamentarán su obra, comienza la construcción de su propia estructura:

Intercalar secuencias en clase y secuencias con él solo en el estudio, hablando, comentando, contando. Que haya eco entre lo que dice en las entrevistas y su manera de llevar la clase.²⁴²

Este es un ejemplo de la construcción auténtica de un documental sonoro sobre un personaje de actualidad, con sonidos vivos y ambientes reales, pero ¿qué ocurre cuando se quiere abordar un tema del pasado, en el cual el único rastro de vida son los testigos del suceso a retratar? Es claro que ese será uno de los recursos principales para la creación de la obra, pues demostrará la legitimidad de lo que se está contando, sin embargo, la falta de elementos sonoros vivos concede al realizador la alternativa de experimentar en su laboratorio con aquellos sonidos que recabe del exterior y aquellos que construya gracias a los aparatos tecnológicos, a fin de retratar “a escala” los ambientes originales que ya no se tienen a disposición del micrófono. En otras palabras, la realización no se volverá más compleja sino más creativa.

Tal es el caso de *Mil sonidos en un golpe*, un estudio sonoro del Centro de Producciones Radiofónicas en Argentina, realizado en el año 2013, que trata sobre el derrocamiento de Salvador Allende en Chile a 40 años de aquel memorable día.

²⁴¹ *Idem*

²⁴² *Idem*

El audio, construido como un *radio film*²⁴³, combina registros sonoros de archivo de las interferencias en las comunicaciones militares, las transmisiones radiofónicas de Radio Magallanes, Radio Cooperativa y Radio Agricultura, los discursos originales de Allende, los sonidos reales del bombardeo a La Moneda, entrevistas a testigos de la época, dramatizaciones, recreaciones que ensayan un panorama sobre cómo pudo haberse vivido el hecho en las radios involucradas y experimentación sonora.

Francisco Godinez Galay, quien realizara junto con su equipo del CPR esta obra en coordinación con Eco-Educación y Comunicaciones de Chile y la radio Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, comparte en entrevista personal el origen de la idea:

En junio había ido a dar un taller en Chile. Mi papá es chileno, me alojé en su departamento y ahí él tiene un libro de Patricia Verdugo que se llama “Interferencia secreta”. Es un libro que cuenta a modo de no ficción las grabaciones de las interferencias en las comunicaciones militares el día del golpe, que es un material impresionante: una hora y media en donde se escuchan las comunicaciones de Pinochet y los otros militares durante el golpe y el ataque a la casa de La Moneda. Me lo puse a leer y me di cuenta de que ese día había sido muy sonoro, más allá de describir las interferencias secretas, describía todo muy sonoramente. Hablaba de cómo sonaba ese día, de cómo sonaba el suicidio de Allende, del silencio y dije: aquí hay algo. Después me di cuenta de que se cumplían 40 años de ese suceso en este 2013.²⁴⁴

Este caso ilustra la variedad de recursos que se pueden emplear para realizar documentales sobre los sucesos del pasado que siguen afectando o impactando a una sociedad determinada actual, lo que le confiere un valor de vigencia y trascendencia generacional.

A partir de ello, Godinez Galay resume la ruta que tomó para estructurar la obra a fin de estrenarla dos meses y medio después de la concepción de la idea:

²⁴³ El término “acoustic film” o “radio film” fue acuñado por Peter Leonhard Braun y los productores de la radio pública en Europa en la década de los 60 para referirse a la nueva forma de grabación que la tecnología permitió para registrar el sonido directo en el lugar de los hechos que se querían documentar, argumentando que los micrófonos se habían convertido en videocámaras acústicas. En Virginia M. Madsen, *Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation*, [en línea], The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media, vol. 3 núm. 3, pp. 189-198, Sydney, Australia, University of New South Wales, 2005, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l7vhevj>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

²⁴⁴ Francisco Godinez Galay. Argentina. Autor de *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales y Comunicar o no ser. Vinculaciones entre el derecho a la comunicación, la cultura libre y el copyleft*, entre otras publicaciones sobre el medio sonoro. Entrevista realizada por la autora el 18 de septiembre de 2013 en la ciudad de México.

1. Idea (finales de junio)
2. Propuesta a la gente de Chile para coproducirlo (inicios de julio)
3. Investigación en internet. (julio)
4. Búsqueda de audios de archivo, lo que sirvió para elaborar el libreto (julio)
5. Escribir el libreto (finales de julio)
6. Mandarlo a Chile para su corrección (agosto)
7. Grabación de voces (finales de agosto)
8. Edición de todo el material (inicios de septiembre)²⁴⁵

Un aspecto interesante sobre la realización de este documental sonoro es que no requirió de una inversión monetaria en absoluto. Sobre ello, el productor argentino afirma:

Nadie cobró por esto, el libro que me inspiró lo tenía mi papá así que ni siquiera tuve que comprarlo, los audios de archivo son públicos, nosotros tenemos estudio de grabación igual que la Universidad de Chile, la comunicación con los productores fue a través de e-mail, la gente que grabó las voces lo hizo voluntariamente pues eran alumnos de la carrera de periodismo y otros eran locutores que se prestaron porque les interesaba el proyecto y tampoco hicimos una copia en CD, todo lo hemos difundido por internet.²⁴⁶

Suponer un alto costo de producción para la realización de este género radiofónico es lógico, pues se requiere de tiempo y equipo tecnológico para operar sin percances, y es que algunas obras lo requieren de acuerdo a la ruta que el autor selecciona para alcanzar sus objetivos, sin embargo, esta experiencia demuestra que para documentar la historia de la vida, basta apearse a la creatividad, que es gratuita, y, si es posible, a las nuevas tecnologías que facilitan una construcción práctica del documento sonoro en todas las facetas de su creación.

Cual sea el caso, si se explicara la forma de realizar radio artística en términos generales, vale referirse a la periodista radial argentina, Silvina Buján²⁴⁷, quien escribe en su artículo “Apuntes para la producción radiofónica” tres momentos indispensables que se adaptan al proceso de construcción de un *radio feature*:

²⁴⁵ *Idem*

²⁴⁶ *Idem*

²⁴⁷ Silvina Buján es periodista en Ciencias y Ambiente, militante ecologista, conferencista y consultora. Trabaja en radio sobre temas de ambiente y culturas desde hace más de dos décadas. Ha sido ganadora del 1º Premio de Divulgación Científica de la Universidad de Buenos Aires, así como de cinco premios “Martín Fierro” (los más importantes de la radio y la televisión Argentina), el Premio Nacional de Periodismo 2007 y el Premio Latinoamericano y del Caribe del Agua, CATHALAC-PNUMA-UNICEF.

a) Motivaciones

Cuando se proyecta una producción dedicada a un tema determinado (un sitio, una persona, un episodio) entiendo que hay que, tal cual los actores cuando preparan un personaje, "meterse" dentro del tema. Leer sobre ello, "sentir" lo que se vive con relación a él. Compartir ideas y reflexiones con otras personas. Y recién ponerse a trabajar cuando uno ya se encuentra tan embebido del tema, que ha vuelto loca a toda la familia, a fuerza de hablar de él.

b) Montaje

Luego, está el tema del sonido y la música. ¿Qué me imagino cuando pienso en ese tema? ¿Qué me imagino cuando sucede tal cosa en mi relato? ¿Un susurro? ¿Un ruido seco? ¿Una música determinada? La edición debe ser muy cuidada, para que tome de la mano al oyente y lo acompañe hacia el corazón del relato.

c) Retroalimentación

Y finalmente está el encuentro con ese oyente, cuando salimos de esa suerte de "trance" al que nos somete la narración, y estamos allí, cerrando la última página del último libro, y está frente nuestro, idealmente, la gente.²⁴⁸

Sobre este último punto, Buján reflexiona sobre algo de suma utilidad que, si bien no está relacionado directamente con el proceso de realización, está ligado con el objetivo de la obra y se conoce una vez finalizado el producto y puesto a oídos del público: el efecto social, psicológico y emocional que experimenta el oyente tras la escucha del documental sonoro, ya que, como la autora escribe, "es una sensación análoga a la salida del teatro o de los cines, en que con franqueza uno pregunta: ¿Te ha gustado? La respuesta esperada no es meramente un 'sí'. Es más bien un relato de sensaciones."²⁴⁹

Conocer con certeza el efecto que producen las obras en el oyente final es una fase a menudo desierta, cuyos resultados no sólo revelarían el cumplimiento del objetivo del autor, sino la medida en que lo hace. Sobre esta etapa desatendida por el emisor, Godinez Galay expresa:

Apenas sacamos el documental, empezamos a hacer un registro para saber que tenía impacto. Nosotros somos una productora que trabajamos, sobre todo, para radio comunitaria y radio pública. Una de las cosas que sabemos que siempre quedan fuera es el

²⁴⁸ Silvina Buján, *Apuntes para la producción radiofónica*, [en línea], 1 pp., Blog: El arte de hacer radio por Juan Carlos Roque, 12 de abril de 2007. Dirección URL: <http://www.haciendoradio.blogspot.mx/2007/03/apuntes-para-la-produccion-radiofonica.html>, [consulta: 12 de septiembre de 2013].

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 1.

estudio de audiencias, es muy difícil, no hay tiempo, no hay presupuesto. Pero con las nuevas tecnologías hay herramientas para medir. Estamos produciendo desde 2006 y pocas veces sabemos qué pasa del otro lado.²⁵⁰

Por lo tanto, se sugiere a los documentalistas desarrollar vías de comunicación para obtener la retroalimentación de sus oyentes, pues ahora es posible disponer de herramientas digitales para la medición de audiencias con encuestas electrónicas gratuitas como *es.surveymonkey.com*. De este modo, el creador podrá conocer información de aprendizaje como las virtudes, deficiencias o el impacto social de su obra. Con ello, posiblemente adapte mejores caminos durante el proceso de realización basados en el interés del radioescucha y no en la egolatría del autor.

2.3 El estado actual del *radio feature* en Europa

Tras revelar la identidad del *radio feature* como un género técnicamente artístico y socialmente útil se dará a conocer su actualidad en Europa, continente elegido por ser el escenario de su origen y evolución en el medio radiofónico otorgándole un grado de importancia destacable a nivel global.

Se pretende dar una visión general sobre la presencia del documental sonoro en el continente europeo a fin de comprender los intereses de esta sociedad radiofónica por incluirlo en la programación habitual, suceso que se comparará más adelante con la actualidad en México.

Como se mencionó en el apartado 1.2, la radio en Europa, concebida desde 1920 como un nuevo medio de expresión artística, ha generado desde entonces una reforma cultural en el medio de comunicación, atrayendo específicamente la atención de un público intelectualmente activo. Como parte de esta iniciativa de radio pública regida bajo los preceptos de arte y experimentación es que surge desde 1934 un departamento de *Feature* dentro de una radiodifusora. Al respecto, Lidia Camacho escribe:

... John Drakakis en su artículo *British radio drama*, consigna el 1 de enero de 1934 la división del departamento de radiodrama (en la Unión Europea de Radiodifusión) en dos: el radiodrama, bajo la dirección de Val Gielgud y el de *Feature*, bajo la dirección de Laurence

²⁵⁰ Francisco Godínez G. Entrevista citada.

Gilliam. Este hecho, aunque aparentemente insignificante en el desarrollo del radiodrama, es relevante ya que esta separación tenía por objetivo explorar, aún más, las posibilidades dramáticas e imaginativas de la radio en el desarrollo de programas no dramáticos.²⁵¹

Este deseo de exploración lo comparte también la *Master School on Radio Features* de la *European Broadcasting Union*, la cual ofrece un entrenamiento de nueve meses dirigido a radio productores menores de 35 años en todo el mundo, interesados en dominar un rango complejo de capacidades, herramientas y técnicas en la programación de audio (dramática, narración, sonido, música, grabación, el entrevistarse con, distribución, promoción) a fin de producir un *radio feature* de alta calidad al terminar el periodo de capacitación.

Por otra parte, el grupo de expertos que labora en el departamento de *Features* en la *EBU* organiza cada año la *International Feature Conference (IFC)*, un espacio mundialmente reconocido que brinda a los radio documentalistas la oportunidad para escuchar programas, intercambiar experiencias, discutir materias de interés común con los expertos y asistir a talleres y seminarios sobre la realización de radio documentales.

Para facilitar la asistencia de jóvenes realizadores a tal evento, se crea el *Åke Blomström Memorial Prize* en 1980 con el fin de cubrir los gastos de transporte y estancia durante la conferencia a aquellos que envíen su *Curriculum Vitae*, una carta de apoyo por parte de una radiodifusora relevante, un programa completo que no exceda los 30 segundos de duración, así como una sinopsis del mismo.

Estos son muestra de la iniciativa de una radio pública que no sólo pone a disposición de la gente eventos de renombre para difundir este género radiofónico, sino que invierte en la atracción de nuevos talentos forasteros para incrementar la cultura sonora de su audiencia. Es el resultado de una organización incluyente que se preocupa por acercar el arte radiofónico tanto al gremio local como a todo aquel interesado en producir una radio más reflexiva, consciente y activa.

Otra radiodifusora que se suma a la producción temprana de documentales sonoros es la *Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR)* -Radiodifusión de Alemania Noroeste-, que en 1947 transmite su primera emisión titulada *Was wäre, wenn ...? (¿Qué pasaría si...?)*.

²⁵¹ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 51-52.

Años más tarde, el *Rundfunk der DDR* (la Organización Radiofónica de la República Democrática Alemana) crea en 1963 su propio Departamento de *Features* y en 1973 el género logra gran popularidad en programas fijos de Austria y Suiza.²⁵²

A éstas, se suma la Corporación de Radiodifusión Noruega (*NRK*) que actualmente incluye, dentro de su sistema de radio P2 dedicado a temas de actualidad, cultura y conocimiento, una sección de radio documentales de 20, 30 y 45 minutos de duración.

La constante realización del *radio feature* en la radiodifusión es producto de un interés sociocultural proveniente de las autoridades académicas europeas que, conscientes de las capacidades expresivas del sonido, fomentan en las aulas de estudio el uso y manejo auténtico del arte sonoro. Además de la *Master School on Radio Features*, otro ejemplo de la basta oferta es la *Université d'été de la radio* en Francia que, inspirada en Pierre Schaeffer desde 1986, ofrece a jóvenes y principiantes prácticas y talleres con el fin de transmitir una cultura sonora y radiofónica. Su programa consta de materias elementales como: Iniciación artística y técnica de la realización sonora, El arte de la mezcla, Documental sonoro, Grabación en campo, entre otras.

Gracias al acceso a entrenamientos serios para la producción de arte sonoro en Europa, se entiende la abundancia de concursos a lo ancho y largo del continente que incluyen la categoría de *Radio feature*. Entre ellos destacan:

a) *Phonurgia Nova Award*: también conocido como el *Pierre Schaeffer Award*, es una competencia francesa de gran apertura a nivel mundial creada en 1986 para convocar a todos los autores, radio productores independientes, músicos, compositores, artistas sonoros y equipos de producción a someter sus obras de radio arte como el documental, *feature*, géneros de ficción, ensayos, *hörspiel* y formas experimentales.²⁵³

b) *International URTI Radio Grand Prix*: es un certamen francés creado en 1989 por la *International Radio and Television Union* que, a diferencia de otros, propone una temática diferente cada año a fin de que los participantes tengan una libre

²⁵² Patrick Conley, *op. cit.*

²⁵³ *s/a, Phonurgia Nova in Arles promote radio art since 1986*, [en línea], Francia, Phonurgia Nova, Dirección URL: http://www.phonurgia.org/association_Us.htm, [consulta: 26 de febrero de 2014].

interpretación de ella, siendo bienvenidos todos los formatos radiofónicos como: reportaje, documentales, ensayos, ficciones, *sound compositions*, historias para niños, entre otros.²⁵⁴

c) *Prix Europa, The European Broadcasting Festival*: es quizá el foro anual más importante a nivel internacional que premia las mejores producciones *online*, de televisión y radio con el fin de difundirlos en todo el continente, apoyando su distribución y uso. Es organizado desde 1987 por 28 instituciones europeas que convocan a todos los profesionales en medios. Entre sus categorías intermedia se encuentra el radio documental, ficción y música.²⁵⁵

d) *Prix Italia*: es un certamen internacional fundado por la RAI en 1948 para promover la calidad, innovación y creatividad en programas intermedia, alentar a las organizaciones miembros para transmitir los programas presentados en la competencia, fomentar la comunicación y cooperación entre todos los que trabajan de forma creativa en el campo de la radio, televisión y la web, así como estimular y difundir el estudio y discusión de temas culturales. Las categorías versan entre drama, documentales, música y representaciones artísticas.²⁵⁶

e) *International Prix Marulic Radio Festival*: es un certamen aún más especializado que organiza el Departamento de Drama de la Radio Croata para premiar las mejores obras de radio y radiodramas documentales desde 1996. Se distingue por convocar trabajos basados en los textos de la herencia literaria y cultural croata. Su objetivo es analizar y comparar diferentes formas y enfoques en la presentación de viejos textos literarios y de su patrimonio cultural para el oyente moderno. La premiación se realiza en recintos históricos que contextualizan visualmente los temas abordados en los audios.²⁵⁷

²⁵⁴ s/a, *Radio Grand Prix*, [en línea], Francia, International Radio and Television, Dirección URL: <http://www.urti.org/grand-prix-radio-en>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

²⁵⁵ s/a, *About Prix Europa*, [en línea], Berlin, Alemania, Dirección URL: http://www.prix-europa.de/en/about_us/, [consulta: 26 de febrero de 2014].

²⁵⁶ s/a, *Prix Italia*, [en línea], Italia, Dirección URL: <http://www.prixitalia.rai.it/2013/En/AboutUs/AboutUs.aspx>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

²⁵⁷ s/a, *Prix Marulic*, [en línea], Croacia, Dirección URL: <https://app.box.com/s/lqs6286kpurdv995hvax>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

No hay que olvidar el esfuerzo en la difusión de obras documentales a través de plataformas digitales como la *BBC World Service Documentaries*, *radioimaginamos.es*, *audiocumentary.org*, *radiosures.com* y *radio-feature.de*, ésta última con gran contenido bajo la autoría de Patrick Conley de Berlín, que ofrece enlaces a todas las radiodifusoras europeas y norteamericanas que incluyen al género en su programación, literatura de investigación, entre otros documentos de apoyo.

En los países europeos que practican el castellano, solamente la radiodifusora Radio Nacional de España con el programa *Documentos RNE* produce el género documental pero bajo su formato tradicional. Así lo constata Laura Romero²⁵⁸, creadora de la revista web *Radioimaginamos.es* y miembro de la asociación Radio Sures para el desarrollo del documental sonoro en español, quien a través de un correo electrónico personal comparte lo siguiente:

Sinceramente, hay poquísima producción de documental sonoro en español. Te recomendamos el programa Documentos de Radio Nacional de España, es el único que emite documentales en la radio. En concreto, escucha uno que se llama "Viaje a Darwin", es muy completo y además juega con la ficción sonora. Podrás encontrarlo y escucharlo fácilmente en la web de Radio Nacional de España.

[...] Para escuchar buenos documentales sonoros, te recomiendo la BBC, Arteradio.com, y France Culture, pero son en lengua inglesa y francesa. En España intentamos dinamizar el género con iniciativas como la que te comentaba en Madrid²⁵⁹, pero no existe una

²⁵⁸ Laura Romero es licenciada en Comunicación Audiovisual y en 2011 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados del programa de doctorado en Comunicación con el trabajo "Estado actual de la radio de creación en España: estudio descriptivo de los géneros artísticos radiofónicos". Imparte talleres de creación radiofónica y nuevos formatos en universidades, centros culturales y asociaciones. Es miembro de la asociación Radio Sures para el desarrollo del documental sonoro en español. Desde 2002 ha trabajado como guionista, locutora y realizadora de radio de programas culturales, y como técnico de sonido en teatro y televisión. En 2009 funda la revista web sobre creación radiofónica *Radioimaginamos.es* y la emisión *El Primer Sentido*. Trabaja como locutora para diversas emisoras, productoras y estudios de doblaje. Colabora con varias radios independientes europeas, artistas y asociaciones realizando piezas sonoras y tareas de divulgación sobre creación radiofónica. Actualmente reside entre Valencia y Estrasburgo (Francia).

²⁵⁹ En Madrid, la asociación Radio Sures organiza sesiones de escucha pública de documentales sonoros en inglés y francés subtítulos en español, en las que, además, se debate sobre diversos temas en torno al mismo género, como "el protagonismo del autor en el formato tradicional", a lo que ellos cuestionan: *¿Por qué este protagonismo?*, *¿Es legítimo?*, y *¿Necesario?*. La quinta sesión de escucha pública se llevó a cabo el 9 de octubre a las 19.30 horas en Intermediae/Matadero, Madrid. Información de *Radioimaginamos*, *Radio Sures. Sesión de escucha #4*, [en línea], *Radioimaginamos.es*, Madrid, 15 de mayo de 2013, Dirección URL: <http://radioimaginamos.es/2013/05/radio-sures-sesion-de-escucha-4/>, [consulta: 15 de noviembre de 2013].

producción real como en Inglaterra, Francia o Alemania. Creemos que sería muy interesante trabajar este género en lengua hispana, precisamente por su ausencia.²⁶⁰

Estos argumentos los refuerza José Bernard Corteggiani²⁶¹, creador y responsable editorial de Radio Sures, al responder otro correo electrónico personal: “Nosotros hacemos escuchar documentales en francés y en inglés subtítulos porque hay poca producción documental en castellano. Échale un oído al programa Documentos, de RNE.”²⁶²

Al indagar más sobre las iniciativas de Laura Romero y José Bernard por generar una mayor producción de documental sonoro en castellano, se halló una convocatoria lanzada por Radio Sures el 27 de enero de 2012 con plazo hasta el 30 de junio del mismo año, que invita a participar a la comunidad europea con documentales de una duración máxima de 15 minutos, sin embargo, ésta es declarada desierta en su sitio web tras la poca participación del público:

Aviso

11 de julio de 2013: Ante el escaso número de trabajos recibidos, el jurado de Radio Sures se encuentra en la obligación de declarar la convocatoria desierta. Pero

1) Conservamos todos los trabajos que nos han sido mandados y los consideraremos para la próxima convocatoria que ya estamos preparando.

2) Vamos tejiendo nuestra red y confiamos en que el próximo intento será más exitoso. Ya estamos tomando contactos con socios potenciales para que la nueva convocatoria tenga una repercusión mucho mayor.

Agradecemos a todos los participantes por su confianza.²⁶³

Lo anterior deja ver que el interés del europeo hispanohablante por promover la escucha y realización de documental sonoro en su lengua es reciente y son pocos los que han comenzado a estudiarlo en profundidad.

²⁶⁰ Karla Lechuga. “RE: Informes” [en línea]. 7 de noviembre de 2013. Mensaje electrónico enviado a Laura Romero. [Consulta: 15 de noviembre de 2013].

²⁶¹ José Bernard Corteggiani es, además, periodista, guionista y realizador ligado a France Culture, corresponsal en México y en Bolivia, profesor y crítico de cine.

²⁶² Karla Lechuga. “Re: Información y apoyo” [en línea]. 10 de noviembre de 2013. Mensaje electrónico enviado a José Bernard. [Consulta: 15 de noviembre de 2013].

²⁶³ s/a, *Convocatoria*, [en línea], Radiosures.com, Madrid, 11 de julio de 2013, Dirección: http://radiosures.com/?page_id=407, [consulta: 15 de noviembre de 2013].

Las radio productoras que intentan trabajar este género en español se quedan en el formato tradicional como el que se escucha en el programa *Documentos RNE*²⁶⁴ de Radio Nacional de España, el cual aborda diversas temáticas históricas bajo un tratamiento sonoro apegado a la narración del locutor, la inclusión de testimonios de especialistas sobre el tema, el empleo de musicalización contextual, el poco empleo de audios originales y la ausencia de ambientaciones reales, lo que se traduce en un excelente trabajo de estudio que lejos está de la construcción estética que requiere el nuevo documental sonoro al emplear la grabación en campo sin la intervención del locutor.

El único documental de este programa que experimenta con los recursos sonoros de la radio y se apega a las características del nuevo *radio feature* al mezclar realidad y ficción, es el que sugiere Laura Romero bajo el nombre *Darwin: un viaje en el tiempo*, ya que hace al oyente partícipe de un viaje acompañado de un grupo de científicos que lo conducirá del pasado al futuro, a fin de comprender el legado del científico Charles Darwin a 200 años de su nacimiento²⁶⁵. Así suenan los primeros segundos del audio:

Cuadro 14

Guión radiofónico del primer minuto del documental sonoro *Darwin: un viaje en el tiempo* de RNE.

1	OP	<u>ENTRA RÚBRICA DOCUMENTOS RNE 5" Y SALE.</u>
2	LOC 1	La evolución de las especies: un viaje en el tiempo.
3	OP	<u>FX DE NAVES QUE DESPEGAN</u>
4	LOC 2	(FX ALTAVOZ) Última llamada para los visitantes de la nave Beagle. Por favor, embarque por la puerta de acceso principal. Cerrando accesos a la nave.
5		
6		
7	OP	<u>FX DE PUERTA DE NAVE QUE CIERRA. FX DE TACONES DE MUJER.</u>
8	LOC2	Bienvenido a la nave Beagle. Por favor avance hacia el encuentro para el despegue inmediato. Ocupe su asiento y abróchese el cinturón de seguridad.
9		
10		

²⁶⁴ “Desde que se creó en 1999 (entonces se llamaba 'Fin de siglo'), 'Documentos RNE' indaga en los personajes y acontecimientos que, desde diversos ámbitos, han marcado nuestra más reciente Historia. Su formato documental cuida al máximo dos elementos básicos de la radio: el guión y la realización. El rigor histórico lo aportan cada semana los más destacados especialistas en cada tema. Este espacio ha recibido, entre otras distinciones, dos Premios Ondas, la Antena de Plata y los galardones del Club Internacional de Prensa y de la Academia de la Radio de España.” En s/a, *Documentos RNE*, [en línea], Radio Nacional de España, Dirección URL: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/>, [consulta: 18 de noviembre de 2013].

²⁶⁵ *Darwin: un viaje en el tiempo* fue producido y transmitido en 2009, año en que se cumplen 200 años del nacimiento de Charles Darwin y 150 de la publicación de su obra “El origen de las especies”. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: <http://tinyurl.com/m3rdka5>

11	OP	<u>FX DE CINTURÓN DE SEGURIDAD QUE SE ABROCHA</u>
12	LOC3	Permítanme que me presente. Soy la capitana de la nave en la que se encuentran ustedes, y a partir de ahora, su guía, en este viaje desde el origen del origen hasta el misterioso camino de nuestro futuro. Esperamos que se sientan cómodos a bordo y si tienen alguna duda, tanto los ilustres caballeros que forman la tripulación como yo misma, estamos a su disposición para contestarles. Enseguida les conocerán.
13		
14		
15		
16		
17		
18	LOC2	Iniciando despegue. Mantenga el cinturón de seguridad abrochado.
19	OP	<u>FX DE NAVE QUE DESPEGA</u>
20	LOC 2	Secuencia de despegue completada. Puede abandonar su asiento. Gracias por elegimos para este viaje en el tiempo inspirado en Charles Darwin.
21		
22		
23	LOC3	Ahora síganme. Además de una Biblia y distintos textos científicos, Charles Darwin embarcó en el Beagle, un bergantín de diez cañones, con un libro de poemas de Milton, su célebre: El paraíso perdido...
24		
25		
26	OP	<u>DRAMATIZACIÓN DEL POEMA "EL PARAÍSO PERDIDO" DE JOHN MILTON.</u>
27		
28		

Fuente: Cuadro de realización propia basado en la escucha del documental sonoro *Darwin: un viaje en el tiempo* de la Radio Nacional de España, mismo que se puede escuchar en: <http://tinyurl.com/m3rdka5>

Este programa especial se destaca entre la serie de documentales tradicionales que realiza *Documentos RNE* gracias a la creatividad empleada en la producción, siendo reconocido por el jurado del Premio Ondas Internacionales de Radio en su 57ª edición por su montaje y guión a cargo de Mayca Aguilera, Ignacio Elguero y Álvaro Soto. Este acontecimiento es recordado en la página web de Radio y Televisión Española con la siguiente nota:

Innovación radiofónica

RNE ha recibido además una mención especial del jurado, dentro de la categoría de los premios Ondas Internacionales de Radio, que ha recaído en el programa documental *La evolución de las especies: un viaje en el tiempo*, dedicado a Charles Darwin. El programa ha sido elegido por su "innovadora forma de contar una historia atractiva y didáctica sobre un material complejo". Además, han destacado que "en un espíritu de creatividad darwiniana, RNE también se arriesgó", con la forma de producción utilizada y "por ello merece esta mención especial".

El espacio, que se emitió en diciembre de 2009 para todo el mundo a través de Radio Nacional y Radio Exterior de España, se planteó como un laboratorio de experimentación

para abordar el reto de la renovación de un formato clásico: el documental. Realizado por Mayca Aguilera, y con guión de Álvaro Soto e Ignacio Elguero, el innovador espacio mezcla los géneros documental y dramático.²⁶⁶

La riqueza de esta obra se centra en la inclusión del oyente en lo que se recrea acústicamente como una experiencia de viaje, técnica que le impregna un sentido de realidad y dinamismo a lo que se está relatando, por lo que procurar sensaciones con el empleo de la imaginación sonora reafirma la diferencia entre el clásico documental y el *radio feature*.

A pesar de que en este continente se emplea más esta forma creativa, también se encuentran deficiencias en su comprensión. En Alemania, por ejemplo, aunque el género ha tenido popularidad en los últimos 66 años, tiene poco que el concepto se impuso entre el público general. Patrick Conley, al respecto escribe:

A principios de este año (2007), los editores online en ARD²⁶⁷ llegaron a la conclusión lógica de esto y cambiaron el nombre de la página "Feature & Documentary" por "Documentary and Current Events". A solicitud de la redacción se hizo esta declaración: "Desafortunadamente, hemos encontrado que pocos usuarios sabían lo que significaba el término (feature), por lo que hemos decidido cambiar el nombre de la página." El radiodrama y los audiolibros de los últimos años han pasado al lado del feature y las estaciones han comenzado a establecerlo como una alternativa económica a las reproducciones de radio documentales. ARD promueve y reduce el género en la misma medida. Dos semanas de tiempo de producción de un radiodrama de una hora se enfrenta a un máximo de una semana para un feature. El personal para el género se ha acortado, los puestos de trabajo para los músicos y los asistentes de dirección han sido recortados y las tarifas se han reducido.²⁶⁸

Esto revela dos situaciones: ni el género ha sido comprendido en todo Europa como se pensaba, ni ha resultado práctico realizarlo en algunas radiodifusoras, pues demanda más tiempo y esfuerzo creativo del que se requiere para la producción radiofónica alemana.

²⁶⁶ s/a, "Águila Roja" y "La hora de José Mota", Premios Ondas 2010, [en línea], Radio y Televisión Española, 20 de noviembre de 2010, Dirección URL: <http://www.rtve.es/television/20101120/aguila-roja-hora-jose-mota-premios-ondas-2010/372980.shtml>, [consulta: 18 de noviembre de 2013].

²⁶⁷ Consorcio de instituciones públicas de radiodifusión de la República Federal de Alemania fundada en 1950 para representar los intereses comunes de los nuevos y descentralizados servicios de radiodifusión de la posguerra y, en particular, para la introducción de una red de televisión conjunta. Es miembro fundador de la Unión Europea de Radiodifusión.

²⁶⁸ Patrick Conley, *op. cit.*, p. 1.

En general, Europa ha mantenido al *radio feature* en la mayoría de sus plataformas de difusión, física o virtual, como un recurso comunicacional para la sociedad, pero son iniciativas que nacen de la investigación en las escuelas, en las cuales se estudia su efecto social, así como los beneficios de experimentar y trabajar con las historias orales. Un ejemplo de esto se da también en Oceanía, en donde el *radio feature* es tema de doctorado como el que realiza la australiana Siobhan McHugh: *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies*.

Lo que destaca a estas iniciativas de difusión y fomento de una cultura de escucha es el interés constante por explotar la capacidad del sonido en su versión artística, valiéndose de la experimentación, la aprehensión de técnicas de realización acústica y, sobre todo, la noción de comunicarse a través de formas diferentes que apuestan por la máxima potencia de la creatividad, autenticidad y originalidad.

2.4 La presencia del documental sonoro en México

En contraste con el amplio panorama que tiene el *radio feature* en la sociedad radiofónica europea, se encontró que existe una disparidad considerablemente con relación a la presencia que ha tenido este género acústico en México.

Si bien no se tiene identificada la fecha en que éste llegó al país, sí se pueden señalar algunas iniciativas que intentan proporcionar un aire artístico a la producción radiofónica mexicana mediante el documental sonoro.

Los esfuerzos que se han detectado para enseñar este género acústico en las aulas de estudio o encuentros académicos son escasos además de recientes. En febrero de 2014 se realizó un curso-taller titulado “Arte visual: el documental sonoro”, mismo que fue impartido en Morelia, Michoacán por el periodista cubano Juan Carlos Roque, documentalista del Departamento Latinoamericano de Radio Nederland.

El temario de este encuentro respondió a cuestiones elementales como la importancia de la investigación, las entrevistas, la selección de lo esencial y lo superfluo, la concepción, edición y montaje, el empleo de la música, los ambientes, los efectos y los silencios, el

uso más racional de la narración como enlace entre uno y otro testimonio, así como el empleo de los recursos dramatúrgicos, no obstante, los aspectos teóricos y las obras reproducidas durante las sesiones de escucha como “Ningún nombre” de Radio Ambulante, “El sueño americano de Melissa” y “Entre urdimbre y trama”, ambos de Radio Nederland, corresponden meramente al tipo de documental narrativo que cataloga Susana Fevrier en el capítulo 2.2, es decir, que apelan a la enseñanza del documental radiofónico en su faceta tradicional, aquel que se enfoca más en la historia que en la construcción estética de los elementos sonoros.

Sin duda las piezas seleccionadas por el maestro Roque, la mayoría de su autoría, dejaron en evidencia que la realización de documentales es un proceso que exige la creatividad y sensibilidad del autor como retratista de temas sociales, sin embargo, éstas no corresponden al tipo de documental que se ha defendido hasta ahora.

En el campo de la investigación, dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Campus Ciudad Universitaria, el *feature* sólo ha sido objeto de estudio de dos trabajos para obtener el grado de licenciatura: el realizado por Angélica Cortés Lezama en el año 2008 bajo el título *Los “reportajes” sonoros, una alternativa artística radiofónica. (Feature). Reporte de experiencia laboral*, y el que se presenta ahora. Por su parte, Angélica Cortés expone en su tesina el contexto en el cual conoció al *radio feature*:

El primer contacto con la palabra *feature* fue en 1996 mientras asistía a la Primera Bienal Internacional de Radio. En varias de las conferencias de este evento escuché conceptos asociados con los géneros radiofónicos, nombres que resultaban novedosos para la mayoría de los presentes: productores de radios culturales y educativas. En este encuentro se mencionaron, entre otras, las siguientes formas de hacer radio: radio arte, postales sonoras, Hörspiel, radio teatro, radio drama, performance sonoro y *feature*. A partir de ese momento relacioné estos nombres, que exigían diferentes formas de producción, con tratamientos artísticos aplicados al arte de sonar.²⁶⁹

Contrario a lo que se pensaba, la tesista Cortés descubre al *feature* de manera externa y no en el salón de clases como parte del programa académico de la carrera de Ciencias de Comunicación en la UNAM. En el caso de la autora que suscribe, la adquisición del conocimiento del *feature* provino de la iniciativa docente de Graciela Martínez Matías,

²⁶⁹ Alma Angélica Cortés Lezama, (2008), *Los “reportajes” sonoros, una alternativa artística radiofónica. (Feature). Reporte de experiencia laboral*. Tesina de Licenciatura, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, Distrito Federal, p. 2.

doctora en Ciencias de la Comunicación dedicada a la difusión y producción de arte sonoro en la academia y la radiodifusión, misma que en 2009 fuera titular de la materia Técnicas de Producción en la Realización Radiofónica en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en la cual daría a conocer a los alumnos esta propuesta radiofónica. Ello habla del interés en la innovación radial que poco a poco se ha ido cosechando en la máxima casa de estudios.

La movilización que ha tenido la Bienal Internacional de Radio ha cobrado gran importancia al proyectar a México como un país interesado en la exploración de nuevos horizontes para la radio ya que, como señala Cortés Lezama, este encuentro “dio a conocer nuevos caminos en el campo de la producción a fin de romper esquemas radiofónicos muy frecuentados por sus realizadores y muy conocidos por los radio escuchas.”²⁷⁰ En ese sentido, la Bienal Internacional de Radio decide incursionar en el año 2012 en la producción de Documental Sonoro mediante una nueva categoría. Al respecto, el Comité Organizador de la 10ª Bienal Internacional de Radio escribe en respuesta a un correo electrónico personal: “El concurso de la 9ª Bienal Internacional de Radio en la categoría de Documental Sonoro contó con una participación de 130 programas provenientes de once países (México, Argentina, Colombia, Cuba, España, Francia, Ecuador, Chile, Brasil, Perú y Venezuela). Este género radiofónico solamente se ha incluido en la 9ª edición del certamen.”²⁷¹

Aún no se ha revelado la razón por la cual se excluyó dicha categoría en la convocatoria actual, aunque la respuesta del público en la pasada edición haya sido considerable, en cuanto al número de producciones inscritas se refiere, para mantenerla vigente.

Otra oportunidad que ofreció este certamen para difundir el conocimiento teórico y práctico del género entre los radioastas mexicanos, fue el taller que se lanzó en el marco de las actividades de la novena edición, titulado: “Los temas emergentes, las realidades contemporáneas. Documental sonoro”, mismo que fue programado para realizarse en la semana del 1 al 5 de octubre de 2012 en el Estudio “A” de Radio Educación, sin embargo, éste se canceló debido a la falta de un profesor que lo impartiera. En correo personal, el Comité Organizador informó al respecto:

²⁷⁰ *Idem*

²⁷¹ Comité Organizador, “Solicitud de apoyo - Karla Lechuga, UNAM”, [en línea], México, 26 de noviembre de 2013, Dirección URL: <contacto@bienalderadio.gob.mx>, [consulta: 10 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

Estimados participantes en el taller “Los temas emergentes, las realidades contemporáneas. Documental sonoro”. Con mucha pena tenemos que informarles que dicho taller, por causas de fuerza mayor, no se realizará. Como saben, el taller sería coordinado en principio por el Mtro. Fernando López Forero, quien canceló su participación la semana anterior por causas personales. En busca de un sustituto, el Comité Organizador de la Bienal autorizó que fuera la Mtra. Charlotte de Beauvoir (documentalista colombiana) quien diera ese taller, como se les comunicó hace un par de días por este medio. Desafortunadamente, la Mtra. De Beauvoir, por una condición personal de salud, ha cancelado su participación el día de ayer.

Ante la premura, la Bienal no está en posibilidad de conseguir un nuevo instructor para impartir este taller, por lo que nos vemos en la penosa necesidad de cancelarlo. Agradecemos su comprensión y los invitamos a asistir a las actividades académicas de la 9ª. Bienal Internacional de Radio, como son: conferencias, mesas redondas y coloquio Miguel Ángel Granados Chapa. Adjuntamos a este correo el programa general para su consulta.

Saludos cordiales.²⁷²

Este intento de familiarizar al *radio feature* con los productores contemporáneos en el país recae en la afirmación que Lidia Camacho hiciera en el 2004: “A pesar de ser la radio el medio de mayor penetración en América Latina, paradójicamente ha sido el menos estudiado.”²⁷³ En México, el *radio feature* difícilmente es tema de una materia, en Europa es materia de una carrera profesional. En el país este género es categoría fugaz de un certamen radiofónico, en Estados Unidos y Europa es una categoría estable en concursos internacionales.

En cuanto a la presencia de este género radiofónico en los medios de comunicación mexicanos, Radio Educación, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, entre 2005 y 2006 produjo una serie de 12 *radio features* titulada “Vida al aire”, en los cuales se presentan entrevistas a destacadas personalidades del mundo de la danza, quienes construyeron los cimientos de lo que hoy se considera la danza contemporánea, clásica y regional en diversas partes del mundo.

²⁷² Contacto 9ª Bienal Internacional de Radio, “Cancelación taller (9a Bienal Internacional de Radio)”, [en línea], México, 28 de septiembre de 2012, Dirección URL: <contacto@bienalderadio.gob.mx>, [consulta: 10 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

²⁷³ Lidia Camacho, *El arte radiofónico en América Latina. Entre Ariel y Calibán*, [en línea], Revista Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación, No. 60, segunda época, México, julio de 2004, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l4rzmc4>, [consulta: 26 de febrero de 2014], p. 1.

La misma emisora ha realizado ocho series radiofónicas bajo el género docudrama²⁷⁴, como también se ha nombrado al *radio feature* en España, bajo los títulos: “Hazañas de la educación en México” (1979), “Nuestras raíces” (1984), “Historia mínima de México” (1986-1987), “Ciencia y tecnología del mar (Sistema tecnológico)” (1986), “Ecos de antiguos muros” (1999-2000), “México e Iberoamérica, presencia, significado y aportaciones al mundo” (s/d), “Diego Rivera” (1978) y “A un click de distancia” (2011), mismas que se hicieron en coproducción con otras instituciones gubernamentales especializadas en los temas abordados.

En contraste con el número de producciones de *radio feature* y docudrama, destaca la cantidad de documentales radiofónicos que Radio Educación ha realizado en su formato tradicional entre el año 1969 y el 2011, sumando 60 series con diversos temas que, a su vez, son clasificadas en el catálogo *online* de la radiodifusora por los subgéneros que las componen, tal como se muestra en el siguiente recuadro:

Cuadro 15

Selección de 10 series radiofónicas documentales de Radio Educación realizadas entre 1969 y 1996.

Nombre de la serie	Año	Género	Características
Radioprimaria	1969	Documental, reportaje	Aborda temas pedagógicos que refuerzan la enseñanza y los estímulos de los profesores de educación primaria.
América Latina, radiografía de un continente	1976	Documental, reportaje	Retrata acontecimientos políticos y sociales de los años setenta de algunos países del continente americano, así como un amplio panorama de la situación bélica que éstos vivieron para independizarse. Basado en testimonios y entrevistas con politólogos y analistas. Al final de cada programa se da la bibliografía utilizada.
La fábrica de los sueños	1977	Radorrevista, documental	En cada programa se hace un análisis crítico del cine en México y algunos de sus personajes, que ilustran las etapas por las que ha pasado el séptimo arte en nuestro país. Asimismo, contiene crónicas y reportajes cinematográficos, testimonios y entrevistas con quienes han colaborado en este arte en México y en el mundo.

²⁷⁴ Programa de radio, cine o televisión que recrea, con técnicas dramáticas, situaciones o hechos reales propios de un documental. En *s/a*, *Docudrama*, [en línea], Diccionario digital del Periódico El País, España, Dirección URL: <http://servicios.elpais.com/diccionarios/castellano/docudrama>, [consulta: 12 de marzo de 2014].

Los artesanos hablan	1980	Documental, reportaje	Serie que da a conocer la producción artesanal de algunas de las poblaciones más importantes del territorio nacional. Tejidos, madera, metales, entre otros, son los materiales que utilizan los artesanos para plasmar su creatividad y su destreza, con la finalidad de obtener magistrales obras de arte, que muestran el mundo mágico y simbólico que han heredado generación tras generación.
Un espacio para la ciencia	1983-1989	Reportaje, documental	Serie de cápsulas que promueve el conocimiento y el acercamiento a la ciencia, a la evolución del hombre, de los animales y de las plantas, así como los descubrimientos y los avances tecnológicos.
Por las fronteras de México	1984-1985	Radiodrama, documental	Historias dramatizadas que dan a conocer la vida, historia, cultura y paisajes de los estados de las fronteras de la República Mexicana. Las vivencias de las grandes civilizaciones y etnias como los Alasapas, chichimecas, kikapues y pimas, entre otros.
Historia de Ensenada	1987	Documental	Da a conocer la conformación de la región de Ensenada, en Baja California. Un recorrido por la península pasando por la economía, la minería, la agricultura, la alimentación y su ecosistema. Un esbozo histórico de la cenicienta del Pacífico.
Antropología boletín al aire del Instituto Nacional de Antropología e Historia	1989-1993	Documental, crónica	Se abordan, desde una perspectiva antropológica, historias de monumentos, hallazgos, tradiciones, festividades y personajes históricos que contribuyen a comprender el desarrollo del hombre, sus creencias, su religión y su conformación social y política. Contiene selecciones musicales con material de la fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como boletines informativos.
Manos que hablan... las del artesano	1990-1993	Reportaje, entrevista, documental, concierto	Con la finalidad de dar difusión a las artesanías elaboradas en diversos estados de la República Mexicana, se realizaron estos programas con entrevistas a artesanos, reportajes sobre las diversas tradiciones y festividades mexicanas, como las referentes al Día de muertos, Navidad y Día de Reyes y se comentó sobre el proceso de elaboración de artesanías. Agrupaciones musicales y teatrales asistieron a las instalaciones de la emisora para invitar y motivar a los radioescuchas a comprar las artesanías que se exponían en la explanada.

Salud, tiempo y espacio	1996	Reportaje, documental	Investigación histórica de diferentes alternativas medicinales como la herbolaria, la hipocrática, la hidroterapia, la homeopatía, la cristaloterapia, la tradicional china, entre otras, con la finalidad de promover el cuidado de la salud.
-------------------------	------	-----------------------	--

Fuente: Recuadro de realización propia basado en la lista de 60 series documentales del catálogo en línea de Radio Educación. Dirección URL: <http://series.radioeducacion.edu.mx/genero1.php>

Radio Educación, al ser una emisora pública con interés en la cultura, la educación y las artes, no se aparta de la realización de géneros extraordinarios como el *radio feature* y el docudrama como se ha mostrado, sin embargo, la producción de formatos clásicos como el reportaje o el documental sigue al frente de la oferta radiofónica.

Así lo demuestra también el Instituto Mexicano de la Radio, IMER, el cual lanza entre el 2012 y el 2013 una serie de documentales radiofónicos titulada “Marismas y manglares, ecosistemas sonoros”, que presenta años de investigación y producción, “recuperando el reportaje de fondo con el estilo de radio que se adentra en los contextos”²⁷⁵, de acuerdo al sitio web de la emisora. La realización de estos programas obedece a la narración lineal de los sucesos naturales que son descritos por un locutor, mientras es sonorizada por ruidos de la naturaleza a los que se refiere en cada programa sin un diseño sonoro con énfasis en la estética radiofónica.

Los pequeños pasos que ha dado el país explorando este formato son significativos pero mínimos en comparación con la cuna europea del mismo. Ante esto, se considera importante realizar mayores esfuerzos para difundir el conocimiento del documental sonoro entre los estudiantes y radialistas profesionales interesados en experimentar con nuevas formas acústicas ya que, como se expondrá a continuación, el *radio feature* además de proponer una mayor calidad de forma y contenido, destaca de otros géneros radiofónicos por su responsabilidad con la sociedad.

²⁷⁵ s/a, *Marismas y Manglares. Ecosistemas Sonoros*, [en línea], México, 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/m3qfbrk>, [consulta: 12 de marzo de 2014].

2.5 La responsabilidad social del documental sonoro

En el capítulo 2 de este trabajo se presentó una radiografía del documental sonoro que aborda desde su renacimiento como un género radiofónico de campo, sus concepciones teóricas, sus características, su realización indefinida y su estado actual en México y Europa. Finalmente, se dará paso a su concepción desde un enfoque social, es decir, a pensar en el documental sonoro como un género con responsabilidad en el factor humano. Se partirá de la teoría que el radio productor argentino Francisco Godínez Galay tiene sobre esta forma artística para contribuir con la sociedad. En su artículo “El documental sonoro: el engaño más honesto”, el autor escribe:

El documental sonoro es una obra de arte radiofónico cuya inspiración o motivación es una historia o inquietud social que merece ser contada. Así, puede aportar decididamente a ofrecer información valiosa y a cambiar las cosas. El documental sonoro intenta ofrecer una mirada sin ocultar que es una mirada, e intenta convencer con esas armas, sin dejar de lado el disfrute y la doble apelación racional–emocional para causar identificación y compromiso. El documental sonoro no cree en la revolución sin belleza.²⁷⁶

Bajo esta noción, se da cuenta de la importancia que tiene este género acústico en la sociedad, pues sin ella perdería su esencia de portavoz social transformándose en una repetidora más de información periodística. Por tanto, su finalidad está en la voz de la comunidad y, por ello, cumple con ciertas funciones que se argumentan a continuación.

2.5.1 La función del documental sonoro en la sociedad y la importancia de incluirlo en el conocimiento común

Con el fin de reflexionar sobre el papel que tiene el documental sonoro en la sociedad, se realizará un análisis sobre la experiencia personal del periodista cubano Juan Carlos Roque en la creación de su obra *Cartas de una madre*.

Durante el curso–taller “Arte visual en radio: el documental sonoro”, celebrado en Morelia, Michoacán el 13 y 14 de febrero de 2014, Juan Carlos Roque reprodujo *Cartas de una*

²⁷⁶ Francisco Godínez Galay, *El documental sonoro: el engaño más honesto*, [en línea], Centro de Producciones Radiofónicas del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo, Argentina, 11 de febrero de 2014, Dirección URL: <http://cpr.org.ar/2014/02/el-documental-sonoro-el-engano-mas-honesto/>, [consulta: 19 de febrero de 2014].

*madre*²⁷⁷, obra de su autoría realizada en Radio Nederland en 2006. Este documental forma parte de la serie radiofónica “La Familia” y tiene como protagonistas a Olga Villegas, anciana cubana de 83 años y su hijo Frank León, de 55, artista plástico residente en Miami, quienes cuentan una historia de separación familiar, motivada por la salida de su hijo hacia Estados Unidos hace 15 años. Un vacío en la vida familiar que Olga intenta llenar con la carta que, semana tras semana, escribe a Frank. Cartas que mantienen vivo el amor de madre e hijo.²⁷⁸

Roque comparte el inicio de su experiencia personal con los protagonistas de la historia para crear la obra:

Si somos comunicadores, qué es lo que necesitamos: comunicar, pero a la vez recibir ese feedback y saberlo canalizar. Esa señora un día estaba escuchando Radio Nederland, y yo al micrófono estaba haciendo referencia a que era cubano, y la señora me escribió una carta, una carta preciosa, yo la conservo, la tengo guardada como un tesoro. Ella me escribe que estaba muy contenta y orgullosa de que un cubano trabajara en Radio Nederland y que por favor, decía ella, “si usted viene alguna vez a la Havana, yo quisiera conocerlo”, y me da su número de teléfono. Imagínate recibir en Holanda una carta dentro de un sobrecito hecho a mano, que también conservo...²⁷⁹

Como lo demuestra Juan Carlos, el impacto de las palabras del locutor de radio es determinante para el sentir de las personas que escuchan a través del aparato receptor. Lo mismo ocurrirá con los documentales que se emiten, sólo que en ellos, también está en juego la música, efectos, ambientes y silencios que, al unificarse de forma artística, transmiten un mayor cúmulo de emociones. Esta conexión con el radioescucha es importante para obtener su confianza y lealtad, ya que, como alude Juan Carlos Roque, éste es más que un receptor pasivo.

Volviendo a la historia, el periodista cubano expresa una sensación de gratitud cuando obtiene un vínculo con Olga a la distancia, y continúa relatando:

²⁷⁷ Cartas de una madre ganó la medalla de bronce en la categoría “Relaciones Humanas” del Festival Internacional de Programas de Radio de Nueva York (New York Festivals 2007).

²⁷⁸ Juan Carlos Roque, *El premio para “Cartas de una madre”*, [en línea], Hilversum, Holanda, Roque Media Consulting, 26 de enero de 2014, Dirección URL: <http://roquemediaconsulting.com/tag/juan-carlos-roque/>, [consulta: 27 de febrero de 2014].

²⁷⁹ Juan Carlos Roque, curso citado.

Es esa retroalimentación que el realizador siempre espera, y las hay de todas formas y maneras, pero hay algunas que tocan más. Entonces, ¿qué es lo menos que pude haber hecho yo? Llamarla por teléfono. La llamo desde Holanda, le digo: “Buenos días, qué tal, ¿cómo está?”, e inmediatamente responde: “¡No lo puedo creer!, ¿me está hablando el locutor de Radio Nederland?...”, es decir, reconoció mi voz, eso fue para mí muy fuerte. Le dije durante la plática: “Yo le prometo que cuando vaya a Cuba, voy a ir a verla”, y ahí se quedó, en un compromiso. Pero al cabo de dos meses, recibo un correo electrónico que decía: “Hola señor Roque, yo soy Frank León, artista cubano de 55 años, mi nombre le va a decir poco, pero yo soy el hijo de esta ancianita de la Habana...”, y ahí me cuenta él todo el rollo: la carta del día que hablé con ella, trataba sobre la llamada que tuvimos. La señora le cuenta que bajó y vio a sus vecinos, le contó a la comunidad de ancianos de ahí de la Habana vieja lo que había sucedido, y el hijo quizá habrá pensado: “¿Quién será este loco que hizo tan feliz a mi vieja?”. A partir de eso, Frank empezó a buscar información y efectivamente me encontró. Aquí empezó todo.²⁸⁰

Con base en ello se dice que el documentalista debe tener la sensibilidad de percibir las grandes historias que guardan las personas que lo rodean, pero debe enfocar más su atención en aquellos que, la mayoría de las veces, se mantienen al margen de la opinión pública por su condición física, mental o circunstancial, es decir, de los que no han sido visibilizados por la sociedad, con el fin de darles voz y dirigir los reflectores a su situación con miras a generar una reflexión en el escucha.

No está de más mencionar que uno de los principios del relator de historias es la humildad. Si éste no es humilde, difícilmente podrá acercarse a los que necesitan ser escuchados. El contacto directo con los testimonios y el retrato artístico de sus historias contribuirá a ampliar el conocimiento de otras realidades y a generar consciencia sobre temas de la humanidad que siempre estarán vigentes, como la importancia de mantener vínculos afectivos entre padres e hijos ante el fenómeno de la migración obligatoria. Sobre la responsabilidad del documentalista en su labor social, Roque, relata:

Coincidentemente ese año, Radio Nederland quería hacer una serie de programas sobre la familia y yo dije: qué mejor ejemplo que tratar de reconstruir esta historia. Fui a ver al hijo a Miami, me recibió y me enseñó tres cajas grandes de cartas de su madre. Me metí mucho en la historia. Yo iba con la idea de que tenía que hacer leer algunas cartas al hijo y grabarlo, después pedírselas prestadas para yo llevarlas de vuelta a la Habana. Después de mi visita a Frank, llevé esas cartas a la señora, fue sorpresa, ella nunca supo que yo iba. Cuando llegué estaba la reja abierta, toqué la puerta y dije: “¡Hola señora! ¿cómo está?”, y

²⁸⁰ *Idem*

la señora otra vez dijo: “¡No puede ser!”, se emocionó, es de esas cosas que uno va a llevar siempre como un recuerdo. Mucho más se emocionó cuando, sin previo aviso, saqué un mazo de cartas y le dije: “Mire lo que le he traído”, y ahí ella como que se desubicó o desconfió y pensó: “Cómo lo que yo mandé a Estados Unidos me lo ha traído este hombre”. Entonces le expliqué y le entregué una carta de su hijo. Le di tiempo de que la leyera y ahí Frank le explicaba lo que estaba pasando. Hice que la señora leyera los mismos fragmentos que leyó Frank, lo grabé y así armé la historia. En función de lo que decían las cartas, porque son crónicas de vida, traté de hacer el intercambio entre madre e hijo, de recrear el vínculo por lo menos a través del sonido. Me llevó trabajo, la selección de la música fue de Cervantes, unas obras maravillosas en piano que se llaman “Adiós a Cuba”.²⁸¹

En la obra *Cartas de una madre*, Roque recrea la cercanía que estos dos personajes tienen a través de la pluma y el papel a pesar de la gran distancia que los aleja. En los primeros minutos de este documental sonoro, se escucha lo siguiente:

Inicialmente el testimonio de Frank, hijo de Olga residente en Miami desde hace 15 años en busca de un mejor futuro laboral: “Para mi, mi madre es la patria, es la semilla es la raíz, esa es la verdadera raíz, y para mi esa carta semanal es el vínculo que, además de toda la carga emocional que tiene, el hecho de saber de ella, y tenerla presente en su letra, que ya tu has visto, las cartas son preciosas...” Se escucha de pronto la voz de Olga, una mujer de 83 años, que relata: “En el año de 2005, le escribí 52 cartas, no sé si todas le han llegado, espero que sí...”. Un puente musical conecta a la voz de Frank quien, en voz alta, comienza a leer una de las cartas que su madre le ha enviado: “Siempre que comenzamos un nuevo año esperamos que sea mejor que el anterior, pues los seres humanos somos inconformes...”, la voz de Olga se sobrepone leyendo el mismo fragmento y la voz de Frank desaparece: “...pues los seres humanos somos inconformes y siempre pedimos y queremos más. Pero como este año que acabamos de pasar fue...”, el mismo juego de voces se repite y Frank continúa leyendo la carta: “Pero como este mismo año que acabamos de pasar fue tan funesto para tantas naciones y tantas personas pues está más justificada esa apelación.” Tras otro puente musical, Frank reaparece relatando la última vez que vio a su madre, un momento emocional lleno de silencios en el que continúa describiendo las sensaciones que eso le produce.²⁸²

La escena estética que Roque recrea a partir de la imagen de Olga escribiendo la carta en voz alta y Frank leyéndola tras recibirla en el buzón, es el detalle artístico que concede a la radio el valor emocional. Recuerdos, pensamientos de añoranza, mensajes que en

²⁸¹ *Idem*

²⁸² Descripción propia de la autora con base en la escucha de la obra *Cartas de una madre*, disponible en: <http://roquemediaconsulting.com/tag/juan-carlos-roque/>

esta ocasión transforman el papel en sonido esperando ser escuchados por el otro mediante esta obra, son el resultado de una labor que lejos está de preocuparse por cumplir con las autoridades de la radiodifusora. Es un trabajo con un fin social que busca unir a dos seres que sobrellevan la necesidad afectiva con el día a día en diferentes países. El autor, además, considera importante dar un seguimiento personal a los protagonistas de sus historias, es decir, conservar el vínculo que se ha creado con aquellas voces que depositaron su confianza para hacer públicas sus historias. Sobre ello, Roque cuenta la forma en que terminó la historia de Olga:

La señora murió dos años después, pero al menos alcanzó a escuchar por onda corta el trabajo y después le hicimos llegar una copia, porque esta serie se editó en disco compacto y se entregó a todas las radios afiliadas a Radio Nederland. Las cartas tal como le prometí al hijo, las mandé de regreso a Estados Unidos y ahí terminó todo.²⁸³

Ante la experiencia personal que deja la creación de un documental, Roque, cautivado por las satisfacciones que dejó en los protagonistas, expresa: “El documental sonoro tiene un formato capaz de llegar y de conectar con las historias locales, nacionales y mundiales. No tengamos miedo a las nuevas tecnologías para propiciar que esa radio que estamos haciendo tenga imágenes y mantenga esa magia que siempre ha tenido. Son ustedes, las nuevas generaciones quienes tienen que rescatar esa virtud: hacer radio con imágenes.”²⁸⁴

A partir de este caso, se afirma que el documental sonoro tiene funciones sociales que le confieren una importancia trascendental. La experiencia de Roque comprueba el alcance que puede tener este género radiofónico con la gente y sirve de ejemplo para justificar, a continuación, la importancia de incluirse en el conocimiento común tanto del aprendiz como del profesional de la radio mexicana para presentar a la sociedad alternativas sonoras.

Con base en la experiencia de Juan Carlos Roque, se pueden puntualizar tres aspectos que engloban la función del documental sonoro en la sociedad, mismos que serán reforzados teóricamente con citas de la investigación doctoral de la australiana Siobhan Mc Hugh titulada *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and*

²⁸³ *Idem*

²⁸⁴ *Idem*

synergies que trata sobre el *radio feature* como una herramienta ideal para contar historias humanas. Estos son:

a) Informar sobre temas relevantes a través de una experiencia emocional que genere en el oyente consciencia sobre temas de su entorno.

Al ser un género radiofónico que genera un vínculo emocional con la gente, la que siente, opina y se sorprende, el documental sonoro se convierte en una herramienta capaz de influir en los pensamientos y las decisiones de la sociedad en torno al tema aprehendido. Siobhan Mc Hugh, sobre el impacto emocional que se busca en el oyente, escribe: “La importancia del afecto para los consumidores y profesionales de la radio es que influye significativamente en el impacto y el procesamiento del “mensaje codificado”, o el contenido sustancial que se está transmitiendo. [...] Entre más resonancia afectiva tenga el audio, mayor será la impresión que éste genere en el oyente.”²⁸⁵ La misma autora cita a Eric Shouse, doctor en Comunicación por la Universidad del Sur de Florida interesado en la retórica, los estudios culturales y el papel del humor en la cultura popular, para afirmar que: “cada forma de comunicación en donde las expresiones faciales, la respiración, el tono de voz y la postura son perceptibles, pueden transmitir emociones.”²⁸⁶ Entonces, conectar las emociones con el relato presentado, servirá para generar en el receptor reflexiones que lo lleven a comprender de una manera más humana otras realidades.

b) Atender las necesidades de expresión oral de la gente que no ha sido visibilizada.

Se trata de los otros, los olvidados, los que pocas veces son tomados en cuenta y atendidos en las políticas públicas. El documental sonoro da visibilidad a las historias de quienes han quedado al margen de la sociedad. McHugh retoma a Studs Terkel, productor e historiador oral americano, para resumir el corazón de la entrevista hacia este sector, y escribe: “La primera cosa que le digo a cualquier entrevistador es... ‘escucha’. Esta es la segunda cosa que les he dicho también, y la tercera, y la cuarta. Si lo hacen, la gente hablará. Ellos siempre hablarán. ¿Por qué?, porque nadie los ha escuchado antes en todas sus vidas. Quizá ellos jamás se hayan escuchado a ellos mismos”²⁸⁷, ya que, en una ocasión una mujer americana de bajos recursos a la que Terkel entrevistó, no comprendió realmente cómo se

²⁸⁵ Siobhan McHugh, *op. cit.*, p. 122-123

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 123

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 70

sentía hasta que se escuchó en la misma grabación. A lo que el autor agrega: “la gente diferente, a la que llaman ordinaria -palabra que detesto porque es estereotipada-, son capaces de cosas extraordinarias.”²⁸⁸

c) Preservar el rastro de las historias de vida.

El documental sonoro pone especial atención en la testificación de las historias de vida que representan un mundo de controversias y confrontaciones humanas, aquellas que a gran escala derivan en temáticas sociales que afectan el entorno de una sociedad como la migración, la delincuencia, entre otros. De acuerdo con Juan Carlos Roque, el documentalista tiene la función de registrar el reflejo de la realidad. Al respecto sostiene:

El realizador es un “contador de historias” que necesitan ser contadas. [...] Si no contamos estas historias, dejamos de reflejar el mundo en el que vivimos. Creo que la radio tiene la gran misión de contar historias y más ahora con la aparición de las redes sociales, cuando todo tiende a ser cortito, se minimiza. Como contraparte de esto, debe haber este tipo de trabajo de realización, de programas de radio que no sólo sea llevar a un invitado al estudio, o leer una nota y poner música. Por eso hablo de la capacidad del realizador o periodista de decir: yo quiero hacer una obra que pueda quedar para la historia. Quiero conceptualizar algo y que la gente pueda tener acceso a esa historia, porque en la medida en que seamos capaces de contarlas eso será extraordinario porque será una manera de estar buscando ese intercambio y que la gente se vea reflejada en un programa de radio, que la gente se haga partícipe.²⁸⁹

Entender y preservar la fragilidad humana, ayudará a concientizar a la sociedad actual y a las futuras generaciones sobre la evolución o el retroceso de su entorno. Por ello es tan importante la labor de este género radiofónico.

Es innegable que el *radio feature* pueda funcionar de la misma manera en la sociedad mexicana. Sobre la pertinente inclusión del documental sonoro en el conocimiento común de los mexicanos y los españoles, quienes viven una situación económica similar en la actualidad, la realizadora sonora, locutora y docente, Laura Romero, escribe en un correo personal:

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 73

²⁸⁹ Juan Carlos Roque, taller citado.

En España la situación es también muy difícil, el paro ha aumentado mucho en los últimos años, la pobreza crece y la precariedad laboral está a la orden del día. Los medios de comunicación y las radios están institucionalizadas y subordinadas a unas directrices políticas. Resulta muy difícil producir documentales sonoros o piezas de radioarte en este contexto, pero no por ello debemos dejar de formar y divulgar este tipo de radio. Y esa es la labor que intento hacer desde Radioimaginamos y con los talleres que impartimos.

[...] Precisamente, con las dificultades sociales y económicas que vivimos en España y en México, creo que es un buen momento para el documental sonoro, para el reportaje sonoro creativo o simplemente para "contar historias" sobre lo que ocurre, con diversos enfoques y dando la voz a los ciudadanos, sin necesidad de emplear grandes recursos técnicos y económicos gracias a la digitalización. ¿Qué opinas? Me gusta mucho pensar también en el desarrollo del "autor o productor *freelance*" capaz de trabajar a distancia en diversas temáticas, y que los grupos de comunicación cuenten con ellos para incorporar sus documentales en la programación. No sería tan caro invertir en esto. Hay programas de radio que cuestan muchísimo más dinero sólo porque habla la estrella del momento. Estoy ahora estudiando este tipo de producción, que empieza a aflorar en España tímidamente, pero lo está haciendo.²⁹⁰

Sin duda, la situación actual de México habla de un país en crisis que exige atención. Un tema de suma importancia para una economía en desarrollo es el de la pobreza. De acuerdo con el informe "Análisis y medición de la pobreza 2012" del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), el cual describe la situación actual de pobreza en que vive parte de la población mexicana, en México, existen 53.3 millones de personas que viven en situación de pobreza moderada²⁹¹, lo que significa un aumento de medio millón a los 52.8 millones de personas que en el 2010 se encontraban en esta condición. Pese a este aumento, en términos relativos (población en pobreza/ población total), las cifras muestran una disminución de 1.3%, que se explica por el incremento de la masa poblacional.²⁹²

²⁹⁰ Laura Romero, "Re: Taller de radioarte y arte sonoro en entorno digital", [en línea], México, 03 de marzo de 2014, Dirección URL: <lauraromero@radioimaginamos.org>, [consulta: 20 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

²⁹¹ De acuerdo con el Coneval, se considera a una persona en situación de pobreza moderada cuando ésta presenta al menos una carencia social (educación, salud, seguridad social, vivienda, servicios básicos y alimentación) y un ingreso mensual por debajo de la línea de bienestar económico (2,329 urbano y 1,490 rural), mientras que una persona que vive en pobreza extrema tiene un ingreso mensual inferior a la línea de bienestar mínimo (1,125 urbano y 800 rural), y además presenta tres o más carencias sociales. En Fredy Yair Montes Rivera, *La situación actual de pobreza en México*, [en línea], Periódico El Economista, 1 de agosto de 2013, Dirección URL: <http://eleconomista.com.mx/columnas/agro-negocios/2013/08/01/situacion-actual-pobreza-mexico>, [consulta: 28 de abril de 2014].

²⁹² *Idem*

Los resultados también muestran que la situación de pobreza extrema que se vive en el país está mejorando tanto en términos relativos como absolutos, ya que en la actualidad se estima que hay 11.5 millones de personas que viven en situación de pobreza extrema, cifra 11.5% menor a la reportada en el 2010, lo que significa que 1.5 millones de personas han mejorado su situación actual de vida.²⁹³

A pesar de que en términos relativos el porcentaje de personas que vive en situación de pobreza moderada y extrema ha disminuido, es importante mejorar las políticas públicas enfocadas al acceso a la seguridad social e incremento del ingreso real, ya que, según este estudio, son los dos temas en los que se ha empeorado respecto del 2010.

Ante esta realidad se vuelve apremiante concientizar a la sociedad sobre los problemas que afectan su entorno. Una forma de hacerlo es mediante las emociones. Por ello la importancia de fomentar el empleo del documental sonoro como una herramienta capaz de generar estos cambios en la audiencia.

Otra mirada hacia la pertinencia de recurrir al documental sonoro como un apoyo para la sociedad es la que aporta el productor argentino Francisco Godinez. Al respecto, escribe:

[...] creo que el documental sonoro claro que puede tener una función social importante en México, como en cualquier lugar. Ahora bien, la importancia es mayor en países del tercer mundo, ya que hay mayores y más profundas demandas y necesidades sociales, problemas que resolver, a los cuales contribuye desde siempre la radio de fines sociales. En América Latina, la radio comunitaria, la pública y la universitaria, han contribuido mucho en la generación de soluciones a problemas sociales de diversa escala. Ese rol aún debe ser reforzado. Y ese rol además, debe ser siempre renovado, sobre todo en tiempos donde la competencia con otros medios es mayor en las ciudades, y entonces la radio debe poder renovarse y ofrecer contenidos nuevos, formas nuevas para comunicar temas importantes.

[...] Concretamente en México, existe cierta sensibilidad radiofónica, que aunque no masiva, mucho mayor que en otros países a ciertas estéticas y formas del radioarte y el radiodrama. Eso hace especial el contexto para las posibilidades de un formato como el documental sonoro. Sí me parece que en principio se estaría interpelando a un público urbano, el que puede alejarse de una radio que le ofrezca los mismos contenidos de siempre.

²⁹³ *Idem*

Asimismo, en algunos temas muy sensibles, es difícil abordarlos con las formas clásicas, ya sea porque ya el oyente no quiere volver sobre esos temas que lo agobian, o ya sea por la crudeza de lo que significan. De este modo, formas alternativas de hablar de esos temas se imponen como necesidad. Aquí entrarían el humor, el radiodrama, el radioarte y, por supuesto, el documental sonoro: una alternativa para tratar temas delicados de costado, sin ser invasivo, agresivo o expulsar al oyente del interés por esos temas.

Sin duda, el documental sonoro, con sus capacidades de dramatizar la realidad, es una pluma esperando a ser sumergida en el tintero. Si se adopta la iniciativa de Laura Romero de propiciar cursos, talleres o encuentros con especialistas de las artes sonoras, será más pronto su conocimiento entre la comunidad creativa.

Para contribuir a esta labor, se presenta en el tercer capítulo de este trabajo un estudio de recepción ante la escucha del documental sonoro en estudiantes universitarios, que pretende inicialmente dar a conocer el género artístico radiofónico entre la comunidad académica y finalmente, saber cómo perciben una obra sonora de esta índole dada la falta de difusión que tiene en la radio.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DE RECEPCIÓN EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DEL DISTRITO FEDERAL ANTE LA ESCUCHA DEL GÉNERO RADIOFÓNICO DOCUMENTAL SONORO O *RADIO FEATURE*

En este último apartado de la investigación se presenta un estudio de recepción en estudiantes universitarios tras la escucha de un documental sonoro, en el cual se describirá en un inicio la metodología que se llevará a cabo para cumplir el objetivo del mismo, se explicarán las etapas en las que se desarrolló el estudio así como su aplicación en campo, se presentarán los datos recabados, se expondrá el análisis de los mismos y, finalmente, se revelarán las conclusiones de este trabajo.

En el capítulo anterior se mencionó la importancia de someter el documental sonoro a la retroalimentación de la audiencia, como lo sugiere Silvina Buján al decir que: “finalmente está el encuentro con ese oyente, cuando salimos de esa suerte de ‘trance’ al que nos somete la narración, y estamos allí, cerrando la última página del último libro, y está frente nuestro, idealmente, la gente. Es una sensación análoga a la salida del teatro o de los cines, en que con franqueza uno pregunta: ¿Te ha gustado? La respuesta esperada no es meramente un ‘sí’. Es más bien un relato de sensaciones.”²⁹⁴ Esto con el fin de medir el impacto que la obra genera en cada receptor.

Conocer a detalle el proceso receptivo de la audiencia también lleva a descubrir cómo ésta descodifica los mensajes, obteniendo a su vez información específica que interese a cada autor para sus respectivos fines de investigación.

Sin embargo, esta no es una tarea que involucre en gran medida a la radio en América Latina, pues los análisis de audiencias que se han realizado sobre ella son pocos en comparación con la televisión, tal como lo muestra la siguiente tabla que refleja la

²⁹⁴ Silvina Buján, *op. cit.*, p. 1

cantidad de estudios publicados sobre cada medio de comunicación desde 1960, década en que surge el primero en el país:

Cuadro 16

Documentos de estudio por década y por medio de comunicación

	Prensa	Radio	Televisión	Medios	Cine	Internet	Otro / no aplica	Total
1960			1	1				2
1970	1	1	20	16	1		3	42
1980		7	54	14	2		3	80
1990	10	27	119	89	12	5	19	281
2000-2010	1	7	109	70	24	31	44	286
Total	12	42	303	190	39	36	69	691

Fuente: Rebeca Padilla, *et al.*, *México: la investigación de la recepción y sus audiencias. Hallazgos recientes y perspectivas*, en Nilda Jacks, *et al.*, *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*, Quito-Ecuador, Quipus, CIESPAL, 2011, p. 234.

El bajo índice en investigación de audiencias del medio sonoro justifica el interés del presente trabajo por incentivar este campo de estudio, a fin de atribuirle la debida importancia al proceso de recepción que experimenta el oyente, pues, de acuerdo con Guillermo Orozco²⁹⁵, uno de los más reconocidos investigadores en el país de los medios audiovisuales y sus receptores, “la influencia de la comunicación social en nuestros días es enorme y se considera urgente la profundización en las audiencias y en las mediaciones de los medios, para descubrir una importante –y aún novedosa óptica de análisis– que conlleve a un uso más racional de los mismos”²⁹⁶.

De acuerdo con el autor, los medios de comunicación “son lenguajes, metáforas, dispositivos tecnológicos, escenarios donde se genera, se gana o se pierde el poder; son

²⁹⁵ Guillermo Orozco Gomez es Profesor Titular-Investigador del Departamento de Estudios de la Comunicación Social en la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por el ITESO (Mexico). Especialista en Pedagogía de la Comunicación por la Universidad de Colonia (Alemania) y Maestro y Doctor en Educación por la Universidad de Harvard (Estados Unidos). Investigador Nacional -3 y miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Catedrático UNESCO de Comunicación Social en las Universidades Javeriana de Colombia (1996) y Autónoma de Barcelona (2000). Catedrático Humanitas del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de Mexico (2007) y Catedrático Nacional en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara (2006 y 2007). Líneas de trabajo: recepción, educación para los medios y observación de la ficción televisiva.

²⁹⁶ Guillermo Orozco Gomez, *El reto de conocer para transformar: medios, audiencias y mediaciones*, [en línea], Revista Comunicar, Vol. n° 8, 6 pp., México, 1° semestre de marzo de 1997, Dirección URL: <http://tinyurl.com/n558cvx>, [consulta: 28 de noviembre de 2013], pp. 25-30.

mediaciones y mediadores, lógicas, empresas mercantiles; son instrumentos de control y moldeamiento social, y a la vez, son dinamizadores culturales y fuente de referentes cotidianos; son educadores, representantes de la realidad y son generadores de conocimiento, autoridad y legitimación política²⁹⁷, características que se traducen en la acumulación de poder que pueden ejercer en (contra) de las audiencias.

No obstante, los nuevos enfoques sobre la *audiencia activa* ²⁹⁸ revelan que “los límites de los medios son sus audiencias”²⁹⁹, pues “son ellas las que podrían hacer, y así lo han hecho en muchas ocasiones, que los medios estén a su servicio, en vez de en su contra.”³⁰⁰ En México, este fenómeno se ha visto retardado dada la monopolización de los medios de comunicación que, con su programación imponente, han permeado a la sociedad desde los inicios de la radio y la televisión. Empero, se ha visto en los últimos años el despertar de la audiencia mexicana a través de otros canales de expresión como las redes sociales y las plataformas electrónicas, en donde diariamente se observan huelgas sociales silenciosas pero de gran resonancia en la opinión pública y, por ende, en medios como la prensa, la televisión y la radio. Tal es el caso de la colecta de firmas que la organización “Creamos México” reunió a favor de la expulsión de Televisa de la conductora peruana Laura Bozzo tras el empleo injustificado de un helicóptero del Estado de México para el supuesto apoyo a personas de Guerrero ante las inundaciones ocurridas por la tormenta tropical *Manuel* a finales del 2013. En nota de prensa, se leyó lo siguiente:

MEXICO, D.F. (apro).- Los representantes de la organización Creamos México entregaron hoy en Televisa Chapultepec dos cajas con 4 mil 800 hojas que contenían 150 mil 200 firmas de personas, quienes exigen a la empresa que cancele el programa de la conductora Laura Bozzo, a raíz de que se hizo pasar por rescatista durante la emergencia por las

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁹⁸ Término desarrollado en mayor medida por John Friske y John Hartley, apoyados por Stuart Hall y Parkin, en el cual rechazan que la gente esté compuesta de “idiotas culturales” (cultural dopes): “No se trata de una masa pasiva e indefensa incapaz de discriminar, a merced económica, cultural y política de los barones de la industria.” Prueba de lo anterior, señala el teórico Friske, es que a pesar de la fuerza homogeneizadora de la ideología dominante, los grupos subordinados en el capitalismo han mantenido una marcada diversidad de identidades sociales, lo que ha exigido que el capitalismo produzca una variedad equivalente de voces. En estos términos, las audiencias de los medios tienen formas culturales e intereses propios que difieren y en ocasiones chocan con los de los productores de bienes culturales. En José Carlos Lozano, *Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes teóricos recientes*, [en línea], El Colegio de la Frontera Norte, Serie: Comunicación y Sociedad, núm. 10-11, México, septiembre-abril de 1991, Dirección URL: <http://tinyurl.com/o6pl7mb>, [consulta: 30 de noviembre de 2013], p. 91.

²⁹⁹ Guillermo Orozco, *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁰ *Idem*

inundaciones en Guerrero y usó una ambulancia aérea del gobierno mexiquense para montar su show.

[...] Como testigo de la entrega acudió Ana Laura Lozano Hernández, la coordinadora de campañas de la organización Change.org México, plataforma electrónica que usaron los convocantes para recabar las firmas. “Cuando vimos lo del montaje (de Bozzo en Guerrero) ya nos pareció excesivo, obsceno, lo platicamos y decidimos lanzar la iniciativa de firmas. La abrimos el día 25 de septiembre y en 48 horas ya habían firmado 100 mil personas; en dos semanas llevamos más de 150 mil”, dijo en entrevista.

De acuerdo con la representante de Change.org, la iniciativa de los sonorenses rompió récords en la historia de la plataforma electrónica, ya que en sólo dos días recabó 100 mil firmas en contra del programa de la peruana. Lo anterior a pesar de que hay aproximadamente 80 peticiones abiertas en repudio a Bozzo, algunas exigiendo que sea expulsada del país.

[...] Los integrantes de la organización informaron que ayer tuvieron pláticas con la organización “A favor de lo mejor”, que desde hace más de una década pugna por el mejoramiento del contenido de los medios de comunicación, y que sumarán esfuerzos.³⁰¹

Pero ¿qué son las audiencias? Para las agencias que miden el comportamiento de los receptores, las audiencias son potenciales consumidores de los productos y servicios publicitados en los medios, y constantemente publican artículos que presentan el empleo de más de 15 variables para analizar a los radioescuchas, desde el *rating* o *share* hasta los coeficientes *alfa* y *beta*, como “La radio y sus públicos” de Nielsen IBOPE México³⁰² que asegura conocer con detalle tanto al medio como a su audiencia, empero, estos datos sólo contribuyen a la toma de decisiones estratégicas de compradores y planeadores de medios, quienes buscan que sus mensajes sean escuchados por lo públicos de sus marcas, tal como se lee en el mismo.

En este campo proliferan cifras que conducen al fin común de la red de medios privados en México: el consumismo, por ello es preciso describir e interpretar más que medir a las audiencias. En un sentido humanista, “las audiencias somos todos, con nuestras resistencias y complacencias a consumir lo ofertado en los medios, con nuestras visiones

³⁰¹ Marcela Turati, *Entregan 150 mil firmas a Televisa contra programa de Bozzo*, [en línea], México, Revista Proceso, México, 10 de octubre de 2013, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/?p=355031>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

³⁰² Rafael Cortes, *La radio y sus públicos*, [en línea], Neoindicadores, México, junio de 2013, Dirección URL: https://www.nielsenibope.com.mx/uploads/5junio2013_2.pdf, [consulta: 30 de noviembre de 2013], p. 46.

y ambiciones de y hacia los medios. Todos, con nuestras destrezas cognoscitivas, hábitos comunicativos, pero también con nuestras deficiencias analíticas, carencias informativas, necesidades de comunicación y reconocimiento.”³⁰³

Interesa estudiar a la audiencia como sujetos sociales, históricos y culturales, porque son ellos quienes dan sentido a la comunicación gracias al proceso de la recepción, en el cual plasman sus percepciones sobre un objeto dado con base en sus conocimientos, emociones y experiencias de vida que los conforma como seres críticos.

Desde una perspectiva académica, Orozco refiere a James Lull, profesor en la Universidad de California especializado en medios y estudios culturales, para decir que “la recepción de medios es el proceso en el cual la audiencia genera informaciones, conceptualizaciones y valoraciones en cuanto al objeto de investigación.”³⁰⁴ Por lo tanto, el estudio de recepción será el análisis que el investigador realiza con los datos obtenidos de los sujetos investigados.

La investigadora española María Corominas³⁰⁵ explica de manera general que: “esta corriente estudia los procesos a través de los cuales la audiencia construye significado a partir de la exposición a los medios. Justamente, uno de los puntos centrales de los estudios de recepción es el carácter activo que se otorga a la audiencia; la capacidad de actuación que se le reconoce en su relación con los medios. Este punto, además, se presenta como novedoso en la investigación.”³⁰⁶

3.1 Justificación

Una vez expuesta la problemática que representan los escasos estudios de audiencias de la radio en América Latina y por lo cual cautiva incentivar este campo, es importante

³⁰³ Guillermo Orozco, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁴ Guillermo Orozco; Rodrigo González, *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*, México, Tintable, Serie: Brújula, 2012, primera edición, p. 118.

³⁰⁵ María Corominas es profesora titular en el Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, y subdirectora del Instituto de la Comunicación de la misma universidad.

³⁰⁶ María Corominas, *Los estudios de recepción*, [en línea], Barcelona, Portal de la Comunicación, marzo de 2001, Dirección URL: <http://www.portalcomunicacion.net/download/4.pdf>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

exponer el proceso reflexivo que justifica la realización de un análisis de recepción del género radiofónico documental sonoro.

Inicialmente se consideró trabajar una investigación propositiva que presentara un proyecto para la organización de un concurso inter-universitario de documentales sonoros en el Distrito Federal, con el fin de contribuir a la difusión del género en México y a su conocimiento en la sociedad mexicana. Sin embargo, al tomar en cuenta la situación actual que éste tiene en el país, se llega a la siguiente reflexión:

El lanzamiento de un concurso inter-universitario de documentales sonoros es un proyecto que, para el desconocimiento del género en el país, resulta ambicioso. Se considera más adecuado, como un primer esfuerzo, tener un contacto previo con estudiantes universitarios a fin de informarles directamente sobre la existencia de otras formas de expresión artística como el *radio feature* apegadas a la estética radiofónica de la que habla Rudolf Arnheim, que es la que realmente enriquece a la radio.

El proyecto inicial del certamen inter-universitario puede ser una oportunidad para difundir la producción del documental sonoro en la comunidad estudiantil en una segunda etapa, pero antes, es importante darlo a conocer y escuchar las opiniones de sus receptores, mismas que permitirán generar conocimiento sobre las posibilidades de incluirlo en la sonoridad mexicana como un género con responsabilidad social, cuya importancia se menciona en el capítulo anterior.

En este orden, los universitarios contarán con la teoría y la práctica adquirida en su casa de estudios para su posterior interés en la participación de un certamen inter-universitario de documentales sonoros.

3.2 Metodología

Se utilizó el método de estudios de recepción empleando las técnicas de observación directa y encuesta de opinión mediante la aplicación de cuestionarios, con el objetivo de saber cómo recibe el joven universitario una propuesta sonora de este tipo a pesar de la poca difusión que tiene en la radio, pues el documental sonoro no sólo es un género radiofónico sino también artístico lo que implica una experiencia emocional, por lo cual,

conocer su opinión con respecto a ello es de gran importancia para este estudio. A su vez, se pretende que los universitarios conozcan una propuesta diferente y funcional, que amplíen sus perspectivas sobre la producción artística del sonido a fin de generarles una inquietud por experimentar con él en su universidad y, en un escenario ideal, aplicarlo en la vida profesional.

Para ello, se hará una investigación descriptiva que, en palabras de Guillermo Orozco y Rodrigo González, se emplea para “conocer de manera general algo sobre lo que no se ha investigado aún, o sobre lo que existen muy pocos datos, intentando aportar una primera mirada y una primera versión del ‘mapa’ del fenómeno”³⁰⁷, y su función fundamental es “describir cómo es un fenómeno y en tanto que esta descripción se basará en una mirada exploratoria.”³⁰⁸

La técnica de observación directa “es un legado directo de la antropología social que se caracteriza por la presencia del investigador en el escenario de investigación en el papel de observador.”³⁰⁹ Mientras que la encuesta de opinión se define como “una técnica de recolección de información, que, por medio de un cuestionario, recoge las actitudes, opiniones u otros datos de una población, tratando diversos temas de interés. Las encuestas son aplicadas a una muestra de la población objeto de estudio, con el fin de inferir y concluir con respecto a la población completa”.³¹⁰

Este trabajo se realizó en tres fases:

I. Selección del material sonoro y el corpus para la aplicación del estudio de recepción

a) Selección del documental sonoro:

Como se expuso en el apartado 2.3 y 2.4 sobre el estado actual del *radio feature* en Europa y México, la producción radiofónica de este género en castellano aún está en fase experimental y lo que existe es poco. Por ello se decidió seleccionar una sola obra titulada “José Rivera: La transgresión”, de la serie de 12 programas producidos y musicalizados por Guadalupe Cortés, con guión de Nuria Gómez, locución de José Ángel Domínguez y la asistencia creativa de Domingo Garcilazo y Angélica Cortes,

³⁰⁷ Guillermo Orozco; Rodrigo González, *op. cit.*, p. 37.

³⁰⁸ *Idem*

³⁰⁹ *Ibid*, p. 150.

³¹⁰ Mónica Gerber, *¿Qué son las encuestas?*, [en línea], Fundación Futuro, Chile, Dirección URL: <http://tinyurl.com/3hbyq23>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

mismo que se produjo en Radio Educación con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, entre el 2005 y el 2006.

La obra “José Rivera: La transgresión” fue seleccionada porque en su montaje se encuentra un balance entre los elementos radiofónicos estéticos a los que Rudolf Arnheim sugiere atención: la palabra, la música, la armonía y el ritmo; a su vez esta obra funge como un medio de expresión, más que un medio informativo, que es capaz de describir la realidad por medio de ruidos evocadores que dejan vagar los pensamientos del oyente a las atmósferas sugeridas, obedeciendo a lo que profesa el mismo autor sobre los matices artísticos que ofrece la radio. Con ello se busca despertar la imaginación de los escuchas.

La obra versa sobre José Rivera, un coreógrafo travesti que comparte su ideología sobre la homosexualidad y la danza como una forma de vida. Dado que es él quien narra su propia historia ante los obstáculos sociales a los que se ha enfrentado, se perciben elementos humorísticos que generan un vínculo cercano al oyente. Como se mencionó en el capítulo dos, esta es una de las características que diferencia al documental sonoro del reportaje, pues no hay intervención del realizador en la estructura narrativa.

La técnica de investigación que la productora Guadalupe Cortés emplea para realizar la obra es la entrevista, misma que se aplica también en el Nuevo Periodismo de Tom Wolfe y Kapuściński que se repasó en el capítulo anterior, aunque no por ello desatiende la estética de todos los elementos que utiliza como el uso de ambientaciones reales, musicalización contextual ligada al relato del protagonista, grabaciones originales que ilustran la narración y el manejo de los silencios que impregnan incertidumbre a la historia. Esta estructura narrativa entre la realidad de los hechos y la decoración estética de los mismos se refleja en la pieza seleccionada, por ello se quiere conocer cómo interpreta y percibe el estudiante universitario la información presentada bajo un tratamiento artístico que no se encuentra en la radio actual.

b) Selección del corpus a quienes se les aplicó la metodología:

Se seleccionó a 98 estudiantes universitarios de la carrera Ciencias de la Comunicación o afín para promover el conocimiento del género documental sonoro

en las aulas de estudio, con el objetivo de que el alumnado tenga conciencia de que existen otras formas de expresión radiofónica apegadas al arte para su ejercicio en la academia y en la vida laboral como futuros interlocutores con la sociedad.

Parafraseando a Humberto Muñoz García, coordinador del Seminario de Educación Superior en la UNAM, “los estudiantes son el centro de la academia, porque ellos son los futuros productores de conocimiento y darles cultura para que se desempeñen en la sociedad con éxito es un objetivo de primer orden”³¹¹, por ello, en un escenario ideal, los estudiantes universitarios, caracterizados por estar constantemente informados del acontecer en su entorno³¹² e identificados, por ende, como un sector consciente y activo a ojos de las autoridades políticas, los medios de comunicación y la sociedad, podrán emplear el documental sonoro como una herramienta de sensibilización y concientización en la sociedad sobre sus temáticas sociales, a través de los canales de comunicación que tienen a su alcance como la radio universitaria y la internet que actualmente permiten la divulgación de contenidos libres y abren paso a la experimentación sonora.

El reto de los futuros documentalistas sonoros será, por tanto, incidir en espacios de comunicación públicos y privados que permitan extender el conocimiento de este género radiofónico a mayores audiencias, a fin de que la sociedad mexicana identifique este tipo de contenidos con responsabilidad social, aporte del capítulo antecedente sobre la importancia de este aspecto que en tiempos contemporáneos requieren los grandes comunicadores.

c) Selección del universo o población y la muestra:

De acuerdo con Mario Tamayo y Tamayo, “la población se define como la totalidad del fenómeno a estudiar, donde las unidades de población poseen una característica común la cual se estudia y da origen a los datos de la investigación”.³¹³

³¹¹ Humberto Muñoz García, *La universidad pública en México*, [en línea], Publicación digital del Seminario de Educación Superior de la UNAM, 9 pp., UNAM, septiembre de 2009, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kljrtma>, [consulta: 9 de diciembre de 2013].

³¹² La siguiente nota periodística refleja el latente activismo estudiantil en el contexto socio-político del país sobre todo en los años 1968 y 2012: Emir Olivares Alonso, *Movimientos estudiantiles deben impulsar resistencia al neoliberalismo: académicos*, [en línea], La Jornada, México, 2 de octubre de 2012, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/02/politica/014n1pol>, [consulta: 5 de noviembre de 2013].

³¹³ Mario Tamayo y Tamayo, *El proceso de la investigación científica. Incluye evaluación y administración de proyectos de investigación*, México, D.F., Limusa, 1997, cuarta edición, p. 114.

La muestra, por tanto, “es una herramienta de la investigación científica, cuya función básica es determinar qué parte de una población debe examinarse, con la finalidad de hacer inferencias sobre ella. La muestra debe lograr una representación adecuada de la población, en la que se reproduzca de la mejor manera los rasgos esenciales de dicha población que son importantes para la investigación.”³¹⁴

En este caso se seleccionó como población a las universidades públicas del Distrito Federal, de las cuales, se tomará como muestra a la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, campus Ciudad Universitaria; y a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM, plantel Centro Histórico y San Lorenzo Tezonco.

Muñoz García refiere que en México “hay más de 2 mil 600 instituciones de educación superior, la mayor parte de las cuales tiene apenas unos cuantos lustros de existencia; 66.8% son privadas. Entre ellas asoman algunas pocas de buena reputación y un número grande de instituciones de bajo nivel académico. Atienden aproximadamente a un tercio de los estudiantes.”³¹⁵

De acuerdo con el autor, “debido a que la demanda de estudiantes ha crecido, hay quienes pagan por consumir un servicio educativo, en instituciones que dejan mucho que desear. Por tanto, en el papel trascendente que juega la universidad pública en la educación y la cultura de los mexicanos recae el compromiso de aportar conocimiento para el desarrollo nacional.”³¹⁶ A su vez, escribe que:

La universidad es pública porque recrea el espacio público. Porque en su seno se da el debate racional de las cuestiones que atañen al interés de toda la sociedad. De la universidad pública fluye conocimiento para el bienestar y la prosperidad social, a través de sus egresados y de los resultados de la investigación. De sus actividades fluye cultura. Produce bienes públicos.

La universidad pública se caracteriza por su pedagogía, dedicada a educar al ser humano, libre y creativo, crítico. Por entregar conocimientos pertinentes para ser

³¹⁴ s/a, *Muestreo*, [en línea], Universidad de Sonora. Departamento de Matemáticas. División de Ciencias Exactas y Naturales, Dirección URL: <http://www.estadistica.mat.uson.mx/Material/elmuestreo.pdf>, [consulta: 9 de diciembre de 2013].

³¹⁵ Humberto Muñoz García, *op. cit.*, p. 3

³¹⁶ *Ibid.*, p. 4

aplicados en el entorno, herramientas para renovarlos. En la institución se adquieren valores para una mejor vida en la sociedad. Es una institución justa, a la cual se accede mediante reglas conocidas por todos y entrega cuentas a la sociedad, haciendo visible sus resultados.

Por ello, el interés de dotar al alumnado de universidades públicas de herramientas comunicacionales como el documental sonoro para acercarse a la sociedad es un factor elemental, pues con ellas podría tener una mayor y mejor incidencia en la manera de transmitir su opinión en el contexto social y cultural actual de México.

Se seleccionó a la UNAM, porque es la única universidad pública mexicana que aparece en *The Times Higher Education World University Rankings 2012-2013*³¹⁷ dentro de las 400 mejores universidades a nivel internacional y, además, es considerada “la universidad más grande de América Latina, no sólo por el número de estudiantes, los programas de formación que imparte, los proyectos de investigación que desarrolla y las actividades de difusión cultural que realiza, sino, por su presencia en el territorio nacional, sus aportaciones para el desarrollo del país y su impacto en la región iberoamericana”³¹⁸.

Mientras que la UACM, caracterizada por su heterodoxia y una planta docente de alto nivel, es una institución que se adecua a las necesidades de un alumnado que estudia y trabaja entre otros factores que le impiden dedicarse al 100% a sus estudios. Este factor influye de manera positiva a este estudio pues la diversidad de opiniones que ofrezcan los universitarios de acuerdo a su contexto de vida es importante para la obtención de resultados más heterogéneos, tomando en cuenta también que el rango de edad de los encuestados varía entre los 20 y los 63 años.

³¹⁷ El Times Higher Education World University Rankings 2012-2013 impulsado por Thomson Reuters son las únicas tablas globales de rendimiento universitario para juzgar universidades de clase mundial a través de todas sus misiones básicas - la enseñanza, la investigación, la transferencia de conocimiento y proyección internacional. Las clasificaciones principales universidades emplean a 13 indicadores de desempeño cuidadosamente calibrados para proveer las comparaciones más completas y equilibradas disponibles, que son de confianza por los estudiantes, académicos, líderes universitarios, la industria y los gobiernos. En Dirección URL: <http://www.timeshighereducation.co.uk/world-university-rankings/2012-13/world-ranking>.

³¹⁸ s/a, *La UNAM en los rankings internacionales*, [en línea], Universidad Nacional Autónoma de México, 20 de noviembre de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/ma53kpf>, [consulta: 20 de noviembre de 2013].

II. Aplicación del método de estudios de recepción con las técnicas de observación directa y encuesta de opinión

Se acudirá a cuatro salones de clase con estudiantes pertenecientes a las siguientes asignaturas:

Cuadro 16

Grupos seleccionados para la aplicación del método etnográfico

Universidad	Semestre	Materia	Grupo	Horario
UACM, plantel San Lorenzo Tezonco	5°	La radio: medio de expresión	301	11:30 - 13:30 hrs.
UACM, plantel Centro Histórico	5°	La radio: medio de expresión	101	11:30 - 13:30 hrs.
UACM, plantel Centro Histórico	5°	La radio: medio de expresión	102	16:00 - 18:00 hrs.
UNAM, campus CU	6°	Teoría de la Producción Audiovisual	3	09:00 - 11:00 hrs.

La profesora titular de los cuatro grupos es la doctora Graciela Martínez Matías, con quien se acordó previamente comenzar cada clase con una introducción teórica del género radiofónico documental sonoro que comprende su origen, variedad de términos, conceptos, características, realización, su actualidad en Europa contra su presencia en México y su función en la sociedad. Cada punto se explicará mediante diapositivas digitales y se ejemplificará con obras sonoras que tornen la exposición amena e interactiva.

Posteriormente se realizarán dos actividades:

- a) Una sesión de escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”, para la cual se llevará al aula un sistema de sonido estéreo de gran potencia que permita la optimización de la escucha de todos los asistentes.

Los aspectos que se analizarán durante la sesión de escucha mediante la observación directa son:

- Condiciones físicas del salón de clase: temperatura, amplitud de espacio, factores distractores externos y la cantidad de luz natural o artificial que posee el aula.

- Disposición de los receptores de acuerdo al horario de clase establecido y los posibles factores que dependen de la escucha atenta o distraída de cada alumno.
- Los momentos del documental sonoro que captaron mayor atención de los alumnos, datos que se obtendrán mediante la observación de su comunicación verbal y no verbal.
- Calidad del audio empleado para la reproducción sonora de la obra.

La herramienta de apoyo que será utilizada durante la observación directa es la nota de campo, que servirá para reportar los detalles de lo que se observa durante la sesión de escucha, así como la experiencia personal de la investigadora con cada grupo de alumnos seleccionado.

b) La aplicación de la encuesta de opinión sobre el documental sonoro escuchado, mediante un cuestionario de cinco preguntas abiertas.

De acuerdo con Roberto Hernández Sampieri³¹⁹ *et al.*, “las preguntas ‘abiertas’ no delimitan de antemano las alternativas de respuesta. Por lo cual el número de categorías por respuesta es muy elevado, en teoría, es infinito. [...] Son particularmente útiles cuando no tenemos información sobre las posibles respuestas de las personas o cuando esta información es insuficiente. También sirven en situaciones donde se desea profundizar una opinión o los motivos de un comportamiento.”³²⁰

El cuestionario que se empleará para aplicar la encuesta de opinión a los estudiantes universitarios es el siguiente:

³¹⁹ Roberto Hernández Sampieri es licenciado en comunicación por la Universidad Anáhuac, maestro en Administración y diplomado en consultoría por dicha institución. Durante su trayectoria profesional ha desempeñado actividades como ejecutivo en empresas de consultoría y asesor de diversas organizaciones públicas y privadas en México y Colombia. Desde 1980 se ha dedicado a la enseñanza de los métodos de investigación y la administración en instituciones de educación superior y posgrado como la Universidad Anáhuac, la Universidad Iberoamericana y el Instituto Politécnico Nacional.

³²⁰ Roberto Hernández Sampieri; Carlos Fernández Collado; Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la Investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana de México, 1991, primera edición, pp. 324-325.

ENCUESTA DE OPINIÓN CON FINES DE INVESTIGACIÓN SOBRE
EL DOCUMENTAL SONORO EN MÉXICO

Edad _____ Género F____ M____
Semestre _____ Materia _____

Responde a las preguntas que se presentan a continuación.

1. ¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor? Explica tu respuesta.
2. ¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste.
3. ¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición del documental sonoro que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta.
4. ¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que es abordado el tema en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?
5. El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza. Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta.

III. Análisis de los datos

Se define el análisis de datos como “un conjunto de manipulaciones, transformaciones, operaciones, reflexiones y comprobaciones que realizamos sobre los datos con el fin de extraer significado relevante en relación a un problema de investigación.”³²¹

S. J. Taylor y Robert Bogdan explican el desarrollo del análisis de datos en la investigación cualitativa de la siguiente manera:

El análisis de los datos es un proceso en continuo progreso en la investigación cualitativa. La recolección y el análisis de los datos van de la mano. A lo largo de la observación participante, las entrevistas en profundidad y otras investigaciones cualitativas, los investigadores siguen la pista de los temas emergentes, leen sus notas de campo o transcripciones y desarrollan conceptos y proposiciones para comenzar a dar sentido a sus datos. A medida que su estudio avanza, comienzan a enfocar los intereses de su investigación, formular preguntas directivas, controlar las historias de los informantes y a seguir los filones e intuiciones.³²²

A su vez, señalan que “todos los investigadores desarrollan sus propios modos de analizar los datos cualitativos”³²³, por lo cual se empleará el siguiente procedimiento adecuado a los propósitos de la investigación en curso y basado en la orientación de los autores mencionados:

- I. Obtener la información: que en este caso será a través de notas de campo, observación directa y encuestas aplicadas durante las visitas a cada grupo de estudiantes universitarios.
- II. Transcribir y ordenar la información: la información obtenida de las notas de campo y las encuestas de opinión será transcrita en un formato digital que facilite su legibilidad y será leída repetidas veces a fin de conocerla a profundidad. Se registrará toda idea relevante que se tenga durante la lectura y reflexión de los datos.

³²¹ Gregorio Rodríguez Gómez, *et. al.*, *Metodología de la investigación cualitativa*, [en línea], 37 pp., Granada-España, Ediciones Aljibe, 1996, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mhoyzjf>, [consulta: 9 de diciembre de 2013].

³²² S. J. Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 158.

³²³ *Ibid.*, p. 159.

III. Codificar la información: de acuerdo con H. J. Rubin y I. S. Rubin, “codificar es el proceso mediante el cual se agrupa la información obtenida en categorías que concentran las ideas, conceptos o temas similares descubiertos por el investigador, o los pasos o fases dentro de un proceso.”³²⁴ Es decir que, una vez obtenida la información de las fuentes, se clasificará en un *software* de acuerdo con las categorías del marco teórico que integra cada pregunta de la encuesta. Taylor y Bogdan sugieren que esta tipología o esquema de clasificación será una ayuda útil para identificar temas y desarrollar conceptos y teorías.³²⁵

IV. Desarrollar conceptos y proposiciones teóricas: se pasará de la descripción a la interpretación y la teoría a través de conceptos y proposiciones. Parafraseando a Taylor y Bogdan, los conceptos son ideas abstractas generalizadas a partir de hechos empíricos. Éstos se utilizan para iluminar los procesos y fenómenos sociales que no son fácilmente perceptibles en las descripciones de casos específicos. El desarrollo de conceptos es un proceso intuitivo que puede ser aprendido, pero no objeto de una enseñanza formal, no obstante, los autores sugieren que primero se busquen palabras y frases del propio vocabulario de los informantes que capten el sentido de lo que ellos dicen o hacen; en segundo término, cuando se descubra un tema en los datos, hay que comparar enunciados y acciones entre sí para ver si existe un concepto que los unifique; y por último, a medida que se identifican temas diferentes, hay que buscar las semejanzas subyacentes que puedan existir entre ellos. Cuando se pueden relacionar los temas de esa manera, hay que buscar una palabra o frase que transmita lo que tienen de similar.³²⁶

Por otra parte, “una proposición es un enunciado general de hechos, basado en los datos. [...] Éstas son verdaderas o erróneas, aunque el investigador podría no estar en condiciones de demostrarlas.”³²⁷

³²⁴ Herbert J. Rubin y Irene S. Rubin, *Qualitative interviewing. The art of hearing data*, Sage Publications, 2011, tercera edición, 288 pp.; en Lizzette Fernández Núñez, *¿Cómo analizar datos cualitativos?*, [en línea], Butlletí LaRecerca, Ficha 7, 13 pp., Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, Secció de Recerca, octubre de 2006, Dirección URL: <http://www.ub.edu/ice/recerca/pdf/ficha7-cast.pdf>, [consulta: 6 de diciembre de 2013], p. 4

³²⁵ S. J. Taylor y Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 162.

³²⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

³²⁷ *Ibidem*

3.3 Aplicación y presentación de los resultados

En los subcapítulos que se exponen a continuación se presentan los resultados obtenidos de los cuestionarios aplicados a los cuatro grupos de universitarios estudiantes del medio radiofónico en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México durante cuatro sesiones del mes de marzo de 2014.

3.3.1 Grupo 301

El primer grupo al que se aplicó la fase II de la metodología descrita fue el 301 de la materia “La radio: medio de expresión” que se imparte en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel San Lorenzo Tezonco, en un horario de 11:30 a 14:30 horas. El grupo estuvo conformado por 24 asistentes, de los cuales 16 eran mujeres y 8 hombres con un rango de edad de 22 a 63 años. La visita se realizó el 4 de marzo de 2014.

La introducción teórica del documental sonoro se llevó a cabo en el aula A-312, un espacio amplio e iluminado, pero caluroso, con poca ventilación y con entrada de ruido exterior, en donde se instaló previamente un sistema de sonido estéreo de gran potencia para sonorizar los ejemplos del género radiofónico documental sonoro que incluía la presentación digital. A pesar de las condiciones climáticas del aula y los factores externos, los alumnos permanecieron atentos a la explicación teórica cuya duración fue de aproximadamente una hora.

Al término de la exposición se hizo un receso de 15 minutos, tiempo en el cual se trasladó el mismo sistema de audio estéreo al estudio de televisión en donde se llevaría a cabo la sesión de escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”. Este espacio está ubicado en la planta baja del edificio C de la universidad, y en contraste con el aula inicial, es un lugar amplio, con luz artificial, cerrado y de baja temperatura, pero aislado del ruido exterior. Previo a la reproducción de la obra, se invitó a los alumnos a cerrar los ojos para experimentar una mejor escucha. Asimismo, se decidió mantener encendida una lámpara para observar las reacciones verbales y no verbales de los receptores.

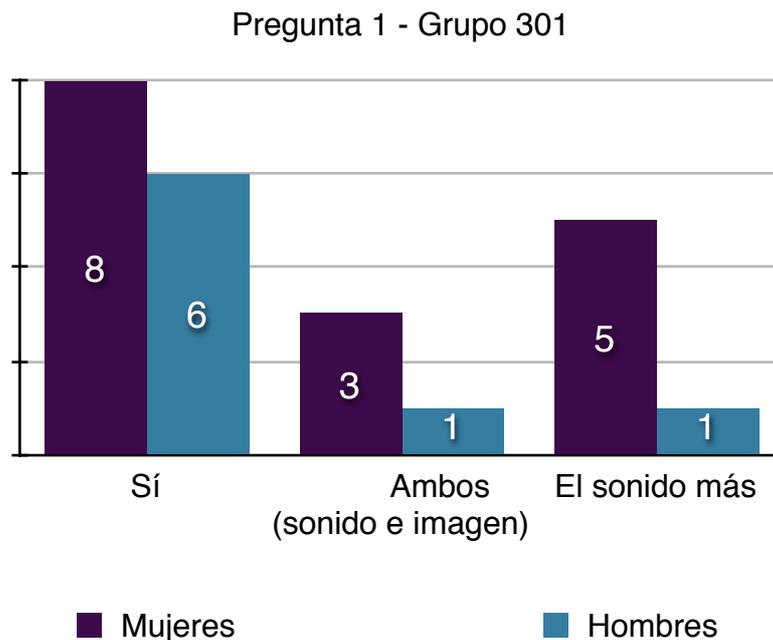
Una vez terminada la sesión, se repartió a los alumnos el cuestionario preestablecido al momento en que se sugirió responder las preguntas abiertas de manera descriptiva y con

la mayor honestidad posible. Los alumnos respondieron el cuestionario en un lapso aproximado de 15 minutos.

Al final se compartió la presentación digital a los estudiantes como apoyo teórico para la realización del documental sonoro que deberán entregar posteriormente en esta materia.

Con respecto a los datos de los cuestionarios, en la primera pregunta –¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor? Explica tu respuesta–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 17
Respuestas del grupo 301 a la pregunta 1 con base en el género



Las respuestas obtenidas de las mujeres y los hombres que contestaron “Sí”, “Ambos” y “El sonido más”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 18

Respuestas del grupo 301 a la pregunta 1 con base en el género

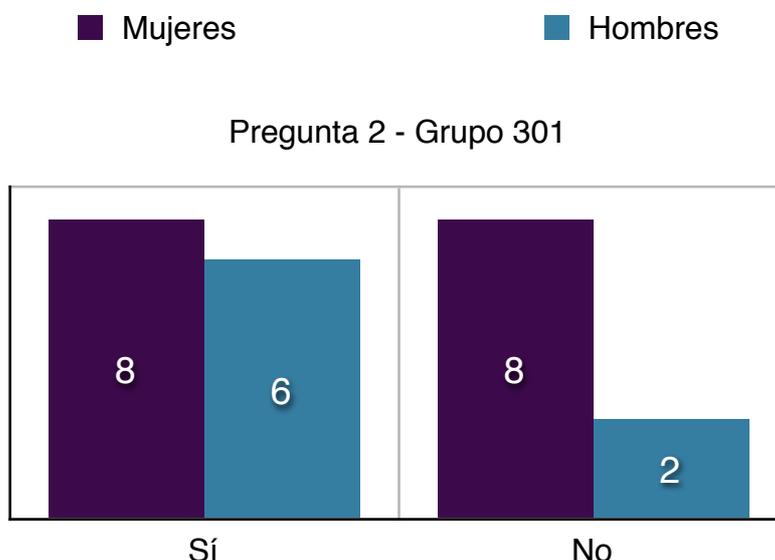
Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	4	5
	2. La música es entendida como símil de la estética del sonido*	2	0
	3. Siempre y cuando se graben bien y estén bien estructurados en una obra	2	0
	4. No responde directamente a la pregunta	0	1
Ambos	1. Generan emociones que conllevan a hacer una reflexión	3	1
El sonido más	1. El sonido genera imágenes mentales propias	5	0
	2. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios	0	1

*Dos mujeres respondieron empleando la palabra “música” para englobar el significado del sonido: “La música ayuda a imaginar los sucesos narrados y conmueve”.

En la segunda pregunta del cuestionario –¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste.–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 19

Respuestas del grupo 301 a la pregunta 2 con base en el género



La variedad de respuestas de las mujeres y los hombres que respondieron “Sí” y “No”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 20

Respuestas del grupo 301 a la pregunta 2 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. UACM / UNAM: Materia: Medio Radiofónico o taller especial	5	1
	2. Radio: IMER, Radio IBERO, Radio Educación, radio comunitaria o internet	1	2
	3. Hace referencia al término “documental sonoro”, no a una obra sonora de este género*	1	2
	4. No sabe si era un documental sonoro como tal**	1	1
No	1. No sabe si era un documental sonoro como tal**	2	0
	2. Sin comentarios	6	2

* La frase 3 de la respuesta “Sí” corresponde a los siguientes tipos de respuesta: “De forma muy general en las clases de Medio Radiofónico”, “En la UACM se dio un taller de RadioArte donde se mencionó y se crearon varias obras sonoras” y “Sí lo había escuchado pero no conozco ninguna obra”.

** La frase 4 de la respuesta “Sí” y la frase 1 de la respuesta “No”, corresponden a los siguientes tipos de respuesta: “Tuve la oportunidad de escuchar *El Fantasma de la Ópera* y, no sé si tenga que ver pero, varias leyendas urbanas”, “Me lo dijo mi hermano que estudia cine pero no me mostró ninguna obra”, “O al menos no sabía cómo se llamaba” y “No había escuchado ninguno, pero hice uno para un trabajo final en la preparatoria sin saber que era este género en el cual abordé el tema de niños de la calle”.

Con respecto a las respuestas de la tercera pregunta del cuestionario –¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición del documental sonoro que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta–, se tomó como referencia las veces en que los encuestados repetían las ideas. Resultaron 13 frases que representan la opinión de los hombres y mujeres del grupo:

Tabla 21

Respuestas del grupo 301 a la pregunta 3 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. La selección y mezcla musical	11	3

2. La forma en que se expresa el personaje de la historia (sus tonalidades, silencios, entonaciones)	8	2
3. Los sonidos ambientales (paisajes sonoros)	6	2
4. La composición de voces, ambientes y música	4	1
5. La temática abordada	2	2
6. La descripción detallada provoca imaginar lo que se escucha	2	0
7. El guión	2	1
8. Los juegos con el volumen de la música y la voz (fade in-fade out)	2	0
9. La ausencia de narrador o locutor	1	0
10. El montaje	1	1
11. Todos los aspectos	0	1
12. La estética de la obra en general	0	1
13. Aspectos que no gustaron: efectos de la voz	0	1

Se realizó lo mismo con las respuestas de la pregunta cuatro –¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que son abordados los temas en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?– con lo cual resultaron 21 frases que representan las ideas más mencionadas por las mujeres y los hombres del grupo:

Tabla 22

Respuestas del grupo 301 a la pregunta 4 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	5	4
2. Es innovador	3	2
3. Involucra, incluye	3	0
4. Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	3	1
5. Permite imaginar	3	0
6. Se refiere al tema abordado no a la forma	2	0
7. Es importante mezclar géneros radiofónicos para innovar	2	0
8. Hace reflexionar sobre el tema abordado	2	0

9. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	2	1
10. Es diferente y atractivo	2	0
11. Da cuenta de que la radio también es un medio artístico	2	0
12. Es agradable	1	0
13. Es entretenida	1	0
14. Genera sentimientos	1	0
15. Se practica la concentración	1	0
16. Se aprende a escuchar	1	0
17. Permite adoptar una postura crítica sobre el tema o cambiar la percepción sobre el mismo	1	0
18. Es más preciso y detallado en su narrativa	1	0
19. No responde directamente a la pregunta planteada	0	2
20. Rompe los patrones que ha impuesto el medio radiofónico	0	1
21. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	0	1

De la quinta pregunta del cuestionario – El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza. Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta–, se identificaron seis tipos de respuesta que representan las ideas más mencionadas por las mujeres y los hombres encuestados:

Tabla 23

Respuestas del grupo 301 a la pregunta cinco con base en el género

Respuestas mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Campañas informativas	6	3
2. Campañas de concientización social	9	3
3. Podría abordar todas	3	0
4. Entretenimiento	2	0
5. Herramienta para difundir temas que se han ido olvidando y forman parte de nosotros	1	0
6. No responde directamente a la pregunta planteada	0	4

3.3.2 Grupo 101

El segundo grupo al que se aplicó la fase II de la metodología descrita fue el 101 de la materia “La radio: medio de expresión”, impartida en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel Centro Histórico, en un horario de 11:30 a 14:30 horas. El grupo estuvo conformado por 26 asistentes, de los cuales 15 eran mujeres y 11 hombres con un rango de edad de 22 a 35 años. La visita se realizó el 5 de marzo de 2014.

La introducción teórica del documental sonoro se realizó en el estudio de televisión, un espacio amplio, con luz artificial, acondicionado, cerrado y sin ruido exterior, en donde se instaló previamente un sistema de sonido estéreo de gran potencia con el fin de sonorizar los ejemplos del género radiofónico pre-insertados en las diapositivas de la exposición. Los alumnos permanecieron atentos y participativos a esta explicación cuya duración fue de 45 minutos.

Tras 15 minutos de descanso, los alumnos regresaron al estudio para iniciar con la sesión de escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”. En esta ocasión se decidió apagar la luz del lugar con el fin de registrar en las notas de campo la reacción de los alumnos ante este factor y compararla con el comportamiento de los estudiantes del grupo anterior, el cual experimentó la misma sesión de escucha pero bajo la luz encendida.

Después de la escucha de la obra, se repartió a los alumnos el mismo cuestionario, al momento en que se sugirió responder las preguntas abiertas de manera descriptiva y con la mayor honestidad posible. Los alumnos respondieron el cuestionario en un lapso aproximado de 15 minutos.

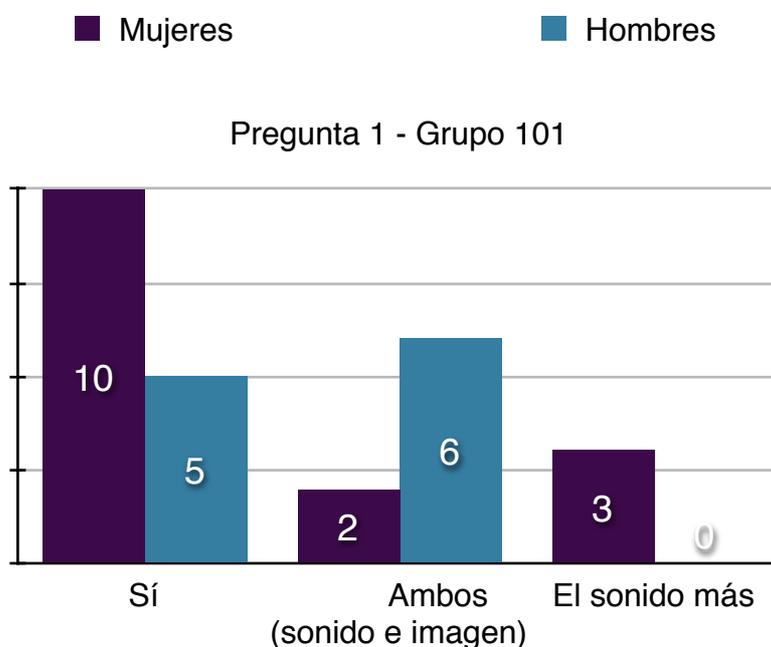
De igual manera, se compartió a los estudiantes la presentación digital como apoyo teórico para la realización del documental sonoro que deberán entregar posteriormente en esta materia.

Con respecto a los datos de los cuestionarios, en la primera pregunta –¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor? Explica tu

respuesta–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 24

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 1 con base en el género



Las respuestas obtenidas de las mujeres y los hombres que contestaron “Sí”, “Ambos” y “El sonido más”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 25

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 1 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	5	3
	2. El sonido y el silencio puede definir el estado anímico	2	0
	3. La música es entendida como símil de la estética del sonido*	2	0
	4. El sonido genera imágenes mentales propias	1	0
	5. Siempre y cuando se graben bien y estén bien estructurados en una obra	0	1
	6. Generan emociones que conllevan a hacer una reflexión	0	1
Ambos	1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	2	2

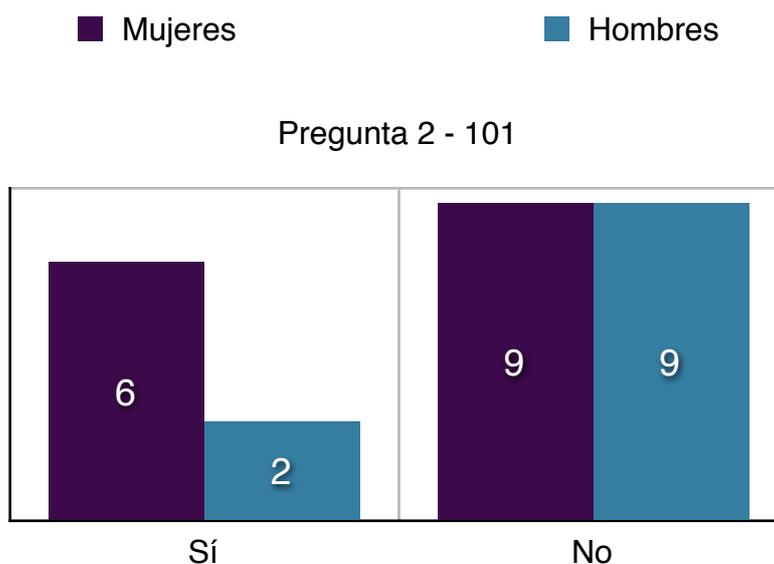
Ambos	2. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios	0	4
El sonido más	1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	2	0
	2. El sonido genera imágenes mentales propias	1	0

*La frase 3 de la respuesta “Sí” se refiere al siguiente tipo de opiniones: “Hay elementos como la música y los efectos especiales de los que podemos sacar mucho provecho” y “La musicalización en una escena fílmica debe ser excelente para que exista una conexión con el espectador”.

De la segunda pregunta del cuestionario –¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 26

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 2 con base en el género



La variedad de respuestas de las mujeres y los hombres que respondieron “Sí” y “No”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 27

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 2 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
	1. UACM / UNAM: Materia: Medio Radiofónico o taller especial	4	0

Sí	2. Radio: IMER, Radio IBERO, Radio Educación, radio comunitaria o internet	1	1
	3. No sabe si era un documental sonoro como tal*	1	1
No	2. Sin comentarios	9	9

*La frase 3 de la respuesta “Sí” corresponde a los siguientes tipos de opiniones: “Hace varios años en pequeños spots satirizando las historias que en ese entonces estaban en voga, en Reactor 98.5, pero no estoy segura si se puede considerar documental” y “He escuchado pequeños comerciales o spots que parecen documental sonoro o al menos esa impresión me causa.”

Con respecto a las respuestas de la tercera pregunta del cuestionario –¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición del documental sonoro que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta–, se tomó como referencia las veces en que los encuestados repetían las ideas. Resultó en 12 frases que representan la opinión de los hombres y mujeres del grupo.

Tabla 28

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 3 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. La selección y mezcla musical	15	7
2. La forma en que se expresa el personaje de la historia (sus tonalidades, silencios, entonaciones)	14	5
3. Los sonidos ambientales (paisajes sonoros)	6	6
4. La temática abordada	1	0
5. La estructura	1	0
6. El montaje	1	3
7. Los planos	1	0
8. La composición de voces, ambientes y música	0	1
9. La descripción detallada provoca imaginar lo que se escucha	0	1
10. Todos los aspectos	0	1
11. El efecto de la música en primer plano que pasa a tercer plano como tono de celular*	0	1
12. El ritmo	0	4

*En el documental sonoro “José Rivera: la transgresión” se aprecia un aspecto estético en el cual se escucha una canción en primer plano que se mezcla con el tono de un celular con la misma canción en tercer plano, mismo que desaparece cuando un personaje de la escena contesta el teléfono y comienza a hablar.

Se realizó lo mismo con las respuestas de la pregunta cuatro –¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que son abordados los temas en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?– con lo cual resultaron 20 frases que representan las ideas más mencionadas por las mujeres y los hombres del grupo.

Tabla 29

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 4 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Involucra, incluye	4	0
2. Es diferente y atractivo	4	0
3. Se refiere al tema abordado no a la forma	3	2
4. Permite imaginar	3	1
5. Genera sentimientos	2	0
6. La experimentación sonora de la radio actual es muy pobre, no logra generar emociones	2	0
7. Es dinámica, hay una interacción	1	2
8. Permite abordar cualquier tema	1	0
9. Invita a valorar todos los sonidos	1	0
10. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	1	2
11. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	1	0
12. Hace reflexionar sobre el tema abordado	0	2
13. Es innovador	0	1
14. Debemos romper las barreras establecidas por los monopolios abordando temas con enfoque de consciencia	0	1
15. Se aprende a escuchar	0	1
16. Se practica la concentración	0	2
17. Amplía los horizontes sobre la producción radiofónica	0	1
18. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	0	1
19. Es fácil de recordar	0	1
20. Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico y estético se verá devaluado	0	1

De la quinta pregunta del cuestionario – El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza. Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta–, se obtuvieron nueve tipos de respuesta con base en el género de los encuestados:

Tabla 30

Respuestas del grupo 101 a la pregunta 5 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Campañas de concientización social	9	6
2. Campañas informativas	3	3
3. Campañas publicitarias	3	0
4. Podría abordar todas	1	0
5. Entretenimiento	1	2
6. Proyecto cultural dentro de las comunidades	0	1
7. Herramienta para difundir temas que se han ido olvidando y forman parte de nosotros	0	1
8. Este género no se maneja dada nuestra cultura visual, pero sería bueno insertarlo en los medios	1	0
9. No creo que funcione en el medio radiofónico	0	1

3.3.3 Grupo 102

El tercer grupo al que se aplicó la fase II de la metodología descrita fue el 102 de la materia “La radio: medio de expresión”, impartida en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel Centro Histórico, en un horario de 16:00 a 19:00 horas. El grupo estuvo conformado por 25 asistentes, de los cuales 13 eran mujeres y 12 hombres con un rango de edad de 20 a 34 años. La visita se realizó el 5 de marzo de 2014.

Igual que el grupo pasado, la introducción teórica del documental sonoro se realizó en el estudio de televisión con el sistema de sonido estéreo de gran potencia que sirvió de apoyo para sonorizar los ejemplos del género radiofónico pre-insertados en las

diapositivas de la exposición. Los alumnos permanecieron atentos a esta explicación cuya duración fue de 45 minutos.

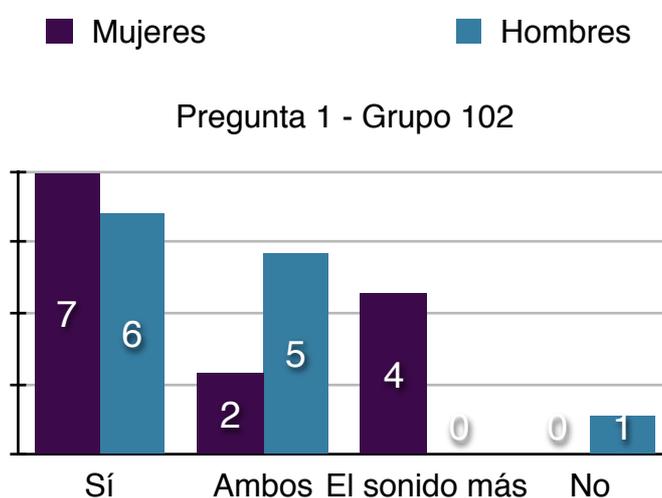
Tras 15 minutos de descanso, los alumnos regresaron al estudio para iniciar con la sesión de escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”. En esta ocasión también se apagó la luz del lugar y se indicó que cerraran los ojos pero, a diferencia de las dos clases anteriores, se invitó a tomar una posición cómoda y a relajarse para percibir una mejor escucha, lo cual generó un ambiente de tranquilidad y relajó a los alumnos aquella tarde.

Posteriormente a la escucha de la obra, se repartió a los alumnos el mismo cuestionario, al momento en que se sugirió responder las preguntas abiertas de manera descriptiva y con la mayor honestidad posible. Los alumnos lo respondieron en un lapso aproximado de 15 minutos.

Al final se compartió a los alumnos la presentación digital como apoyo teórico para la realización del documental sonoro que deberán entregar posteriormente en esta materia.

En cuanto a los datos de los cuestionarios, de la primera pregunta –¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor? Explica tu respuesta–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 31
Respuestas del grupo 102 a la pregunta 1 con base en el género



Las respuestas obtenidas de las mujeres y los hombres que contestaron “Sí”, “Ambos”, “El sonido más” y “No”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 32

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 1 con base en el género

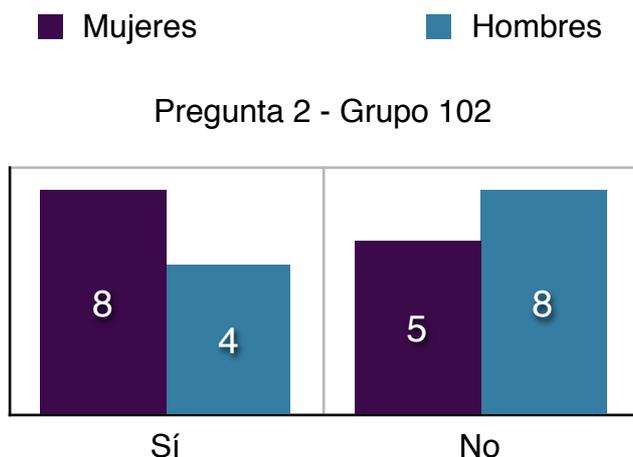
Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. No responde directamente a la pregunta	2	1
	2. El sonido genera imágenes mentales propias	4	0
	3. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	1	5
Ambos	1. No responde directamente a la pregunta	1	1
	2. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	1	1
	3. Ambos generan emociones que conllevan a hacer una reflexión	0	2
	4. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios	0	1
El sonido más	1. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios	1	0
	2. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	1	0
	3. La música es entendida como símil de la estética del sonido*	1	0
	4. Ambos generan emociones que conllevan a hacer una reflexión	1	0
No	1. La cultura visual impera en nuestra sociedad	0	1

* La frase 3 de la respuesta “El sonido más”, corresponde a la siguiente opinión: “Una imagen no es tan fuerte como la música. La música es esencial para remover sentimientos, se siente, es emotiva y transporta a otro”.

En la segunda pregunta del cuestionario –¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 33

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 2 con base en el género



La variedad de respuestas de las mujeres y los hombres que respondieron “Sí” y “No”, se concentraron en las siguientes frases:

Gráfica 34

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 2 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. UACM / UNAM: Materia: Medio Radiofónico o taller especial	4	1
	2. Radio: IMER, Radio IBERO, Radio Educación, o radio comunitaria.	1	1
	3. Hace referencia al término “documental sonoro”, no a una obra sonora de este género*	1	1
	4. No recuerda fuente ni nombre de la obra	2	1
No	1. No sabe si era un documental sonoro como tal**	2	1
	2. Sin comentarios	3	7

*La frase 3 de la respuesta “Sí”, corresponde a las siguientes opiniones: “En la UACM en la Materia: Medio Radiofónico, pero no había escuchado obras hasta hoy” y “Sí, la palabra ‘documental sonoro’ la escuché por primera vez en la clase de Medio Radiofónico, y de lo que trata es de crear un entorno a través de sus sonidos.”

** La frase 1 de la respuesta “No” corresponde a las siguientes opiniones: “Quizá lo habré escuchado sin darme cuenta que se refería a un documental sonoro”, “Aunque me hizo pensar en un documental que pasaron en el canal 11, no recuerdo muy bien pero tal vez sea el mismo” y “Realmente nunca, pero recuerdo haber escuchado algo en Radioactivo hace mucho tiempo”.

Con respecto a las respuestas de la tercera pregunta del cuestionario –¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición del documental sonoro que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta–, se consideró la frecuencia con que se repetían las ideas, lo que resultó en 12 frases que representan la opinión de los hombres y mujeres del grupo.

Tabla 35

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 3 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. La selección y mezcla musical	11	7
2. Los sonidos ambientales (paisajes sonoros)	5	2
3. La forma en que se expresa el personaje de la historia (sus tonalidades, silencios, entonaciones)	3	2
4. La ausencia de narrador o locutor	2	0
5. El montaje	1	1
6. Aspectos que no gustaron: la música tan popular (cumbias, música disco)	1	0
7. El guión	0	1
8. Todos los aspectos	0	1
9. La descripción detallada provoca imaginar lo que se escucha	0	2
10. La composición de voces, ambientes y música	0	3
11. Los planos	0	1
12. Los efectos de la voz (eco)	0	2

Se realizó lo mismo con las respuestas de la pregunta cuatro –¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que son abordados los temas en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?– con lo cual resultaron 22 frases que representan la opinión de las mujeres y los hombres del grupo.

Tabla 36

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 4 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Es diferente y atractivo	7	1
2. Se refiere al tema abordado no a la forma	2	1

3. Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar	2	2
4. Genera sentimientos	2	2
5. El mensaje se transmite con mayor intensidad	1	0
6. Es dinámica, hay una interacción	1	0
7. Es entretenida	1	0
8. Permite adoptar una postura crítica sobre el tema o cambiar tu percepción sobre el mismo	1	0
9. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	1	2
10. Es interesante	1	0
11. Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico, estético se verá devaluado	1	1
12. Hace reflexionar sobre el tema abordado	1	0
13. Permite imaginar	1	0
14. Se adquieren nuevos conocimientos, es informativo	1	0
15. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	1	2
16. Es una importante forma de difundir temas relevantes en un medio que está sumergido en lo comercial	0	2
17. Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	0	1
18. Aspectos que no gustaron: son menos aburridos que una entrevista común, es largo, es más voz que sonidos	0	1
19. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	0	1
20. Rompe los patrones que nos ha impuesto el medio radiofónico	0	1
21. Involucra, incluye	0	1
22. Invita a valorar todos los sonidos	0	1

De la quinta pregunta del cuestionario – El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza. Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta–, se obtuvieron siete tipos de respuesta con base en el género de cada estudiante:

Tabla 37

Respuestas del grupo 102 a la pregunta 5 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Campañas de conscientización social	8	5
2. No responde directamente a la pregunta planteada	4	1
3. Podría abordar todas	2	0
4. Este género no se maneja dada nuestra cultura visual, pero sería bueno insertarlo en los medios	1	0
5. Campañas informativas	1	4
6. Herramienta para difundir temas que se han ido olvidando y forman parte de nosotros	0	1
7. Herramienta de persuasión	0	1

3.3.4 Grupo 0003

El cuarto grupo al que se aplicó la fase II de la metodología descrita fue el 0003 de la materia “Teoría de la Producción Audiovisual”, impartida en la Universidad Nacional Autónoma de México, campus Ciudad Universitaria, en un horario de 09:00 a 11:00 horas. El grupo estuvo conformado por 23 asistentes, de los cuales 12 eran mujeres y 11 hombres con un rango de edad de 20 a 25 años. La visita se realizó el 13 de marzo de 2014.

La introducción teórica del documental sonoro se realizó en el salón B-106, un espacio mediano, iluminado con luz natural, con poco ruido externo y a temperatura media, en el cual se instaló previamente el sistema de sonido estéreo para sonorizar los ejemplos del género radiofónico presentes en las diapositivas digitales de la exposición. Los estudiantes permanecieron atentos y participativos a esta explicación cuya duración fue de 45 minutos.

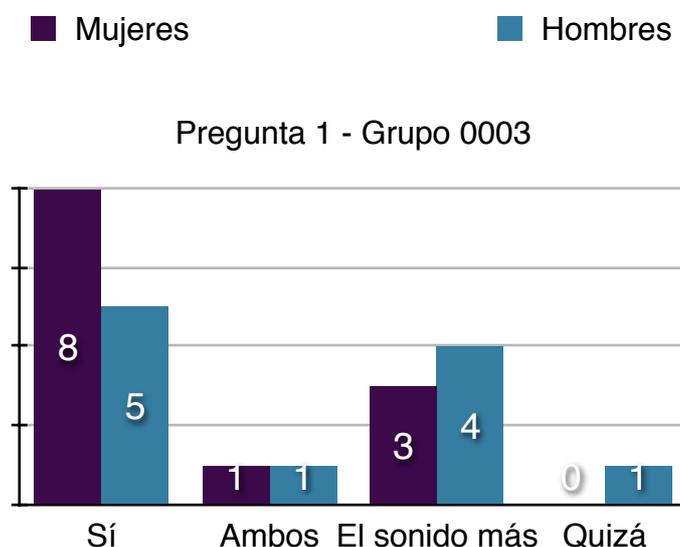
Una vez concluida la exposición, se dio inicio con la sesión de escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”. Dadas las condiciones de iluminación del salón, solamente se invitó a cerrar los ojos para experimentar una mejor escucha y se sugirió poner atención en la estética de la obra.

Después de la sesión de escucha, se repartió a los alumnos el mismo cuestionario, al momento en que se sugirió responder las preguntas abiertas de manera descriptiva y con la mayor honestidad posible. Los alumnos lo respondieron en un lapso aproximado de 15 minutos.

Al final, como en todos los grupos, se compartió la presentación digital a los alumnos con el fin de apoyarlos teóricamente en la realización del documental sonoro que deberán entregar posteriormente como trabajo para promediar la materia.

Respecto a los datos de los cuestionarios, de la primera pregunta –¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor? Explica tu respuesta–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 38
 Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 1 con base en el género



Las respuestas obtenidas de las mujeres y los hombres que contestaron “Sí”, “Ambos”, “El sonido más” y “Quizá”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 39
 Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 1 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres

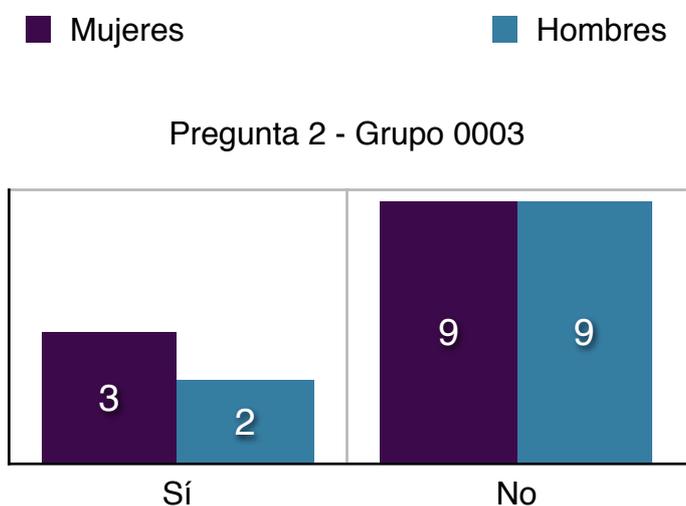
Sí	1. El sonido genera emociones que conlleva a hacer una reflexión	3	0
	2. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	3	2
	3. La música es entendida como símil de la estética del sonido*	1	2
	4. No responde directamente a la pregunta	1	0
Ambos	1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	0	1
	2. No responde directamente a la pregunta	1	0
El sonido más	1. El sonido genera imágenes mentales propias	1	1
	2. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones	1	4
	3. El sonido y el silencio pueden definir el estado anímico	1	0
Quizá	1. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios	0	1

* La frase 3 de la respuesta “Sí”, refiere al tipo de opiniones como: “La música determina la situación de una imagen” y “La música es el vehículo más fuerte para transmitir emociones, y combinada con otros elementos sonoros puede lograr conmover y hacer reflexiones. A pesar de que no estamos acostumbrados a escuchar, las imágenes inundan nuestro día a día.”

En la segunda pregunta del cuestionario –¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste–, se obtuvo lo siguiente con base en el tipo de respuesta y el género de cada estudiante:

Gráfica 40

Gráfica de las respuestas del grupo 0003 a la pregunta 2 con base en el género



La variedad de respuestas de las mujeres y los hombres que respondieron “Sí” y “No”, se concentraron en las siguientes frases:

Tabla 41

Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 2 con base en el género

Respuesta	Frases mencionadas	Número de menciones	
		Mujeres	Hombres
Sí	1. UACM / UNAM: Materia: Medio Radiofónico o taller especial	1	1
	2. Radio: IMER, Radio IBERO, Radio Educación, o radio comunitaria.	1	1
	3. Hace referencia al término “documental sonoro”, no a una obra sonora de este género*	1	0
No	1. No sabe si era un documental sonoro como tal**	0	1
	2. Creo que es un género rezagado del que poco se tiene documentación	0	1
	3. Sin comentarios	9	7

Con respecto a las respuestas de la tercera pregunta del cuestionario –¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición del documental sonoro que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta–, se consideró la frecuencia en que se repetían las ideas, lo cual resultó en 14 frases que representan la opinión de los hombres y mujeres del grupo.

Tabla 42

Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 3

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. La selección y mezcla musical	7	7
2. Los sonidos ambientales (paisajes sonoros)	6	2
3. La forma en que se expresa el narrador (sus silencios, matices, tonos)	5	3
4. la estructura	1	0
5. Los juegos con el volumen de la música y la voz	2	1
6. El montaje	0	3
7. La temática abordada	0	1
8. Los planos	1	1

9. El efecto de la música en primer plano que pasa a tercer plano como tono de celular	1	0
10. La duración de las canciones	0	1
11. Los efectos de la voz (eco)	1	2
12. La composición de voces, ambientes y música	5	5
13. Ninguno capturó mi atención porque todos son parte del contexto social	0	1

Se realizó lo mismo con las respuestas de la pregunta cuatro –¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que son abordados los temas en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?– con lo cual resultaron 23 frases que representan las ideas más mencionadas por las mujeres y los hombres del grupo.

Tabla 43

Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 4 con base en el género

Frases mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Genera sentimientos	5	3
2. Invita a valorar todos los sonidos	3	0
3. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	3	2
4. Hace reflexionar sobre el tema abordado	2	0
5. Se adquieren nuevos conocimientos, es informativo	2	2
6. Es diferente y atractivo	2	3
7. Involucra, incluye	2	1
8. Es agradable	1	0
9. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	1	1
10. Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar	1	0
11. Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	1	0
12. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	1	1
13. Se aprende a escuchar	1	0
14. Da cuenta de que la radio también es un medio artístico	1	0
15. Es innovador	0	1
16. La forma artística es la marca personal de cada realizador	0	1

17. Permite imaginar	0	1
18. Cada sonido tiene un sentido en la obra	0	1
19. La estética es lo primordial, el sonido hace a la historia y con ellos se genera todo un discurso	0	2
20. El mensaje se transmite con mayor intensidad	0	1
21. Hay más libertad en la composición y en el empleo de los diferentes elementos sonoros	0	1
22. No responde directamente a la pregunta planteada	0	2

De la quinta pregunta del cuestionario – El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza. Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta–, se obtuvieron doce tipos de respuesta con base en el género de cada estudiante:

Tabla 44

Respuestas del grupo 0003 a la pregunta 5 con base en el género

Respuestas mencionadas	Número de menciones	
	Mujeres	Hombres
1. Campañas de concientización social	7	2
2. Herramienta de persuasión	2	0
3. Podría abordar todas	2	1
4. Herramienta para la cultura de escucha y la sensibilidad sonora	1	0
5. Campañas informativas	1	2
6. Entretenimiento	1	3
7. Dar a conocer historias que inviten a la reflexión o acción a realizar	1	0
8. Difusión cultural	1	0
9. Reflejar un aspecto de la realidad desde una perspectiva distinta	0	2
10. Una forma de expresión	0	1
11. Herramienta para difundir temas que se han ido olvidando y forman parte de nosotros	0	1
12. No responde directamente a la pregunta planteada	0	1

3.4 Análisis e interpretación de los resultados

3.4.1 Observación directa

Como se mencionó en el apartado 3.2, se utilizó la técnica de observación directa para analizar los factores que influyen en la recepción de los estudiantes universitarios ante la escucha de un documental sonoro.

En primer lugar, vale analizar las condiciones del lugar en donde se llevó a cabo la sesión de escucha de los cuatro grupos seleccionados.

Los alumnos del grupo 301 escucharon el documental sonoro en un estudio de televisión, es decir, un espacio cerrado, sin ventanas ni luz natural, y con buena acústica, lo cual permitió concentrar la atención de los estudiantes en la obra sonora ante la falta de ruido externo. Aunado a esto, un factor que favoreció considerablemente la escucha fue el uso de un sistema de audio de gran potencia, ya que permitió percibir los detalles sonoros y estéticos de la obra.

Experimentaron la escucha de la obra a ojos cerrados pero con una lámpara encendida. Durante la recepción, la mayoría de las y los jóvenes mantuvieron interés mostrando concentración y atención a la obra. Ante ello se puede deducir que, para los alumnos, la iluminación es un factor que implica la posibilidad de ser observados, en este caso, por la investigadora de audiencias presente en el aula que, a pesar de permanecer sentada durante el resto de la obra al igual que los alumnos, representaba una figura nueva para el grupo y por lo cual adoptaron un buen comportamiento.

Un factor que produjo un poco de distracción fue el ingreso tardío de algunos jóvenes al estudio una vez iniciada la reproducción del documental, no obstante, se reincorporaron a tiempo sin perder la secuencia y el sentido de la obra.

Por otra parte, la hora en la que se realizó la sesión de escucha –12:45 horas– fue favorable debido a que no interfirió con los horarios promedio de comida, lo cual contribuye a una mejor concentración por parte de los receptores.

Sobre los momentos de la obra que captaron mayor atención del grupo fueron, sin duda, los que presentan humor y susceptibilidad por parte del protagonista José Rivera, con frases como: “Yo me empecé a vestir a los 14 años por ‘darle en la madre a mi madre’, como dice Gloria Trevi...”, “...me le presentaba en la sala a mi mamá y le decía: ‘Ya me voy.’ Era el espanto personificado, si tú conoces el espanto pues era mi madre, así empezó el travestismo para mí”, “Cuando me visto de mujer sale esa rabia, esa confrontación, esas ganas de agredir, de pelear, me gusta provocar”, “Yo empecé mi carrera como coreógrafo en la secundaria porque a toda la bola de aborígenes los organizaba y les montaba coreografías con Madonna, con Cyndi Lauper, con Duran Duran y todos me hacían caso y hacían lo que yo decía y salían bailables preciosos”, entre otras.

Los alumnos del grupo 101 también experimentaron la sesión de escucha en un estudio de televisión con el mismo sistema de audio, con la diferencia de que en esta ocasión se apagaron todas las luces. Ante este factor, los alumnos sintieron inicialmente la libertad de hablar o bromear pero el documental sonoro fue atrapando naturalmente su atención a medida en que avanzaba la narración del personaje principal y fueron adoptando un comportamiento estable.

De igual modo, algunos alumnos ingresaron tarde al estudio generando un poco de distracción en el resto del grupo, pero ello no implicó la incompreensión de la obra o alguna consecuencia considerable.

La sesión de escucha de este grupo se realizó a las 12:45 horas, por lo que no interfirió con los horarios de comida de los alumnos o con alguna actividad matutina que absorbiera su energía o rendimiento escolar.

De igual manera, los momentos de la obra que captaron mayor atención de los alumnos fueron los que tenían humor y reflejaban la susceptibilidad del personaje principal de la historia. A partir del minuto 10 de la obra, los alumnos comenzaron a sentarse de una manera más cómoda, a comentar los sucesos de la historia y a mostrar una mayor conexión con el personaje, pues el silencio se hizo presente para escuchar únicamente el relato que, a su vez, les generó un ambiente de confianza y armonía por las bromas o expresiones del mismo.

Por su parte, los alumnos del grupo 102 estuvieron en el mismo estudio de televisión a las 17:15 horas para realizar la sesión de escucha, sólo que a diferencia de los grupos anteriores, previo a la reproducción de la obra, se les invitó a relajarse, a sentarse o acostarse cómodamente para disfrutar de la escucha con la luz apagada.

Se deduce que este factor de inducción ayudó a que los alumnos percibieran esta parte de la clase como una actividad recreativa, no como una oportunidad para distraerse, ya que no se presentó ningún comportamiento de desorden durante la escucha. Por el rango de edad que presenta el grupo –de 20 a 34 años– posiblemente algunos tuvieron una jornada laboral o alguna actividad que absorbiera su energía o rendimiento escolar durante la mañana, motivo por el cual se facilitó la relajación y concentración de los presentes durante la escucha a ojos cerrados.

Finalmente los jóvenes del grupo 0003 de la UNAM apreciaron el documental sonoro en un salón de clases mediano, con mucha luz natural y poca ventilación a las 10:15 horas, en el cual se empleó el mismo sistema de audio estéreo para potenciar la calidad de escucha. Se les invitó a cerrar los ojos ante la inevitable iluminación del lugar y a ponerse cómodos para escuchar la obra.

Su comportamiento fue destacado ya que todas las personas presentes en el aula se dispusieron a escuchar atentamente guardando silencio y expresando simpatía por la narración de José Rivera mediante risas.

En este grupo no hubo factores distractores como el ruido externo o salidas y entradas concurridas al salón, por el contrario, la mayoría de los alumnos manifestaron interés en el género radiofónico al reflexionar sobre posibles temas para abordar en los documentales sonoros que deberán entregar posteriormente a la doctora Graciela como parte de su evaluación semestral.

Un aspecto importante de los receptores de los cuatro grupos es que para algunos fue difícil mantener los ojos cerrados durante toda la extensión temporal de la obra, después de 10 o 20 minutos algunos abrían y cerraban los ojos nuevamente. Cerrar los ojos implica desconectarse del entorno y concentrar la atención únicamente en el sentido del oído, por lo que la ansiedad de los alumnos de abrir los ojos nuevamente tiene que ver con una inadaptación a esta nueva experiencia que está fuera de su habitualidad. Esta

reacción está relacionada con la cultura de escucha de cada receptor, es decir, con su formación auditiva, pues algunos tienen la inteligencia auditiva-musical³²⁸ más desarrollada que otros por el tipo de experiencias sonoras vividas desde la gestación hasta la actualidad. Otra interpretación es que en una ciudad tan activa como esta, estar alerta se torna en un hábito que involucra todos los sentidos y el cerrar los ojos implica por consecuencia inseguridad.

3.4.2 Cuestionarios

Para llevar a cabo un análisis claro de los datos obtenidos de los cuestionarios, se creó un archivo en Microsoft Excel en el cual se vació toda la información para posteriormente ser analizada por medio de tablas y gráficas.

El análisis de cada pregunta planteada en el cuestionario se realizará con base en el género de cada estudiante para evaluar si existen diferencias que conlleven a conclusiones concretas. En cuanto a la universidad de procedencia, se identificó en la revisión de los datos que no existe una tendencia marcada en las respuestas para dividir el estudio por grupo o universidad, es decir que todas son variables, sin embargo, se mencionarán aquellos hallazgos que involucren este factor en algunas respuestas. Además, no es propósito de este estudio analizar la diferencia entre las respuestas de los jóvenes por la universidad a la que pertenecen, sino como una unidad que representa la variedad de opiniones que puede tener el joven mexicano contemporáneo. Por otra parte, la edad no resultó determinante en el tipo de respuestas obtenidas sino que ofreció una mayor variabilidad de datos, por lo cual no se realizará el análisis con base en este factor, sin embargo, se hará mención de aquellas respuestas destacables por la edad de los encuestados, en caso de que se requiera para enriquecer el estudio.

³²⁸ La inteligencia musical, de acuerdo con Howard Gardner, remite a la capacidad para percibir, distinguir, transformar y expresar sonidos y formas musicales. Esta inteligencia comprende la facultad de discernir entre los sonidos del ambiente, la voz humana y los instrumentos musicales, así como percibir el ritmo, el compás y la melodía, el timbre o tonalidad de una pieza musical. Puede ser estimulada en el salón de clases si se ofrecen oportunidades para escuchar grabaciones de música, así como para crear y tocar instrumentos musicales, canciones y estribillos. En Sonia Suazo Diaz, *Inteligencias múltiples. Manual práctico para el nivel elemental*, [en línea], Universidad de Puerto Rico, 2006, Puerto Rico, Dirección URL: <http://tinyurl.com/lmxaoj2>, [consulta: 19 de abril de 2014], p. 22.

La interpretación de los datos partirá de un total de 98 estudiantes universitarios que respondieron el cuestionario, de los cuales 57% son mujeres y 43% hombres cuyo rango de edad es de 20 a 63 años.

3.4.2.1 Pregunta 1

¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor?

Esta pregunta fue diseñada con el fin de conocer la percepción que tienen los universitarios sobre las capacidades del sonido y saber si consideran que puede generar los mismos efectos psico-emocionales en el receptor que la imagen.

Del 100% de alumnos encuestados, el 98% respondió de manera afirmativa a la pregunta con respuestas como “Sí”, “Ambos” y “El sonido más” y sólo el 2% de hombres dio una respuesta negativa con los siguientes argumentos: “No, porque en la sociedad en que vivimos le hemos dado más importancia a la vista y es una construcción fabricada desde hace tanto tiempo que tal vez sea difícil erradicar” y “Por sí solo, quizás, sólo un cierto grado, pero de manera total pienso que ambos tienen que combinarse porque ya estamos más acostumbrados a interactuar con la tecnología que es visual”.

El 2% de respuestas no representa una cifra grave sobre la negatividad que tienen los estudiantes de concebir al sonido como una fuente de emociones y reflexiones en la sociedad actual, ya que la mayoría refleja un acuerdo en reconocer las capacidades artísticas que éste tiene por naturaleza humana y denota una disposición para aprender más sobre las múltiples formas estéticas que puede presentar.

Un aspecto interesante es que el 5% de las respuestas positivas³²⁹ presenta una fuerte influencia del documental sonoro escuchado previamente, pues a pesar de ser un planteamiento general, los comentarios remiten directamente a la obra. Ante esto, surge una incertidumbre al pensar qué tipo de respuestas se obtendrían si esta pregunta se les planteara antes de escuchar el documental sonoro, ¿tendrían una tendencia más negativa

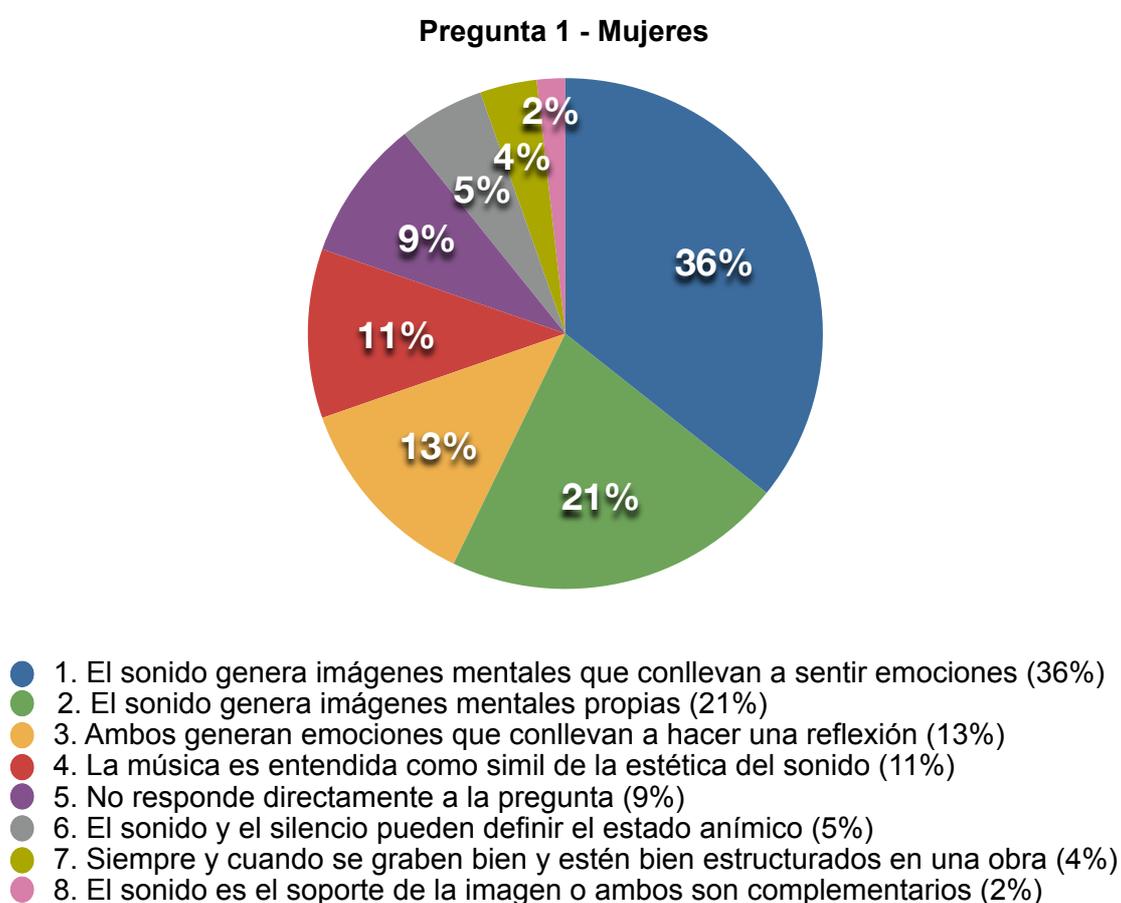
³²⁹ La transcripción de estas respuestas se pueden consultar en el Anexo 7.

sobre las capacidades del sonido?. Esta reflexión abre una nueva pregunta de investigación para comprobar en un estudio posterior, pues si se aplicara antes y después de escuchar la obra, quizá se apreciaría una evolución en la percepción de los alumnos con respecto a la materia sonora.

Del 58% de mujeres que contestó de manera afirmativa (“Sí”: 59%, “Ambos”: 14% y “El sonido más”: 27%), se derivan ocho tipos de respuesta con la siguiente tendencia:

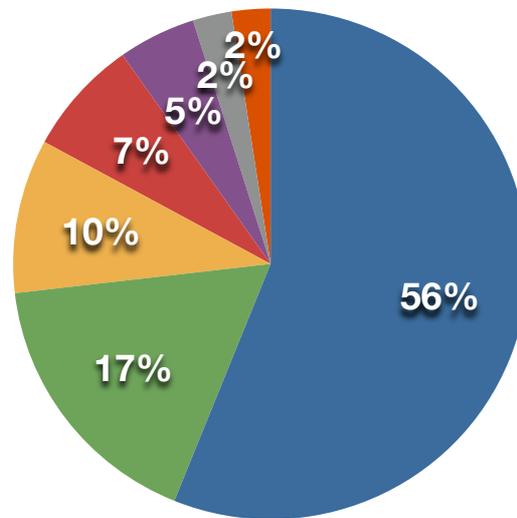
Gráfica 45

Respuestas afirmativas del total de mujeres que respondió a la pregunta 1



Esto comparado con el 42% de los hombres que contestó de manera afirmativa a la pregunta (“Sí”: 53%, “Ambos”: 33% y “El sonido más”: 15%), del cual se derivan siete tipos de respuesta con la siguiente tendencia:

Pregunta 1 - Hombres



- 1. El sonido genera imágenes mentales que conllevan a sentir emociones (56%)
- 2. El sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios (17%)
- 3. Genera emociones que conllevan a hacer una reflexión (10%)
- 4. No responde directamente a la pregunta (7%)
- 5. La música entendida como simil de la estética del sonido (5%)
- 6. Siempre y cuando se graben bien y estén bien estructurados en una obra (2%)
- 7. El sonido genera imágenes mentales propias (2%)

En la primera respuesta de ambas gráficas, los hombres dieron mayor peso en un 56% a la capacidad imaginativa-emotiva que tiene el sonido argumentando que en una sociedad sumamente visual como esta es capaz de estimular la imaginación y generar emociones por consecuencia que provienen de recuerdos y de la sensación de estar presente en los acontecimientos narrados por los detalles visuales de la construcción estética de sus elementos, en contraste con el 36% de las mujeres que, además de eso, resalta que el sonido sensibiliza más al receptor que la imagen. Sin embargo, las mujeres destacan en segundo lugar con un 21%, casi el mismo valor que la primera respuesta, la capacidad que ofrece el sonido de permitir recrear imágenes propias en la mente de cada receptor, lo que lo vuelve más original y lo pone en ventaja con la imagen impuesta que captan los ojos. Esto en comparación con el 2% de hombres que opinan en menor medida lo mismo.

Por otra parte, los hombres señalan en segundo lugar con un 17%, una medida drásticamente menor en comparación con la primera respuesta, que el sonido es el soporte de la imagen o ambos son complementarios para generar un mayor impacto, mientras que las mujeres lo señalan en un 2%. Ambos argumentan que la imagen sin

sonido es vacía y cada uno por separado no logra comunicar exitosamente, siendo los hombres quienes valoran más esta aseveración.

En tercer lugar, tanto hombres y mujeres coinciden en que el sonido se vale de generar emociones para hacer reflexionar al receptor sobre temas de su entorno, sin embargo la mayoría aclara que esto va sumamente relacionado con la forma de pensar del escucha, con su situación cultural e interés sobre el tema, pero también destacan que la construcción sonora debe ser suficientemente creativa para atrapar al oyente y provocar en él la reflexión o consciencia sobre el tema tratado.

La cuarta respuesta de las mujeres, que en un 11% hace referencia a la música como si se tratara del sonido en general, remite al apartado 1.3 de esta investigación, en el cual se expone que “no todo el sonido es música, ni toda la música es arte” y que “en México, cuando se habla de sonido se comprende, por lo que enseña la educación primaria y quizá hasta la media superior, que si no es música, éste *per se* no se familiariza con el arte”. Este porcentaje, pequeño pero significativo en el análisis cualitativo, revela que en algunas mujeres aún se tiene muy marcada la noción de que el sonido, o la composición estética de él, no logra alcanzar los efectos emocionales y mentales que genera la música. Lo mismo ocurre con los hombres pero en menor medida, quienes en un 5% defienden el valor de la música ante la imagen con respuestas como: “Una imagen no es tan fuerte como la música. La música es esencial para remover sentimientos, se siente, es emotiva y transporta a otro tiempo y espacio”. En total, este 16% de jóvenes representa un número considerable de percepciones desacertadas sobre las capacidades del sonido.

En la sexta respuesta de las respuestas obtenidas por las mujeres, sólo el 5% considera que el sonido y los silencios pueden definir el estado anímico. Esta es la única variable que menciona el silencio como un elemento importante que acompaña a los sonidos para generar un cambio de ánimo.

Otra respuesta en la que coinciden mujeres y hombres, en un 4% y 2% respectivamente, es en la que afirman las capacidades del sonido siempre y cuando éste se grabe con calidad y esté bien estructurado en una obra para lograr sus objetivos. Las cifras no difieren mucho por lo que se considera un factor importante pero menos atendido por los alumnos.

3.4.2.2 Pregunta 2

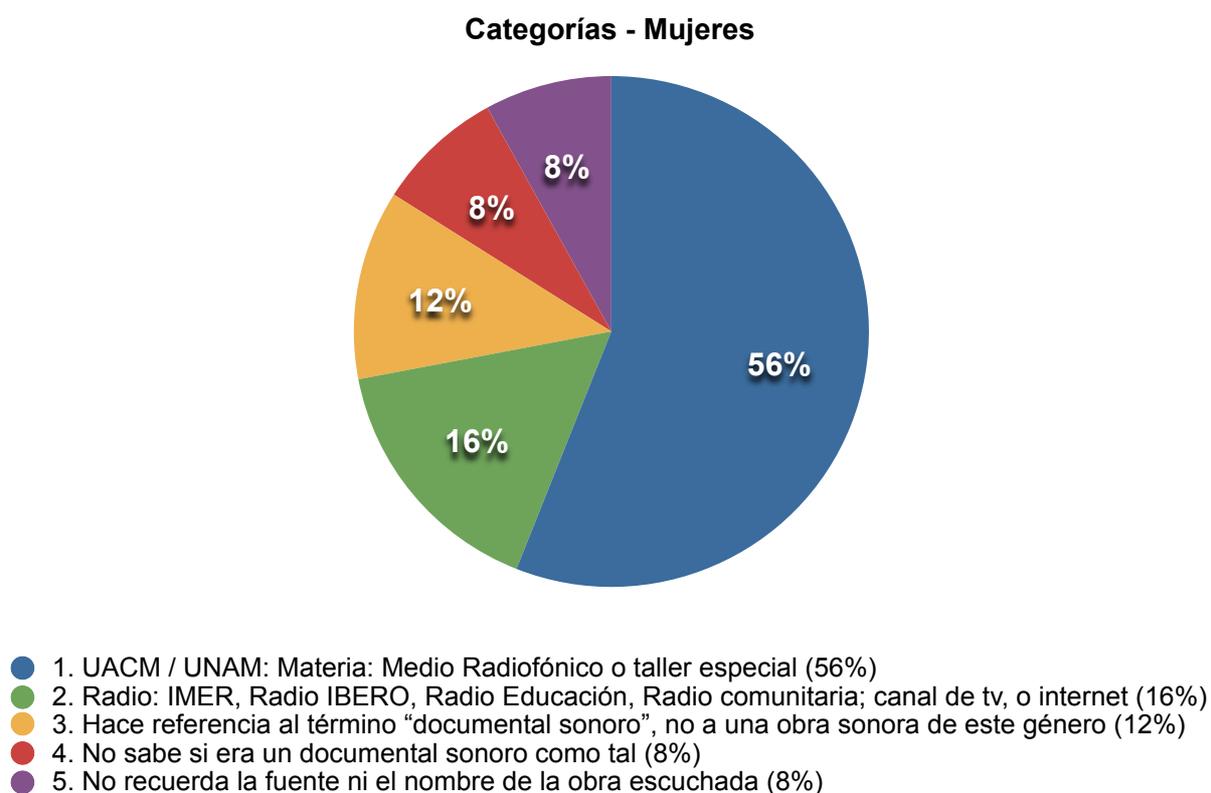
¿Habías escuchado el género radiofónico documental sonoro? Escribe dónde, en qué medio de difusión y, si recuerdas, cuál fue el nombre de la obra que escuchaste.

Se diseñó esta pregunta para sondear si los estudiantes universitarios tenían un referente previo del documental sonoro o si era la primera vez que escuchaban una obra de este género.

Del 100% de alumnos encuestados, el 40% afirmó haber escuchado un documental sonoro, mientras que el 60% lo negó. De las mujeres que contestaron “Sí”, se derivan cinco tipos de respuesta con los siguientes porcentajes:

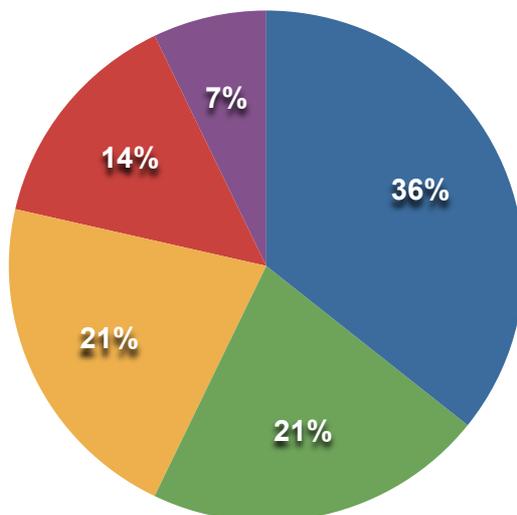
Gráfica 47

Respuestas del total de mujeres



Las respuestas de los hombres que contestaron “Sí” se agrupan en las mismas cinco frases con los siguientes valores:

Categorías - Hombres



- 1. Radio: IMER, Radio IBERO, Radio Educación, Radio comunitaria, canal de tv, o internet (36%)
- 2. UACM / UNAM: Materia: Medio Radiofónico o taller especial (21%)
- 3. Hace referencia al término "documental sonoro", no a una obra sonora de este género (21%)
- 4. No sabe si era un documental sonoro como tal (14%)
- 5. No recuerda la fuente ni el nombre de la obra escuchada (7%)

El 56% de las mujeres asegura haber escuchado un documental sonoro en su casa de estudios contra el 36% de hombres que afirma lo mismo, sin embargo, dos respuestas resaltan pues, a pesar de haber recibido la introducción teórica antes de la sesión de escucha, aún demuestran una noción equivocada sobre lo que es realmente este género radiofónico:

1. "Lo escuché en la UACM en la materia de Radio 1, fue una obra de Frida Kahlo". Ante esto se deduce que la obra a la que hace referencia es *Sandunga con alas* de Iris Disse, misma que se cita en el inciso C del apartado 1.3.1.7 sobre el Radiodrama, ya que ésta se da a conocer en el programa académico de la doctora Graciela Martínez, titular de los cuatro grupos encuestados.
2. "Sí, de Murray Schafer". Como se mencionó en el apartado 1.3.1.4 sobre el Paisaje sonoro o *soundscape*, éste término de las artes sonoras fue acuñado por Murray Schafer y hace referencia al entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, por lo que no corresponde al género de documental sonoro. Esta respuesta se contrapone con otra del mismo grupo encuestado que de manera correcta hace referencia al

término paisaje sonoro como parte de su conocimiento previo: “No, sólo había escuchado el paisaje sonoro de Murray Schafer.”

A su vez destaca positivamente otra respuesta que refleja que la persona encuestada ya tiene un discernimiento de lo que es un documental radiofónico tradicional (lineal) y un nuevo documental sonoro (no lineal): “Sí, en algunas clases de historia, no recuerdo el nombre pero los que escuché eran viejitos, así que eran como lineales, les faltaba un poco más de creatividad”.

Por otra parte, el 16% de las mujeres afirma haber escuchado este género en la radio pública o internet, contra el 36% de hombres que comenta lo mismo, sin embargo una mujer menciona un canal de televisión como fuente, lo que deja en duda que el género documental sonoro fue bien comprendido: “En una ocasión transmitieron un programa en Canal 11 donde daban algunos ejemplos de documental sonoro”, esto dado que el documental sonoro al ser un género acústico, no podría haberse transmitido en la televisión a menos que se tratara de un documental visual.

Tanto mujeres como hombres coinciden en la tercera respuesta, en un 12% y 21% respectivamente, al presentar ideas que hacen referencia a haber escuchado el término “documental sonoro”, mas no una obra sonora de este género radiofónico. La suma de hombres y mujeres en esta respuesta representa el 15% de datos que no arrojan datos sustanciales para el análisis, no obstante, dos respuestas reflejan la falta de entendimiento de este género:

1. “Sí, la palabra documental sonoro la escuché por primera vez en la clase de Medio Radiofónico, y de lo que trata es de crear un entorno a través de sus sonidos”: en este caso no se describe correctamente al documental sonoro, sino que remite al género de “paisaje sonoro”
2. “Sí, en la bienal. Vi la convocatoria por internet pero sólo al buscar di con trabajos como los podcast de Olallo Rubio”: con esto se interpreta que no se captó correctamente el significado del documental sonoro o no se dio con ninguna obra de este género en internet, ya que los podcast de Olallo Rubio no corresponden a este formato.

En la cuarta respuesta el 8% de mujeres y el 14% de hombres reconocen no saber si lo que escucharon anteriormente fue un documental sonoro como tal, e incluso responden aludiendo al documental visual: “Tuve la oportunidad de escuchar *El Fantasma de la Ópera* y, no sé si tenga que ver pero, varias leyendas urbanas”, “Me lo dijo mi hermano que estudia cine pero no me mostró ninguna obra”, “Hace varios años en pequeños spots satirizando las historias que en ese entonces estaban en boga, en Reactor 98.5. Pero no estoy segura si se puede considerar documental”, “Aunque me hizo pensar en un documental que pasaron en el canal 11, no recuerdo muy bien pero tal vez sea el mismo”, entre otros. Estas respuestas reflejan que aún no hay un entendimiento correcto o total del documental sonoro, pues se confunde constantemente con spots, podcast de radio reportajes o documentales de televisión.

De la quinta respuesta, el 8% de mujeres y el 7% de hombres asegura haber escuchado alguna obra de documental sonoro anteriormente pero no menciona cuándo, dónde, por qué medio, ni el nombre de la obra o el autor de la misma, lo que significa que probablemente confunden el género con otro que escucharon, o, en caso de haber escuchado el género, éste no logró el suficiente impacto para que fuera recordado, no obstante, con la tendencia de las anteriores categorías a confundir este género con otros, se concluye la primera suposición.

Mientras tanto, del 60% de las personas que niegan haber escuchado un documental sonoro, el 87% de las mujeres y el 93% de los hombres no saben si lo que escucharon fue un documental sonoro como tal. Finalmente el 13% de mujeres y el 7% de hombres no hace ningún comentario adicional a su respuesta negativa.

3.4.2.3 Pregunta 3

¿Qué aspectos sonoros, estéticos, musicales, de montaje y composición de los documentales sonoros que acabas de escuchar llamaron tu atención? Describe tu respuesta.

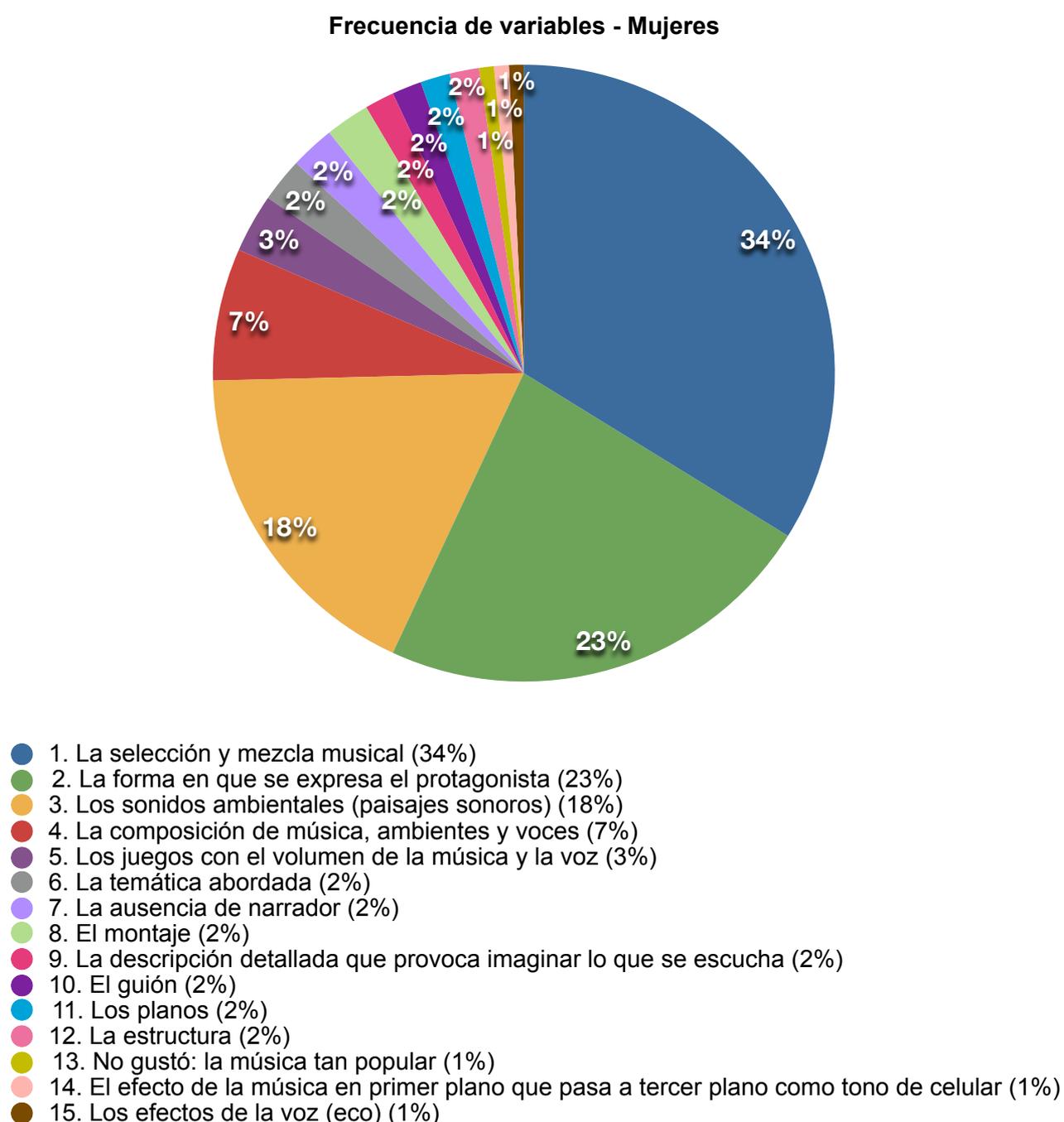
Esta pregunta fue incorporada para conocer qué aspectos estéticos y técnicos del documental sonoro fueron valorados por los estudiantes y en qué medida. Tomando en cuenta que el 60% de los jóvenes no había escuchado una obra acústica de este tipo,

estos datos representan para ellos nuevas ideas y formas creativas que pueden adoptar en su ejercicio radiofónico.

Dado que los alumnos incluían más de una variable en sus respuestas, se decidió realizar un análisis de contenido con el fin de medir la frecuencia de cada una en el total de respuestas obtenidas. La siguiente gráfica muestra la frecuencia con que fueron mencionadas las variables por las mujeres encuestadas:

Gráfica 49

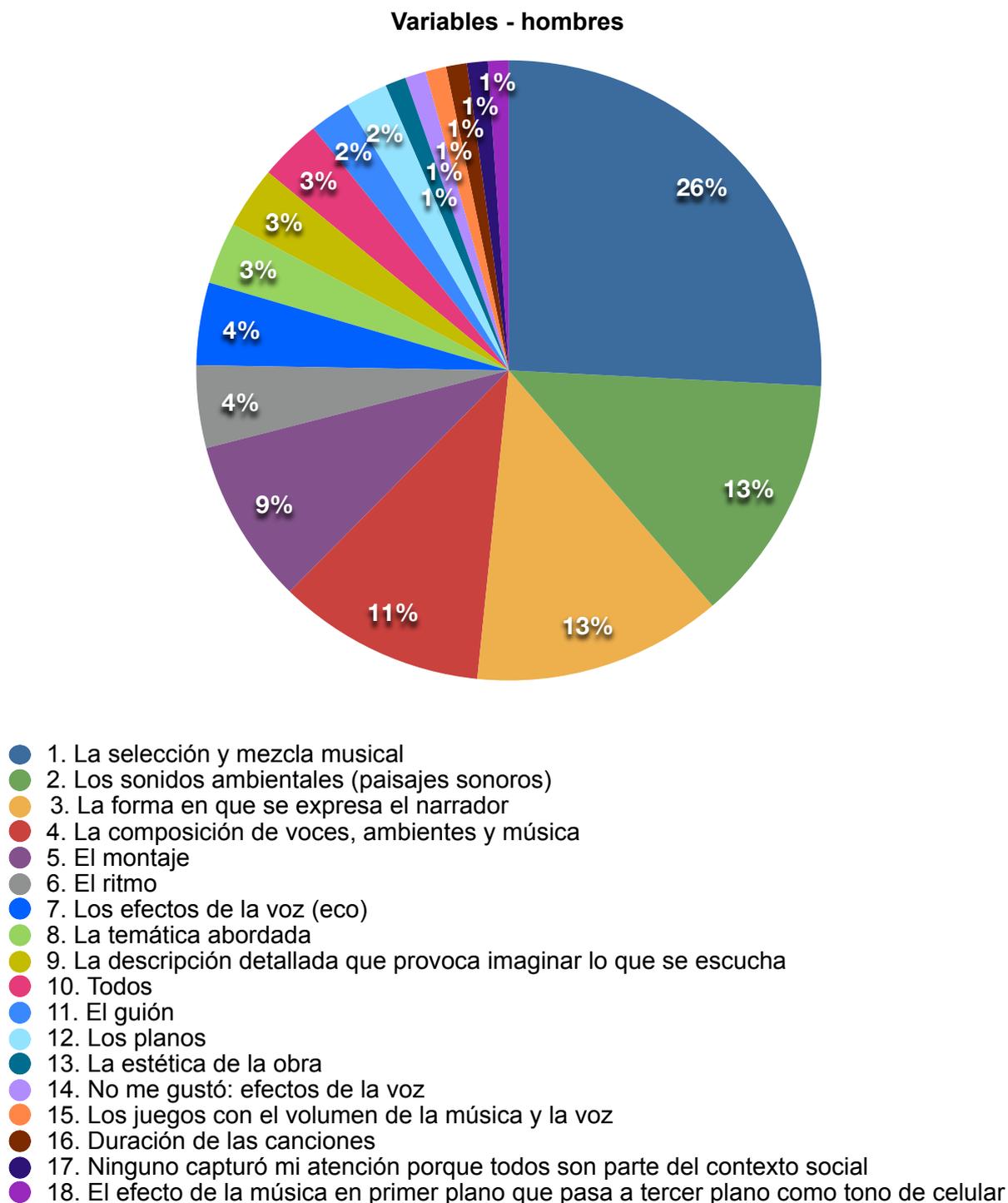
Frecuencia de las variables en las respuestas de las mujeres



Por su parte, los hombres respondieron repitiendo la mayoría de las respuestas de las mujeres, con la siguiente frecuencia:

Gráfica 50

Frecuencia de las variables en las respuestas de los hombres



Lo que resalta en una primera lectura de ambas gráficas es que 3 respuestas son negativas: 1. “No gustó: la música tan popular”, 2. “No gustó: los efectos de la voz” y 3.

“Ninguno captó mi atención porque todos los aspectos escuchados son parte de nuestro contexto social”, contra el resto de respuestas positivas. Si se analizan estas tres respuestas se identifica una falta de atención al significado de cada elemento mencionado: la primera respuesta³³⁰ se contrapone al 30.5% de la frecuencia en que hombres y mujeres destacan en primer lugar la selección y mezcla musical con argumentos como: “La musicalización me hace imaginar los momentos descritos por el personaje”, “La música fue muy adecuada y me transportó a cada escenario en donde imaginé a los gays bailando”, “La música empleada refleja la biografía del bailarín.”, “La música también narra la historia del personaje”, “La selección musical está plenamente justificada, más allá de que pueda ser vista como un elemento cómico, curioso o exótico extraído de las culturas de masas e insertado en un contexto de cultura elitista”, entre otros.

La segunda respuesta³³¹, no presenta argumentos contundentes para defender su opinión y se contrapone a la categoría número 15 de las mujeres y la número 7 de los hombres que en suma son el 2.2% de la frecuencia que destaca el empleo de los efectos en la voz ya que, en sus propias palabras “el empleo de efectos resalta ideas importantes”, “los efectos de eco impregnaban profundidad en la historia porque daban la impresión de ser el ‘yo’ interno del personaje”, “los efectos en la voz dan la sensación de estarlo viendo”, “el eco de la voz da la sensación de que está en un escenario grande como Bellas Artes”, entre otros.

En cuanto a la tercera respuesta³³², se puede interpretar que el receptor externó su opinión con base en la popularidad del tema de la homosexualidad en México y la fácil identificación de los sonidos escuchados como es la recreación sonora de una marcha del orgullo gay, la música contemporánea de conocimiento común en México como son las cumbias y la música disco, entre otros, lo que no representa nada nuevo o extraordinario para él. No obstante, la pregunta va encaminada a la novedad radiofónica que implica el montaje y la composición estética presente en este documental sonoro, mismo que no se escucha en la radio actual a diferencia de otros géneros radiofónicos tradicionales.

³³⁰ Transcripción de la respuesta uno: “La música empleada es muy popular, aún la clásica y los tangos. La forma de hablar del personaje atrapa al radioescucha. Sin embargo, la música de fondo, al ser tan popular, me distraía y ponía menos atención al narrador”.

³³¹ Transcripción de la respuesta dos: “Los efectos envolventes y los filtros de la voz no me gustaron, creo que no proyecta la idea que la autora de la obra plantea”.

³³² Transcripción de la respuesta tres: “Todos se me hicieron normales porque son parte del contexto social del país. Ninguno capturó totalmente mi atención”.

Por lo tanto, las tres respuestas negativas no representan un rechazo consciente hacia el género radiofónico escuchado, sino juicios basados en el mal entendimiento o la falta de atención hacia el mismo.

Por otra parte, del resto de las respuestas positivas se posicionó en primer lugar la frase “la selección y mezcla musical”, misma que se menciona en un 34% por las mujeres y un 26% por los hombres, cifras que no difieren considerablemente. En esta como en la pregunta número 1, la música vuelve a surgir como un término mencionado frecuentemente por los alumnos. Ante ello se puede decir que este aspecto está fuertemente identificado con la formación intelectual y emocional de los jóvenes, pues ha demostrado ser en esta encuesta el mejor referente para relacionar el sonido con sus emociones, pero también se da cuenta de que, entre las argumentos de esta respuesta, fue bien comprendida la importancia del correcto empleo de la música, por respuestas como: “La música enfatiza las experiencias, no sólo es ambiental, es diegética”. Este elemento también genera recordación, es decir, que propicia la perdurabilidad de la obra en el recuerdo de los escuchas; ejemplo de ello es la respuesta: “Cuando vuelva a escuchar la canción ‘Antes que amanezca’ me acordaré de esta historia”.

A su vez, el 23% de las mujeres y el 13% de los hombres consideran que la forma en que se expresa el protagonista de la historia es el anzuelo para captar la atención del escucha pues sus silencios, entonaciones, la naturalidad y espontaneidad con que habla, acompañado de la carga emocional de lo que dice, genera un relato más personal, como si se tuviera al personaje de frente entablando una plática con los oyentes.

Otro aspecto que llamó la atención de un 18% de mujeres y un 13% de hombres fue el empleo de sonidos ambientales que muchos identificaron como “paisajes sonoros”, entre los más mencionados está la recreación de la marcha del orgullo gay que contextualiza la narración del personaje y la puesta en escena de las coreografías de la academia de danza “La Zebra” en grandes escenarios con público presente. Éstos, de acuerdo con los receptores, permitieron recrear imágenes mentales sobre la historia, lo que generó un mayor interés y la mejor comprensión de la narración, tal como lo justifica la siguiente respuesta: “Los sonidos reales crean una atmósfera de sensibilización e imaginación que conlleva a sentirme presente en la escena”.

La composición de los elementos sonoros también destaca entre los aspectos más valorados en un 7% por las mujeres y un 11% por los hombres resaltando la sincronización entre el ritmo musical y el narrativo.

El montaje de la obra es mejor valorado por los hombres en un 9% en contraste con el 2% de las mujeres, quienes en un sentido general consideran que el ensamble de las partes sonoras es perfectamente bien logrado.

Las frases “El ritmo”, “La temática abordada”, “La descripción detallada que provoca imaginar lo que se escucha”, “El guión”, “Los planos”, “Los juegos con el volumen de la música y la voz”, “La duración de las canciones”, “El efecto de la música...”, “La ausencia de narrador” y “El montaje” representan un 3%, 2% y 1% de frecuencias en las variables que no pasaron desapercibidas y que pueden ser aprehendidas en la creación sonora de los estudiantes gracias a su reconocimiento en esta experiencia sonora.

En cuanto a la respuesta de “La estructura”, se sabe, por el apartado 2.2.1 sobre las características del documental sonoro, que éste no tiene una estructura definida como el reportaje, por lo tanto puede que el encuestado se refiera al montaje de la obra. Las respuestas “Todos” y “La estética de la obra” no describen ningún aspecto, sin embargo, de la primera destacan tres respuestas que reflejan la notable sensibilización ante los detalles sonoros escuchados: 1. “Todos los aspectos, me dejó una experiencia y una nueva visión de oír y sentir la radio”, 2. “Todos los sonidos, por muy pequeños que sean, cobran valor al darles un sentido especial dentro del documental y pueden cambiar la historia por completo” y 3. “La musicalización, la voz del personaje, la ambientación, creo que uno no puede existir sin el otro pues se necesita de todos estos elementos para entender el documental en su totalidad”.

Estas respuestas, a pesar de la cantidad que representan, tienen una gran importancia pues la primera deja ver que el documental sonoro impactó fuertemente como una experiencia emocional que transformó la percepción de escuchar radio. En la segunda y la tercera se puede observar que el documental sonoro propició el reconocimiento del valor que tienen todos los sonidos como partes igualmente significantes dentro de una estructura sonora, y demuestra que la música no es considerada el principal elemento estético, sino que todos los sonidos los son al ser empleados para un determinado fin.

3.4.2.4 Pregunta 4

¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que es abordado el tema en el documental sonoro que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?

Esta pregunta buscó generar reflexión en los estudiantes sobre las formas artísticas que puede tener la materia sonora y la alternativa que representa el documental sonoro como vehículo para la renovación estética de la radio. A su vez, el planteamiento está encaminado a ampliar la perspectiva de los jóvenes sobre la creatividad en la producción sonora independientemente del medio de difusión.

Dado que los alumnos incluían más de una variable en sus respuestas, se decidió realizar el análisis con base en la frecuencia de cada tipo de frase, palabra o idea obtenida en los cuestionarios.

Las respuestas del 100% de las mujeres encuestadas se agruparon en 25 tipos de respuesta que se presentan a continuación:

Tabla 51

Respuestas del total de mujeres a la pregunta 4

MUJERES	
RESPUESTAS	FRECUENCIA
1. Es diferente, atractivo e innovador	18
2. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	12
3. Involucra, incluye, es dinámica, hay una interacción	11
4. Genera sentimientos	10
5. Se refiere al tema abordado no a la forma	7
6. Permite imaginar	7
7. Hace reflexionar sobre el tema abordado	5
8. Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	4
9. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	4
10. Invita a valorar todos los sonidos	4
11. Da cuenta de que la radio también es un medio artístico	3
12. Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar	3
13. Se adquieren nuevos conocimientos, es informativo	3
14. Es agradable	2
15. Es entretenida	2

16. Se aprende a escuchar	2
17. Permite adoptar una postura crítica sobre el tema o cambiar la percepción sobre el mismo	2
18. Es importante mezclar géneros radiofónicos para innovar	2
19. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	2
20. Se practica la concentración	1
21. Es más preciso y detallado en su narrativa	1
22. Permite abordar cualquier tema	1
23. El mensaje se transmite con mayor intensidad	1
24. Es interesante	1
25. Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico y estético se verá devaluado	1

Mientras que las respuestas del 100% de hombres encuestados se agrupan en los siguientes 27 tipos de respuesta:

Tabla 52

Respuestas del total de hombres a la pregunta 4

HOMBRES	
RESPUESTAS	FRECUENCIA
1. Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	10
2. Es diferente, atractivo e innovador	8
3. Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	5
4. La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	5
5. Genera sentimientos	5
6. Involucra, incluye, es dinámica, hay una interacción	4
7. No responde directamente a la pregunta planteada	3
8. Se refiere al tema abordado no a la forma	3
9. Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	2
10. Rompe los patrones que ha impuesto el medio radiofónico	2
11. Permite imaginar	2
12. Hace reflexionar sobre el tema abordado	2
13. Se practica la concentración	2
14. Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico y estético se verá devaluado	2
15. Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar	2
16. Se adquieren nuevos conocimientos, es informativo	2
17. Da cuenta de que la radio también es un medio artístico	2
18. Hay más libertad en la composición y en el empleo de los diferentes elementos sonoros	2
19. Debemos romper las barreras establecidas por los monopolios abordando temas con enfoque de conciencia	3
20. Amplía los horizontes sobre la producción radiofónica	1

21. Es fácil de recordar	1
22. Se aprende a escuchar	1
23. No me gustó: son menos aburridos que una entrevista común, es largo, es más voz que sonidos	1
24. Invita a valorar todos los sonidos	1
25. La forma artística es la marca personal de cada realizador	1
26. Cada sonido tiene un sentido en la obra	1
27. El mensaje se transmite con mayor intensidad	1

Como se puede ver en el tipo de respuesta número 23 de la tabla 52, sólo el 1% opina que la obra escuchada no fue de su agrado pues considera que “es menos aburrido que una entrevista común pero es largo y se escucha más voz que sonidos”, esto en contraste con el resto de las respuestas obtenidas que destacan un atributo del género.

Esta pregunta es clave pues deja ver que el 99% de los alumnos están más convencidos sobre los efectos mentales y emocionales que puede generar el sonido, en comparación con las respuestas de la pregunta número 1 que presentan opiniones dudosas o negativas sobre las capacidades de esta materia acústica.

Cabe señalar que el factor de género no es significativo para el análisis de estos datos, pues ambos presentan respuestas y frecuencias similares.

Ante ello, para un mejor análisis ante el tipo de respuestas obtenidas, éstas se agruparon de acuerdo a los adjetivos calificativos y a las características que los encuestados le asignan al documental sonoro escuchado, a su función, a los efectos psico-emocionales que les generó y, se apartaron en otra columna las reflexiones generales relacionadas con el contexto mediático del país y las necesidades radiofónicas que tiene la sociedad, tomando en cuenta el número de menciones hechas por ambos sexos -columna identificada con la letra F de la palabra “frecuencia”- para, así, conocer los aspectos con los que más se identifica a este género artístico radiofónico.

La siguiente tabla puede servir, entonces, para describir al documental sonoro en cuatro aspectos, representados por el nombre de cada grupo, con palabras clave extraídas de las mismas reflexiones de los alumnos:

Tabla 53

Respuestas a la pregunta 4 clasificadas en cuatro grupos

Adjetivos calificativos y características	F	Función	F	Efectos psico-emocionales	F	Reflexiones generales	F
Es diferente, atractivo e innovador	26	Es un medio de expresión (más humano, transmite emociones y experiencias de personas)	9	Genera sentimientos	15	Los géneros radiofónicos tradicionales no logran los efectos emocionales en el receptor que logra el documental sonoro	20
Los temas son abordados de una manera más profunda, sin prejuicios	6	Se adquieren nuevos conocimientos, es informativo	5	Involucra, incluye, es dinámica, hay una interacción	15	La forma de realización denota una mayor complejidad, creatividad, mayor tiempo, dedicación y esfuerzo	7
Es agradable	2	Se aprende a escuchar	3	Permite imaginar	9	Invita a valorar todos los sonidos	5
Es entretenida	2	Amplía los horizontes sobre la producción radiofónica	1	Hace reflexionar sobre el tema abordado	7	Da cuenta de que la radio también es un medio artístico	5
Hay más libertad en la composición y en el empleo de los diferentes elementos sonoros	2			Se practica la concentración	3	Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar	5
Transmite el mensaje con mayor intensidad	2			Permite adoptar una postura crítica sobre el tema o cambiar la percepción sobre el mismo	2	Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico y estético se verá devaluado	3
Es interesante	1			Es fácil de recordar	1	Debemos romper las barreras de lo establecido por los monopolios abordando temas con enfoque de consciencia	3
Es más preciso y detallado en su narrativa	1					Es importante mezclar géneros radiofónicos para innovar	2

Permite abordar cualquier tema	1				Rompe los patrones que ha impuesto el medio radiofónico	2
Cada sonido tiene un sentido en la obra	1				La forma artística es la marca personal de cada realizador	1

Como se puede ver, se resaltaron seis tipos de respuesta en los colores gris, morado, azul, naranja y verde, cuya interpretación es:

a) Recuadros color gris

1. *Permite abordar cualquier tema*: como se mencionó en el capítulo 2.5 de este trabajo, el documental sonoro pone especial atención en la sociedad, ya que como afirma Francisco Godínez “El documental sonoro es una obra de arte radiofónico cuya inspiración o motivación es una historia o inquietud social que merece ser contada”³³³, lo que implica que no debe ser abordado cualquier tema. Otro argumento lo da Juan Carlos Roque, quien en el curso impartido en Morelia, Michoacán sobre el documental sonoro como un arte visual, aclara ante la pregunta de un joven: “No puedes elegir como tema para tu documental algo tan general e intangible como la filosofía, pues tendrías que entrevistar a varias personas que aporten diferentes puntos de vista al respecto, y entonces estarías realizando otro formato como el reportaje, esa es la diferencia entre uno y otro género radiofónico”³³⁴. En el documental sonoro se debe seleccionar una o, máximo, dos personas que te hablen de una experiencia de vida que represente un tema trascendente y de interés para la misma sociedad”. A estas aseveraciones, se debe decir en suma que el documental sonoro está hecho con voces de la sociedad para la sociedad receptora.
2. *Si el tema no es impactante, el tratamiento sonoro, técnico y estético se verá devaluado*: esta opinión la refuta el especialista en radio Ricardo Haye con un texto citado en el capítulo 2.2.1 sobre la estética del documental sonoro:

Resulta absurdo concentrar toda la atención en el contenido y relegar la forma al rango de una cuestión secundaria. El arte consiste en dar forma y sólo ésta convierte un producto en obra de arte. La forma de ésta no es algo accidental, arbitrario o inesencial. Las leyes y las

³³³ Francisco Godínez Galay, *El documental sonoro: el engaño más honesto*, p.1.

³³⁴ Juan Carlos Roque, taller citado.

convenciones de la forma son la encarnación, la concreción del dominio del hombre sobre la materia. En ellas se conserva la experiencia transmitida; toda realización encuentra en ellas su seguridad, son el orden necesario al arte y a la vida.

Ello ligado a la naturaleza del ser humano de prestar su atención a aquello que le parece nuevo y atractivo. Si un tema de su interés no es presentado con recursos sonoros llamativos, incluso puede correr el riesgo de pasar desapercibido por los oídos del receptor que han sido acostumbrados a la oferta de una radio sosa.

b) Recuadros color morado

1. *Saber que lo puedo realizar, me invita a pensar en todos los temas que se necesitan contar*: esta categoría revela que el documental sonoro que escucharon despertó en los alumnos una motivación por realizar más obras como esta, reconociendo su responsabilidad con la sociedad para dar voz a las temáticas que no han sido atendidas.
2. *Debemos romper las barreras de lo establecido por los monopolios abordando temas con enfoque de consciencia*: ésta demuestra el interés por contribuir a la creación de contenidos radiofónicos con enfoque social para ganar terreno a los monopolios de la actualidad. Es decir que, en ambos casos, la escucha del documental sonoro influyó para hacer un llamado a los estudiantes sobre la falta de contenidos sonoros que interesen a la sociedad mediante la presentación artística de los mismos.

c) Recuadros color azul

Las respuestas *Se aprende a escuchar* con 3 menciones, *Cada sonido tiene un sentido en la obra* con 1 mención e *Invita a valorar todos los sonidos* con 5 menciones, representan en suma un 9% de encuestados que reflejan su interés por incentivar la cultura de escucha en su contexto socio-geográfico, cifra que rebasa el 2% de hombres que dio una respuesta negativa en la pregunta número 1³³⁵ con los siguientes argumentos: “No, porque en la sociedad en que vivimos le hemos dado más importancia a la vista y es una construcción fabricada desde hace tanto tiempo que tal vez sea difícil erradicar” y “Por sí solo, quizás, sólo un cierto grado, pero de manera total pienso que ambos tienen que combinarse porque ya estamos más acostumbrados a interactuar con la tecnología que es visual”.

³³⁵ Pregunta número 1: ¿Consideras que el sonido, al igual que la imagen, tiene la capacidad de emocionar, conmover, así como generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad en el receptor?

d) Recuadro color naranja

Es importante mezclar géneros radiofónicos para innovar: esta categoría mencionada por 2 personas apoya los argumentos presentados en el capítulo 2.1.1 sobre la analogía que existe entre el Nuevo Periodismo y el documental sonoro como géneros que apuestan por el empleo de recursos de ficción para presentar sucesos de la realidad mediante formas creativas que atraen más el gusto y la atención del receptor.

e) Recuadro color verde

Permite adoptar una postura crítica sobre el tema o cambiar la percepción sobre el mismo: la importancia de esta categoría se ejemplifica con el análisis de una respuesta obtenida, en la cual el factor de edad, a diferencia del resto de los datos, interfiere significativamente.

La respuesta pertenece a la única mujer de 63 años que contestó el cuestionario, quien a partir de su biografía y contexto cultural, presenta una opinión valiosa para este estudio: “Este tema específico de la homosexualidad que se trata actualmente en el mundo en que vivimos, es un tema escabroso para las personas de otras generaciones. Antes era difícil darlo a conocer tan abiertamente pero en estos tiempos y de esta forma en que es transmitido, las personas lo captan y quizá estén de acuerdo con ello.”

La lectura que se puede dar a este testimonio es que la mujer, en contraste con la juventud actual, al tener un desarrollo intelectual y emocional forjado por el contexto social y cultural del México conservador del siglo XX, experimenta un choque ideológico y cultural con la escucha de este documental sonoro por la temática de la homosexualidad que se aborda. Sin embargo, en la honestidad de su respuesta, se puede percibir que la obra influyó para que ella reconociera, quizá en contra de su ideología, que las personas de la actualidad comprenden la problemática que representa el tema y lo aceptan, ya que los recursos sonoros empleados son adecuados para generar convencimiento o persuasión en la gente con argumentos sustentados en la historia de vida de un personaje real.³³⁶

³³⁶ A raíz de esta respuesta, surgió la inquietud por aplicar, como caso excepcional, la misma sesión de escucha seguida del mismo cuestionario a otra mujer de 60 años que, aunque actualmente no estudia ni se relaciona con la carrera de Ciencias de la Comunicación o afín, puede enriquecer el estudio con otra visión sobre el documental sonoro seleccionado. Esto con el fin de comparar su respuesta a la pregunta 4 con la de la mujer de 63 años y sacar una conclusión sustentable sobre los efectos mentales y emocionales que genera esta obra en las mujeres de mayor edad. Los datos obtenidos de esta experiencia se pueden consultar en el Anexo 8.

3.4.2.5 Pregunta 5

El documental sonoro es un género radiofónico capaz de abordar cualquier temática de interés social a partir de la estética sonora entre la realidad y la ficción que lo caracteriza.

Ante esto ¿qué función le darías al documental sonoro en nuestra sociedad? (Ej. Campañas de concientización social, campañas informativas, con fines de persuasión o convencimiento sobre un tema, entretenimiento, etc.) Explica tu respuesta.

Se planteó esta pregunta con el propósito de que los estudiantes reflexionen sobre las diversas funciones que puede tener este género radiofónico en la sociedad, y que la identifiquen como una herramienta artística de gran utilidad para su ejercicio comunicacional académico y profesional.

En este caso, se considerará la frecuencia en que fue mencionada cada respuesta sin considerar el género de los encuestados, para detectar la función que mejor puede desempeñar el documental sonoro en una sociedad como esta, desde la perspectiva de los alumnos, como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 54

Frecuencias y porcentajes de las respuestas a la pregunta 5

RESPUESTAS	FRECUENCIA	%
1. Campañas de conscientización social	50	45%
2. Campañas informativas	23	21%
3. Todas las mencionadas	9	8%
4. Entretenimiento	9	8%
5. Herramienta para difundir temas que se han ido olvidando y forman parte de nosotros	4	4%
6. Herramienta de persuasión	3	3%
7. Campañas publicitarias	3	3%
8. Este género no se maneja dada nuestra cultura visual, pero sería bueno insertarlo en los medios	2	2%
9. Reflejar un aspecto de la realidad desde una perspectiva distinta	2	2%
10. No creo que funcione en el medio radiofónico	1	1%
11. Proyecto cultural dentro de las comunidades	1	1%
12. Herramienta para la cultura de escucha y la sensibilidad sonora	1	1%
13. Difusión cultural	1	1%
14. Una forma de expresión	1	1%
TOTAL:	110	100%

En una primera lectura se identifica que en la respuesta 8, el 2% de las personas considera que, a pesar de la cultura visual que vive la sociedad actual, sería bueno insertar este género radiofónico en los medios de difusión para hacer un llamado a la sociedad a través de él, lo que refleja una actitud positiva para incentivar la cultural de escucha. Esto aunado a la respuesta 12 en la cual el 1% opina que sería una excelente herramienta para generar una cultura de escucha y sensibilizar a la comunidad sobre las capacidades del sonido.

La respuesta 10 refleja que el 1% de las personas admite que no hay mucha difusión de este género por lo que en un principio no creen que funcione en una campaña, pero aceptan que es muy bueno. Una cifra mínima que refleja la realidad del género en el país, pero que denota falta de motivación para hacer una diferencia con respecto a eso.

Por otra parte, las respuestas 5 y 9 reflejan el 6% de interés en difundir temas sobre la identidad mexicana y su realidad a través de una perspectiva artística y creativa como la que ofrece este género radiofónico en su función informativa.

Las respuestas 11 y 13 se inclinan en un 2% por la función del documental sonoro como difusor cultural destacando a las comunidades rezagadas como el target principal.

Sobre la respuesta 4, que en un 8% le otorga la función de entretener al documental sonoro, se proponen temas sobre la música, así como respuestas que comprenden los intereses temáticos del género: “este género no tiene límites, incluso podría fungir como entretenimiento siempre y cuando el contenido sea social”. A su vez, la estética que viste al género es considerada el motivo que por naturaleza puede atraer la atención del oyente.

De la respuesta 7 que posiciona a las campañas publicitarias en un 3%, los estudiantes proponen las siguientes temáticas: “sobre la publicidad de Coca Cola a través de los años”, “Campañas de publicidad o contrapublicidad contra las empresas transnacionales como McDonalds, aunque con el avance tecnológico somos más visuales y es difícil posicionar algún tipo de campaña auditiva, no me imagino cómo lograrlo aunque me gustaría impulsarlo”. Este último comentario se suma al 3% de personas motivadas por incluir este género en la radiodifusión mexicana. Este tipo de respuesta se suma al análisis de la categoría *Permite abordar cualquier tema* de la pregunta 4, en la cual se

aclara el interés de este género radiofónico por la sociedad, y para emplearlo en una campaña de publicidad debería cumplir con los aspectos presentados en dicho análisis.

El 9% de estudiantes opina que este género puede tener todas las funciones en la pregunta, y añade comentarios como: “Son muy pocas las veces en que se suele encontrar un proyecto así en México, pero con el alcance de la tecnologías es posible”, “es necesario crear nuevas propuestas para llamar esa atención”, “Podría abordar todas con un tratamiento sonoro correcto”, “Podría abordar todas porque todas cumplen un objetivo, el punto es dónde y cómo se transmitiría”, “es justo lo que necesita la sociedad para salir de lo mismo”, “Tiene una función vital en la sociedad pues en estos momentos el país está pasando por momentos muy difíciles en el sector económico, social, político y cultural”, “Depende de lo que se vaya a abordar, pero tiene una función importante pues es una manera original de dar información sobre algo” y “Podría abordar todas porque lo importante es la forma en que se presenta el producto”. Con esta gama de opiniones se da cuenta de que los alumnos comprenden las características del documental sonoro y su alcance, dependiendo de factores como el canal, el objetivo, la calidad, entre otros, que contribuyen a su posicionamiento en la cultura de escucha actual.

Finalmente, los alumnos consideran que las funciones más importantes del documental sonoro son la generación de consciencia sobre un tema e informar sobre los acontecimientos de la realidad. La popularidad de estas respuestas se relaciona fuertemente con la sesión de escucha del documental sonoro, cuya descripción de sensaciones, emociones y pensamientos revelan la eficacia social que puede tener el género en la propia experiencia de los alumnos.

3.5 Conclusiones

Antes de emitir conclusiones sobre el análisis realizado, se debe decir que, además de los objetivos planteados en cada pregunta, el estudio de recepción sirvió para entender cuál es la situación del sonido en la cultura de escucha de los estudiantes universitarios como futuros productores sonoros, cómo lo consideran, qué importancia le otorgan y qué conciencia tienen sobre sus capacidades artísticas.

Un obstáculo que dificultó la lectura de los resultados fue sin duda la legibilidad de las respuestas que en su mayoría no eran presentadas con una letra clara. A su vez, un fenómeno que se percató durante la revisión de los datos fue que las personas tienen problemas para plasmar sus pensamientos por escrito, lo que va ligado a una falta de ortografía y redacción considerable para el nivel de educación superior. Este fenómeno se observó en mayor medida en los estudiantes de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, sin embargo, se aprendió a interpretar lo que los receptores intentan expresar ante las preguntas abiertas planteadas.

En cuestión de contenido, se dirá que evidentemente la escucha de la obra “José Rivera: la transgresión”, cambió la perspectiva que los estudiantes tenían sobre el sonido, de concebirlo como un elemento dependiente de la imagen para poder transmitir sensaciones al espectador, a conocerlo, por experiencia propia, como un elemento que por sí solo puede afectar los pensamientos y las emociones del oyente a través del uso rezagado de la imaginación.

Desde una mirada general se puede ver que un mínimo de personas respondió negativamente a las preguntas que requerían emitir un juicio (1:2%; 3:3%, 4:1%; 5:1%), cifras que, a pesar de no representar un problema en la concepción general que tienen los estudiantes sobre el sonido y el documental sonoro, conducen a plantear que en las aulas de estudio es importante reforzar la idea de que el sonido, por sí solo, sí es capaz de transmitir sentimientos y reflexiones en el receptor.

Un factor que se suma a esta formación apremiante, es la constante identificación que tienen los alumnos entre los recursos estéticos del sonido y la música, como si ésta fuera el único elemento artístico de la materia acústica, percepción que se deriva de su bagaje intelectual y cultural inclinado hacia la música como elemento principal de entretenimiento radiofónico, pues al considerar el tipo de oferta radial que ha tenido México, más apegado al entretenimiento y el comercio, se entiende la preferencia de este sector por el arte musical.

Con estos datos se tiene conocimiento de que hace falta un mayor esfuerzo por generar una cultura de escucha crítica en los estudiantes de la radio, para que fuera del aula tengan las herramientas teóricas y técnicas suficientes para revolucionar la producción sonora, no obstante este estudio revela también el despertar de un receptor reflexivo que

se da cuenta de los cambios que experimentó al escuchar una obra de arte de esta índole, y que, a su vez, se percata de que puede generar esos mismos efectos en otros receptores, asumiendo su responsabilidad con la sociedad como comunicador de la realidad, esa que se desconoce o se ignora dado que los reflectores apuntan actualmente a hechos noticiosos de banalidad efímera e intrascendente como los escándalos de la política y la farándula.

Además de la conciencia que adquirieron los alumnos sobre las reacciones que puede generar una alternativa artística como el documental sonoro, también destaca su sensibilidad para identificar diversos aspectos estéticos de la obra escuchada en la cual, no sólo apreciaron la música y su objetivo dentro del contexto, a pesar de haber sido el elemento más mencionado en el análisis de contenido, sino que se percataron de otros como la ausencia de narrador, los sonidos ambientales, los planos, los efectos de la voz, el montaje, entre otros, que enriquecen de igual manera la narrativa. Estos recursos representan para ellos nuevos retos de creación radiofónica, nuevas ideas y formas de contar con el arte los sucesos de la vida mediante la voz de sus protagonistas.

Las reflexiones que emitieron los alumnos en cuanto a la forma artística en que es presentado el tema en el documental sonoro que escucharon, son el resumen de una experiencia sensorial basada en la comunión del intelecto, las emociones y la facultad de aprendizaje mediante la escucha de un nuevo panorama en la creación sonora.

Con ellas se puede concluir que casi el 100% está convencido de que es posible contribuir a una renovación artística de la radio y que es necesario ofrecer contenidos que atiendan a las demandas de una sociedad que tiene mucho por decir y pocos canales para decirlo. Los comentarios que arrojó esta pregunta son valiosos en el sentido en que reflejan motivación para hacer esto posible y conciencia del poder que tienen las características del documental sonoro para comunicar la realidad desde un enfoque artístico.

Otro aspecto que se destaca de este estudio es que los alumnos demostraron una capacidad de discernimiento entre la creación de una buena y una mala producción en cuestiones técnicas, pues se dan cuenta de que si una obra está realizada con registros sonoros de baja calidad y un empleo injustificado de los recursos, ésta no cumplirá su objetivo, cualquiera que este sea. Como se mencionó en la presentación de resultados en

el apartado 3.3, los alumnos entregarán posteriormente un documental sonoro realizado como parte de su evaluación semestral. Escucharlos, como parte del resultado de este primer esfuerzo por acercar el género artístico radiofónico a su quehacer experimental, puede ayudar a conocer en una próxima investigación la forma en que los alumnos apprehendieron y aplicaron estos nuevos conocimientos.

Sobre este proceso cognitivo, es importante mencionar que el estudio revela un cierto porcentaje de personas que, a pesar de haber recibido la explicación teórica y haber escuchado una obra de este género artístico radiofónico, no comprendió correctamente lo que es el documental sonoro pues tienden a confundirlo a menudo con otros géneros como el paisaje sonoro o formatos incluso visuales como el documental cinematográfico y el televisivo. Un suceso similar se dio en el taller de documental sonoro que impartió Juan Carlos Roque en Morelia, Michoacán a productores amateurs de Radio Nicolaita, la radiodifusora de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pues aún al término del curso que tuvo una duración de doce horas divididas en tres sesiones, se pudo percibir que el género no fue bien comprendido al expresar una confusión latente entre las características del reportaje radiofónico y las del documental sonoro. Con la experiencia de presenciar ambos casos se puede plantear lo siguiente:

El aprendiz de la radio responde a la asimilación de nuevos conocimientos de acuerdo a su biografía ligada a su bagaje académico y cultural, por ello los estudiantes de las universidades visitadas asocian al documental sonoro con el paisaje sonoro, pues es lo que han aprendido en clases previas de radio, de igual manera lo relacionan con el documental audiovisual pues no cuentan con otro referente para compararlo. Por su parte, los productores de Radio Nicolaita, al aprender de la escucha de la radio tradicional de Morelia, tienen una mayor dificultad para asimilar un nuevo concepto ajeno a su quehacer habitual, confundiéndolo intuitivamente con un género radiofónico de mayor popularidad como el reportaje.

Por otra parte, se puede afirmar que el documental sonoro puede transformar la percepción que las personas de mayor edad, en este caso se refiere a las mujeres de 60 y 63 años, tienen sobre temas tabú de la sociedad y contribuye a un mejor entendimiento sobre éstos.

Este primer esfuerzo de dar a conocer al *radio feature* en la comunidad académica no es suficiente ante la incomprensión total del género. Este fenómeno tiene que ver con la formación de una cultura de escucha acostumbrada a sonidos y formatos habituales. Es necesario generar mayor bibliografía en español y difundirla para capacitarlos con más herramientas teóricas que aclaren las dudas pendientes. Si se difunden en la escuela, la casa y la radio propuestas más creativas que tengan una realización artística novedosa y ofrezcan contenidos funcionales, se facilitará la adquisición de nuevos conocimientos teóricos y prácticos sobre la creación radiofónica, pues su entorno sonoro tendrá una fuerte influencia en el proceso cognitivo.

Finalmente se comprobó en la última pregunta que el documental sonoro tiene funciones que pueden contribuir en la sociedad para informarla, entretenerla, hacerla consciente sobre temas de su entorno, persuadirla, convencerla de nuevos pensamientos y actitudes sobre algo e incluso todas las anteriores. Además, los alumnos comienzan a pensar en aquellos temas de la vida actual que, desde su perspectiva, merecen atención por su rezago político y/o social, algo que los lleva, por ende, a asumir su responsabilidad como comunicadores.

Se puede decir que, con el estudio de recepción llevado a cabo, se pudo conocer cómo reciben los universitarios una obra de documental sonoro y cuál es su opinión con respecto a las características estéticas que lo diferencian de otros géneros radiofónicos, haciéndolos conscientes de la capacidad que tienen para generar nuevas propuestas artísticas de calidad técnica y conceptual. Por consiguiente, se logró ampliar la perspectiva de los alumnos sobre la producción artística del sonido y se generó en ellos una inquietud por experimentar con él en su universidad. Con esto se concluye que el estudio de recepción cumplió su objetivo.

CONCLUSIONES GENERALES

La autora de este escrito conoció al documental sonoro mediante la misma obra que fue seleccionada para la aplicación del estudio de recepción: “José Rivera: la transgresión”, producción de Radio Educación. La respuesta a este audio cinco años atrás no sólo fue mental, sino corporal y emocional. La primera idea que vino a la mente fue la misma pregunta de investigación que se plantea en este trabajo: ¿Por qué un género tan atractivo en forma y contenido, capaz de ofrecer una experiencia sensorial y emocional al oyente, no se ha escuchado en la radio mexicana, siendo que fungiría como una herramienta funcional para generar conciencia y reflexión sobre temas de actualidad?

Ahora, después de casi tres años de investigar por cualquier medio posible, se sabe que la respuesta a esta inquietud de estudiante responde a la concepción del arte radiofónico que ha tenido Europa desde los inicios del medio en comparación con México, en donde el desarrollo de la radio corrió a cargo de la iniciativa privada con el fin de cubrir a lo largo y ancho una población geográficamente extensa. Por tal motivo, los intereses públicos se han relegado, y con ellos la capacidad de explotar los recursos estéticos de la radio.

Sobre la falta de documentales sonoros en la radio pública mexicana se tenía, además, la hipótesis de que era debido a los altos costos de producción y el extenso tiempo que se requiere para investigar un tema a profundidad, esta última como característica primordial de este género artístico radiofónico. Sin embargo, conocer el caso de Francisco Godínez Galay con la realización del documental “Mil sonidos en un golpe” sobre el derrocamiento de Salvador Allende en Chile, citado en el capítulo 2.2.2, permitió refutar esta aseveración, siendo sorprendente el hecho de saber que si no se cuenta con los recursos económicos para este fin, es posible realizar una obra de esta índole mediante el apoyo de la tecnología y el límite de la creatividad. Este ejemplo sirvió mucho para la introducción teórica que se ofreció a los estudiantes de cada grupo previo a la sesión de escucha durante la aplicación del método de estudios de recepción, pues se les hizo ver que este factor no representa ningún obstáculo para explotar la imaginación.

Con esto se llega a que no es necesario contar con un presupuesto para realizar documental siempre y cuando el tema y los recursos sonoros existentes sean aptos para emplear alternativas de realización como la dramatización de sucesos reales.

En la actualidad, los esfuerzos que ha hecho Radio Educación con la Bienal de Radio han sido muy importantes para atraer propuestas artísticas de talla internacional bajo géneros radiofónicos diferentes a los del ejercicio habitual, como el documental sonoro, sin embargo éste aún no tiene el alcance que debería. La única fuente de documentales sonoros que se tiene en México proviene de las obras participantes en este certamen, pero no existe una difusión constante de estos trabajos ni en la misma emisora ni en otros espacios de escucha como las universidades. Los trabajos ganadores se mantienen almacenados en la página web <http://www.bienalderadio.info/oficial/>, en la sección Bienales, mas no se presentan clasificados por categoría, de modo que no se sabe a qué género corresponde cada audio.

Sobre ello se concluye que el esfuerzo por difundir este género artístico radiofónico de gran utilidad para México no se está llevando a cabo con éxito, pues no todos los universitarios, productores y realizadores en general tienen la oportunidad de asistir a los encuentros, talleres o conferencias que organiza la Bienal para empaparse de estas nuevas formas de expresión y la mezcla desorganizada de los audios en el sitio web tiende a generar confusiones para comprender los límites entre un género y otro.

Esta iniciativa de difusión turbulenta se refleja en la falta de información en español que existe sobre el mismo género, pues al no ofrecer contenidos que generen una cultura de escucha en la radio y en las universidades, no hay posibilidad de desarrollar investigaciones y estudios sobre esta forma artística.

Este proceso de promover nuevos conocimientos de creación artística entre instituciones educativas y mediáticas debe ser una red de apoyo mutuo con el fin de alentar el progreso de la radio pública, tal como se da entre la Universidad de Wollongong en Australia y la comunidad internacional de realizadores de radio documental con la iniciativa de *RadioDoc Review* -<http://ro.uow.edu.au/rdr/>-, un espacio digital conformado por eminentes documentalistas, profesionales de la industria de la radiodifusión y académicos para criticar y discutir radio documentales y *features* provenientes de todo el mundo, con el objetivo de crear teoría y un lenguaje común para la evaluación y el

análisis del género, construir un canon de diversos ejemplos de excelentes documentales de radio, crear un archivo de documentales y análisis que proporcionen una enseñanza útil, crear un foro de debate y conectar a la comunidad interesada, proporcionar enlaces a otras organizaciones e iniciativas asociadas al *feature* y al documental radiofónico, así como contribuir a la investigación para mantener al tanto a la sociedad sobre los nuevos desarrollos, estilos, producciones y debates que se generan en torno a esta forma artística.

En las universidades mexicanas, las vanguardias históricas y los géneros del arte sonoro son poco estudiados al no haber una iniciativa de enseñanza artística enfocada al sonido. Se sigue conservando la tradición de perfeccionar los géneros radiofónicos tradicionales como la noticia, el reportaje, la revista o la crónica. De este modo, será difícil notar un cambio en la programación radial si no se capacita al estudiante con propuestas innovadoras. Caso contrario al de Europa, en donde se ha mantenido la función educativa de generar conocimientos que aporten una visión crítica y actualizada sobre el sonido y el arte.

Por esta razón, se tuvo que hacer una investigación descriptiva obligada a aplicar el método de estudios de recepción para conocer la percepción de los universitarios ante la escucha de un documental sonoro, para que de esta forma sean conscientes de otras formas de realización sonora que involucra a los sentidos y un proceso reflexivo de gran valor para alcanzar fines sociales.

La información recabada en los capítulos 1 y 2 sirvió para ofrecer al corpus seleccionado una explicación teórica sobre los conceptos, características, formas de realización, la situación actual en Europa en comparación con México y la función social que tiene este valioso género artístico radiofónico en el país.

Mientras se impartía esta exposición, fue importante dar a conocer al documental sonoro como un género artístico que no depende de la radio para su difusión, tomando en cuenta las oportunidades de acceso que ofrece la tecnología en plataformas *online*, radio por internet, o en otros espacios más incluyentes como centros culturales, museos o iniciativas transmedia. Por ello se evitó nombrarlo como “documental radiofónico” o “radio documental”, pues, además de que éstos se identifican con una realización más tradicional del género, se considera que esta acepción nominal que remite a “la radio”

limita su propio alcance. Por muy similar que parezcan o signifiquen los términos, referirse a él como “documental sonoro” dejó abierta y sobrentendida la posibilidad de reproducirlo en cualquier espacio con un sistema de audio adecuado.

El trabajo empírico que se realizó dejó ver que en los salones de clase existe una gran disposición por experimentar con el documental sonoro, a pesar de que éste no fue comprendido en su totalidad para algunos dada la constante confusión que se tuvo con las características del reportaje. El hecho de que el *radio feature* sea un género que responde a necesidades sociales, les generó curiosidad y por ello comenzaron a pensar en temas que podrían abordar en una obra de este estilo, sin embargo se hizo hincapié en que la magia reside en la forma en que es presentado el tema mediante la correcta mezcla de todos los recursos sonoros como las atmósferas, los efectos de sonido, la música, las voces y los silencios.

La experiencia de tomar el papel de investigador en campo fue muy rica, pues se pudo olfatear la inquietud que nació en los jóvenes por salir a la calle a retratar la vida con un micrófono en la mano, conscientes del poder que tiene esta herramienta para influir en el pensamiento y sentimientos de las grandes audiencias. Al escuchar las obras reproducidas como ejemplos de este género (“Cartas a una madre” de Radio Nederland, “Mil sonidos en un golpe” del Centro de Producciones Radiofónicas de Argentina y “En el estudio de Arnold” de Déborah Gros), así como la obra puesta para el análisis de la audiencia (“José Rivera: la transgresión”), los jóvenes expresaron cambios de ánimo como la risa, la seriedad en sus rostros cuando se narraba un suceso nostálgico y lograron una conexión emocional con los protagonistas de las historias, datos que se comprueban con las respuestas obtenidas de los cuestionarios. Observar este comportamiento afirmó la idea de que para apreciar la magia del sonido sólo es necesario prestarle un poco más de atención, cerrar los ojos y abrir la imaginación.

Ante todo esto, también se dio cuenta de que el universitario tiene una falta de formación auditiva grave. Para comprender este problema se consultó a la especialista Martha Heredia, licenciada en Educación Musical por la Universidad Nacional Autónoma de México con 15 años de experiencia en la enseñanza al sector infantil y juvenil, quien con certeza expresa: “El compromiso que tiene la educación artística con el ser humano debe ser desde el nivel preescolar, primaria y secundaria. Si realmente se da una educación auditiva desde niños con cuestiones como: ¿cómo escuchas?, ¿qué escuchas?, ¿te

agrada o no te agrada?, no aceptes lo que no te agrada, ¿qué te hace sentir?, entonces se da una educación real que se basa en la formación de lo auditivo pero de una manera crítica y por qué no corporal, ya que todo lo que escuchas te genera una emoción. Ahora la importancia radica en formarlos a la conciencia sobre lo que están percibiendo los sentidos. Si se da este tipo de formación desde la infancia, el niño puede ser un buen público pero hay que enseñarle a ser ese público, enseñarle a escuchar y no aplaudirle a todo. Esa enseñanza se debe dar en la escuela pero también en casa. Creo que nos ha fallado la educación a nivel preescolar y primaria que es la base, por eso después se llega a la universidad y se les exige ser críticos, pero cómo si desde un inicio no tuvieron esa formación crítica de lo más simple a lo más complejo. No se les enseña a prestar atención a las percepciones, no se les enseña a escuchar”.³³⁷

Conocer la raíz del problema lleva a pensar en la gran responsabilidad que tiene el profesor de nivel superior. En ese sentido, este primer acercamiento con los estudiantes de la UACM y la UNAM fue necesario pero no suficiente, pues la metodología debería replicarse en todas las universidades públicas y privadas del país para construir poco a poco una cultura de escucha crítica y sensorial que pueda formar realizadores más humanos, conscientes, informados y activos.

Sobre las exigencias que requirió este trabajo para llevarse a cabo ante la falta de información en español, está en primer lugar el uso de la tecnología, pues la investigación en sitios web europeos y los contactos con la Unión Europea de Radiodifusión, Laura Romero y José Iges, entre otros, no se hubieran dado sin internet. Esta herramienta facilitó considerablemente la comunicación mediante correos electrónicos o redes sociales con estos especialistas en el tema residentes en otros países del mundo. Asimismo, se debe mencionar que este trabajo exigió el conocimiento del idioma inglés para comprender la información obtenida de sitios como www.ebu.ch dada la falta de bibliografía y fuentes electrónicas en español, sin embargo, la barrera del lenguaje con páginas web francesas como la de Radio Francia Internacional -<http://www.radiofrance.fr/>-, que produce un sinnúmero de documentales sonoros, fue inevitable. Ante ello, se debe decir que la iniciativa de indagar sobre alternativas artísticas para documentar la realidad en México no es una labor sencilla, ya que en primera instancia se debe contar con recursos tecnológicos y conocimientos de una o dos lenguas extranjeras para poder concluir este objetivo con éxito. Esta es una razón más que obstaculiza el

³³⁷ Entrevista realizada el 20 de abril de 2014 en la ciudad de México.

desarrollo de un país actualizado y a la vanguardia, pues no todos los estudiantes universitarios en el país cuentan con estos elementos necesarios para contribuir con la investigación del sonido.

Esta investigación, además de analizar los factores que interfieren en el aprendizaje del arte sonoro en las universidades mexicanas, pone de manifiesto que del otro lado del aparato receptor también existe una demanda por atender a lo largo y ancho del país, pues la radio se ha centralizado en la ciudad de México como fuente de información y entretenimiento y hasta ahora sólo se ha hablado de la audiencia local, pero las instituciones radiofónicas tampoco han expresado una preocupación por la formación auditiva de las comunidades de los estados, cuya oferta programática se basa principalmente en lo musical, y los contenidos culturales que se intentan promover son realizados con deficiencias técnicas y conceptuales. Entonces, hablar de la existencia de una radio artística mexicana ni siquiera forma parte del imaginario en los habitantes de la frontera o el sur. Para recuperar esas audiencias queda decir que no sólo se necesita renovar los contenidos, hay que innovar con formatos diferentes para cautivar sus sentidos.

La audiencia de México necesita nuevas propuestas sonoras que le permitan darse cuenta de lo activa que es, que le inviten a conocer la radio como un generador de emociones más que un acompañante de las actividades diarias, que le ayuden a comprender temas de su entorno social a través de la fragilidad propia que encierra una voz humana, o simplemente que le lleven a imaginar otras realidades para reflexionar sobre la propia.

El documental sonoro, por tanto, es necesario en México.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Pérez Miñana, José, *Compendio práctico de acústica*, Barcelona, Labor S.A., 1969, 1ra. edición, 576 pp.

Rodríguez Estrada, Mauro, *Manual de creatividad: los procesos psíquicos y el desarrollo*, México, Trillas, 1989, 2nda. edición (reimp.1990), 137 pp.

Chion, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós, 1999, 409 pp.

Arnheim, Rudolf, *La estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 171 pp.

Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995, 1ª ed., 227 pp.

Estévez Trujillo, Mayra, *UIO-BOG. Estudios sonoros desde la región andina*, Quito Ecuador / Bogotá Colombia, Trama, 2008, 123 pp.

Sáenz, Olga, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, 458 pp.

De Quevedo Orozco, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Colección Educarte, Número 5, 2002, primera edición, 65 pp.

Hagelüken, Andreas; Iges, José; Camacho, Lidia, *Caminos del arte sonoro*, México, Radio Educación, 2006, 84 pp.

Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, Colección Ensayos. Serie Arte y Estética, 1973, 233 pp.

Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Tusquets, 1972, 68 pp.

Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, 2a edición, 392 pp.

Ball, Hugo, *La huida del tiempo*, Barcelona, Acantilado, 2005, primera edición, 376 pp.

McCaffery, Steve, *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*, E.U.A., Northwestern University Press, Serie: Avant-garde and modernism studies, 2001, 338 pp.

Rodríguez Prampolini, Ida, *Dadá Documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Colección Monografías de arte / 1, 1977, primera edición, 324 pp.

Paz, Octavio, *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, primera edición, pp. 129.

Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*. Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1970, 244 pp.

Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, México, Biblioteca Ayacucho, 1988, 417 pp.

Leal, Luis, *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México, XXI Congreso, Universidad de Texas, 1965, 86 pp.

Estévez Trujillo, Mayra, *DISSSSSsssonación. SONANTE. SONAR. SONANCIA. suena: Una aproximación a la experimentación sonora*, Quito-Ecuador, Aler, 2009, 58 pp.

Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia, et al., *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, México, Radio Educación, 2002, 317 pp.

M. Haye, Ricardo, *Otro siglo de radio. Noticias de un medio cautivante*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, 264 pp.

Murray Schafer, Raymond, *The tuning of the World*, Canadá, Random House Inc., primera edición, 1977, 301 pp.

Rezza, Sol, *El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)*, Sonograma: revista de pensamiento musical, núm. 004, Barcelona, 2009, 3 pp.

Godinez Galay, Francisco, *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales: apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Jinete Insomne, 2010, primera edición, 166 pp.

Madsen, Virginia, *Thirty Years of the International Radio Feature*. Ensayo principal que acompaña al box set "The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries." (Colección de CD's y notas históricas), Geneva, EBU- UER (European Broadcasting Union), Junio, 2004, [originalmente publicado en 1999].

Braun, Peter Leonhard, *The genesis of the International Feature Conference*. Ensayo agregado en el box set "The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries" (Colección de CD's y notas históricas), Geneva, EBU- UER (European Broadcasting Union), June 2004 [originalmente publicado en 1999]. p. 4.

Wolfe, Tom, *El Nuevo Periodismo*, México, Anagrama, Barcelona, 1976, 214 pp.

Kapuściński, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE, Colección Nuevo Periodismo, 2003, 90 pp.

Hollowell, John, *Realidad y Ficción. El Nuevo Periodismo y la Novela de no Ficción*, México, Noema Editores, 1979, primera edición en español, 239 pp.

Kaplún, Mario, *Producción de programas de radio. El guión-La realización*, Quito-Ecuador, CIESPAL, Colección INTIYAN, Vol. 5, 1999, 460 pp.

Orozco, Guillermo; González, Rodrigo, *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*, México, Tintable, Serie: Brújula, 2012, primera edición, 211 pp.

Tamayo y Tamayo, Mario, *El proceso de la investigación científica. Incluye evaluación y administración de proyectos de investigación*, México, D.F., Limusa, 1997, cuarta edición, 440 pp.

Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar, *Metodología de la Investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana de México, 1991, primera edición, 850 pp.

Taylor, S. J., Bogdan, Robert, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós, 1987, 301 pp.

Fernández Núñez, Lizzette, *¿Cómo analizar datos cualitativos?*, [en línea], Butlletí LaRecerca, Ficha 7, 13 pp., Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, Secció de Recerca, octubre de 2006, Dirección URL: <http://www.ub.edu/ice/recerca/pdf/ficha7-cast.pdf>, [consulta: 6 de diciembre de 2013].

Suazo Diaz, Sonia, *Inteligencias múltiples. Manual práctico para el nivel elemental*, [en línea], Universidad de Puerto Rico, 2006, Puerto Rico, Dirección URL: <http://tinyurl.com/lmxaoj2>, [consulta: 19 de abril de 2014].

Tesis y tesinas

Núria López Lupiáñez, (2002), *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía, Barcelona, 243 pp.

José Iges, (1997), *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.

Lidia Camacho, (2004), *El radioarte. Revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México*, Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, Distrito Federal, p. 25.

Anaid Joyce Ramos Rodríguez, (2010), *El arte sonoro en la degustación*, Trabajo final de Seminario de Titulación, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2010, México Distrito Federal, pp. 72.

Siobhan Ann McHugh, (2010), *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies*, Tesis de doctorado en Artes Creativas, Universidad de Wollongong. Facultad de Artes Creativas, Australia, p. 160.

Cortés Lezama, Alma Angélica, (2008), *Los "reportajes" sonoros, una alternativa artística radiofónica. (Feature). Reporte de experiencia laboral. Tesina de Licenciatura*, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, Distrito Federal, 116 pp.

Internet

José Iges, *Soundscapes: una aproximación histórica*, [en línea], 1 pp., Barcelona, Dirección URL: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>, [consulta: 25 de septiembre de 2011].

s/a, *Los Voladores: la danza de los hombres pájaro*, [en línea], 1 pp., México, Dirección URL: <http://losvoladoresdepapantla.blogspot.ca/>, [consulta: 28 de septiembre de 2011].

Jorge Haro, *La escucha expandida. (sonido, tecnología, arte y contexto)*, [en línea], Argentina, Dirección URL: http://www.jorgeharo.com.ar/textos/la_escucha_expandida.pdf, [consulta: 4 de octubre], 12 pp.

Jorge Haro, *Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística*, [en línea], Argentina, Revista Lucera #5, otoño de 2004, Dirección URL: www.jorgeharo.com.ar/textos/liberacion_del_sonido.pdf, [consulta: 20 de agosto de 2012].

Miguel Molina Alarcón, et. al., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de Arte Sonoro (1909-1945)*, [en línea], 172 pp., Valencia, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, noviembre de 2004, Dirección URL: <http://tinyurl.com/m77ev9u>, [consulta: 06 de enero de 2012].

s/a, *La poésie simultanée inventée en mars 1916 au Cabaret Voltaire de Zurich démultiplie la puissance de la voix en la dissociant de la parole*, [en línea], Francia, Dirección URL: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0705121748.html>, [consulta: 25 de octubre de 2013].

André Breton, *Primer Manifiesto Surrealista (1924)*, [en línea], 10 pp. Dirección URL: <http://ebookbrowse.com/primer-manifiesto-surrealista-1924-pdf-d298457375>, [consulta: 13 de septiembre de 2012].

s/a, *Surrealismo, Vasos Comunicantes*, [en línea], México, D.F., Dirección URL: <http://www.munal.com.mx/Surrealismo/about.html>, [consulta: 13 de septiembre de 2012].

Enrique Martínez-Salanova Sánchez, *El cine sonoro*, [en línea], España, Dirección URL: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>, [consulta: 8 de noviembre de 2013].

Douglas Kahn; Gregory Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, The MIT Press, 1992, 452 pp.

Miguel Álvarez-Fernández, *Antonin Artaud y la búsqueda de la fecalidad. El cuerpo artaudiano y sus consecuencias*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 15 de abril de 2011, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/artaud-busqueda-fecalidad>, [consulta: 8 de noviembre].

Miguel Álvarez-Fernández, *Sonidos de Artaud. Recorrido por un espacio sonoro otro*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 23 de enero de 2011, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/sonidos-de-artaud?lang=es>, [consulta: 8 de noviembre].

José Luis Espejo, *Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, [en línea], RRS Radio del Museo Reina Sofía, España, 7 de mayo de 2013, Dirección URL: <http://radio.museoreinasofia.es/dali?lang=es>, [consulta: 8 de noviembre].

En s/a, *Las vanguardias del siglo XX: Creacionismo y Ultraísmo*, [en línea], Dirección URL: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/ultraismo.html>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

José Manuel Prieto González, *El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura*, [en línea], Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, vol. XVI, n° 398, Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de abril de 2012, Dirección URL: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-398.htm>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

Juan Solís, *Pioneros en radioarte*, [en línea], El Universal.mx, México, D.F., 21 de mayo de 2006, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48837.html>, [consulta: 10 de diciembre de 2013].

Manuel Rocha Iturbide, *El Arte sonoro en México*, [en línea], Artesonoro.net, Dirección URL: http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/EIArteSonoroEnM_xico..pdf, [consulta: 13 de diciembre de 2013].

Manuel Rocha Iturbide. *El arte sonoro, hacia una nueva disciplina*. [en línea] 1 pág. Resonancias. 2004. Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>. [consulta: 19 de febrero de 2012].

José Ignacio López Vigil, *Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados*, [en línea], 347 pp. Quito, Ecuador, Dirección URL: <http://www.radialistas.net/manual.php>, [consulta: 7 de octubre de 2012].

Susana González Aktories, *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*, [en línea], México, Acta Poética, Vol. 29, No. 2, otoño de 2008, Dirección URL: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rap/article/view/23176>, [consulta: 7 de enero de 2014], p. 385.

Manuel Rocha Iturbide, *Pocos Cocodrilos Locos*, [en línea], Revista de Arte Sonoro (RAS), No. 7, España, Centro de Creación Experimental, 2004, Dirección URL: <http://www.artesonoro.net/GALERIA/RAS/RAS.html>, [consulta: 8 de enero de 2014].

Jorge Gómez y Amarilys Quintero, *Arte sonoro y radioarte de Venezuela*, [en línea], Venezuela, 2010, Dirección URL: <http://asrav.org/instalacionsonora.html>, [consulta: 19 de febrero de 2012].

José Iges, *Realidades Artísticas: Resonantes*, [en línea], España, 2000, Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/resonancias/resonancias.htm>, [consulta: 8 de enero de 2014].

Manuel Rocha Iturbide, *La instalación sonora*, [en línea], Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, enero-diciembre de 2003, Dirección URL: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>, [consulta: 8 de octubre de 2012].

Miguel Rodríguez Sepúlveda, *Una historia de machetes*, [en línea], 8 pp., 2011, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mdtgb5k>, [consulta: 10 de enero de 2013].

Arturo Jiménez, *El machete, icono "para un clamor de justicia"*, [en línea], Periódico La Jornada, México, 23 de marzo de 2012, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/23/cultura/a03n1cul>, [consulta: 10 de enero de 2014].

Manuel Rocha Iturbide, *La expansión de la escultura sonora y de la instalación sonora en el arte*, [en línea], 29 pp., México, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kcacmfh>, [consulta: 4 de febrero de 2014].

José Iges, *Realidades artísticas resonantes*, [en línea], Dirección URL: <http://www.ccapitalia.net/resonancias/presentacion/realidades.htm>, [consulta: 10 de octubre de 2012]

Ricardo Nicolayevsky, *Cédula*, [en línea], 2005, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kqrwfxk>, [consulta: 17 de enero de 2014].

Carlos Emilio Ruiz y Gabriela Guadalupe Barrios, Paisaje sonoro, [en línea], México, Dirección URL: http://www.archivosonoro.org/documentos/?Documentos:Paisaje_Sonoro, [consulta: 19 de febrero de 2012].

Fonoteca Nacional, *Paisajes sonoros de los barrios de la Ciudad de México en la Fonoteca Nacional*, [en línea], México, 10 de enero de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/oof9d2l>, [consulta: 4 de febrero de 2014].

José Iges, Arte radiofónico. *Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación*, [en línea], Revista Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación, No. 60 Segunda Época, 2009, Madrid, España, Fundación Telefónica, Dirección URL: <http://sociedadinformacion.fundaciontelefonica.com/telos/cuadernoinprimible.asp?idarticulo=1&rev=60.htm>, [consulta: 10 de octubre de 2012].

s/a, *Convoca la Biblioteca Campeche a Concurso de Postal Sonora para Jóvenes*, [en línea] México, 5 de septiembre de 2011, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l87ckdr>, [consulta: 4 de febrero de 2014].

José Iges y Concha Jerez, *La Ciudad de Agua*, [en línea], Madrid, España, Mase: Historia y presencia del Arte Sonoro en España, 1994, Dirección URL: <http://mase.es/la-ciudad-de-agua/>, [consulta: 7 de febrero de 2014].

Matt Smith, *Radio Roadmovie*, [en línea], Austria, Kunstradio, Dirección URL: http://kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/roadmovie/index.html, [consulta: 6 de febrero de 2014].

Patrick Conley, *60 Years of Radio Feature in Germany*, [en línea], Alemania, noviembre de 2007, Dirección URL: http://www.radio-feature.de/definition/definition_en.html, [consulta: 25 de febrero de 2014].

s/a, *Invitation to the 40th International Feature Conference Leipzig 11-15 May 2014*, IFC, Dirección URL: <https://app.box.com/s/1to4wrb4hv7kw8502s7y>, [consulta: 11 de febrero de 2014].

William Chislett, *Ryszard Kapuscinski y el precio de la lealtad*, [en línea], El Imparcial, España, 14 de julio de 2012, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mt3v3e6>, [consulta: 12 de febrero de 2014].

Susana Fevrier, *El documental radiofónico*, [en línea], Dirección URL: <http://www.bdp.org.ar/facultad/labso/Documental.pdf>, [consulta: 20 de febrero de 2014], p. 1.

Camila Gutiérrez Espinoza, *No contemos, mostremos: el documental sonoro*, [en línea], CPR, Argentina, 16 de agosto de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l5oxvj8>, [consulta: 20 de febrero de 2014].

Consejo Consultivo de Radio y Televisión, *El radio-feature*, [en línea], Perú, 10 de septiembre de 2007, Dirección URL: <http://www.concortv.gob.pe/index.php/especiales/29-radio-para-ninos-adolescentes/117-el-radio-feature.html>, [consulta: 13 de agosto de 2013].

Peter Leonhard Braun, *Third Coast Audio Luminary: Peter Leonhard Braun*, [en línea], Alemania, Third Coast International Audio Festival, 2007, Dirección URL: <http://www.thirdcoastfestival.org/library/512-2007-tc-audio-luminary-peter-leonhard-braun>, [consulta: 24 de febrero de 2014].

s/a, *Darwin: un viaje en el tiempo*, [en línea], España, Radio Nacional Española, 5 de diciembre de 2009, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kynbqm5>, [consulta: 24 de febrero de 2014].

Ricardo M. Haye, *Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte*, [en línea], Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 7 núm. 23, pp. 97-115, Universidad Autónoma del Estado de México, México, septiembre del 2000, Dirección URL: <http://tinyurl.com/n28alok>, [consulta: 25 de febrero de 2014].

Susana Fevrier, *El documental radiofónico*, [en línea], Facultad de Ciencias Política y Relaciones Internacionales, Argentina, Dirección URL: www.bdp.org.ar/facultad/labso/Documental.pdf, [consulta: 19 de febrero de 2014].

s/autor, *Géneros radiofónicos*, [en línea], 12 pp., México, Diplomado de Didáctica de los Medios de Comunicación para Telesecundaria, Subsecretaría de Educación Básica, Dirección URL: http://roberto.dgme.sep.gob.mx/doc/audio/generos_rad.pdf, [consulta: 2 de septiembre de 2013].

Silvina Buján, *Apuntes para la producción radiofónica*, [en línea], 1 pp., Blog: El arte de hacer radio por Juan Carlos Roque, 12 de abril de 2007. Dirección URL: <http://www.haciendoradio.blogspot.mx/2007/03/apuntes-para-la-produccion-radiofnica.html>, [consulta: 12 de septiembre de 2013].

s/a, *Phonurgia Nova in Arles promote radio art since 1986*, [en línea], Francia, Phonurgia Nova, Dirección URL: http://www.phonurgia.org/association_Us.htm, [consulta: 26 de febrero de 2014].

s/a, *Radio Grand Prix*, [en línea], Francia, International Radio and Television, Dirección URL: <http://www.urti.org/grand-prix-radio-en>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

s/a, *About Prix Europa*, [en línea], Berlin, Alemania, Dirección URL: http://www.prix-europa.de/en/about_us/, [consulta: 26 de febrero de 2014].

s/a, *Prix Italia*, [en línea], Italia, Dirección URL: <http://www.prixitalia.rai.it/2013/En/AboutUs/AboutUs.aspx>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

s/a, *Prix Marulic*, [en línea], Croacia, Dirección URL: <https://app.box.com/s/lqs6286kpurdv995hvax>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

Radioimaginamos, *Radio Sures. Sesión de escucha #4*, [en línea], Radioimaginamos.es, Madrid, 15 de mayo de 2013, Dirección URL: <http://radioimaginamos.es/2013/05/radio-sures-sesion-de-escucha-4/>, [consulta: 15 de noviembre de 2013].

s/a, *Convocatoria*, [en línea], Radiosures.com, Madrid, 11 de julio de 2013, Dirección: http://radiosures.com/?page_id=407, [consulta: 15 de noviembre de 2013].

s/a, *Documentos RNE*, [en línea], Radio Nacional de España, Dirección URL: <http://www.rtve.es/alacharta/audios/documentos-rne/>, [consulta: 18 de noviembre de 2013].

s/a, *"Águila Roja" y "La hora de José Mota", Premios Ondas 2010*, [en línea], Radio y Televisión Española, 20 de noviembre de 2010, Dirección URL: <http://www.rtve.es/television/20101120/aguila-roja-hora-jose-mota-premios-ondas-2010/372980.shtml>, [consulta: 18 de noviembre de 2013].

Lidia Camacho, *El arte radiofónico en América Latina. Entre Ariel y Calibán*, [en línea], Revista Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación, No. 60, segunda época, México, julio de 2004, Dirección URL: <http://tinyurl.com/l4rzmc4>, [consulta: 26 de febrero de 2014].

En s/a, *Docudrama*, [en línea], Diccionario digital del Periódico El País, España, Dirección URL: <http://servicios.elpais.com/diccionarios/castellano/docudrama>, [consulta: 12 de marzo de 2014].

s/a, *Marismas y Manglares. Ecosistemas Sonoros*, [en línea], México, 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/m3qfbrk>, [consulta: 12 de marzo de 2014].

Francisco Godinez Galay, *El documental sonoro: el engaño más honesto*, [en línea], Centro de Producciones Radiofónicas del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo, Argentina, 11 de febrero de 2014, Dirección URL: <http://cpr.org.ar/2014/02/el-documental-sonoro-el-engano-mas-honesto/>, [consulta: 19 de febrero de 2014].

Juan Carlos Roque, *El premio para "Cartas de una madre"*, [en línea], Hilversum, Holanda, Roque Media Consulting, 26 de enero de 2014, Dirección URL: <http://roquemediaconsulting.com/tag/juan-carlos-roque/>, [consulta: 27 de febrero de 2014].

Guillermo Orozco Gomez, *El reto de conocer para transformar: medios, audiencias y mediaciones*, [en línea], Revista Comunicar, Vol. nº 8, 6 pp., México, 1º semestre de marzo de 1997, Dirección URL: <http://tinyurl.com/n558cvx>, [consulta: 28 de noviembre de 2013].

José Carlos Lozano, *Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes teóricos recientes*, [en línea], El Colegio de la Frontera Norte, Serie: Comunicación y Sociedad, núm. 10-11, México, septiembre–abril de 1991, Dirección URL: <http://tinyurl.com/o6pl7mb>, [consulta: 30 de noviembre de 2013].

Marcela Turati, *Entregan 150 mil firmas a Televisa contra programa de Bozzo*, [en línea], México, Revista Proceso, México, 10 de octubre de 2013, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/?p=355031>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

Rafael Cortes, *La radio y sus públicos*, [en línea], Neoindicadores, México, junio de 2013, Dirección URL: https://www.nielsenibope.com.mx/uploads/5junio2013_2.pdf, [consulta: 30 de noviembre de 2013]

María Corominas, *Los estudios de recepción*, [en línea], Barcelona, Portal de la Comunicación, marzo de 2001, Dirección URL: <http://www.portalcomunicacion.net/download/4.pdf>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

Mónica Gerber, *¿Qué son las encuestas?*, [en línea], Fundación Futuro, Chile, Dirección URL: <http://tinyurl.com/3hbyq23>, [consulta: 24 de marzo de 2014].

Humberto Muñoz García, *La universidad pública en México*, [en línea], Publicación digital del Seminario de Educación Superior de la UNAM, 9 pp., UNAM, septiembre de 2009, Dirección URL: <http://tinyurl.com/kljrtma>, [constlta: 9 de diciembre de 2013].

Emir Olivares Alonso, *Movimientos estudiantiles deben impulsar resistencia al neoliberalismo: académicos*, [en línea], La Jornada, México, 2 de octubre de 2012, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/02/politica/014n1pol>, [consulta: 5 de noviembre de 2013].

s/a, *Muestreo*, [en línea], Universidad de Sonora. Departamento de Matemáticas. División de Ciencias Exactas y Naturales, Dirección URL: <http://www.estadistica.mat.uson.mx/Material/elmuestreo.pdf>, [consulta: 9 de diciembre de 2013].

s/a, *La UNAM en los rankings internacionales*, [en línea], Universidad Nacional Autónoma de México, 20 de noviembre de 2013, Dirección URL: <http://tinyurl.com/ma53kpf>, [consulta: 20 de noviembre de 2013].

Gregorio Rodríguez Gómez, et. al., *Metodología de la investigación cualitativa*, [en línea], 37 pp., Granada-España, Ediciones Aljibe, 1996, Dirección URL: <http://tinyurl.com/mhoyzfy>, [consulta: 9 de diciembre de 2013].

Fredy Yair Montes Rivera, *La situación actual de pobreza en México*, [en línea], Periódico El Economista, 1 de agosto de 2013, Dirección URL: <http://eleconomista.com.mx/columnas/agro-negocios/2013/08/01/situacion-actual-pobreza-mexico>, [consulta: 28 de abril de 2014].

Correos electrónicos

Karla Lechuga. “RE: Informes” [en línea]. 7 de noviembre de 2013. Mensaje electrónico enviado a Laura Romero.

Karla Lechuga. “Re: Información y apoyo” [en línea]. 10 de noviembre de 2013. Mensaje electrónico enviado a José Bernard.

Comité Organizador de la Bienal Internacional de Radio, “Solicitud de apoyo-Karla Lechuga, UNAM”, [en línea], México, 26 de noviembre de 2013, Dirección URL: <contacto@bienalderadio.gob.mx>, [consulta: 10 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

Contacto 9a Bienal Internacional de Radio, “Cancelación taller (9a Bienal Internacional de Radio)”, [en línea], México, 28 de septiembre de 2012, Dirección URL:

<contacto@bienalderadio.gob.mx>, [consulta: 10 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

Laura Romero, “Re: Taller de radioarte y arte sonoro en entorno digital”, [en línea], México, 03 de marzo de 2014, Dirección URL: <lauraromero@radioimaginamos.org>, [consulta: 20 de marzo de 2014], archivo del mensaje: karlalechuga@gmail.com

Filmografía

La aldea de los molinos de agua, Akira Kurosawa's Dreams, Japón, 1990, Dir. Akira Kurosawa, Prod. Mike Y. Inoue, Hisao Kurosawa, Distribuidora: Warner Bros, 114 min.

Discografía

Lidia Camacho. *Estancias sonoras*. Una antología de las obras del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS), [CD-ROM], México, Laboratorio de Experimentación Artística Sonora, Radio Educación, mayo de 2006, [consulta: 7 de febrero de 2014].

Conferencias y cursos

Carlos Galindo Leal, “Introducción a la ecología acústica”, ponencia presentada en la II Semana del Sonido: sonidos en peligro de extinción, México, Fonoteca Nacional, “Sala Murray Schafer”, miércoles 25 de mayo, 2011.

Manuel Rocha Iturbide, “Fronteras entre el arte sonoro y radioarte”, ponencia presentada en el I Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en Radio, México, Fonoteca Nacional de México, “Sala de usos múltiples Murray Schafer”, martes 2 de octubre, 2012.

Juan Carlos Roque, Curso-taller “Documental sonoro: Arte Visual en Radio”, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Auditorio del Instituto de Investigaciones Económicas y Empresariales, 12, 13 y 14 de febrero de 2014.

Entrevistas

Francisco Godínez Galay. Investigador y radio productor argentino, autor de *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales*, *Comunicar o no ser*, *Vinculaciones entre el derecho a la comunicación, la cultura libre y el copyleft*, entre otras publicaciones sobre el medio sonoro. Entrevista realizada por la autora el 18 de septiembre de 2013 en la ciudad de México.

Martha Heredia Rubio. Licenciada en Educación Musical por la Universidad Nacional Autónoma de México con 15 años de experiencia en la enseñanza al sector infantil y juvenil. Entrevista realizada por la autora el 20 de abril de 2014 en la ciudad de México.

ANEXOS

ANEXO 1

Fundación y Manifiesto del Futurismo³³⁸

por Filippo Tommaso Marinetti - 1909

Habíamos velado insomnes toda la noche—mis amigos y yo—bajo lámparas de mezquita con pantallas de bronce calado, en forma de estrella como nuestras almas, como ellas reverberadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos pisoteado largamente opulentas alfombras orientales con nuestra atávica pereza, discutiendo ante las extremas fronteras de la lógica y ennegreciendo mucho papel con nuestras frenéticas escrituras.

Un inmenso orgullo henchía nuestros pechos, pues nos sentíamos solos en esa hora, despiertos y erguidos, como faros soberbios y como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas, que nos observaban titilantes desde sus celestiales campamentos. Solos con los fogoneros que se agitan ante los hornos infernales de los grandes barcos, solos con los negros fantasmas que hurgan en los vientres incandescentes de las locomotoras lanzadas en loca carrera, solos con los borrachos que bracean, con un inseguro batir de alas, a lo largo de los muros de la ciudad.

De pronto nos sobresaltamos, al oír el ruido formidable de los enormes tranvías de dos pisos que pasan sacudiéndose, resplandecientes de luces multicolores, como los pueblos festivos que el Po desbordado embiste y desarraiga de repente, para arrastrarlos hasta el mar, sobre las cascadas y a través de los remolinos de un diluvio.

Luego el silencio se volvió más sombrío. pero, mientras escuchábamos el extenuado borboteo de plegarias del viejo canal y el crujir de huesos de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmeda verdura, oímos de súbito rugir al pie de las ventanas los automóviles famélicos.

¡Vamos!—dije yo—¡Vamos, amigos! ¡Partamos! Finalmente la mitología y el ideal místico han sido superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar a los primeros Ángeles!... ¡Habrà que sacudir las puertas de la vida para probar sus bisagras y sus cerrojos!... ¡Partamos! ¡He aquí, sobre la tierra, la primerísima

³³⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, Le Figaro, París, 20 de febrero de 1909. En Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, pp. 89.

aurora! ¡No hay nada que iguale el esplendor de la roja espada del sol, que tira de esgrima por primera vez en nuestras tinieblas milenarias!...

Nos acercamos a las tres fieras resoplantes, para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me recosté en m automóvil como un cadáver en el ataúd, pero en seguida resucité bajo el volante, cuchilla de guillotina que amenazaba mi estómago.

La furibunda escoba de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos lanzó a través de las calles, escarpadas y profundas como lechos de torrentes. Aquí y allá, una lámpara enferma, tras los cristales de una ventana, nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos percederos.

Yo grité:-¡El olfato, el solo olfato les basta a las fieras!

Y nosotros, como jóvenes leones, seguíamos a la muerte, con su pelaje negro y manchado de pálidas cruces que corría por el basto cielo violáceo, vivo y palpitante.

Y sin embargo, ¡no teníamos una Amante ideal que levantara hasta las nubes su sublime figura, ni una Reina cruel a quien a quien ofrendarle nuestros cadáveres retorcidos a manera de anillos bizantinos! Nada para querer morir sino el deseo de liberarnos finalmente de nuestro valor demasiado gravoso.

Y nosotros corríamos, aplastando en los umbrales de las casas a los perros guardianes que se redondeaban bajo nuestras llantas hirvientes, como cuellos almidonados bajo la plancha. La Muerte domesticada me rebasaba en cada curva para tenderme su pata con gracia, y de vez en cuando se echaba al suelo con un ruido de mandíbulas estridentes, lanzándome desde cada charco miradas aterciopeladas y acariciantes.

-¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible máscara, y lancémonos como frutos sazonados de orgullo, dentro de la boca inmensa y torcida del viento!... ¡Démonos en pasto a lo Ignoto, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos de lo Absurdo!

Apenas había pronunciado estas palabras, cuando bruscamente me di la vuelta, con la misma loca ebriedad de los perros que quieren morderse la cola, y he aquí que, de pronto, vinieron a mi encuentro dos ciclistas que me negaban la razón, titubeando frente a mi como dos razonamientos, ambos persuasivos y sin embargo contradictorios. Su estúpido dilema discutía en mi territorio... ¡Qué aburrido!.. ¡Puff!... Corté por lo sano, y por el disgusto me arrojé con las ruedas al aire, en un foso...

¡Oh! ¡Foso materno, casi lleno de agua fangosa! ¡Hermoso foso de taller mecánico! Yo saboreé ávidamente tu cieno fortificante que me trajo a la memoria los santos pechos negros de mi nodriza sudanesa... Cuando me levanté-andrajo sucio y maloliente- debajo

del automóvil volcado, sentí mi corazón deliciosamente atravesado por el hierro candente de la alegría.

Una muchedumbre de pescadores armados de cañas y de naturalistas gotosos se alborotaba ya entorno al prodigio. Con cuidado, paciente y meticoloso, aquella gente montó altas armazones y enormes redes de hierro para pescar mi automóvil, semejante a un gran tiburón varado. El coche salió lentamente del foso, abandonando en el fondo como escamas, su pesada carrocería de sentido común y sus blandos acolchados de comodidad.

Creían que estaba muerto, mi hermoso tiburón, pero una caricia mía fue suficiente para reanimarlo, y ¡helo aquí resucitado, helo aquí corriendo de nuevo sobre sus poderosas aletas!

Entonces, con el rostro cubierto del buen lodo de los talleres -empaste de rebabas metálicas, sudores inútiles, hollines celestiales-, nosotros, contusos y con los brazos vendados, pero impávidos, dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivos de la tierra:

Manifiesto del futurismo

I. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad.

II. El valor, la audacia, la rebeldía, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

III. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

IV. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su toldo adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr bajo la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

V. Nosotros queremos cantar al hombre que sujeta el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, lanzada también a la carrera, en el circuito de su órbita.

VI. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, pompa y munificencia, para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.

VII. Ya no hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.

VIII. ¡Nos hallamos en la extremidad del promontorio de los siglos! ¿Por qué deberíamos mirar hacia atrás, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

IX. Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer.

X. Nosotros queremos demoler los museos, las bibliotecas y las academias de todo tipo, combatir el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.

XI. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que franquean los ríos, relampagueantes al sol con un centelleo de cuchillos; los piróscafos aventureros que husmean el horizonte; las locomotoras de ancho pecho, que piafan en los rieles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea el viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.

Es desde Italia donde nosotros lanzamos al mundo este manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria, con el que hoy fundamos el *Futurismo*, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios.

Por demasiado tiempo, Italia ha sido un mercado de buhoneros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables.

Museos: ¡cementerios!... Idénticos, verdaderamente por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡dormitorios públicos en los que se reposa para siempre junto a seres odiados o ignorados! Museos: ¡absurdos mataderos de pintores y escultores que van asesinándose ferozmente a golpes de colores y líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Que se vaya allí en peregrinación, una vez al año, como se va al camposanto en el día de los difuntos... lo concedo. Que una vez al año se deposite una ofrenda floral a los pies de la *Gioconda*, lo concedo también... Pero no admito que se lleven cotidianamente a

pasear por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra morbosa inquietud. ¿Para qué querer envenenarnos? ¿Para qué querer podrirnos?

¿Y qué otra cosa puede verse en un viejo cuadro, sino la fatigosa contorsión del artista, que se esforzó por romper las insuperables barreras opuestas a su deseo de expresar enteramente su sueño?... Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria en lugar de proyectarla lejos, en chorros violentos de creación y de acción.

¿Quieren pues malgastar todas sus mejores fuerzas, en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la cual salen fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En verdad yo declaro que la visita cotidiana a los museos, bibliotecas y academias (cementerios de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de arranques truncados...) es, para los artistas, tan dañina como la tutela prolongada de sus parientes para ciertos jóvenes, ebrios de su propio ingenio y voluntad ambiciosa. Para los moribundos, los enfermos, los prisioneros, sea: el admirable pasado es, tal vez, un bálsamo para sus males, pues para ellos el porvenir está cerrado... Pero nosotros ya no queremos saber nada del pasado. ¡Nosotros, los jóvenes y fuertes *futuristas*!

¡Vengan, pues, los alegres incendiarios y sus dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!... ¡Vamos! ¡Prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desvíen el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh, la alegría de ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas en esas aguas, las viejas telas gloriosas!... ¡Empuñen los picos, las hachas, los martillos, y derrumben, derrumben sin piedad las ciudades veneradas!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años: así pues, nos queda por lo menos, una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, otros hombres más jóvenes y más valiosos que nosotros nos arrojen al cesto de los papeles como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!

Vendrán contra nosotros, nuestros sucesores; vendrán de lejos, de todas las partes, danzando sobre la cadencia alada de sus primeros cantos, alargando sus dedos aduncos de depredadores y olfateando perrunamente, a las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero nosotros no estaremos allí... Ellos nos encontrarán, por fin -una noche de invierno- en campo abierto, bajo un triste cobertizo tamborileando por una lluvia monótona, y nos verán acurrucados junto a nuestros aeroplanos trepidantes y en el acto de calentarnos las manos al fuego mezquino que darán nuestros libros de hoy, llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Levantarán tumulto a nuestro alrededor, jadeando de angustia y despecho, y todos, exasperados por nuestra infatigable y soberbia osadía, se nos echarán encima para matarnos, impulsados por un odio tanto más implacable cuanto que sus corazones estarán ebrios de amor y admiración por nosotros.

La fuerte y sana Injusticia estallará radiante en sus ojos. El arte, en efecto, ¡no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia!

Los más viejos de entre nosotros tienen treinta años; y, sin embargo, ya hemos despilfarrado tesoros, mil tesoros de fuerza, de amor de audacia, astucia y ruda voluntad; los hemos desechado con impaciencia, con furia, sin contar, sin vacilar jamás, sin jamás descansar, hasta el último aliento... ¡Mírennos! ¡Aún no estamos exhaustos! Nuestros corazones no sienten ninguna fatiga, porque se alimentan de fuego, de odio y de velocidad!... ¿Se asombran?... ¡Es lógico, porque ni siquiera se acuerdan de haber vivido! ¡Erguidos en la cumbre del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

¿Nos ponen objeciones?... ¡Basta! ¡Basta! Las conocemos... ¡Hemos comprendido!... Nuestra bella y mendaz inteligencia nos confirma que somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. ¡Tal vez!... ¡Así sea!... Pero ¿qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien nos repita estas palabras infames!...

¡Levanten la cabeza!...

¡Erguidos en la cumbre del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

ANEXO 2

El Arte de los Ruidos³³⁹

por Luigi Russolo - 1913

Querido Balilla Pratella, gran músico futurista

En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA

³³⁹ Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 11 de marzo de 1913. En Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, pp. 190.

FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones.

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa.

En esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes. Los mismos Griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música, haciendo casi imposible la armonía, que ignoraban.

La Edad Media, con las evoluciones y las modificaciones del sistema griego del tatracordo, con el canto gregoriano y con los cantos populares, enriqueció el arte musical, pero siguió considerando el sonido en su transcurso temporal, concepción restringida que duró varios siglos y que volvemos a encontrar ahora en las más complicadas polifonías de los contrapuntistas flamencos. No existía el acorde; el desarrollo de las diversas partes no estaba subordinado al acorde que dichas partes podían producir en su conjunto; la concepción, en fin, de estas partes era horizontal, no vertical. El deseo, la búsqueda y el gusto por la unión simultánea de los diferentes sonidos, o sea, por el acorde (sonido complejo) se manifestaron gradualmente, pasando del acorde perfecto asonante y con pocas disonancias a las complicadas y persistentes disonancias que caracterizan la música contemporánea.

El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue

amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.

Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.

Para excitar y exaltar nuestra sensibilidad, la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentales, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL. Esta evolución hacia el "sonido ruido" no había sido posible hasta ahora. El oído de un hombre del dieciocho no hubiera podido soportar la intensidad inarmónica de ciertos acordes producidos por nuestras orquestas (triplicadas en el número de intérpretes respecto a las de entonces). En cambio, nuestro oído se complace con ellos, pues ya está educado por la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares. Sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias.

Por otra parte, el sonido musical está excesivamente limitado en la variedad cualitativa de los timbres. Las orquestas más complicadas se reducen a cuatro o cinco clases de instrumentos, diferentes en el timbre del sonido: instrumentos de cuerda con y sin arco, de viento (metales y maderas), de percusión. De tal manera que la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades de timbres.

Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los "sonidos-ruidos".

Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas **y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la "Heroica" o la "Pastoral".**

No podemos contemplar el enorme aparato de fuerzas que representa una orquesta moderna sin sentir la más profunda desilusión ante sus mezquinos resultados acústicos. ¿Conocéis acaso un espectáculo más ridículo que el de veinte hombres obstinados en redoblar el maullido de un violín? Naturalmente todo esto hará chillar a los melómanos y tal vez avivará la atmósfera adormecida de las salas de conciertos. Entremos juntos, como futuristas, en uno de estos hospitales de sonidos anémicos. El primer compás transmite enseguida a vuestro oído el tedio de lo ya escuchado y os hace paladear de antemano el tedio del siguiente compás. Saboreamos así, de compás en compás, dos o tres calidades de tedios genuinos sin dejar de esperar la sensación extraordinaria que nunca llega. Entre tanto, se produce una mezcla repugnante formada por la monotonía de las sensaciones y por la cretina conmoción religiosa de los receptores budísticamente ebrios de repetir por milésima vez su éxtasis más o menos esnob y aprendido. ¡Fuera! Salgamos, puesto que no podremos frenar por mucho tiempo en nosotros el deseo de crear al fin una nueva realidad musical, con una amplia distribución de bofetadas sonoras, saltando con los pies juntos sobre violines, pianos, contrabajos y órganos gemebundos. ¡Salgamos!

No se podrá objetar que el ruido es únicamente fuerte y desagradable para el oído. Me parece inútil enumerar todos los ruidos tenues y delicados, que provocan sensaciones acústicas placenteras.

Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar.

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.

Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla:

"cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitadísimos agudos de la batalla Furia afán orejas ojos narices ¡abiertas! ¡Cuidado! ¡Adelante! qué alegría ver oír olfatear todo todo taratatata de las metralletas chillar hasta quedarse sin aliento bajo muerdos bofetadas traak-traak latigazos pic-pac-pum-tumb extravagancias saltos altura 200 metros de la fusilería Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desguazar bueyes búfalos punzones carros pluff plaff encabritarse los caballos flic flac zing zing sciaaack ilarí relinchos iiiiii pisoteos redobles 3 batallones búlgaros en marcha crooc-craaac (lento) Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidísimo) crooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak (rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo alto cuidado sobre la cabeza ciaak ¡bonito! Llamas llamas llamas llamas llamas llamas presentación escénica de los fuertes allá abajo detrás de aquel humo Sciukri Pasciá comunica telefónicamente con 27 fortalezas en turco en alemán ¡aló! ¡¡brakim!! ¡Rudolf! ¡aló! aló, actores papeles ecos sugerentes escenarios de humo selvas aplausos olor a heno fango estiércol ya no siento mis pies helados olor a salitre olor a podrido Tímpanos flautas clarines por todos los rincones bajo alto pájaros piar beatitud sombras cip-cip-cip brisa verde rebaños don-dan-don-din-beeeé Orquesta los locos apalean a los profesores de orquesta éstos apaleadísimos tocar tocar Grandes estruendos no borrar precisar recortándolos ruidos más pequeños diminutísimos escombros de ecos en el teatro amplitud 300 kilómetros cuadrados Ríos Maritza Tungia tumbados Montes Ródope firmes alturas palcos gallinero 2000 shrapnels brazos fuera explotar pañuelos blanquísimos llenos de oro srrrrrrr-TUMB-TUMB 2000 granadas lanzadas arrancar con estallidos cabelleras negrísimas ZANG-srrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUUMB la orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que supervisa los tiros."

Nosotros queremos entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos. Entonar los ruidos no quiere decir despojarlos de todos los movimientos y las vibraciones irregulares de tiempo y de intensidad, sino dar un grado o tono a la más fuerte y predominante de estas vibraciones. De hecho, el ruido se diferencia del sonido sólo en tanto que las vibraciones que lo producen son confusas e irregulares, tanto en el tiempo como en la intensidad. **Cada ruido tiene un tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de las vibraciones irregulares.** De este característico tono predominante deriva ahora la posibilidad práctica de entonarlo, o sea, de dar a un determinado ruido no un único tono sino una cierta variedad de tonos, sin que pierda su característica, quiero decir, el timbre que lo distingue. Así, algunos ruidos obtenidos con un movimiento rotativo pueden ofrecer una completa escala cromática ascendente o descendente si se aumenta o disminuye la velocidad del movimiento.

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas. Estamos pues seguros de que escogiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada. Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, **el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa.** Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados.

He aquí las 6 familias de ruidos de la orquesta futurista que pronto llevaremos a la práctica, mecánicamente:

1	2	3	4	5	6
Fragores Truenos Estallidos Crepitaciones Golpes Estruendos	Silbos Chasquidos Bufidos	Bisbiseos Murmullos Borboteos Runrunes Gorgoteos	Estridores Crujidos Fricciones Zumbidos Crepitación Frotamientos	Ruidos obtenidos con percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etcétera.	Voces de animales y de hombres, Gritos, Chillidos, Gemidos, Aullidos, Carcajadas, Estertores, Sollozos.

En esta lista hemos incluido los más característicos de entre los ruidos fundamentales; los demás no son sino las asociaciones y las combinaciones de éstos.

Los movimientos rítmicos de un ruido son infinitos. Existe siempre, como para el tono, un ritmo predominante, pero en torno a éste, también se pueden percibir otros numerosos ritmos secundarios.

CONCLUSIONES:

1.- Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino *añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos*.

2.- Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

3.- Es necesario que la sensibilidad del músico, liberándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos el modo de ampliarse y de renovarse, ya que todo ruido ofrece la unión de los ritmos más diversos, además del ritmo predominante.

4.- Al tener cada ruido en sus vibraciones irregulares un **tono general predominante**, se obtendrá fácilmente en la construcción de los instrumentos que lo imitan una variedad suficientemente extensa de tonos, semitonos y cuartos de tono. Esta variedad de tonos no privará a cada ruido individual de las características de su timbre, sino que sólo ampliará su textura o extensión.

5.- Las dificultades prácticas para la construcción de estos instrumentos no son serias. Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá por ejemplo con una disminución o un aumento de la velocidad si el instrumento tiene un movimiento rotativo, y con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras, si el instrumento no tiene movimiento rotativo.

6.- No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas emociones sonoras. Por lo que cada

instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar de tono, y habrá de tener una extensión mayor o menor.

7.- La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o **treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía.**

8.- Invitamos por tanto a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios. Comparando luego los distintos timbres de los ruidos con los timbres de los sonidos, se convencerán de que los primeros son mucho más numerosos que los segundos. Esto nos proporcionará no sólo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos. Nuestra sensibilidad, multiplicada después de la conquista de los ojos futuristas, tendrá al fin oídos futuristas. Así, los motores y las máquinas de nuestras ciudades industriales podrán un día ser sabiamente entonados, con el fin de hacer de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos.

Querido Pratella, yo someto a tu ingenio futurista estas constataciones mías, invitándote al debate. No soy músico de profesión: no tengo pues predilecciones acústicas, ni obras que defender. Soy un pintor futurista que proyecta fuera de sí, en un arte muy amado y estudiado, su voluntad de renovarlo todo. Y en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos.

ANEXO 3

La pintura de los sonidos, ruidos y olores³⁴⁰

por Carlo Carrá - 1913

³⁴⁰ Carlo Carrá, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 11 de agosto de 1913. En Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, pp. 207.

Antes del siglo XIX, la pintura fue el arte del silencio. Los pintores de la Antigüedad, el Renacimiento, el siglo XVII y el XVIII nunca intuyeron la posibilidad de producir pictóricamente los sonidos, los ruidos y los olores, ni siquiera cuando eligieron como tema de sus composiciones flores, mares borrascosos y cielos tempestuosos.

Los impresionistas, en su audaz revolución, hicieron algunos confusos y tímidos intentos de sonidos y ruidos pictóricos. Antes de ellos, nada, ¡absolutamente nada!

Sin embargo, declaramos de inmediato que del hervidero impresionista a nuestra pintura futurista de los sonidos, ruidos y olores hay una enorme diferencia, como entre una mañana brumosa de invierno y un tórrido y esplendoroso mediodía de verano o, mejor aún, como entre las primeras señales de la gravidez y el hombre en el pleno desarrollo de sus fuerzas. En sus telas, los sonidos y los ruidos se expresan de modo tan tenue y descolorido como son percibidos por el tímpano de un sordo. No es el caso de hacer aquí un examen pormenorizado de los principios y de las búsquedas de los impresionistas. Ni es el caso de indagar minuciosamente todas las razones por las que los pintores impresionistas no llegaron a la pintura de los sonidos, los ruidos y los olores. Diremos tan sólo que ellos, para obtener estos resultados, habrían tenido que destruir:

1. El muy vulgar *trompe-l'oeil* en perspectiva, jueguito digno a los sumos de un académico, tipo Leonardo, o de un baboso escenógrafo de melodramas veristas.
2. El concepto de la armonía colorista, concepto y defecto característico de los franceses, que los obliga fatalmente a permanecer en lo gracioso, al estilo de Watteau, y por ello al abuso del azul tenue, del verde suave, del violeta pálido y del rosita. Ya hemos dicho muchas veces cuánto despreciamos esta tendencia a lo femenino, a lo suave, a lo tierno.
3. El idealismo contemplativo, que he definido *mimetismo sentimental de la naturaleza aparente*. Este idealismo contemplativo contamina las construcciones pictóricas de los impresionistas, como ya contaminaba las de sus predecesores Corot y Delacroix.
4. La anécdota y el particularismo que (aunque sean, como reacción, antídoto contra la falsa construcción académica) los arrastra casi siempre hacia la fotografía.

En cuanto a los *post-* y *neo* impresionistas, como Matisse, Signac y Seurat, nosotros constatamos que, muy lejos de intuir el problema de afrontar las dificultades del sonido, el ruido y el olor en pintura, prefirieron retroceder hacia la estática, con tal de obtener una mayor síntesis de forma (Matisse) y una sistemática aplicación de la luz (Seurat y Signac).

Los futuristas afirmamos pues que, al traer a la pintura el elemento sonido, el elemento ruido y el elemento olor, trazamos nuevos caminos. Ya hemos creado en los

4. El arabesco dinámico como la única realidad creada por el artista en el fondo de su sensibilidad.
5. El choque de todos los ángulos agudos, que en otro momento hemos llamado ángulos de la voluntad.
6. Las líneas oblicuas que caen sobre el ánimo del observador como saetas del cielo, y las líneas de profundidad.
7. La esfera, la elipsis que gira, el cono invertido, la espiral y todas las formas dinámicas que la potencia infinita del genio del artista sabrá descubrir.
8. La perspectiva obtenida no como objetivación de la distancia sino como compenetración subjetiva de formas veladas o duras, suaves o cortantes.
9. Como asunto universal y única razón de ser del cuadro, la significación de su construcción dinámica (conjunto arquitectónico polifónico). Cuando se habla de arquitectura se piensa en algo estático. Esto es falso. Nosotros en cambio pensamos en una arquitectura semejante a la arquitectura dinámica musical producida por el músico futurista Pratella. Arquitectura en movimiento de las nubes, de las humaredas en el viento y de las construcciones metálicas cuando son percibidas con un estado de ánimo violento y caótico.
10. El cono invertido (forma natural de la explosión), el cilindro oblicuo y el cono oblicuo.
11. El choque de dos conos por sus ápices (forma natural de la tromba marina), conos flexibles o formados por líneas curvas (saltos de payaso y danzarinas).
12. La línea en zig-zag y la línea ondulada.
13. Las curvas elipsoides consideradas como rectas en movimiento.
14. Las líneas, los volúmenes y las luces considerados como trascendentalismo plástico, o sea según su característico grado de curvatura u oblicuidad, determinado por el estado de ánimo del pintor.
15. Los ecos de líneas y volúmenes en movimiento.
16. El complementarismo plástico (en la forma y en el color) basado en la ley de los contrastes equivalente y en los extremos del arco iris. Este complementarismo está constituido por un desequilibrio de formas (por esto obligadas a moverse). Consiguiente destrucción de los *pendants* de volúmenes. Es necesario negar estos colgantes de volúmenes porque, como muletas, no permiten sino un solo movimiento adelante y atrás, y no el movimiento total, llamado por nosotros expansión esférica en el espacio.
17. La continuidad y simultaneidad de las trascendencias plásticas del reino mineral, del vegetal, el animal y el mecánico.

18. Los conjuntos plásticos abstractos, o sea correspondientes no a las visiones sino a las sensaciones nacidas de los sonidos, los ruidos y los olores, y de todas las fuerzas desconocidas que nos envuelven.

Estos conjuntos plásticos, polifónicos y polirrítmicos abstractos responderán a necesidades de enarmonías internas que nosotros, pintores futuristas, creemos indispensables para la sensibilidad pictórica. Estos conjuntos plásticos son, por su fascinación misteriosa, más sugestivos que los creados por el sentido visual y por el táctil, en tanto que más cercanos a nuestro espíritu plástico puro.

Los pintores futuristas afirmamos que los sonidos, los ruidos y los olores se incorporan en la expresión de las líneas, los volúmenes y los colores se incorporan en la arquitectura de una obra musical. Por tanto, nuestras telas expresarán también las equivalencias plásticas de los sonidos, los ruidos y los olores del teatro, el *music hall*, el cinematógrafo, el prostíbulo, las estaciones ferroviarias, los puertos, los garajes, las clínicas, los talleres, etcétera.

Desde el punto de vista de la forma: existen sonidos, ruidos y olores cóncavos y convexos, triangulares, elipsoidales, oblongos, cónicos, esféricos en forma de espiral, etcétera.

Desde el punto de vista del color: hay sonidos, ruidos y olores amarillos, rojos, verdes, celestes, azules y violetas.

En las estaciones ferroviarias, en los talleres, en todo el mundo mecánico y deportivo, los sonidos, los ruidos y los olores son predominantemente rojos; en los restaurantes y en los cafés son plateados, amarillos y violetas.

No exageramos afirmando que los olores bastan por sí solos para determinar en nuestro espíritu arabescos de formas y colores que lleguen a constituir el motivo y justificar la necesidad de un cuadro. Tan cierto es, que si nos encerramos en un cuarto oscuro (de modo que nuestro sentido de la vista no funcione) con unas flores, un poco de gasolina y otras materias odoríferas, nuestro espíritu plástico elimina poco a poco las sensaciones de recuerdo y construye ciertos conjuntos plásticos especialísimos y en perfecta correspondencia de cualidades de peso y movimiento con los olores contenidos en el cuarto. Estos olores, mediante un proceso oscuro, se han vuelto fuerza-ambiente y determinan el estado de ánimo que para nosotros los pintores futuristas constituye un puro conjunto plástico.

Este hervor y torbellino de formas y luces sonoras, ruidosas y olorosas ha sido en parte expresado por mí en el *Funeral anarquista* y *Saltos de Simón*, por Boccioni en

Estados de ánimo y en las *Fuerzas de un camino*, por Russolo en la *Reuelta* y por Severini en el *Pan Pan*, cuadros violentamente discutidos en nuestra Primera Exposición de París (febrero de 1912). Este hervor implica una gran emoción y casi un delirio en el artista, quien, para expresar un torbellino, debe ser un torbellino de sensaciones, una fuerza pictórica, y no un frío intelecto lógico.

¡Sépanlo, pues! Para obtener esta pintura total, que exige la cooperación activa de todos los sentidos, pintura-estado de ánimo plástico de lo universal, ¡es necesario pintar, como los borrachos cantan y vomitan, sonidos, ruidos y olores!

ANEXO 4

La Radio³⁴¹

por Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata - 1933

El futurismo ha transformado radicalmente la literatura con las palabras en libertad la aeropoesía y el estilo parolibero veloz simultáneo liberado el teatro del aburrimiento mediante ilógicas síntesis sorpresa y dramas de objetos magnificado la plástica con el antirrealismo el dinamismo plástico y la aeropintura creado el esplendor geométrico de una arquitectura dinámica que utiliza sin decoración y líricamente los nuevos materiales de construcción la cinematografía abstracta y la fotografía abstracta El Futurismo en su 2º Congreso nacional ha decidido superar lo siguiente

Superar el amor por la mujer "con un amor más intenso por la mujer en contra de las desviaciones erótico-sentimentales de muchas vanguardias extranjeras cuyas expresiones artísticas han caído en el fragmentarismo y en el nihilismo".

Superar el patriotismo "con un patriotismo más ferviente transformado así en auténtica religión de la Patria advirtiendo a los semitas que se identifiquen con sus distintas patrias si no quieren desaparecer".

Superar la máquina "con una identificación del hombre con la máquina misma destinada a liberarlo del trabajo muscular y a engrandecer su espíritu".

Superar la arquitectura Sant Ellia "hoy victoriosa con una arquitectura Sant Ellia todavía más explosiva de color lírico y originalidad en sus descubrimientos".

³⁴¹ Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, *La radia. Manifiesto futurista*, Gazzetta del Popolo, Roma, octubre de 1933. En Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, primera edición, pp. 348.

Superar la pintura "con una aeropintura más intensamente vivida y una plástica polimatérica-táctil".

Superar la tierra "con la intuición de los medios imaginados para realizar un viaje a la Luna".

Superar la muerte "con una metalización del cuerpo humano y la purificación del espíritu vital como fuerza mecánica".

Superar la guerra y la revolución "con una guerra y una revolución artístico-literaria decenal o vicenal de bolsillo a modo de indispensables revólveres".

Superar la química "con una química alimenticia perfeccionada con vitaminas y calorías gratis para todos".

Ahora poseemos una televisión de cincuentamil puntos para cada imagen grande en pantalla grande Esperamos el invento del teletactilismo del teleperfume y del telesabor nosotros futuristas perfeccionamos la radiodifusión destinada a centuplicar el genio creador de la raza italiana abolir el antiguo tormento nostálgico de las distancias e imponer por todas partes las palabras en libertad como lógico y natural modo de expresión.

LA RADIA, nombre que nosotros futuristas damos a las grandes manifestaciones de la radio es TODAVIA HOY a) realista b) cerrada en un escenario c) idiotizada por la música que en lugar de desarrollarse en la originalidad y variedad ha alcanzado una repugnante monotonía negra y lánguida d) una imitación excesivamente tímida del teatro sintético futurista y de las palabras en libertad por los escritores de vanguardia.

Alfredo Golsmith de la Radio de Nueva York ha dicho "Marinetti ha inventado el teatro eléctrico. Diversos en la concepción los dos teatros tienen un punto de contacto en el hecho de que para su realización no pueden prescindir de un trabajo de integración, de un esfuerzo de inteligencia por parte de los espectadores. El teatro eléctrico requerirá un esfuerzo de imaginación primero de los autores después de los actores después de los espectadores".

También los teóricos y los actores franceses belgas alemanes de radiodramas vanguardistas (Paul Reboux Theo Freischinann Jacques Rece Alex Surchaap Tristan Bernard F.W. Bischoff Víctor Heinz Fuchs Friedrich Wolf Mendelssohn etc.) elogian e imitan el teatro sintético futurista y las palabras en libertad aunque todos están todavía obsesionados por un realismo puro ya superado.

La Radia no debe ser

- 1) teatro porque la radio ha asesinado al teatro ya vencido por el cine sonoro.
- 2) cine porque el cine está agonizando a) por una temática de rancio sentimentalismo b) por un realismo aún envuelto en ciertas síntesis simultáneas c) por infinitas complicaciones técnicas d) por un colaboracionismo banalizante fatídico e) por una luminosidad reflejada inferior a la luminosidad autoemitida de la radiotelevisión.
- 3) libro porque el libro tiene la culpa de haber dejado miope a la humanidad implica algo pesado estrangulado ahogado fosilizado y congelado (sólo vivirán las grandes tablas librepalabristas luminosas única poesía que necesita ser vista).

La Radia suprime

- 1) el espacio o escenario necesario en el teatro incluyendo el teatro sintético futurista (acción que se desarrolla en un escenario fijo y estable) y en el cine (acciones que se desarrollan en escenas rapidísimas variabilísimas simultáneas y siempre realistas).
- 2) el tiempo.
- 3) la unidad de acción.
- 4) el personaje teatral.
- 5) el público entendido como masa juez autoelegido sistemáticamente hostil y servil siempre misoneísta siempre retrógrado.

La Radia será

- 1) Libertad desde cada punto de contacto con la tradición literaria y artística Cualquier tentativa de relacionar la Radia con la tradición es grotesca
- 2) Un arte nuevo que empieza donde acaban el teatro el cine y la narración
- 3) Magnificación del espacio No más visible ni enmarcable la escena se convierte en universal y cósmica
- 4) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por seres vivos por espíritus vivos o muertos dramas de estados de ánimo ruidosos sin palabras
- 5) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor
- 6) Puro organismo de sensaciones radiofónicas
- 7) Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer ni mañana La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias y la pérdida de la luz destruirá las horas el día y la noche La recepción y la amplificación destruirán el tiempo con las válvulas termodinámicas de la luz y de las voces del pasado

- 8) Síntesis de infinitas acciones simultáneas
- 9) Arte humano universal y cósmico como voz con una verdadera psicología-espiritualidad de los ruidos de las voces y del silencio
- 10) Vida característica de cada ruido e infinita variedad de concreto-abstracto y de real-soñado mediante un pueblo de ruidos
- 11) Lucha de ruidos y de diversas distancias esto es un drama espacial unido al drama temporal
- 12) Palabras en libertad La palabra se ha ido desarrollando gradualmente como colaboradora de la mímica y del gesto
Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabra-atmósfera Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidosos (realistas y abstractos) que sólo pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve Si no desea recurrir a las palabras en libertad el radiasta debe expresarse en ese estilo parolibero (derivado de nuestras palabras en libertad) que ya circula en las novelas vanguardistas y en los periódicos ese estilo parolibero típicamente veloz destelleante sintético simultáneo
- 13) Palabra aislada repeticiones de verbos en infinitivo
- 14) Arte esencial
- 15) Música gastronómica amorosa gimnástica etcétera
- 16) Utilización de ruidos de sonidos de acordes de armonías simultaneidad musicales o ruidosas de silencios todos con sus graduaciones de dureza de *crescendo* y *decrescendo* que se convertirán en los extraños pinceles para pintar delimitar y colorear la oscuridad infinita de la Radia dando cubicidad redondez esférica en definitiva geometría
- 17) Utilización de las interferencias entre las emisoras y del nacimiento y de la evanescencia de los sonidos
- 18) Delimitación y construcción geométrica del silencio
- 19) Utilización de las distintas resonancias de una voz o de un sonido para dar el sentido de la amplitud del local dónde la voz se expresa
Caracterización de la atmósfera silenciosa o semisilenciosa que envuelve y colorea una determinada voz sonido ruido
- 20) Eliminación del concepto o fascinación del público que ha padecido una influencia deformante y pernicioso por el libro

ANEXO 5

Manifiesto Dadá³⁴²

por Tristán Tzara - 1918

*La magia de una palabra -DADA- que ha puesto
a los periodistas ante la puerta de un mundo
imprevisto, no tiene para nosotros ninguna
importancia.*

Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su non plus ultra y mantener que la novedad se asemeja a la vida así como la última aparición de una cocotte prueba lo esencial de Dios. Su existencia ya ha quedado probada por el acordeón, el paisaje y la palabra dulce. *** Imponer su A.B.C. es algo natural -y por consiguiente lamentable. Todo el mundo lo hace a guisa de cristalbluffmadona, sistema monetario, producto farmacéutico, pierna desnuda que convida a la primavera ardiente y estéril. El amor por la novedad es la cruz simpática, es prueba de un mimpotacarajismo ingenuo, signo sin causa, pasajero, positivo. Pero esta necesidad es tan vieja como otras. Al dar al arte el impulso de la suprema simplicidad: la novedad, uno es humano y verdadero respecto de la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar al tedio. En la encrucijada de las luces, alerta, atento, al acecho de los años, en el bosque. ** Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (decilitros para el valor moral de toda frase -demasiada comodidad; la aproximación fue inventada por los impresionistas).

*** Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.

³⁴² Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Tusquets, 1972, pp. 17-18.

DADA -esta es una palabra que lleva a la caza las ideas; cada burgués es un dramaturgo en pequeño, inventa temas diferentes, en vez de colocar a los personajes convenientes al nivel de su inteligencia, crisálidas en las sillas, busca las causas o los fines (siguiendo el método psicoanalítico que él practica) para cementar su intriga, historia que habla y se define.

*** Cada espectador es un intrigante si trata de explicar una palabra (¡conocer!). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentinas, hace manipular sus instintos. De ahí los infortunios de la vida conyugal.

Explicar: Diversión de los vientres-ojos a los molinos de los cráneos vacíos.

DADA NO SIGNIFICA NADA

Si a uno le parece fútil y si uno no pierde el tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que revolotea en esas cabezas es de índole bacteriológica: hallar su origen etimológico, histórico o psicológico, por lo menos. Por los diarios se entera uno que a la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman: DADA. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA. Hay sabios periodistas que ven en esto un arte para los críos, y otros santos Jesús llamando a los niños del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y monótono. La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una dorada ciénaga, relativo producto humano. La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos.

La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad? Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre? El principio "ama a tu prójimo" es una hipocresía. "Conócete" es una utopía, pero más aceptable pues hay un contenido de maldad en ella. Ninguna piedad. Luego de la matanza nos queda la esperanza de una

humanidad pacificada. Y hablo todo el tiempo de mí, puesto que no quiero convencer, no tengo derecho a arrastrar a otros en mi corriente, no obligo a nadie a seguirme y todo el mundo hace su arte a su manera, si es que conoce la alegría que sube en flechas hacia las capas astrales, o aquélla que desciende a las minas de flores de cadáveres y de espasmos fértiles. Estalactitas:

buscarlas por doquier, en los pesebres agrandados por el dolor, en los ojos blancos como liebres de los ángeles. Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas suenan a la asonancia de las monedas y la inflexión resbala a lo largo de la línea del vientre de perfil. Todas las agrupaciones de artistas han desembocado en este banco cabalgando sobre diversos cometas. La puerta abierta a las posibilidades de arrellanarse en los cojines y en la comida. Aquí echamos el anda en la tierra feraz.

Aquí tenemos derecho a proclamar, pues hemos conocido los escalofríos y el despertar. Resucitados ebrios de energía, clavamos el tridente en la carne despreocupada. Nosotros somos arroyadas de maldiciones en abundancia trópica de vegetaciones vertiginosas, goma y lluvia son nuestro sudor, nosotros sangramos y consumimos la sed; nuestra sangre es vigor.

El cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba una taza 20 centímetros más bajo que sus ojos, los cubistas la miran desde arriba, otros complican la apariencia al hacer una sección perpendicular y colocándola sensatamente de lado. (No olvido a los creadores, ni las grandes razones de la materia que ellos volvieron definitivas.) *** El futurista ve la misma taza en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado del otro que maliciosamente hace atractiva con algunas líneas de fuerza. Ello sin perjuicio de que el lienzo sea una buena o mala pintura destinada a la inversión de capitales intelectuales. El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos loco-motores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea.

*** Toda obra pictórica o plástica es inútil; que sea un monstruo que asuste a los espíritus serviles, y no dulzona para exornar los refectorios de animales con hábitos humanos, ilustraciones de esta triste fábula de la humanidad. - Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geométricamente comprobadas paralelas, en un lienzo, ante nuestros ojos, en la realidad de un mundo transpuesto según nuevas condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para el autor, ese mundo carece de causa y teoría.

Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = = negación:

resplandores supremos de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control.

*** Me gusta la obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos enlaza con el pasado. *** Aquellos escritores que enseñan moral y discuten o mejoran la base psicológica tienen, además de un deseo oculto de ganar, un conocimiento ridículo de la vida, a la que han clasificado, dividido, canalizado; se empeñan en hacer bailar a las categorías al ritmo que ellos tocan. Sus lectores se ríen y prosiguen: ¿y de qué sirve?

Hay una literatura que no le llega a la masa voraz. Obra de creadores, procedente de una verdadera necesidad del autor, y para él. Conocimiento de un supremo egoísmo, donde se ajan las leyes.

*** Cada página debe reventar, ya sea merced a la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a la burla aplastante, merced al entusiasmo de los principios o la manera en que queda impresa. Y queda un mundo bamboleante y los medicastros literarios con ganas de mejoramiento.

Yo se lo digo: no hay comienzo y nosotros no temblamos, no somos sentimentales. Nosotros desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparemos la supresión del duelo y reemplacemos las lágrimas con sirenas tendidas de un continente a otro. Pabellones de júbilo intenso y viudos de la tristeza de la ponzoña.

*** DADA es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.

Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo.

La filosofía es la cuestión: de qué lado empezar a mirar la vida, dios, la idea, o cualquier otra cosa. Todo lo que uno mira es falso. El resultado relativo no me parece más importante que escoger entre pastel y cerezas para el postre. La manera de mirar rápidamente el otro lado de una cosa, a fin de imponer su opinión indirectamente, se llama dialéctica, es decir, regatear el espíritu de las patatas fritas bailando la danza método en derredor.

Si yo grito:

Ideal, ideal, ideal, Conocimiento, conocimiento, conocimiento, Bumbum, bumbum, bumbum,

he registrado con bastante exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las otras bellas calidades que diferentes personas muy inteligentes han discutido en tantos libros, para llegar, a final de cuentas, a decir que a pesar de todo cada quien ha bailado según su bumbum personal, y que tiene razón en lo que toca a su bumbum, satisfacción de la curiosidad enfermiza; timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusión en la vida; autoridad de la vara mística formulada en ramillete de orquesta-fantasma con arcos mudos, engrasados con filtros a base de amoníaco animal. Con los quevedos azules de un ángel han excavado el interior por veinte centavos de unánime reconocimiento.

*** Si todos tienen razón y todas las píldoras no son sino Pink, por una vez intentemos no tener razón.

*** Uno cree poder explicar racionalmente, mediante el pensamiento, lo que uno escribe. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones anti-reales del

hombre y sistematiza la burguesía. No hay una Verdad última. La dialéctica es una máquina divertida que nos conduce / de una manera banal / a las opiniones que hubiéramos tenido de todas maneras. ¿O es que se cree que, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, se ha demostrado la verdad y establecido la exactitud de nuestras opiniones? Lógica ceñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. A los filósofos les gusta agregar el siguiente elemento:

El poder de observación. Pero precisamente esta magnífica cualidad de la mente es la prueba de su impotencia. Uno observa, uno mira de uno o de muchos puntos de vista, uno los escoge entre los millones que existen. También la experiencia es un resultado del azar y de las facultades individuales. *** La ciencia me repugna en cuanto se vuelve especulativa-sistema, pierde su carácter utilitario -tan inútil- pero por lo menos individual. Odio la objetividad grasa y la armonía, esa ciencia que encuentra que todo está en orden. Sigán, hijos míos, humanidad... Dice la ciencia que somos los servidores de la naturaleza:

todo está en orden, hagan el amor y rómpanse la cabeza. Sigán, hijos míos, humanidad, gentiles burgueses y periodistas vírgenes...

*** Estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno.

*** Completarse, perfeccionarse en su propia pequeñez hasta llenar el vaso de su yo, coraje para combatir por y contra el pensamiento, misterio del pan desencadenamiento súbito de una hélice infernal en lis económicos:

LA ESPONTANEIDAD DADAÍSTA

Llamo mimportacarajismo al estado de una vida en que cada uno conserva sus propias condiciones, sabiendo sin embargo respetar las otras individualidades, o si no defenderse, el paso doble volviéndose himno nacional, tienda de baratillo, T.S.H. teléfono sin hilo transmitiendo fugas de Bach, anuncios luminosos y afiches de burdeles, el órgano difundiendo claveles para Dios, todo eso junto, y realmente, reemplazando a la fotografía y al catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer las penumbras y flotar en la gran boca llena de miel y de excremento. Medida en la escala Eternidad, toda acción es vana –(sí dejamos que el pensamiento tenga una aventura cuyo resultado fuese infinitamente grotesco- dato importante para el conocimiento de la impotencia humana). Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial, y porque nosotros creemos deber salir adelante limpiamente, como crisantemos lavados, del asunto, hemos proclamado única base de entendimiento: al arte. El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía. El artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos.

Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo e inclusive el júbilo de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos: somos finos y nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esa planta insinuante y casi líquida; ella precisa nuestra alma, dicen los cínicos. También ése es un punto de vista; pero no todas

las flores son santas, por fortuna, y lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción antihumana. Se trata de una flor de papel para el ojal de los señores que frecuentan el baile de la vida enmascarada, cocina de la gracia, blancas primas ágiles o gordas. Ellos trafican con lo que nosotros hemos seleccionado. Contradicción y unidad de los polares en un solo chorro puede ser verdad. Eso si uno insiste en pronunciar esa banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa, maloliente. La moral atrofia como todo azote producto de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han inflicto la impasibilidad ante los agentes de la violencia -causa de la esclavitud-, ratas pútridas de las que está repleto el vientre del burgués, y que han infectado los únicos corredores de vidrio claros y limpios que quedaban abiertos a los artistas.

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán, pues son vivos en la defensa, la agilidad de los miembros y de los sentimientos chamusca sus flancos labrados.

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido como elefantes y a las que llamamos buenas. La moralidad es la infusión de chocolate en las venas de todos los hombres. Esta tarea no fue ordenada por una fuerza sobrenatural, sino por el cartel de los mercaderes de ideas y los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo a un grupo de hombres que se pelean y se aburren, inventaron el calendario y el medicamento sabiduría. Pegando etiquetas, se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y se entendió una vez más que la piedad es un sentimiento, como la diarrea, en relación con el asco que arruina la salud, la inmunda tarea de las carroñas de comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la lucha encarnizada, con todos los medios del

ASCO DADAISTA

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es *dada*; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: **DADA**; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: **DADA**; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación:

DADA; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros lacayos: **DADA**; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate **DADA**; abolición de la memoria: **DADA**; abolición de la arqueología: **DADA**; abolición de los profetas: **DADA**; abolición del futuro: **DADA**; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: *DADA*; salto elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento: seria, temerosa, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelar su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso, o mimarlo -con la viva satisfacción de que da igual- con la misma intensidad en el zarzal, puro de insectos para la sangre bien nacida, y dorada de cuerpos de arcángeles, de su alma. Libertad: **DADA DADA DADA**, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: **LA VIDA**.

ANEXO 6

Manifiesto Estridentista número 2³⁴³

por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M. N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina, siguen doscientas firmas - 1923

Irreverentes, afirmales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistemático y antropomórfico para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo y AFIRMEMOS:

³⁴³ Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, México, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 125.

Primero: Un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio caníbal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística.

Segundo: La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policiacos, importaciones parisienses de reclamo y pianos de manubrio en el crepúsculo.

Tercero: La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.

Cuarto: La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquilladas engomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.

CAGUÉMONOS: Primero: en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, William Duncan del “fim” intervencionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva. Horror a los ídolos populares. Odio a los panegiristas sistemáticos. Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos.

Charles Chaplin es angular, representativo y democrático.

Segundo: En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas, pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas, en don Manuel Rivadeneyra y Palacio, momia presupuestiva de 20 reales diarios, en don José Miguel Sarmiento, recibidor de oficio en toda la calse de proxenetismos familiares en que la primavera y el “jazz band” se sangolotean en los

espejos, y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro.

Tercero: En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una camotería de Santa Clara; la gran cháchara!

PROCLAMANDO: Como única verdad la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO.

VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!

Puebla, enero 1º de 1923.

ANEXO 7

Transcripción de respuestas de la pregunta 1 que remiten a la obra escuchada

Del 98% de respuestas positivas que obtuvo la pregunta número 1, el 5% remite directamente a la obra escuchada, a pesar de ser un planteamiento general. Estas respuestas son:

- ▶ “El sonido hace despertar sentimientos que no hemos experimentado, también nos enseña la importancia del respeto hacia las personas y también a saber más sobre ellas”,
- ▶ “Sí, considero que tiene la posibilidad de recrear y transmitir el interior de las personas, utilizando los recursos y herramientas adecuadas”,
- ▶ “Efectivamente el sonido sí transmite reflexión y consciencia, en este caso la reproducción que escuchamos hablaba de un travesti y de cómo la sociedad lo trataba y de cómo él se sentía al ser rechazado”,
- ▶ “Es algo capaz de recrearte paisajes maravillosos, es algo que ya no se escucha hoy en día, es una de las cosas que en lo particular me gustó muchísimo y quisiera hacer mucho documental de diversos temas”,

- ▶ “Sí porque se aborda una problemática social desde la perspectiva del mismo actor, los elementos utilizados hacen imaginar y recrear la historia como la va relatando”.

ANEXO 8

Aplicación de sesión de escucha y encuesta a mujer de 60 años

Como se mencionó en el apartado 3.4.2.4 sobre el análisis de la pregunta 4 –¿Qué reflexiones te genera la forma artística en que son abordados los temas en los documentales sonoros que acabas de escuchar, en contraste con los géneros radiofónicos tradicionales?–, a raíz de la respuesta obtenida por la mujer de 63 años, se decidió hacer una prueba, como caso excepcional, aplicando el mismo cuestionario a otra mujer de 60 años tras la escucha del documental sonoro “José Rivera: la transgresión”, con el fin de comparar las respuestas de ambas y obtener una conclusión más sustentable sobre la recepción de una obra de este tipo en mujeres mayores.

Cabe destacar que la mujer de 60 años que se integra a este estudio se caracteriza por tener un fuerte apego a la religión católica, antecedente que sitúa al tema de la homosexualidad en una posición irrefutable.

Para evitar cualquier posibilidad de negación a escuchar el documental sonoro por la temática abordada, solamente se explicó a la mujer el contexto de esta prueba y se le mencionó una sinopsis de la obra sin hacer referencia a la homosexualidad. Posteriormente se le invitó a sentarse en un lugar cómodo con los ojos cerrados al mismo tiempo en que se le proporcionó un aparato reproductor de música portátil con audífonos.

Durante la escucha del documental, la mujer mostró cambios repentinos en el semblante que variaban de las sonrisas al gesto serio denotando tristeza.

Una vez terminada la obra, se le entregó el cuestionario a la vez que se le explicó cada pregunta ante la variedad de términos que pudieran estar fuera de su conocimiento teórico como “montaje” o “composición”, y posteriormente procedió a contestarlo.

Tras 20 minutos, la mujer entregó su cuestionario con la siguiente respuesta a la pregunta 4: “Tiene fluidez, claridad, precisión y llega al corazón, tiene mucho mensaje a reflexionar

porque el tema es muy interesante y conmovedor. Lo que he escuchado no me ha llamado mucho la atención como éste, casi me hace llorar. Me cambió el panorama y estado de ánimo: me divertí, me conmovió y me generó admiración hacia el personaje, me dejó muy motivada a salir a bailar”.

Al notar un cambio de perspectiva sobre el tema de la homosexualidad en su respuesta, se le preguntó abiertamente si esta aseveración era correcta y se le pidió plasmar su respuesta por escrito: “Sí cambió mi panorama sobre el tema de la homosexualidad, la realidad es que son personas con la misma identidad y los mismos sentimientos que tenemos todos, sólo los caracteriza su formación”.