

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE GRADO

CÁPSULAS PARA VOLAR
PRODUCCIÓN DE MICROS RADIALES PARA LA FUNDACIÓN NUEVAS
BANDAS BASADOS EN EL RADIOARTE

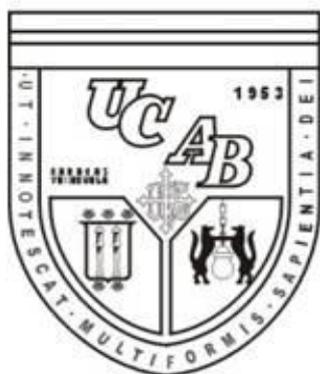
TESISTA:

CIARA BOLÍVAR GARCÍA

TUTOR:

CARLOTA FUENMAYOR

CARACAS, SEPTIEMBRE 2010



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE GRADO

CÁPSULAS PARA VOLAR
PRODUCCIÓN DE MICROS RADIALES PARA LA FUNDACIÓN NUEVAS
BANDAS BASADOS EN EL RADIOARTE

TESISTA:

CIARA BOLÍVAR GARCÍA

TUTOR:

CARLOTA FUENMAYOR

CARACAS, SEPTIEMBRE 2010

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	12
MARCO TEÓRICO	
CAPÍTULO I. El surgimiento de las Artes Radiofónicas.	17
1.1.- Primeras manifestaciones	19
1.1.2. Los pioneros en los años 20 y principio de los 30	23
1.1.2.1. El teatro de la mente	26
1.1.2.2. Surge una radio imaginativa y simbólica	28
1.1.2.3. Más allá del teatro interior: nace el nuevo arte	30
1.1.2.4. El Radio film acústico	34
1.1.3. La estética de posguerra a mediados de los años 30 y la experimentación electro-acústica en los años 40 y 50	36
1.1.3.1. El estruendo del arte en la radio	37
1.1.3.2. Sonido científico: Música concreta	41
1.1.3.3. Sonido sintetizado: Música electrónica	46
1.1.3.4. Sonido híbrido: Música electroacústica	50
1.1.4. El boom de la tecnología sonora en los años 60 y 70	52
1.1.4.1. El Radiophonic Workshop	53
1.1.4.2. El juego onírico del Arte acústico	55
1.1.4.2.1. La llegada del News Hörspiel	58
1.1.4.2.3. El World Soundscape Project	60

1.2.- La búsqueda de nuevas formas de expresión en los 80 y los 90	62
1.3.- La influencia de las primeras vanguardias artísticas	63
1.3.1.- Los Futuristas italianos	64
1.3.2.- El Dadaísmo	68
1.3.3.- La Bauhaus	69
1.3.4.- Fluxus	73
CAPÍTULO II. Manifestación Artística de la Imagen Sonora	
Radiofónica.	78
2.1.- Cuando el sonido se hace imagen	79
2.2.- La creación estética en el discurso radiofónico	81
2.2.1.- Una aproximación a lo artístico a través de la estética	82
2.2.2.- La radio vista como medio expresivo: ¿Qué es el Arte radiofónico?	85
2.2.3.- Corrientes pioneras: El Arte sonoro y el Arte electrónico	90
2.3.- El radioarte como expansión del lenguaje radiofónico	94
2.4. - Objetos sonoros: formas expresivas en el lenguaje del arte radiofónico	100
2.4.1.- Sonidos humanos	106
2.4.1.1.- Vocales	106
2.4.1.1.1.- El sonido verbal	107
2.4.1.1.2.- El sonido no verbal	112
2.4.1.2.- Corporales	115
2.4.2.- Sonidos del entorno acústico: natural y urbano-industrial	117

2.4.2.1.- Sonidos industriales _____	118
2.4.2.2.- Sonidos naturales _____	120
2.4.3.- Los sonidos instrumentales _____	122
2.4.4.- El silencio _____	125
CAPÍTULO III. Los Géneros Artísticos radiofónicos _____	130
3.1.- Clasificación de los géneros artísticos radiofónicos _____	131
3.1.1.- Géneros narrativos- textuales _____	133
3.1.1.1.- Los radiodramas _____	133
3.1.1.2.- Los reportajes artísticos _____	133
3.1.1.3.- Los documentales artísticos _____	135
3.1.2.- Géneros musicales _____	135
3.1.2.1.- Música electrónica _____	135
3.1.2.2.- Música concreta _____	137
3.1.2.3.- Paisajes sonoros _____	138
3.1.2.4.- Ópera radiofónica _____	141
3.1.2.5.- Collage sonoro _____	142
3.1.3.- Géneros mixtos o híbridos _____	143
3.1.3.1.- New hörspiel _____	144
3.1.3.2.- El feature _____	146
3.1.3.3.- Poesía sonora _____	148
3.1.3.4.- Text- sound composition _____	151
3.2.- Ausencia de guión en las artes radiofónicas _____	152
CAPÍTULO IV. Panorama actual del radioarte en el mundo _____	156
4.1.- El Radioarte en Europa _____	157
4.1.1.- El Grupo Ars Acústica Internacional _____	157

4.1.2.- WDR - Studio Akustische Kunst (Colonia) _____	163
4.1.3.- Atelier de Création Radiophonique (France Culture) _____	164
4.1.4.- AVATAR (Canadá) _____	165
4.1.5.- ORF Kunstradio-Radiokunst (Austria) _____	167
4.1.6.- Ars sonora (España) _____	170
4.2.- El Caso Latinoamericano _____	171
4.2.1.- Todo comenzó en Brasil _____	174
4.2.2.- La experiencia sonora en Ecuador _____	176
4.2.3.- Las iniciativas en Argentina _____	178
4.2.4.- México: El embajador del radioarte en Latinoamérica _____	181
4.2.4.1.- La Bienal Internacional de Radio _____	185
4.2.5.- La naciente obra radio artística en Venezuela _____	186
4.2.5.1.- “Oír es ver” y otras iniciativas _____	188
CAPÍTULO V. Fundación Nuevas Bandas _____	194
5.1.- Reseña Histórica _____	195
5.2.- Razón de ser de la Fundación Nuevas Bandas _____	203
5.2.1.- Fundamentación y Justificación _____	203
5.2.2.- Misión _____	205
5.2.3.- Objetivos _____	205
5.2.3.1.- Objetivos Generales _____	205
5.2.3.2.- Objetivos Específicos _____	205
5.3.- Estructura Programática de la Fundación Nuevas Bandas _____	207
5.3.1.- Programas de difusión y promoción _____	208
5.3.1.1.- Intercolegial de Rock _____	208
5.3.1.2.- Alma Mater Rock _____	209

5.3.1.3.- Festival de Nuevas Bandas _____	211
5.3.1.4.- Rock en Ñ _____	215
5.3.1.5.- Programa radial “Fabricado Aquí” _____	216
5.3.2.- Programas de Investigación _____	218
5.3.2.1.- Publicaciones Impresas _____	218
MARCO METODOLÓGICO _____	222
1.- Objetivos de la investigación _____	222
1.1.- Objetivo general _____	222
1.2.- Objetivos específicos _____	222
2.- Modalidad de Tesis _____	222
3.- Desarrollo del proyecto _____	223
3.1.- Investigación Documental _____	224
3.2.- Investigación de Campo _____	225
3.2.1.- Entrevista _____	226
3.3.- Selección de temáticas de la Fundación Nuevas Bandas _____	228
4.- Diseño y Producción _____	229
4.1.- Micro “Cápsulas para volar 1: Fundación Nuevas Bandas” _____	233
4.1.1.- Idea _____	233
4.1.2.- Sinopsis _____	233
4.1.3.- Tratamiento _____	234
4.1.4.- Guión Técnico _____	237
4.2.- Micro “Cápsulas para volar 2: Festival Nuevas Bandas” _____	243
4.2.1.- Idea _____	243
4.2.2.- Sinopsis _____	243

4.2.3.- Tratamiento	243
4.2.4.- Guión Técnico	247
4.3.- Micro “Cápsulas para volar 3: Intercolegial de Rock”	255
4.3.1.- Idea	255
4.3.2.- Sinopsis	255
4.3.3.- Tratamiento	255
4.3.4.- Guión Técnico	259
4.4.- Micro “Cápsulas para volar 4:Rock en Ñ”	265
4.4.1.- Idea	265
4.4.2.- Sinopsis	265
4.4.3.- Tratamiento	265
4.4.4.- Guión Técnico	269
4.5.- Micro “Cápsulas para volar 5: Rock en Ñ”	276
4.5.1.- Idea	276
4.5.2.- Sinopsis	276
4.5.3.- Tratamiento	276
4.5.4.- Guión Técnico	279
5.- Planificación de costos	286
CONCLUSIONES	288
BIBLIOGRAFÍA	292
ANEXOS	307

INTRODUCCIÓN

Pocos medios de comunicación, logran apelar tanto a la imaginación y al pensamiento creativo, como lo hace la radio. Aunque desde el momento de su masificación fue concebida como un instrumento de transmisión de información, sus orígenes revelan su cercanía con el pensamiento artístico.

Los ideales de modernidad y el sueño del progreso, contribuyeron a su crecimiento y desarrollo tecnológico, lo que al mismo tiempo, condujo a la búsqueda de nuevas perspectivas para el cambio.

Toda esta manifestación de progreso también se reflejó en las corrientes artísticas de comienzos del siglo XX, cuyos mayores expositores veían en la radio un novedoso medio de expresión. De esta forma, las letras de los libros, las notas musicales, las pinceladas en el lienzo y las imágenes de la cámara cinematográfica, pasaron a ser musas que inspiraron nuevas formas dentro del medio.

Con el transcurso del tiempo, la radio amplió su forma y funcionalidad hasta llegar a comunicar mensajes en los que se explora el mundo de las vanguardias artísticas. El mejoramiento de la infraestructura tecnológica, provocó el desarrollo de una sensibilidad auditiva que poco a poco abrió el camino a nuevas formas y experiencias, para crear en la radio un género artísticamente independiente, capaz de expresar y sugerir la realidad que la rodea y de la que es testigo, a través de las ondas hertzianas.

El inicio del siglo XXI permitió revalorar el alcance, la penetración y los usos de los medios de comunicación. La radio no escapa a esta realidad, ya que los lenguajes que se han manejado tradicionalmente en el medio, han tenido que darle paso a nuevos discursos radiofónicos, formatos y géneros, que contribuyan a distribuir contenidos y entretenimiento de una forma novedosa, favoreciendo no solo al radioescucha, si no también a empresas, personas o instituciones que buscan promoverse a través de estas propuestas.

La gran capacidad evocativa, persuasiva, imaginativa, informativa y de entretenimiento que el medio ofrece, hace necesario que se explore la dimensión artística y los recursos expresivos del lenguaje radiofónico. En tal sentido, los sonidos humanos (vocales y corporales), los sonidos del entorno acústico (natural y urbano-industrial), los sonidos instrumentales y el silencio, son los elementos que definen la materia generadora de arte dentro de la radio.

Con frecuencia y entre la misma gente del medio radial suele creerse la idea de que el radioarte es un medio difusor de obras sobre las manifestaciones artísticas como el cine, la danza, la ópera, los conciertos o la pintura (p. ej., que trata sobre la transmisión de un especial de cine gótico, de danza moderna o música kraut-rock alemán).

La realidad es, que el radioarte plantea una propuesta artístico-sonora concreta, que requiere de la radio como soporte de su obra, pero también como su esencia estilística a través de las posibilidades de las nuevas herramientas tecnológicas, infinitos temas para generar contenidos y un lenguaje único para despertar la escucha volitiva en el oyente.

El radioarte surge en Europa de forma paulatina, como una necesidad propia del medio radial para diferenciarse de los demás medios y lograr impactar o sorprender a la audiencia. Este género, busca explorar las

capacidades estéticas del sonido -materia con la que se nutre la radio-, reinventando las estructuras del discurso sonoro y la formalidad de los modelos radiofónicos, para generar encuentros sensibles, experimentales y de asombro. Todo esto implica una labor investigativa, creativa, operativa e intuitiva, propia de personas entusiastas, apasionadas por el sonido y las posibilidades del espacio radial.

Quizás en esta misma necesidad expresiva, de romper con los esquemas tradicionales y vincularse con el sonido como una experiencia sensible, nos encontramos con la Fundación Nuevas Bandas, como un organismo entregado a la labor de promover y difundir las nuevas manifestaciones artísticas en el ámbito de la música pop-rock y toda la amalgama musical que de estos géneros se deriva.

Esta institución, creada para darle cohesión a toda la movida de sonido urbano y popular que se genera en Venezuela desde la década de los 80, le da consistencia histórica y sentido de continuidad a las expresiones musicales desarrolladas por los jóvenes de hoy, muchas de las cuales no encajan en el monopolizado sistema *mainstream* de la industria discográfica del país, más orientada hacia los sonidos caribeños que tanto éxito tienen en la región.

Quizás es esa naturaleza artística y la vocación por vivir de lo sonoro que existe en ambos -la fundación y el radioarte-, lo que permitió conjugarlos en un proyecto que busca satisfacer una inquietud comunicacional existente en dicho organismo, a pesar de que cada uno maneja plataformas mediáticas diversas.

En este sentido, el presente proyecto busca crear unas piezas radiofónicas que sirvan para aproximar al oyente a la experiencia sonora que ofrece la Fundación Nuevas Bandas, pero que a la vez constituya una

manera creativa, estética, intuitiva y alternativa de acercarse al oyente radiofónico, para sorprenderlo. Es en este punto, donde entra el radioarte.

El formato del microprograma, dado su brevedad, constituye la herramienta ideal de transmisión de un proyecto como este, ya que el objetivo es ofrecer una pieza rápida y corta, bajo la forma de un micro radial con una estética auditiva que creará un paréntesis respecto a lo que el radioescucha está acostumbrado a oír, conectándolo y envolviéndolo en un entorno acústico que inmediatamente le recordará o ‘hablará’ sobre la fundación.

A través de un proceso de investigación documental y de campo, se puede determinar la seriedad con que el género del radioarte ha evolucionado y penetrado en muchos espacios radiales europeos, así como también se registra la trascendencia de la Fundación Nuevas Bandas en la conformación de un patrimonio musical venezolano, de corte contemporáneo.

Sin embargo, para fines de este proyecto, no se tomarán todos los programas desarrollados por esta institución, si no que se dedicará a desarrollar aquellos que, según las palabras de su fundador, constituyen la génesis, causa de reconocimiento y pilares fundamentales en la permanencia y consolidación de esta institución.

Basándonos en estos antecedentes, para lograr los objetivos se contemplaron cuatro fases fundamentales. La primera fase, consiste en la exposición de un marco teórico que justificará el uso del radioarte como género radial para el desarrollo de los microprogramas. También se desarrolla un apartado para narrar los orígenes, objetivos y programas de la Fundación Nuevas Bandas.

La segunda fase contempla el marco metodológico, en el que se explica detalladamente todo el proceso creativo y operativo seguido para el desarrollo del proyecto. En esta fase se exponen el objetivo general y los objetivos específicos así como el proceso de investigación documental, de campo y la selección de los temas de los microprogramas.

Una tercera fase, se refiere al diseño y producción de la serie de microprogramas “Cápsulas para volar”, de la que se desglosan 5 piezas: “Fundación Nuevas Bandas”, “Festival Nuevas Bandas”, “Intercolegial de Rock”, “Rock en Ñ” y “Fabricado Aquí”. En este apartado, se exponen el proceso de producción, conceptualización, mezcla y montaje final.

La última fase, está definida por las conclusiones finales de la investigación, donde se integran las ideas desarrolladas en el proyecto y las relaciones entre ambos objetos de investigación documental.

CAPITULO I

EL SURGIMIENTO DE LAS ARTES RADIOFÓNICAS

Jorge Gómez, locutor, músico, radioasta y principal autoridad sobre el radio arte en Venezuela, considera que “no hay una continuidad histórica del radio arte, sino que investigadores de varios países, ubican a teóricos y estudiosos sobre el poder de la radio artísticamente hablando (...) Antes de que existiese la posibilidad de captación de audio por los grabadores, existieron un conjunto de personas que se dedicaron a plasmar el sentido del oído en la poesía, la música y la literatura” (J. Gómez, comunicación personal, enero 05, 2004).

Siendo este planteamiento el que más se aproxima a una teoría del surgimiento del radioarte o como también se le conoce en el medio radial, *artes radiofónicas*, se hace necesario ofrecer una visión más concreta de la materia remitida, por lo que se plantearán en primera instancia algunas de las aproximaciones y teorías que actualmente explican en qué consiste el radioarte.

El trabajo desarrollado y publicado por algunos de los más renombrados exponentes del género, siendo uno de ellos José Iges, Doctor en Ciencias de la Información, radioasta -término usado para definir a las personas que hacen radioarte-, compositor, artista intermedia y figura fundamental para el desarrollo del basamento teórico del presente proyecto, permite hacer este primer acercamiento:

Definiremos Arte radiofónico como ese arte sonoro que se crea haciendo uso de la tecnología y el lenguaje radiofónicos. Un arte que, por eso, lo es en y del espacio electrónico que delimita la radiodifusión

Marco Teórico

y que, por tanto, forma parte también del conjunto de obras que conforman la categoría arte electrónico. Otra posibilidad, por tanto, de avalar la pertenencia de una obra o producto artístico dado a la categoría arte radiofónico, podría ser la de probar que pertenece simultáneamente al conjunto de las obras de arte sonoro y al de las obras del llamado arte electrónico (Iges, 1997, p.p 14-15)

Gómez (2004) por su parte, considera que el radioarte consiste en llevar la materia radiofónica -el sonido-, a una extensión límite que consiste en hacer ver, intuir y percibir por radio, recurriendo a la imaginación. “No hay un término que defina estrictamente el radioarte, pero a mi el que más me parece asequible es ‘la ordenación estética del sonido, que es la materia estética con que trabaja la radio’” (J. Gómez, comunicación personal, enero 05, 2004).

Considerando abarcar en este punto las opiniones más sólidas, transparentes y certeras de lo que constituye la razón de ser de las artes radiofónicas, cerramos esta primera aproximación con la opinión de Edison Castro, Licenciado en Comunicación Social y profesor de la cátedra de radio en la Universidad del Zulia, quien opina que “el radioarte es un producto artísticamente concebido en y para la radiodifusión, que requiere del uso de los códigos del lenguaje radiofónico para su realización y de la radio para su publicación sin perder su unicidad como pieza artística apta para ser difundida por cualquier otro medio” (E. Castro, comunicación personal, 01 enero, 2006).

Tomando como base el planteamiento inicial de Gómez, en el que se menciona la ausencia de una fuente oficial y formal que avale los inicios de las artes radiofónicas, en el presente capítulo se hace necesario desarrollar una síntesis de los personajes, momentos históricos y movimientos culturales que influyeron en el surgimiento de este género, así como mostrar las opiniones de reconocidos investigadores acerca de la naturaleza del radioarte, sus manifestaciones y sus aplicaciones.

1.1.- Primeras manifestaciones

Se dice que el antecedente más lejano y puro de las artes radiofónicas es la poesía haiku, género que se remonta al siglo XVI y que recoge las sutilezas del instante breve, preciso, que transporta al lector a un entorno que hace suyo, confiriéndole un significado. Su vinculación a la radio, viene dada por la sensibilidad artística de esta poesía, que conjuga lo visual con lo auditivo.

Los poemas de haiku suelen tratar de la naturaleza, la realidad, de todo aquello percibido por los sentidos.

“El haiku clásico es una apreciación directa de un acontecimiento, a menudo trivial, que llama la atención del poeta, el cual lo espiritualiza y eleva por encima de su pequeña trascendencia. La fuente de inspiración para el poeta puede ser un monte, un arroyo, la vegetación o el clima. En todos los casos, el haiku está impregnado de un fuerte sentimiento de estación” (Corrales, 2005, ¶ 5)

Según Quevedo Orozco (2001), los creadores de obras artísticas radiofónicas heredaron del artista del haiku su esencia poética. La autora también afirma que en la práctica, los intentos por sugerir la realidad a través de los sonidos, han seguido dos caminos distintos que por momentos se mezclan. “Uno es el de la imitación fiel, el otro es el de la búsqueda de un mayor extrañamiento. En el primero hay un esfuerzo evidente por presentar. En el segundo, por representar o simular. Uno decora o ambienta y el otro expresa” (Quevedo, 2001, p. 13)

Con este planteamiento, Quevedo deja ver la naturaleza ambigua en la que ha estado inmersa toda la historia de las artes

radiofónicas, e incluso de la radio en general, a lo largo del siglo XX. La eterna dicotomía entre crear en base a la fidelidad de la primera impresión (visión funcional - objetiva), o crear en base a aquello que puede causar asombro, por ser menos evidente (visión simbólica – subjetiva).

Lo anterior se tradujo en una permanente relación y simbiosis entre la expresión estética y los avances tecnológicos. Los principios de la radio y en especial de las artes radiofónicas, se valen de estos dos elementos para la ejecución de sus propuestas sonoras. Sin embargo, tal como expresa Quevedo (2001), la tecnología del momento definirá el límite en la manipulación física, estética y semántica de las imágenes sonoras contenidas en una propuesta sonora; ya que es precisamente esa relación entre lo estético y lo tecnológico, lo que explica las diferentes denominaciones con las que se va identificando la radio a lo largo del siglo XX.

Numerosos fueron los artistas e intelectuales que, desde épocas tempranas, visualizaron la grandeza de un medio capaz de llegar a donde nadie soñaba que se podría llegar. Desde 1909, los compositores y artistas italianos pertenecientes al movimiento artístico conocido como Futurismo, comenzaron a interesarse en la tecnología sonora como un recurso obligado de avance y cambio.

Luigi Russolo fue uno de esos futuristas que se involucró con esmero en el mundo de los sonidos. En 1913, Russolo sacó a la luz pública su manifiesto “L’arte dei rumori”, con el cual buscaba “ampliar e incluso sustituir, la gama tonal y textural en la música (...) y conferir al sonido no articulado, vulgo ruido, la misma categoría estética que al sonido articulado, sea este orgánico, el canto, o inorgánico, los instrumentos” (Rossel, 2002, citado en Blánquez y Morera, p. 42)

Este pintor y poeta, sin ningún tipo de educación en el campo acústico, desarrolló piezas sonoras de autoría propia con instrumentos creados por él mismo. El intonarumori, una máquina desarrollada para generar ruidos, fue uno de esos destacados aportes tanto a las artes radiofónicas como a toda la música del siglo XX.

Una de las particularidades de este artista, que anticipó el futuro que vendría en los siguientes años, era que sus piezas sonoras estaban creadas para interpretarse únicamente en sus intonarumori, ya que a través de ellos descubría la música de los ruidos. Esta esencialidad fue la que quizás, preparó el terreno para desarrollar ideas como la del radioarte, en donde las piezas artísticas radiofónicas debían ser hechas para interpretarse únicamente en el medio radial.

Hoy en día, Russolo es considerado como uno de los precursores de los basamentos que dieron vida a las artes radiofónicas, por el manejo que le otorgó al ruido en sus composiciones musicales, al convertirlo en materia sonora mutable, corpórea y sensible. (para más detalles de la influencia del Futurismo en las artes radiofónicas, consultar el punto 1.3.1.- Los Futuristas italianos).

Dentro de la misma línea de artistas precursores del radioarte, Quevedo (2001) afirma que Guillaume Apollinaire -un influyente escritor de finales del siglo XIX y principios del XX- fue un visionario en adivinar el alcance del medio radiofónico. Apollinaire, en su cuento titulado “El Rey Luna”, perfila a la radio como un instrumento capaz de escuchar y mezclar los sonidos ubicados en distintas partes del mundo. Resalta entre todo esto, que el escritor se imagina a la radio como un teclado. Su personaje, el Rey Ludwig II de Baviera, presiona las teclas y con ellas activa micrófonos colocados en puntos lejanos. Según la autora, con esta idea Apollinaire coloca al nuevo medio en el campo del arte.

Camacho (1999) por su parte, considera que “los cineastas Dziga Vertov y Walter Ruttmann contribuyeron de manera sensible a la reflexión y creación del radioarte” (p.2). En el año 1916, Vertov fundó el “Laboratorio del oído”, en el que usando un fonógrafo registraba ruidos del entorno y de la naturaleza, en su afán de mostrar la verdad que circundaba al hombre.

“(…)en la adolescencia, aquello se transformó en una pasión por el montaje de estenogramas, de fonogramas. En el interés por la posibilidad de una transcripción documental del sonido. En experimentos de transcripción, a través de palabras y de letras, del rumor de una cascada, de un aserradero, etc. En mi ‘laboratorio auditivo’ creaba composiciones documentales y montajes verbales músico-literarios (...) Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Alguién jura... Un beso... alguien grita... Risa, silbido, voces, campanadas en la estación, respiración de la locomotora... Murmullos, llamadas, adioses...” (Vertov, 1916, pistas 2 y 3)

Vertov además empleaba la radio como un arma para comunicar mensajes sonoros a los trabajadores, sobre la vida cotidiana y real del proletariado en todo el mundo. Realizaba emisiones en redes de estaciones radiofónicas, en las que se escuchaba los sonidos de los lugares de trabajo: los gritos de los obreros, los ruidos de un tren, la naturaleza alrededor de las fábricas, los murmullos y las despedidas al final de las jornadas, entre otras numerosas fuentes sonoras.

Su capacidad imaginativa y experimental le permitió desarrollar una precoz visión del futuro, al promover y crear el manifiesto *Radiopravda*, en donde declara su intención de establecer una relación auditiva con los trabajadores y registrar la vida de los pueblos, relación que según Vertov, les permitiría comprenderse mutuamente.

El artista fue también un visionario, al promover y adivinar la creación de aparatos tecnológicos de avanzada y audaces métodos de producción, tanto para la radio como para el cine.

A través del presente recorrido histórico se mostrará de manera puntual y breve, algunos de los momentos y personajes que se considera definieron la evolución de la radio en un sentido estético, hasta llegar a las iniciativas que dieron origen a lo que hoy se conoce como artes radiofónicas.

1.1.2. Los pioneros en los años 20 y principios de los 30

Los años 20 están marcados por las consecuencias de un acontecimiento político-social de gran envergadura en el mundo: la culminación de la Primera Guerra Mundial. Los residuos de la destrucción en la mayoría de las naciones, paradójicamente dieron paso al resurgimiento y desarrollo económico de otros territorios, tales como Estados Unidos y Japón.

Bajo este panorama, las tendencias económicas y políticas de los países de Europa sufrieron un declive, que se manifestó en instancias tan diversas como las comunicaciones y las tecnologías.

Durante la guerra, la radio se convirtió en un medio imprescindible para dirigir las operaciones militares, establecer comunicaciones entre aliados y lanzar llamados internacionales.

Como comenta Quevedo (2001), la existencia de este extraño medio en los años veinte, hace entendible que fuera un recurso controlado y tratado como un arma atómica, similar a un misil. Su rareza era tal, que de hecho era apartado de la comunicación real y cotidiana. El siguiente comentario, refleja esta situación:

Marco Teórico

“El uso de la radio no estaba para nada en manos de la gente de a pie, durante este período bélico. No obstante, en ocasiones se llevaban a cabo algunas actividades para contentar a algunos oyentes en concreto. De esta forma, hubo radio para los soldados que estaban heridos por la guerra, (...) un transmisor de baja potencia, estaba destinado a divertir y entretener a los soldados” (Anónimo, 2005, ¶ 19)

En los meses posteriores a la culminación de la guerra, Estados Unidos se convirtió en el primer país en hacer uso comercial y masivo de la radio. Fue así como en 1919 nació la RCA (Radio Corporation of América) y posteriormente, aparece “la primera emisora con programación regular (KDKA, Pittsburg, USA, 1920)” (Balsebre, 2000, p.11)

Esta primera transmisión de Pittsburg estimuló la creación de nuevas emisoras. Como señala Frías (2005), de forma repentina y continua, emisiones regulares comenzaron en Nueva York en 1921 y seguidamente en Newark y otras ciudades de Estados Unidos. “El público adoptó la radio de tal manera que en 1922 la fabricación de receptores fue insuficiente para satisfacer la demanda. Ya en 1921, se concedieron licencias para 32 nuevas emisoras”. (Frias, 2005, ¶ 7)

En esta etapa post-guerra, la radio adquiere -de manera contradictoria a sus inicios- una gran relevancia comunicativa y de entretenimiento, que se ve reflejada en la diversidad de usos que comenzaron a otorgarle las emisoras.

“A esta etapa [de la radio] se le suele denominar Radio Transmisión o Radio Broadcasting. Deja de ser sólo un medio que despierta el interés técnico y se comienza a descubrir su capacidad de expresión artística. La difusión radiofónica alcanza elevados niveles de experimentación” (Quevedo, 2001, p. 26)

A partir de este momento, las señales radiofónicas comienzan a ser usadas para enviar todo tipo de mensajes telegráficos, meteorológicos, informes, contenidos poéticos y hasta transmisión de conciertos. Pero los avances para llegar a producir y llevar al aire contenidos originalmente artísticos, fueron desarrollándose paulatinamente.

Tal como comenta Quevedo (2001), era claro que desde sus comienzos la radio debía cumplir una función esencialmente informativa, como hacía la prensa. Pero desde temprano surgió la necesidad de cautivar al público a través del entretenimiento, razón por la cual puso en juego la imaginación, al copiar los referentes acústicos-sonoros de la realidad.

A partir del momento en que las facultades creativas e imaginativas entran en escena, surgen propuestas radiofónicas orientadas a distraer al público, quien comienza a encontrar cautivador el hecho de poder escuchar la realidad del día a día a través del dial radiofónico.

De esta forma, surge el primer género artístico dentro de la radio:

“Naturalmente, en esos primeros años vamos a encontrar volcada la actividad artística de la radio en la evolución, desde la continua experimentación, de los programas dramáticos. Es así como el 28 de mayo de 1923, un grupo de críticos teatrales fue invitado a los estudios de la entonces Compañía Británica de Radiodifusión, con el fin de que presenciaran una experiencia nueva en el naciente medio. Se trataba de la adaptación radiofónica de *Twelfth Night (Noche de Reyes)*, de William Shakespeare” (Iges, 1997, p. 35)

El género dramático se convierte, con la obra adaptada de Shakespeare, en el medio a través del cual la radio drena toda su expresión

sonora. Sin embargo, esta nueva forma de representación artística generó toda clase de controversias en esta primera fase.

Según Quevedo (2001), los críticos teatrales invitados especialmente para este evento, expresaron su disgusto. Uno de ellos St, John Ervine, bautizó a la radio con el nombre de *teatro sin imagen*, estigmatizando a la radio como una corruptora de las formas consagradas.

A partir de este momento, se hace evidente que la radio debía tomar un camino distinto al de la representación fiel de la obra teatral. La definición de su propia identidad debía comenzar con la experimentación sonora, el reconocimiento de sus elementos sensibles y la creación de un lenguaje único, para de esta forma poder adentrarse en un campo artístico-sonoro de naturaleza radiofónica.

1.1.2.1. El teatro de la mente

Quizás debido a este tropiezo con la obra “Noche de reyes” de Shakespeare, comenzaron a surgir piezas creadas específicamente para la radio, en función a sus características. Es el caso de “Danger”, obra de Richard Hughes transmitida en enero de 1924 por la BBC (British Broadcasting Corporation), que según Balsebre (2000) e Iges (1997) puede ser considerada como la primera emisión de un radiodrama escrito para la radio.

Esta obra era recreada en el pozo de una mina, en donde las luces de los corredores se apagaban inesperadamente. La audiencia “veía” como si estuviese en el lugar de los hechos, “en el lugar de los tres protagonistas cuya difícil situación constituía el drama de la obra. Es decir: el ‘medio ciego’ nos remitía sólo pistas acústicas, por su propia naturaleza, lo que se supone les ocurría a los personajes de la pieza” (Iges, 1997, p.35)

Durante esta primera década, la radio comienza a dejar ver sus posibilidades expresivas y estéticas, manifestadas a través de las propuestas creativas generadas en el “medio ciego”. Un medio que no ve, que sólo se deja oír, que a sabiendas de su condición invisible trata de buscarse a sí mismo para generar un lazo comunicativo con el oyente.

Las adaptaciones de obras literarias y la incipiente creación de obras originales para el medio, fueron las propuestas predominantes en estos primeros años. Sin embargo, continuará el debate entre la necesidad de crear un lenguaje y una estética sonora independiente de la puesta en escena teatral, lo que motivó aún más la experimentación y la búsqueda.

Un caso conocido como antecedente clave de una nueva forma de hacer radio creativa, es el de la obra “Maremoto”, emitida en Francia en 1924. Los creadores de la pieza, Maurice Minot, conocido con el seudónimo Gabriel Germinet y Pierre Cusy, realizaban un ensayo de la obra antes de su emisión definitiva. La prueba se transformó involuntariamente en emisión en vivo y fue tal la angustia y la impresión provocados, que el Ministerio de Marina dictaminó la censura de la obra y su consecuente anulación.

“*Maremoto* contaba, básicamente, lo que su título expresaba; y en esa relación con las catástrofes de origen marino y el auxilio a las embarcaciones en dificultades se apoyaba artísticamente en uno de los usos más antiguos que tuvo la radiodifusión: la comunicación entre navíos, el control de la navegación marítima (...) De ese azaroso modo, los sinhilistas que habían reglado su receptor hacia las 18,15 horas de aquel 21 de junio en la longitud de onda de Radio-París (1780 m.), creyeron estar captando lo que claramente parecía un naufragio: fuerte ruido de viento, caída de objetos, violentos golpes de mar, señales lejanas de telegrafía en morse y, de improviso, una voz de mujer que repetía "Allo, allo... aquí paquebote Ville de Saint-Martin en peligro a 23° 15' 25" de longitud Norte y 14° 35' 40" de latitud Este... una vía de agua a bordo... pedimos socorro con toda urgencia..." (Iges, 1997, p. 36)

Todo el revuelo causado a raíz de esta pieza, tanto por parte de las autoridades francesas como del público, dejó entrever el interés de muchos artistas y creadores de la época por generar audaces códigos expresivos que definirían un nuevo lenguaje. Las condiciones técnicas del momento y el avance en el desarrollo de la radiodifusión propiciaron ensayos sonoros entre los trabajadores de las radios, auspiciados por los mismos dueños de las emisoras.

En el ambiente, las discusiones giraban en torno a las formas de uso de los elementos básicos: la voz, el ruido y la música. El género dramático, representado por los radiodramas, fue la mesa de trabajo sobre la cual se elevaron las ideas que en la actualidad fundamentan las nociones básicas de la radio.

1.1.2.2. Surge una radio imaginativa y simbólica

Un visionario crítico francés de la época, Paul Deharme, proclamó algunas ideas que sentaron precedentes dentro del lenguaje dramático en la radio. Introdujo dentro del argot radial de aquellos años, un pensamiento que definiría los lineamientos para visualizar de una forma muy subjetiva lo que no se ve: el “teatro interior”.

Deharme habla del teatro interior como la forma más efectiva para crear imágenes oníricas en el auditorio, con lo cual deja ver la influencia de la teoría freudina, retomada por el arte surrealista, en el que cobra importancia la conciencia y el subconsciente de los personajes. (Quevedo, 2001)

Como consecuencia de este planteamiento, surgieron modificaciones en la forma de escribir, grabar y producir en la radio. En

muchos casos era necesario recrear escenarios, objetos o situaciones que dificultaban la producción, por lo que la experimentación estético- artística con el sonido amplió los horizontes de percepción y realización.

De esta manera, a finales de los años 20, ya no era necesario hacer copias exactas de los sonidos, si no que los productores de la época recurrieron a procedimientos más expresivos e intuitivos. “La existencia de la mesa de mezclas favorecerá el auge del trucaje o simulación artesanal de sonidos, con lo que se logra un mayor realismo a través de la sustitución de fuentes originales que, en algunos casos, superarán la expresividad de los auténticos” (Quevedo, 2001, p. 31)

Esta efervescencia experimental de la época, dejará como legado una serie de prácticas adquiridas a raíz de la relación entre el drama teatral y la experiencia radiofónica. La figura del narrador, fue uno de los relevantes aportes dentro de estos procesos de interacción.

A través de este recurso, se simplificaba el desarrollo de la obra literaria en su versión radiofónica. Así, “la figura del narrador como personaje interpuesto, ‘que oficie de explicador, por cuya boca hable el autor, a imitación del coro de la tragedia griega’, es una necesaria incorporación surgida de dicha práctica” (Vargas, 1926, citado en Iges, 1997, p. 38)

A pesar del auge ante el nacimiento de esta figura, rápidamente será rechazada por muchos teóricos y especialistas de la radio por considerarla un recurso débil y escaso, ya que sólo justificaba el contenido semántico de las producciones.

Sin embargo, a los fines de obtener una radio más artística, el aporte más valioso durante esta época fue el simbolismo casi surrealista de la experimentación sonora. Y tal como lo afirma Quevedo (2001), la radio

aprehende durante estos años, tres características del uso del sonido en la dramaturgia teatral, que se reflejarán continuamente durante la radio de épocas posteriores:

- La fuerza imaginativa (como elemento potenciador de las asociaciones visuales con la imagen del objeto que produce el sonido)
- El potencial simbólico para evocar identidades
- La capacidad para marcar el movimiento de la acción con enfáticos contrapuntos

Nace con esto una apertura a la creación de un nuevo arte en las ondas radiales, que se verá reforzado por la curiosidad de productores, que si bien eran escasos, intervendrán con osadía el espacio acústico, hertziano y musical de períodos posteriores.

1.1.2.3. Más allá del teatro interior: nace el nuevo arte

Varios son los creadores que a finales de los años 20 y durante los años 30, comenzaron a aventurarse en la experimentación artística radiofónica, ya alejada del ámbito de la literatura o del explícitamente teatral. Aunque en casos aislados, la mayoría de estas iniciativas se registraron en Alemania, concretamente en Berlín, Munich y Colonia.

En 1925, Hans Flesh, fundador de la Radio Hora de Berlín, y Hans Bodenstedt, director de la radio de Hamburgo; fueron dos de los primeros experimentadores artísticos que hicieron uso de los elementos radiofónicos en situaciones no convencionales. El primero, rompió esquemas en la radio con su obra "Micrófono Mágico", a través del cual interrumpía las transmisiones diarias con ilógicos efectos sonoros y tempos musicales distorsionados. Hans Bodenstedt, por su parte, se aventuró en retratar originales paisajes sonoros, para lo cual ubicó los ambientes

exteriores como estudios de producción o campos de trabajo (Quevedo, 2001).

De esta forma, comienza a reflejarse el espíritu de los productores radiofónicos de esta época, en la que el pensamiento era, como bien comentaba Flesh (1929, citado en Iges, 1997, p. 42) “formar no sólo un nuevo medio, sino también un nuevo contenido; nuestra programación no puede ser creada delante de un escritorio”.

Para aquel entonces, el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht también mostraba una ansiedad de cambio tanto en su trabajo dentro del teatro, como en el campo radiofónico. Inspirado por la idea de una radio más artística, elabora una ambiciosa pieza didáctica dirigida inicialmente a niños y adolescentes llamada “Vuelo de Lindbergh”, también conocida como “Vuelo transoceánico” o “Vuelo sobre el océano”.

El vuelo solitario del aviador Charles Lindbergh sobre el Océano Atlántico en 1927 es recreado por Brecht, a través de una balada de coros y voces individuales, sin esquemas radiofónicos claramente definidos (lo que llamó aún más la atención de los expertos, porque no podían encasillar la obra en un género), pero que constituye parte del llamado “hörspiel” alemán.

Según Iges, el término “hörspiel” podría interpretarse “como ‘juego para el oído’ o ‘juego auditivo’, pero en su acepción históricamente acuñada designa toda la corriente de programas dramáticos radiofónicos surgidos desde los inicios del medio en Alemania, y por extensión agrupa una gran diversidad de formas y propuestas” (Iges, 1997, p.44)

En esta obra, se observa el interés de Brecht por la nueva ola tecnológica de la época y la vincula con diversos actos de heroísmo y aventuras. Aunado a esto, según Quevedo (2001) existía en el autor una

intención revolucionaria con la pieza, en hacer participar a la audiencia para que esta pudiera reflexionar en vez de implicarse emocionalmente. El dramaturgo exaltaba la necesidad de lograr un cambio educativo y comunicativo, en el que surgiera la posibilidad de vincularse con la audiencia y en el que ambas partes, educación y arte, debían estar conectadas.

Aunque Brecht fue defensor de la redimensión artística de la radio, sus tendencias estaban orientadas hacia un uso del medio como canal de aprendizaje, siempre potenciado por las artes, pero con una visión más realista y menos simbólica.

La polémica en este fecundo período en torno a la existencia de una radio más artística y experimentadora fue alentada gracias a trabajos como éste desarrollado por Brecht, así como el de otros artistas, productores y dramaturgos que se debatían entre hacer una radio sonora más intimista y simbólica o una radio más realista.

Kurt Weill, compositor alemán asiduo colaborador de Brecht, fue uno de los mayores defensores de la existencia de un arte radiofónico autónomo o radio arte absoluto, a través del cual “se brindarían a los ritmos y melodías de la música, nuevos sonidos tales como el llanto del hombre o de los animales, sonidos naturales de agua o viento y sonidos artificiales generados por la manipulación de frecuencias ante el micrófono” (Quevedo, 2001, p. 35)

Weill estaba a favor del uso de paisajes acústicos, como una forma para encontrar una consolidación artística del sonido y como un camino para la experimentación con la música y sus diversas aplicaciones creativas a otras áreas. Y sobretodo, para transportar al oyente a una experiencia emocional más introspectiva y menos realista.

Dentro de esta misma corriente de pensamiento, muchos fueron los que comenzaron a ensayar con la banda óptica de cine, en un intento por llevar la experiencia estética visual a una vivencia radiofónica artística. El cine mudo, se convertirá en una de las principales influencias de esta nueva radio y tomará de él muchos de sus principales recursos expresivos y lo más importante, aprehenderá las nociones artísticas del montaje.

“El uso intencionalmente artístico de la música, del efecto sonoro y del narrador interpuesto (...) Todos estos elementos conformaron el fenómeno de espectáculo popular, que la radio retoma para hacerlo suyo. Comentarios, órgano musical y sonidos simulados tendrán lugar en la experiencia artística de la radio, a fin de provocar en el auditorio diferentes emociones (...) Corte, unión, disolución, acercamiento, tomas abiertas y flashbacks manipulan el tiempo y la subjetividad del argumento cinematográfico. La radio los adoptará como recursos expresivos, sumados a los efectos simbólicos del lenguaje radiofónico ”
(Quevedo, 2001, p.p. 36, 37)

La forma de contar historias ya no seguiría siendo la misma dentro de la radio. Con todos estos recursos heredados, el instrumento que se convirtió en fundamental para la experimentación de todas estas técnicas fue la mesa de mezclas. Las situaciones, ambientes, estados físicos y mentales pudieron ser recreados y sugeridos a través de la manipulación de los efectos sonoros, la voz, la música y el silencio, en sus diversas connotaciones técnicas: intensidad de tonos, fundidos de voz, generación de ecos, aumento, disminución o desaparición del sonido, etc.

Con la aplicación de estas técnicas, los cortes sonoros en las piezas radiofónicas se hicieron más sutiles, de manera que el escucha podía apreciarlos con mayor gracia. Tal como explica Quevedo (2001), el uso continuo de estos recursos permitió educar al radioescucha para que supiera anticipar un cambio de tiempo o lugar, reduciendo de esta forma, el esfuerzo de la comprensión estética por parte del oyente.

Lo anterior contribuyó a dotar al arte radiofónico de una fuerza musical que apenas comenzaría a gestarse, como una propuesta en donde el tiempo y el espacio cobran formas estéticas. De esta forma, las piezas radiofónicas poseerían contenidos descriptivos, informativos y expresivos, en los que se drenarían emociones, situaciones, ambientes y cambios de tiempo y/o espacio. Evidenciaría las influencias que arrastra de la cinematografía de la época.

1.1.2.4. Radio film acústico

Como consecuencia de lo que ya Dziga Vertov había iniciado en 1916 con su “Laboratorio del oído”, con conceptos tales como “fotografiar” ruidos, el “radio-ojo” y el “radio-cine”; en los años 30 existía una tecnología sonora y cinematográfica un poco más desarrollada como para llevar estas ideas a algo práctico.

En el escenario de estas artes, salió a la luz el músico, pintor, cineasta y figura emblemática del expresionismo alemán, Walter Ruttmann, quien desde hace un tiempo venía trabajando con el cine abstracto y luego desarrolló lo que se conocería como film acústico absoluto.

En 1929, por encargo de Hans Flesch, Ruttmann desarrolla y proyecta el film sonoro “Weekend” (“Fin de semana”). Tal como relata Iges (1997), se trata de un film sin imágenes reducido a una banda sonora, en el que se evidencia la posibilidad técnica ofrecida por el sonido óptico sobre película de poder montar distintos fragmentos sonoros.

Aunque fue pensada para radio y es considerada por muchos como la primera obra de radio experimental, “Weekend” fue difundida en

festivales de cine independiente, lo que permitió darle una creativa bienvenida al sonido como elemento narrativo.

Teniendo como tema principal la ciudad, la pieza va relatando a la manera de un mosaico acústico una historia que comienza con el sonido de un tren alejándose de la ciudad y concluye con la separación de los amantes y una ruidosa multitud que se aproxima. Dentro del paisaje sonoro se alternan fragmentos hablados y silencios, con un ritmo semejante al de la poesía pictórica (Quevedo, 2001).

A través de esta obra, se pone de manifiesto cómo una situación cotidiana puede ser magnificada y llevada a otro plano significativo por medio de los cortes, yuxtaposiciones, fundidos y empalmes. Pero sobre todo, Ruttmann evidencia las ventajas técnicas que representa el grabar sonidos sobre un soporte estable, que posteriormente permita realizar una edición, mezcla o postproducción del material grabado.

Por otra parte, el hecho de predeterminar los sonidos que deseaban grabarse, para poder aislarlos del entorno y obtener un registro sonoro específico, asimila todo este proceso a un arte que más adelante sería llamado música concreta.

Esta posibilidad de recortar, mezclar y modificar los registros sonoros, es lo que más adelante -con la llegada del magnetófono- se convertirá en el sello de la creación artística de la radio. Con esta obra en concreto e inspirado por las técnicas de montaje cinematográfico, Ruttmann “aporta al arte radiofónico tres elementos fundamentales: economía, brevedad y precisión” (Quevedo, 2001, p.39)

Ruttmann se convirtió así en vanguardista y visionario, al demostrar que era posible obtener nuevas experiencias artísticas a través de la vinculación estética de dos medios: el cine y la radio.

Sin embargo, la radio como un nuevo arte impregnado de expresión y sensibilidad, no llega a ser -a pesar de iniciativas como la de Ruttmann- tan popular y difundido como los radiodramas convencionales de la época.

La Segunda Guerra Mundial traería decaimiento y mutilaría las voces creativas de los personajes más vanguardistas de ese período. La radio se convirtió en el medio predilecto de difusión de las ideas facistas de la Alemania nazi, así como de envío de mensajes entre las diversas entidades bélicas. La única tonada que podía escucharse, era la de las orquestas que conformaban las marchas triunfales de las propagandas políticas.

Aunque ya había comenzado a gestarse manifestaciones de evidentes inclinaciones estético-acústicas, a la radio aún le queda mucho camino por recorrer en la búsqueda de su propia expresión artística. En el próximo período, comienza a generarse una evolución dentro del campo acústico que amplificará el espectro tanto de la música como de lo sonoro dentro de la radio.

1.1.3. La estética de posguerra a mediados de los años 30 y la experimentación electroacústica en los años 40 y 50

La búsqueda de nuevas aplicaciones y usos de la radio, generará una diversificación de géneros y formas de crear sonidos a partir de una nueva estética originada por los avances tecnológicos del período. Uno de los principales teóricos de la convergencia de estas dos variables (tecnología y arte/ estética), fue el filósofo alemán Walter Benjamin.

En 1937, el filósofo sacó a la luz unas polémicas reflexiones plasmadas en el texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. En esta obra, Benjamín hace una reflexión acerca de las transformaciones que se producen en el arte a raíz de la aparición de las nuevas tecnologías de comunicación y difusión del conocimiento.

Para Benjamín, la reflexión estética constituyó un camino para abordar los problemas culturales, sociales y políticos de la modernidad. Es por eso que en su obra plantea “el reconocimiento de los derechos de las grandes masas a abolir el individualismo burgués y a introducir nuevas formas de vida y arte, lo cual es posible gracias a la reproducción técnica” (Quevedo, 2001, p. 43)

Una de las ideas de Benjamín sobre la influencia de las artes en la radio, está definida por la capacidad anticipatoria de las formas de arte, siempre y cuando éstas no estén al servicio del poder de un caudillo. Las aspiraciones generadas por estas nuevas formas de arte, no pueden ser técnicamente satisfechas al momento, por lo que inducirán en el futuro al surgimiento de nuevas formas de arte (Quevedo, 2001)

Durante la década de los años 30, después de la gran depresión económica de 1929, muchos pensadores, músicos y artistas se verán influenciados por los planteamientos hechos en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Como consecuencia del momento de represión política y social, aunado a la revolución de ideas causada por filósofos, el período industrial de la radio comenzará a ver la luz entre 1935 y 1945.

1.1.3.1. El estruendo del arte en la radio

En torno a los acontecimientos que sobrevienen por los regímenes políticos imperantes en Europa, las emisoras de radio comienzan

a esforzarse por obtener la atención de un público, que se siente amenazado y silenciado por un ambiente de completa censura.

Los avances técnico- electroacústicos quedaron al servicio de la propaganda partidista, para generar contenidos lo suficientemente convincentes y así sumar adeptos al movimiento. El arte en general, se ve invadido por ideas anti-burguesas. Figuras del futurismo italiano como Luigi Russolo, Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, serán algunos de los abanderados en estas nuevas acciones artísticas.

Según Quevedo (2001), existen cuatro momentos de gran importancia en la década de los treinta para el desarrollo del arte radiofónico. A continuación, desglosaremos brevemente cada uno de ellos según la interpretación de la autora:

- **Gran Exposición de Radio de Berlín:** en 1935 se lleva a cabo esta exposición, en donde se presenta el primer magnetófono comercial, el AEG Telefunken, que será incorporado a todas las emisoras alemanas cuatro años después. Son incalculables las consecuencias de la grabación con cinta magnética en la estética del almacenamiento sonoro, permitiendo además reforzar la liberación del sonido de su origen espacial. Dada la flexibilidad de este soporte introducido en 1939, será posible manipular los sonidos múltiples veces y reproducirlos en serie.

- **Estética radiofónica:** el segundo momento importante es la publicación de la *Estética radiofónica*, el primer tratado teórico del psicólogo gestaltista Rudolf Arnheim. A través de este trabajo, se va desarrollando una variedad de temas filosóficos y técnicos relacionados con la creación artística en la radio, con lo que puede percibirse la visión del autor sobre el nacimiento de un nuevo

género dentro del arte sonoro, originado por la comunicación inalámbrica.

- **I Congreso Internacional de Arte Radiofónico:** celebrado en París el 8, 9 y 10 de julio de 1937. A partir de este momento se le empieza a ubicar como un octavo arte y se le reconoce en las composiciones de programas sobre cine, discos y teatro.

- **Los marcianos invaden la tierra (Invasión from Mars):** el 30 de octubre de 1938, se transmite en Estados Unidos una de las obras más emblemáticas para el desarrollo del arte en la radio: *Los marcianos invaden la tierra (Invasión from Mars)*, adaptación libre de la novela de H.G. Wells *La guerra de los mundos (The War of the Worlds)* escrita en 1897, y dirigida, realizada y presentada por el inglés Orson Welles. En el ámbito del arte radiofónico, esta es considerada una obra que recurrió a las características esenciales del medio (velocidad de transmisión, instantaneidad y ubicuidad), para llevar a cabo una propuesta estética que construye una ilusoria realidad radiofónica.

Sobre este último hecho, Quevedo (2001) considera relevante que la obra esté “centrada en la autointerferencia” (p.45), un término que Iges (1997) originalmente empleó para designar a un proceso en el que los productores:

“Crean una simulación de la realidad radiofónica que, al resultar interferida con contenidos extraños a ella y que informan de otra realidad inventada, provocan de inmediato una legitimación de ésta última. La radio, una vez más, demostraba que, lejos de representar la realidad, más allá incluso de tematizarla, se convertía en una *realidad en sí misma*, en un espacio -electrónico- con autonomía propia” (Iges, 1997, p. 75)

En “Los marcianos invaden la tierra” o “La Guerra de los Mundos” -como es más conocida-, Orson Welles hace una recreación para la radio de una invasión extraterrestre, tomando en cuenta las características propias del medio. El hecho fue recreado en la ciudad de Nueva Jersey y el pánico generado entre la colectividad fue tal, que tuvieron que cancelar la transmisión.

Como explica la Lic. Lourdes Novalbos (1999), Welles conocía a la perfección todas las posibilidades artístico-expresivas del lenguaje radiofónico, ya que mediante el uso adecuado de las formas sonoras y no-sonoras del mismo, consiguió evocar imágenes auditivas de tal verosimilitud que los radioyentes creyeron que efectivamente estaba teniendo lugar una invasión marciana.

La palabra radiofónica, los efectos sonoros, la música y el silencio permitieron la acertada visualización de las imágenes sonoras que conformaban esta historia ficticia. Y a pesar de que Welles y todo su equipo, en reiteradas ocasiones advirtieron a los oyentes sobre la presentación de una obra radiofónica basada en una novela de H.G. Wells, la inteligente estrategia que el artista empleó para ensamblar toda la pieza, no dio lugar a dudas como para no pensar que efectivamente se trataba de una invasión.

Como lo plantea Iges (1997), fueron dos las estrategias superpuestas que otorgan mayor veracidad a la “La Guerra de los Mundos” de Welles:

“La primera consiste en el empleo de géneros informativos radiofónicos, distintos evidentemente al teatro radiofónico en el contexto de una emisión que, en lo anunciado, lo era de teatro radiofónico(...) La segunda de las estrategias era el desarrollo de todo lo anterior con un minucioso realismo, aunque sería mejor decir con un "realismo radiofónico", pues la realidad a simular era en definitiva la acuñada

como "norma" dentro del medio por dichos géneros. La singularidad de la obra de Welles se apoyaba, resumiendo, en ese "hacer radio dentro de la radio" o, mejor, en un hacer radio como estaba admitido que debía de hacerse en ciertos géneros informativos, con lo que su radiodrama daba la impresión de no ser tal, sino un programa básicamente informativo porque estaba *interferido* por aparentemente veraces muestras de diversos géneros informativos radiofónicos" (Iges, 1997, p. 74)

Catalá (1997, citado en Quevedo, 2001) considera esta obra una de las primeras experiencias alucinógenas de la sociedad, una entrada a una nueva estética que no se formalizaría hasta medio siglo más tarde. De igual forma, advierte esta novedad como un formato multidisciplinar, elaborado con la mezcla de varios géneros radiofónicos.

Con la pieza de Wells, culmina y a la vez comienza un período que estará demarcado por la influencia de las tecnologías analógicas, digitales, el desarrollo de los equipos de audio y la introducción al moderno mundo de las telecomunicaciones. Todo esto enfatizará el carácter tecnológico- electrónico al que están destinadas las artes radiofónicas desde sus comienzos.

1.1.3.2. Sonido científico: Música concreta

En los años posteriores a Welles y "La Guerra de los Mundos", todas las ideas que giraban alrededor de la radio estaban vinculadas a la idea de la experimentación, la creatividad sonora y la observación. Fue así como entre varias personas comenzó la idea de crear laboratorios de investigación sonora, lugares en donde la prioridad era experimentar con las infinitas posibilidades que ofrece el lenguaje sonoro al medio radial.

A finales de los años 40, las tecnologías emergentes ofrecieron la plataforma ideal para llevar a cabo proyectos como estos, dentro de los espacios de la cabina de radio. La cinta magnetofónica y el disco microsuroco ofrecieron un nuevo entendimiento en el manejo de la técnica, lo que permitió llevar a cabo un cambio en la construcción del discurso sonoro-artístico.

Tal como comenta Moles (1958, citado en Quevedo, 2001), la grabación ahora será concebida como “una aplicación del tiempo en el espacio; de tal forma que la sustancia temporal evanescente se hace partícipe de las propiedades del espacio, confiriéndole a la continuidad temporal una divisibilidad susceptible de toda manipulación. El tiempo, con la grabación sonora, participa también de la ambivalencia del espacio” (p. 47).

El nacimiento de la música concreta y la música electrónica, constituyen dos claros ejemplos del proceso de manipulación del material grabado, para dar origen a secuencias temporales que constituyen un mensaje sonoro único y susceptible de ser modificado.

Son varios los nombres que pueden mencionarse dentro de la etapa correspondiente al surgimiento de la música concreta. Una buena parte del trabajo desarrollado por el arquitecto, pintor y cineasta Walter Ruttmann, junto a su mencionada obra *Weekend*, inspiraron toda la gestión acústica precedente al desarrollo de ésta música.

Sin embargo, el nombre del personaje que más resalta por su extensa labor es el del ingeniero y músico alemán Pierre Schaeffer, quien fue su principal inventor, ideólogo y quien acuñó el término a dicho género en 1948. Tal como comenta Iges (1997):

“La magnitud del generoso esfuerzo de Schaeffer le conduce, tras su proposición en 1948 del término "música concreta", a una inversión en

Marco Teórico

el sentido del trabajo musical. En vez de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo y confiar su realización a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de las fuentes que lo provocasen y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia. Lo anterior suponía no dejarse atrapar por las nuevas posibilidades técnicas, sino servirse de ellas con una escucha paciente y crítica” (Iges, 1997, p.)

Según la definición de Rossell (2002 citado en Blánquez y Morera, 2002), la música concreta se origina en oposición a la música abstracta, entendiendo como tal la música tradicional, basada en la composición -escritura de la partitura- y su posterior interpretación. La música concreta utiliza la cinta magnética como soporte y al mismo tiempo obra.

“El compositor graba sonidos concretos –es decir, no marca una directriz tonal o tímbrica, sino que trabaja con objetos sonoros ya existentes-, que graba, manipula y yuxtapone. La obra, por tanto, es intransitiva en tanto que única: no puede ser interpretada, sino únicamente escuchada. Permanece inalterable y puede ser disfrutada infinitas veces sin que se dé variación alguna, puesto que su ejecución no depende de la subjetividad de un intérprete humano, sino de la eficacia y calidad del dispositivo reproductor” (Rossell, 2002 citado en Blánquez y Morera, 2002)

Schaeffer expuso en su *Tratado de los objetos musicales* publicado en 1966, un conjunto de narraciones que relataban sus aciertos, errores, reflexiones y propuestas acerca de esta nueva posibilidad sonora. Sus experimentos fueron llevados a cabo en la radiodifusión francesa, concretamente en los estudios de la O.R.T.F., que en la actualidad es conocida como Radio France. Para él, la radio era el medio ideal que le permitía adentrarse en la experimentación sonora.

Probablemente el compositor francés se inspiró en la iniciativa comenzada por Ruttman, para desarrollar toda una corriente de pensamiento que comienza en el estudio de la escucha o forma de oír y culmina en la reinterpretación del acontecimiento sonoro. Schaeffer consideraba que para involucrarse en el entendimiento de esta nueva música, era necesario escuchar de otra manera, de forma calmada, reflexiva, analítica.

Es así como introduce el término de “escucha reducida”, siendo ésta aquella que “afecta a las cualidades y formas propias del sonido, independientemente de su causa y su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él”. (Iges, 1997, p. 78)

Schaeffer inducía con estos postulados a dejar la escucha causal a un lado, la cual trata de buscarle justificación y origen a un sonido. Por el contrario, estimulaba la concientización de una escucha semántica, en la que se analiza el sonido aisladamente de la fuente que lo desarrolla.

Esta necesidad crítica de pensar en el sonido, de estudiarlo, fue la razón que motivó la idea de fijar los sonidos en un soporte estable, para otorgarles identidad propia y calidad de verdaderos objetos. La música concreta nació en el momento en que Schaeffer comenzó su estudio de los sonidos alterados, a través de la manipulación de lo que constituye su soporte y al mismo tiempo, medio de reproducción: el disco y el fonógrafo.

De esta forma, la escuela concreta trabaja con los sonidos como unidades mínimas de análisis. Los micrófonos, consolas, giradiscos, magnetófonos y el primer equipo automatizado; constituyeron el laboratorio experimental en donde los sonidos recogidos del entorno real gracias a las cintas magnetofónicas, cobraron otra dimensión por medio del trucaje: se generaron sonidos mezclados, invertidos, modificados en velocidad,

filtrados, modulados, en sobreposición con otras grabaciones, aumentados en intensidad, etc. El resultado fue la creación de formas sonoras inusuales, reconocidas como piezas musicales que recrean el absurdo del mundo (Quevedo, 2001)

Los sonidos musicales y no musicales que son grabados para su manipulación, son todos aquellos provenientes del entorno cotidiano: golpes, gritos, ladrido de perros, ruido de motores de carro, estruendos industriales, canto de pájaros, entre otros. Estos eran los ingredientes empleados en los laboratorios experimentales de Schaeffer, en donde sus ayudantes, Pierre Henry (creador de un orden estético basado en el loop y la reverberación) y Francois Bayle (creador de la música acusmática), se entretenían a la par de desarrollar una labor investigativa con importantes repercusiones.

Una de las obras clásicas más importantes dentro de esta escuela, fue la llamada "Symphonie pour un homme seul". Elaborada en 1950 por Schaeffer y su compañero Henry, esta pieza fue realizada sobre diversos sonidos de la voz y el impacto plástico que causó en aquella época fue grande.

Quevedo (2001) afirma que el uso de sonidos concretos y la habilidad tecnológica para editarlos y alterarlos creó, a mediados del siglo XX, novedosas formas de hacer radio sin tener que recurrir a guiones ni actores; con el único fin (en el caso concreto de Schaeffer) de explorar nuevos sentidos dramáticos del sonido, sin que estos tuvieran que ser asociados con las fuentes originales.

La prolífica obra iniciada por Schaeffer se extiende desde el año 1948 hasta 1980 y al menos la mitad de su producción fueron obras concebidas para la radio, medio que consideraba como un laboratorio de investigación sonora. Otros nombres que llevaron a cabo la génesis y el

desarrollo de la música concreta fueron Edgar Várese y el ya mencionado Pierre Henry.

1.1.3.3. Sonido : Música electrónica

El surgimiento de la música electrónica constituye el segundo gran movimiento creado en la cúspide de la experimentación sonora de los años 50. Alemania fue la sede donde se gestó este movimiento, después de la enorme repercusión que trajo en 1947 la creación del transistor de los Laboratorios Bell, en los Estados Unidos.

Las consecuencias de tal descubrimiento no serían sólo en territorio norteamericano, sino a escala mundial. Las emisiones radiofónicas mejoraron significativamente a raíz de su uso y su introducción como nueva herramienta tecnológica abrió el campo para la creación de otros recursos.

Tal como explica Quevedo (2001), en 1948 entró al mercado el disco microsuro de resina vinílica o *long play*, que reinó durante toda la era analógica e imprimió a la programación un sello ágil y versátil. Al inicio de la década de los cincuenta, entran a los estudios de producción el tocadiscos de dos brazos y la grabadora de cinta de audio multipista. Luego se irán sumando otros elementos, hasta llegar a la invención del sintetizador de Robert Moog a finales de los años sesenta, todo lo cual produjo en el ánimo de los creativos una exaltación tecnocrática.

Tomando como base estos adelantos tecnológicos, en el contexto de la música electrónica fueron los alemanes Robert Beyer y Herbert Eimert quienes sacaron a la luz las primeras piezas generadas de forma electrónica. “Pero la gloria se la llevó el alumno directo de Eimert, Karlheinz Stockhausen. Juntos facturaron el término *electronische musik*. Stockhausen, con un innato sentido de la promoción, ha sido el responsable

de difundirlo por los cinco continentes y de plasmarlo discográficamente antes que nadie” (Rossell, 2002 citado en Blánquez y Morera, 2002).

Desde entonces, Stockhausen ha sido considerado el padre de este género musical, que inicialmente surgió como un experimento dentro de las cabinas radiofónicas. Los estudios de la Radio de Colonia (en la actualidad WDR), sirvieron desde 1951 como marco para la reinterpretación del sonido generado de forma electrónica. Bajo la tutela de Eimert, los más osados músicos experimentales europeos realizaban aportes en la obtención de una estética sonora asimilada por la tecnología.

“Los adscritos en aquellos años a la *música electrónica* trataban de llevar hasta sus últimas consecuencias el "serialismo integral" propuesto por el compositor vienés Anton Webern en los años 30 y 40, lo que suponía trabajar más con las relaciones entre los sonidos que desde dentro de los mismos. Dicho de otro modo, la matemática usada por los músicos "electrónicos" se aplicaba sobre relaciones entre señales generadas por osciladores, que producían diversos tipos de ondas. Esas ondas, de una frecuencia (medible en hertzios), forma de onda (senoidal, cuadrada, diente de sierra...) e intensidad (medible en decibelios) perfectamente controlables, una vez grabados en cinta magnetofónica eran la base de sus obras” (Iges, 1997, p.80)

A diferencia de la escuela concreta, en la música electrónica no se trabaja desde adentro de los componentes formantes del sonido, si no en las relaciones que se originan entre las distintas partes. Emplea las frecuencias y los sonidos puros, crudos y sin armónicos obtenidos de los equipos electrónicos, para luego procesarlos y estructurarlos.

La música electrónica coincide especialmente, con las propuestas de la escuela concreta en la idea de suprimir al intérprete y otorgar una amplia libertad en la elaboración sonora. Además de la

flexibilidad aportada por las nuevas tecnologías, se aplica el control puramente racional del criterio científico que, en el laboratorio de la música electrónica, se traduce en sonidos que son generados por síntesis. Todo esto abrió en la estética radiofónica, un campo a la abstracción depurada de los residuos que dejan las imprecisiones. (Quevedo, 2001).

Stockhausen deja constancia de ello a través de casi 200 obras puramente electrónicas, sin contar con las piezas que compuso para orquestas y coros. El músico alemán empleaba generadores de sonido de los estudios de radio para crear experimentos acústicos, como por ejemplo el oscilador de onda senoidal, osciladores de onda cuadrada y generadores de ruido blanco.

Sin embargo, algunas limitantes propias de la naturaleza electrónica de estas técnicas, demostraron que en algunos casos los sonidos suenan demasiado electrónicos y menos variados que por ejemplo, los de una orquesta. Motivado por esto, Stockhausen se involucra aún más en la investigación sonora para enriquecer los procesos que pueden sonar demasiado tecnificados.

“Quizás este pequeño fracaso del sonido puro electrónico le llevó a combinar éste con la música concreta en su siguiente obra "El Canto del adolescente" (1956). Como parte de su material sonoro utilizó en ella la voz grabada (recitado de un texto por un niño), aprovechando su rico potencial para la manipulación electrónica, también integró la organización espacial del sonido añadiendo más a menos reverberación y panorama entre las cinco pistas de que se compone. Consiguió también continuidad entre palabra y sonido electrónico, pasando desde el texto recitado, con su significado semántico, a la desaparición de este significado mediante la manipulación electrónica y a su vez los sonidos puramente electrónicos recuerdan al lenguaje hablado a mucha velocidad” (Nuñez, 2006, ¶ 21)

En este caso, el artista encuentra expresivas representaciones de formas electro-acústicas y las ordena de forma lógica en el tiempo, de tal forma que uno de los mayores logros de esta obra, es que llega a ubicar espacialmente los hechos sonoros.

Todos los aportes tanto en esta obra como en las posteriores ejecutadas por Stockhausen y otros personajes de la Radio de Colonia de esa época (entre los que figuran Koenig y Pousseur), desarrollaron un lenguaje sonoro que cobró vida en función de los avances del medio tecnológico. Mientras más medios y equipos novedosos salieran al mercado, mayores eran las novedades sonoras que surgían de los estudios de grabación.

De los aportes tecnológicos fecundos de esta era, gracias a los cuales fue posible el advenimiento de nuevas formas estético-sonoras, destacan el surgimiento del transistor a mediados de los 50 y la creación del primer sintetizador en los 60. Nacidos en tierras norteamericanas, ambos descubrimientos revolucionaron el audio electrónico y, en el caso del transistor, amplificaron la magnitud de su efecto al tratarse de un instrumento de fácil acceso para el público.

La música creada con esas nuevas tecnologías era considerada música radiofónica, porque empleaba todos los equipos de la radio para su realización. Las cabinas de grabación constituían una especie de laboratorio sonoro, al que posteriormente se plegarían otros equipos como el sintetizador conocido como *Minimoog*. Robert Moog fue el genio tras este invento, empleado por muchos músicos para procesar sonidos, remodelar, recomponer e incluso desfigurar composiciones o piezas ajenas, hecho que de por sí supuso una ruptura de los códigos establecidos.

Todas estas manifestaciones de rompimiento con lo convencional, fueron las que provocaron el surgimiento de un ámbito

sonoro-musical originado por el contacto directo con la tecnología. Iges (1997) señala que aunada a esa vía del sonido analógico se gestó la del sonido digital, cuando en 1957 el investigador Max Matthews demuestra en los laboratorios Bell de New Jersey, la posibilidad de generar sonidos desde un computador.

Como expresa Quevedo (2001), tanto la música concreta como la electrónica quedarán diferenciadas en su fase inicial de experimentación, pero con el tiempo ambas se configurarán en una sola tendencia: la música electroacústica. En lo estético, las dos se asemejan en la idea de apartarse de la tradición narrativa, naturalista y del realismo figurativo, regidos por un código imaginativo-visual. Por el contrario, ambas tendencias se encaminan hacia la abstracción racional y matemática.

1.1.3.4. Sonido híbrido: Música electroacústica

De manera paralela al descubrimiento de la música concreta, la música electroacústica se originó alrededor de los años 50, igualmente impulsada por el desarrollo tecnológico. Surgió en las mesas de trabajo de Pierre Henry, colaborador y discípulo de Schaeffer, quien trataba de encontrar una manera distinta de abordar la música concreta, mediante la intervención de elementos e instrumentos electrónicos.

La electroacústica sustituyó los sonidos concretos obtenidos de fuentes naturales, por otros sintetizados electrónicamente. Pretendía efectuar la síntesis de cualquier sonido sin pasar por la fase acústica, combinando -gracias a la electrónica-, sus componentes analíticos (Rossell, 2002, citado en Blánquez y Morera, 2002).

A través de tímidas pero crecientes incursiones, la música electroacústica comenzó a gestarse en las emisoras públicas radiales de

diversas ciudades europeas, como un movimiento experimental de estudio y producción “que emplearon tanto para la experimentación formal pura como para necesidades creativas de índole más utilitaria, es decir, en la realización de sintonías, efectos especiales o música aplicada a usos programáticos diversos” (Iges, 1997, p. 83). Algunas de las emisoras en donde se realizaban estos laboratorios experimentales entre los años 50 y 60 eran la RAI en Milán, la Radio de Suecia, la Radio Danesa, el "Centre de Recherches Sonores" de la Radio Suisse Romande, el Estudio Experimental de la Radio de Finlandia, la Radio Polaca y la NHK de Tokio.

La música electroacústica nace en un momento paralelo al surgimiento de otras formas de creatividad sonora, tal es el caso de la música concreta y la música electrónica. Las diferencias entre cada una, se basan en el tipo de sonidos que trabajan y manipulan: mientras la música concreta contempla la grabación de sonidos humanos, instrumentales y del entorno acústico, la música electrónica se define por los sonidos que son generados por equipos electrónicos, tales como sintetizadores, computadores (sobre todo en los años 60), muestreadores y máquinas de ritmo.

En cambio, las obras de música electroacústica recogen los sonidos de ambas escuelas y los transforma hasta darles una identidad estética única. Fueron muchos los creadores que se aventuraron desde la escuela concreta a trabajar con esta corriente. Como comenta Iges (1997):

“Desde los laboratorios de música electroacústica llegaban, a lo largo de los años 60, los trabajos de algunos compositores quienes, por una natural expansión de la inserción en sus obras de textos, sonidos concretos y electrónicos, y las transformaciones en estudio de unos y otros, abrían el camino a nuevas formulaciones. Por ejemplo, en el GRM -Groupe de Recherches Musicales-, fundado por Pierre Schaeffer como continuación del Estudio de Música Concreta de la O.R.T.F., se evidencia esa evolución en los trabajos de Luc Ferrari” (p. 86)

Podría decirse que la música electroacústica no podría ser posible sin la electricidad, sin Henry (que acuñó el término) y que junto a Schaeffer siguió trazando la línea que venía desde el intonarumori. No sería posible sin la electrónica que, partiendo de la rueda de Delezenne, pasa por el arco de Dudell, el telarmonio de Cahill, el eterófono de Theremin, el electrófono de Mager, las ondas de Martenot, el trautionio de Sala. No sería sin Edison, Bell, Moog; sin el altavoz, el micrófono, la cinta magnética y sin el bit. (Polonio, 2002, citado en Blánquez y Morera, 2002)

Como explica Iges (1997), la música electroacústica contribuyó a que tanto la música concreta como la música electrónica logaran “superar sus diferencias e integrar sus capacidades expresivas (...) para, desde la radio y sus estudios más especializados, salir en los años 60 a la conquista de otros espacios y a la hibridación con otras artes” (p. 85)

1.1.4. El boom de la tecnología sonora en los años 60 y 70

Las iniciativas comenzadas en el campo sonoro-radiofónico desde finales de los 30 hasta principios de los 60, verán su campo de acción extendido durante las dos décadas siguientes. Desde los laboratorios de música electroacústica se generaron iniciativas cada vez más cambiantes, gracias al continuo avance en los descubrimientos de equipos en el área tecnológica.

Ya desde New Jersey, Max Matthews demostró en los laboratorios Bell la posibilidad de generar sonidos desde un computador. Iges (1997) señala que en 1965, en esas mismas instalaciones, el físico y compositor francés Jean Claude Risset empleó un programa informático de Matthews para digitalizar los sonidos de una trompeta en un ordenador IBM. Entre 1975 y 1982, los microprocesadores, tal como sucedió con los

transistores, alumbraron la revolución del computador personal, mejor conocido como PC. A partir de este momento, otras nuevas empresas sacan al mercado computadores personales cada vez más adecuados para la síntesis, control, mezcla y edición sonora digital, como es el caso de Atari o Apple.

Equipos como éstos fueron paulatinamente incorporados a los estudios de radio -sobre todo a finales de los 60 y principios de los 70-, en los que eran empleados para intervenir las estructuras sonoras de los programas de formas novedosas. Pero el cambio de unas tecnologías a otras se desarrolló progresivamente, sin que esto impidiera el nacimiento de iniciativas revolucionarias en el medio.

1.1.4.1. El Radiophonic Workshop

Uno de los ejemplos más significativos de estas tendencias de experimentación con el lenguaje radiofónico y sonoro que se vivía en aquellos años, lo constituye el caso del Radiophonic Workshop de la BBC de Londres. Aunque sus inicios fueron un poco artesanales, alejados del uso de sintetizadores o cintas magnetofónicas, es importante citar este caso por la trascendencia que generó dentro de la radio.

La dramaturgia radiofónica nunca fue la misma luego del surgimiento de este laboratorio de experimentación artística. El Radiophonic Workshop (RW) fue uno de los primeros estudios radiofónicos en producir efectos sonoros para relatar historias con otro tipo de lectura auditiva.

“El Radiophonic Workshop de la BBC fue creado en 1958, tras algunos estudios experimentales sobre nuevas formas sonoras adaptadas a radiodramas. *All that Fall*, de Samuel Beckett, realizado en 1956 y radiado por primera vez en 1957, fue el primer radiodrama en el que se utilizó con éxito un nuevo sonido mitad musical, mitad efecto sonoro convencional. Esta obra se compone de un largo monólogo y se

Marco Teórico

necesitaba algo que tradujera sonoramente el movimiento de una anciana, en su recorrido diario entre su hogar y la estación de ferrocarril. Esto se logró con el sonido de unos pasos naturales que eran paulatinamente absorbidos por otro sonido rítmico de base musical: dondequiera que esta *taquigrafía* musical se escuchase, el oyente sabía inmediatamente que la anciana se movía” (Balsebre, 2000, p. 118)

En un principio el RW hacía uso de recursos vernáculos para dar forma a este proyecto. Sus fuentes sonoras se componían de campanas, arena, piedras, vasos, vajillas, objetos de metal y cualquier otro que pudieran manipular ya sea retrocediendo la cinta a distintas velocidades, cortándola, ecualizando el material, etc. La grabación de sonidos y su consecuente superposición a través de la cinta magnetofónica, fueron las herramientas usadas posteriormente para darle vida a obras como la de Beckett. Esta, junto a la pieza *The Disagreeable Oyster* de Giles Cooper, fueron las primeras producciones que sirvieron de experimento para este proyecto británico.

En sus estudios desarrollaron una variedad de efectos sonoros nunca antes registrados, así como radiodramas experimentales y poemas radiofónicos en los que mezclaban voces, algunas frases manipuladas y sonidos no humanos que describían metafóricamente las palabras.

Las expresiones analógicas escenificadas a través del uso de efectos sonoros se convirtieron en una constante creativa para el RW. Así lo describe Quevedo (2001), al comentar:

“Armand Balsebre describe una producción de este centro de trabajo, relacionada con una campaña contra el alcoholismo que emprendió la BBC, a través de un espacio titulado *Bloodnock's Stomach*. Las historias iban cambiando, pero invariablemente aparecía un efecto sonoro sumamente descriptivo que duraba diez segundos e ilustraba una reacción física ocasionada por el consumo de bebidas alcohólicas.

Aquí, los artistas de SFX crearon una imagen sonora que transmitía al radioescucha las sensaciones internas que se producen en un cuerpo afectado por la ingestión de alcohol” (Quevedo, 2001, p. 55)

A partir de 1962, el RW fue ampliando sus capacidades tecnológicas con la inclusión de diversos equipos técnicos como consolas de grabación, reproducción y sintetizadores, entre otros. En la actualidad, tal como comenta Balsebre (2000), los sintetizadores controlados por un computador Apple son la fuente principal en el proceso de creación de un efecto sonoro. El tratamiento electrónico y digital del sonido en la fase de grabación concreta la estructura tímbrica, rítmica o melódica definitiva, en un sentido “imitativo” del objeto sonoro natural que inspira o en un sentido “expresivo” del ambiente que quiere significarse.

Con la aparición de la tecnología digital, el RW perfeccionó la producción de efectos sonoros y aumentó las posibilidades expresivas de todo su sistema semiótico. Sin embargo, el artista de los efectos sonoros era el pilar fundamental en la conceptualización creativa, generador de ideas análogas y expresionista de la metáfora sonora, una figura que en la actualidad prácticamente se extinguió de las radios de todo el planeta.

Experimentar este tipo de sonoridades exige, además de una mente creativa “un conocimiento técnico profundo para saber manejarlos y aprovecharlos con una intención claramente expresiva. El dominio de estos instrumentos tecnológicos, significó entender la radiodifusión y adoptar una actitud para intervenir creativamente en la estructura del sfx [efecto sonoro], así como para solucionar problemas de acoplamiento y duración durante la mezcla y el montaje” (De Quevedo 1997, citado en Quevedo, 2001, p. 55)

1.1.4.2. El juego onírico del Arte acústico

La época clásica de creación de radiodramas en Alemania está ubicada entre los años 50 y 60. Buena parte de la producción de este

fecundo período, se caracteriza por una tendencia a crear piezas con ambientaciones que parecían extraídas de paisajes oníricos y que iban un poco más allá de los límites impuestos dentro de los radiodramas tradicionales.

El concepto de “laboratorio experimental sonoro” se extendió también durante estos años, razón que motivó el surgimiento de obras inspiradas por la subjetividad propia del espacio de los sueños, en donde hay un desprendimiento de la realidad y una mayor conexión con las sensaciones internas.

El austríaco Friedrich Knilli elaboró un conjunto de reflexiones producto del trabajo artístico desarrollado en este género en los estudios-laboratorios, llamado *El Radiodrama: Medios y posibilidades de un juego sonoro total*. En estos pensamientos critica a quienes sólo ven en este género el tono literario, descuidando el arte del sonido no verbal y la explotación de la tecnología. Según Knilli, se trata de que el radio arte deje de imitar el mundo exterior y se enfoque en crear un juego propio de sucesos acústicos concretos que pueden ser oídos y disfrutados como una obra sonora. Para la expansión de lo acústico, Knilli propone experimentar con los medios y las posibilidades de la música concreta y electrónica. (Quevedo, 2001)

Las reflexiones ofrecidas por Knilli son visionarias y acertadas, sin embargo, el camino para alejar las primeras manifestaciones de las artes radiofónicas de prejuicios figurativos, constituyó un lento avance debido principalmente a diversos fenómenos sociales de la época, enmarcados dentro del tema de la cultura de masas y la transmisión de valores culturales a través de los medios de comunicación.

La llegada de la televisión significó también un reajuste de las estructuras que se habían estado manejando dentro de la radio, por lo que en las emisoras tuvo que reposicionarse nuevamente a los programas

musicales y noticiosos como los principales dentro de la programación diaria. De esta forma comienza la definición de la radio como un medio estratégico propulsor de la industria de la información y al servicio de la sociedad global.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, la electrónica en el campo radial ofreció grandes avances:

“Es la época dorada del disco microsuro, de la estereofonía, del casete compacto y del magnetófono, de los sintetizadores, del sistema dolby y de los primeros aparatos automatizados. El concepto estético de la radio se renueva con el Estudio de Arte Acústico, donde se llevan a cabo los juegos sonoros que le preocupan a Knilli, además de montajes tipo collages, que forman parte de producciones orientadas por el concepto de rodaje sonoro” (Quevedo, 2001, p. 58)

El resultado de todas estas tendencias sonoras dentro de la radio es el nacimiento de dos géneros radiofónicos conocidos como *feature* y *neues hörspiel*, que se manifestaron para romper con las tradicionales fórmulas de radiodramas empleadas hasta finales de los cincuenta. Los programas dramáticos evolucionaron a tal punto dentro de su discurso narrativo-dramático-sonoro que, tal como dice Iges (1997) en el caso del *feature*, se demostró que en la radio se puede yuxtaponer elementos sonoros aparentemente dispares, con la intención de crear una respuesta emotiva lógica en la mente y la sensibilidad del oyente.

En alemán, la palabra *hörspiel* equivale al término “audiograma”, que proviene de las palabras alemanas *hören* (escuchar) y *spielen* (jugar, ejecutar). El término completo es un juego de palabras que quiere dar a entender que este género es un “juego para el oído”. (Camacho, 2006, ¶12). Con el nombre de *hörspiel* era conocido el radiodrama tradicional en Alemania en cualquiera de sus variables: radioteatro, seriales, radiocuentos y radionovelas. Desde mediados de los años 60, este género evoluciona

desde los espacios del HörspielStudio de la WDR Radio de Colonia, lugar a donde eran invitados diversos creadores artísticos como escritores, directores de teatro, músicos, actores, dramaturgos, poetas y compositores, para dar forma a un género que se definiría por los aportes de estas intervenciones.

Paulatinamente, dentro de las instancias del radiodrama surgió un creciente interés por generar nuevos procesos en la concepción y producción de obras del género dramático. Esta búsqueda de nuevas sonoridades y de manejo de los recursos, fue la que originó el nacimiento del mencionado *Neues Hörspiel*.

1.1.4.2.1. La llegada del Neues Hörspiel

En 1969, el HörspielStudio de la WDR inicia ese movimiento de renovación que alcanzaría en los dos decenios siguientes a compositores y artistas de numerosos países y, a mediados de los años 80, generaría más de 60 producciones de contenido muy diverso (Iges, 1997).

En las definiciones del *Neues Hörspiel*, diversos autores y músicos vinculados al medio radial han dado sus puntos de vista en un intento por abordar un género que ha sido muy comentado y muchas veces mal interpretado. Quevedo (1997) considera a Klaus Schöning -director del programa *Studio Akustische Kunst* en la WDR de Colonia-, como el impulsor de esta corriente.

“Desde 1963, Schöning desarrolló un concepto para investigar, documentar, producir y presentar en un espacio radial de dos horas y media un nuevo género de piezas radiofónicas. Su programa era un foro abierto para artistas que trabajaban en actividades específicas para la radio. El espectro de estas actividades alcanzaban diversas disciplinas, desde la literatura acústico-experimental, los *collages* multilingüísticos, las composiciones polifónicas, las esculturas

Marco Teórico

acústicas, los *performances*, hasta la experimentación en el campo de la nueva tecnología electroacústica. Todas ellas apoyaban programas con diversos formatos: periodísticos, científicos, literarios, documentales, *features*, reportajes y entrevistas...” (Quevedo, 2001, p. 59)

Nuevas líneas de trabajo surgieron a raíz de experiencias como las de Schöning, que irán en contra de lo comúnmente aceptado dentro de los límites radiofónicos. Las categorías estéticas existentes tanto en la radio como en otras disciplinas, fueron reinventadas durante las décadas de los sesenta y setenta, para dar paso a un fenómeno en donde los escritores, poetas, músicos y compositores serán las figuras que redimensionarán las posibilidades sonoras del medio.

El compositor de la WDR, Mauricio Kagel, decía respecto a este *neues Hörspiel* que “no es un género musical ni literario, sino simplemente un género acústico de contenido indeterminado” (Kagel, 1976, citado en Iges, 1997, p. 95). Tal es la validez de este concepto, que las consecuencias del trabajo experimental radiofónico de esta época hicieron que disminuyeran los límites entre el hecho y la ficción. Como explica Quevedo (2001), este fenómeno hace que surjan artistas que participan en los medios con nuevas propuestas que desintegran las categorías artísticas tradicionales, para dar origen a otras categorías intermedias.

A partir de esta descomposición de las formas convencionales, las categorías artísticas de la radio no se apegaron únicamente al género dramatizado, sino que se extendieron a otros géneros como la poesía sonora, el *text-sound composition*, el *ready made* acústico, el *collage* sonoro y el paisaje sonoro; formas creativas que después serán consideradas como fidedigna demostración de lo artístico radiofónico.

La palabra, la música y los ruidos fueron tratados con igual importancia en el *Neues Hörspiel*, sin otorgarle mayor importancia a uno u otro elemento radiofónico. A través de *collages* sonoros se creaban nuevas asociaciones y estructuras acústicas con ritmos y técnicas no tradicionales. Schöning (1976, citado en Iges, 1997) consideraba que esos cambios igualaban la importancia del lenguaje musical al de los ruidos en el arte acústico, mediante la combinación de material aparentemente incompatible que, al liberarse de su contexto y mediante de la técnica *collage*, se convertía en una nueva realidad sonora. El alemán considera a ésta técnica de mezclas el factor decisivo que impulsó el cambio dentro de la radio de esos años.

Por su parte, al respecto de este *Neues Hörspiel* el francés Luc Ferrari señalaba que es un tipo de creación que "establece puentes entre diferentes especialidades (...) es una especie de mezcla en la que la música, el ruido, la palabra y el tema, la temática, es decir, el significado, están en igualdad y son empleados como composición, como si se tratase de una composición musical" (Ferrari, 1989, citado en Iges, 1997, p. 96)

Durante los sesenta, en esa búsqueda de nuevas fuentes de inspiración, también comenzó a gestarse el uso de técnicas documentalistas para la experimentación artístico radiofónica, que terminaría afianzándose en los setenta con el *boom* mediático de la radio.

1.1.4.3. El World Soundscape Project

Un amplio movimiento vinculado con el medio ambiente sonoro y el entorno acústico, comenzó a gestarse a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Sonidos de la calle se mezclaban con grabaciones de voces y en conjunto recreaban ambientaciones surrealistas.

El proyecto *World Soundscape Project*, se hizo notar por las acciones iniciales de un grupo de estudiantes universitarios, para luego ser liderado por la figura del compositor, pedagogo e investigador Murray Schafer, quien pugnaba “por una estética del entorno a través de la ecología sonora” (Quevedo, 2001, p.62)

Creado como un movimiento educativo, sociológico, científico y de investigación, el *World Soundscape Project* (WSP) se originó en la Universidad Simon Fraser, en Canadá. Aunque la idea inicial no fue propuesta por Schafer, fue él quien consolidó el movimiento hasta llegar a definir el término *soundscape* (paisaje sonoro).

Lidia Camacho cuenta, al respecto del WSP, que el grupo “nació del deseo y de la necesidad de Murray Schafer por llamar la atención sobre cómo el ambiente sonoro se estaba contaminando inexorablemente” (Camacho, 2006, ¶ 4). A través de este colectivo, se pretendía dejar registro de cómo era el entorno sonoro de la ciudad de Vancouver y otras geografías canadienses.

Consecuencia de esas investigaciones fue el fundamental ensayo *The Music of the Environment*, publicado por el investigador en 1973, en el cual se hacen descripciones y reflexiones sobre el diseño acústico. Ese mismo año, también se realiza *The Vancouver Soundscapes*, el cual es reconocido como el primer estudio de un entorno acústico concreto y el cual constituyó el punto de partida de todo un movimiento que culminó con la creación del colectivo World Forum for Acoustic Ecology (WFAE), quienes en 1996 editarían el *Soundscape Vancouver 1996*, una serie de composiciones acústicas realizadas en los años 90, que remite a una revisión de esos mismos sonidos creados hace veinte años por Schafer.

Ferran Cuadras, director del *Arsonal, Centre per a la Difusió de les Arts Sonores*, opina que “el compromiso adquirido por los artistas y

compositores de estos documentos sonoros va más allá de la simple exposición de unas piezas de índole estética...en la apreciación de un paisaje sonoro, entendido éste como cualquier otro proceso comunicativo, constantemente subyace una cierta invitación a la reflexión sobre el alcance del mensaje recibido(...) colectivos como el World Soundscape Project o el World Forum for Acoustic Ecology sugieren la necesidad de analizar el (...) entramado de relaciones existentes entre el individuo y el paisaje sonoro” (Cuadras, 2007, ¶15).

Cuadras (2007), considera que el *Soundscape Design* es una disciplina que persigue el descubrimiento y desarrollo de técnicas con las que es posible corregir, reformar o renovar la naturaleza social, psicológica y estética del entorno acústico y por ende del paisaje sonoro.

Estas corrientes no sólo permitieron desarrollar estudios sobre los sonidos del mundo, sino que actuaron para generar reflexión sobre ellos y dejar un legado que permitiese recordar cómo era el entorno acústico de un lugar y de una época.

1.2.- La búsqueda de nuevas formas de expresión en los 80 y los 90

Diez años después del *World Soundscape Project*, el mundo avanzó a ritmos acelerados: se expande la red de Internet, la globalización cobra más vigencia y las tecnologías de la información son cada vez más modernas, en su deseo de que los usuarios intercambien contenidos. “A partir de los ochenta, el principal regulador es el mercado. La comunicación adquiere el sesgo de una empresa cuyo brazo principal son las relaciones sociales” (Quevedo, 2001, p. 63)

La idea de trasladar la radio a un contexto en el que coincidieran el arte y la cultura en un enfoque globalizado, fue la mayor motivación de los artistas de este período. Las nuevas tecnologías serían las aliadas de los productores radiofónicos para crear piezas de radioarte que trascendieran las barreras geográficas.

“Así, nueve emisoras de radio públicas europeas, coordinadas por la Hessische Rundfunk (HR) desde sus estudios centrales en Frankfurt, se alian en 1986 para la realización de *Das Lied der Welt (La Canción del Mundo)*, del alemán Hans Otte (...); para dicha obra no existía un único auditorio, salvo el del espacio electrónico de la radio, pues sólo en él se reunían las interpretaciones de seis coros mixtos, cada uno situado en una de las emisoras participantes, que iban siguiendo las indicaciones de la partitura, y cuyos directores tenían contacto directo entre sí y con el autor-realizador por una línea "de órdenes". En la obra de Otte, las emisoras enviaban las contribuciones corales propias y recibían el total mezclado de las ajenas a través de las líneas telefónicas terrestres "musicales", las más cualificadas de las empleadas habitualmente entonces para la transmisión de conciertos entre emisoras de la Unión Europea de Radiodifusión (UER), aunque en los últimos años se ha venido generalizando el uso del satélite de comunicaciones y, en menor medida, de las líneas digitales RDSI” (Iges, 1997, p. 113)

Tal como Iges hace referencia, la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de interconexión se ven impulsadas por tecnologías telefónicas y satelitales, que permiten realizar obras cuyo tiempo de producción podría ser menor e incluso con una transmisión más rápida, debido a que transcurren en tiempo real.

1.3.- La influencia de las primeras vanguardias artísticas

La intención artística de la creación radiofónica siempre ha estado acompañada de expresiones que se confunden con otras tendencias

como el cine, la literatura, la plástica, el teatro y la fotografía, llegando en muchos casos, a imitar estos géneros.

En el transcurso de su propia formación y ante la necesidad de adquirir una identidad propia, desde sus inicios y hasta los años ochenta, el radioarte recorrió un amplio espectro de manifestaciones artísticas, que dejaron una notable influencia en su naturaleza.

A continuación se presenta una breve exposición de los movimientos que fueron inspiración y ejemplo, para definir las primeras bases de las artes radiofónicas.

1.3.1. Los Futuristas italianos

Según Gómez, “el radioarte tiene una historia de casi cien años que nos lleva hasta Marinetti, padre del movimiento futurista, y quien junto a gente como Pino Masnata hablaban de romper con la estética del siglo XIX en momentos en que aparecían las novedades del fonógrafo, el telégrafo y el teléfono. Ellos usaron la radio como medio artístico y no para transmitir música y noticias” (2002, Noviembre).

Impulsado por el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti, el Futurismo fue un movimiento artístico surgido en Milán a comienzos del siglo XX. Bajo la premisa de la tríada arte+acción+vida, rechazaba el culto a la estética tradicional y exaltaba la vida contemporánea, a través de los dos conceptos que le dieron vida: la máquina y el movimiento.

“Se congregaron bajo este lema numerosos artistas de distintos campos culturales: literatura, artes plásticas, teatro, artesanía, música y fotografía. Su objetivo común era la renovación de la vida social en todos sus ámbitos, tanto artísticos como sociales; los nuevos logros técnicos y

últimos descubrimientos científicos iban a representar el punto de partida y el módulo de sus ideas” (Martin, S. 2005, p. 6)

El 20 de noviembre de 1909, Marinetti publicó en la revista francesa *Le Figaro*, el manifiesto *Le futurisme* (El Futurismo), con el cual estableció las elocuentes y exclusivistas bases del movimiento y en donde, tal como expresa Martin (2005), quedaba manifiesta su principal bandera: la glorificación de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad en una estructura social de la sociedad marcadamente alterada por la industrialización. Para Marinetti, en los productos de la revolución industrial se manifestaban los signos de un nuevo modelo de vida.

Posteriormente, a partir de 1910, comenzaron una serie de veladas en las que los futuristas buscaban provocar a la burguesía dominante, declamando textos, recitando poemas y probando números musicales, todo lo cual terminaba en escandalosas formas de interacción con el público, reacción que estos artistas buscaban.

En 1915, Luigi Russolo -artista mencionado al inicio del capítulo como fuente inspiradora de las artes radiofónicas-, sacó a la luz pública unos instrumentos productores de ruidos, conocidos como los *intonarumori* (entonaruidos), los cuales eran “una familia de instrumentos musicales generadores de ruido acústico, que permitían crear y controlar el tono y la dinámica de diferentes tipos de ruidos”. (Saggini, 2004, ¶ 17)

Los *intonarumori* eran grandes cajas con conos acústicos, que producían sonidos y ruidos diversos: chillidos, vibraciones, silbidos y un sin fin de sonoridades. La invención de este instrumento fue el resultado natural de las teorías expuestas por Russolo en su manifiesto de 1913 *L'arte dei rumori* (El arte del ruido), en el que presentó sus ideas sobre el uso de ruidos en la música o, en otras palabras, de cómo mecanizar la música.

“El arte de los ruidos de Russolo aspiraba a combinar el ruido de los tranvías, las explosiones de los motores, los trenes y las multitudes vociferantes. Se construyeron instrumentos especiales, que, al girar un manguito, producían esos efectos. Cajas de madera rectangulares (intonarumori), de unos noventa centímetros de altura con amplificadores en forma de embudo, contenían varios motores que hacían una ‘familia de ruidos’: la orquesta futurista” (Anónimo, 2007, ¶ 11)

Mientras tanto, entre 1927 y 1938, Marinetti escribió las *Síntesis Radiofónicas Futuristas*, una serie de propuestas radiofónicas en las que el autor imagina una serie de grabaciones y sugiere la yuxtaposición de sonidos captados en distintos espacios físicos y circunstancias, que según él, la radio debía acomodar a su propio espacio electrónico, para componer una realidad propia.

Una muestra de uno de esos textos, es la pieza *Un paesaggio udito* (Un paisaje oído), obra de Marinetti expuesta por Sarmiento (1993):

UN PAISAJE OIDO

El silbido del mirlo celoso del chisporroteo del fuego termina por
apagar el murmullo del agua

10 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
8 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
5 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
19 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
25 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo

Marco Teórico

35 segundos de chapoteo

6 segundos de silbido de mirlo

A través de éste y otros textos del autor, se aprecian las aproximaciones que ya en esos tiempos planteaba Marinetti con respecto a la caracterización de lugares, descripción de objetos, formas de montaje y otros aspectos de la dinámica del lenguaje artístico radiofónico.

Con especificaciones de este tipo, Marinetti subraya el carácter de los sonidos y/o del material grabado material, una estrategia que actualmente desempeña un papel importante en los medios artísticos, a través de equipos digitales como el *sampler*.

Otra de las piezas que destacan dentro de las *Síntesis Radiofónicas Futuristas*, es la visionaria obra *Dramma di Distanze* (Drama de Distancias), en la cual el artista anticipa –mucho antes de la era de Internet-, una red mundial de líneas radiofónicas en vivo, a través de la yuxtaposición de una secuencia de grabaciones recogidas en diferentes ciudades. De esta forma, se dejan escuchar 11 segundos de una marcha militar en Roma, 11 segundos de un baile de tango en Santos, 11 segundos de una música religiosa japonesa instrumentada en Tokio, entre otras variaciones.

El concepto de esta obra, según Iges (1997), “plantea esa necesidad tan del ‘drama radiofónico’ al caracterizar lugares con sonidos en términos ‘tópicos’ en todos los sentidos. Por otro lado, no se trata tanto de construir distintos decorados sonoros como de trasladar el drama, desde esa caracterización tópica a través de los sonidos, de cada uno de los escenarios citados al hecho mismo de las distancias que los separan, y que la radio es capaz de enfatizar” (pp. 55-56)

Según Grundmann (1994), Marinetti trabajaba con las características específicas de la radio: sus canales, líneas y mezclas de material en vivo y grabado. En conclusión, aprovechaba la capacidad del medio de estar en varios lugares al mismo tiempo. En *Dramma di Distanze*, al usar la red como un recurso generador de imágenes y conceptos, Marinetti es considerado como un referente y un visionario de las nuevas tecnologías de comunicación, tales como el correo electrónico y los sistemas de conferencias a distancia.

1.3.2. El Dadaísmo

Cuando todo el continente europeo se encontraba en guerra entre los años 1915 y 1916, en Suiza un grupo de escritores, músicos y artistas refugiados de distintas nacionalidades, coincidieron en expresar que el arte debía ser un acto de rebeldía y de contestación de los valores que habían llevado al caos bélico. En ese momento, surgió en Europa y Norteamérica un movimiento caracterizado por gestos y manifestaciones provocadoras, en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones con respecto al arte, creando así un “anti-arte”.

De esta manera surgió el Dadá, movimiento artístico cuyos máximos exponentes fueron los rumanos Tristan Tzara y Marcel Jank, el francés Jean Arp y los alemanes Hugo Ball, Hans Richter y Richard Huelsenbeck. Este movimiento reemplazó al futurismo italiano y precedió al surrealismo.

Gombrich (1987) señala que el mayor deseo de los artistas del Dadá, era transformarse en niños y hacer burla de la solemnidad y pomposidad del arte. Lo hicieron adoptando una ideología total, una forma de vivir y mediante un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior.

Los dadaístas propugnaban, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el “no donde los demás dicen sí” y el “sí donde los demás dicen no”; defiende el caos contra el orden y la imperfección contra la perfección” .(Vallejo, 2007, ¶ 9)

El dadaísmo rompe el lenguaje hasta quedarse con el fonema y con la letra. A los efectos del arte radiofónico, uno de los mayores representantes de esta tendencia fue Kurt Schwitters, quien en su faceta de creador de *collages* o ensamblajes visuales en formato bidimensional, mezclaba todo tipo de residuos y materiales, como billetes y periódicos, algo que ocurría de manera similar en la práctica radiofónica, con lo sonoro. Este artista extraía de su contexto asociativo las palabras, a fin de desmaterializarlas, revalorizarlas y liberalas de su forma (Bergius y Schöning, 1995 citado en Iges, 1997).

Schwitters hizo uso de los fonemas y las letras, como si se trataran de notas musicales, a través de una poesía en la que empleaba los residuos de las palabras para crear formas sonoras.

Tan inmersos estaban los dadaístas en la descontextualización de las palabras, que el nombre dado a este género fue otorgado por el primer sonido que expresan los niños en sus primeros años de vida. De esta forma, con ‘Dadá’ quisieron expresar el sentido novedoso y primitivo de su arte.

1.3.3. La Bauhaus

La Bauhaus fue una escuela de diseño industrial y gráfico, museografía, arte y arquitectura desarrollada entre los años 1919 y 1933, por el arquitecto Walter Gropius. Para ese entonces, el mundo entraba a una acelerada etapa de industrialización y urbanización, por lo que estos artistas

se plantearon hacer que el arte participara en el desarrollo de una sociedad y un hombre nuevos.

El 12 de abril de 1919 Gropius fundó la *Statliches Bauhaus in Weimar*, la escuela de arte más moderna en su tiempo. En un manifiesto de la Bauhaus distribuido por toda Alemania, Gropius aclaró la meta de la nueva escuela, cuyo programa estaba enfocado en que artistas y artesanos debían trabajar juntos en la construcción del futuro.

Figuras del mundo entero se unieron a esta institución pedagógica que orientó el pensamiento de toda una generación de arquitectos, diseñadores y artistas hacia la creación de obras con utilidad social, producidas en serie. Entre éstos destacaron arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Marcel Breuer; los artistas Laszlo Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes y Josef Albers; pintores de la talla de Paul Klee y Wassily Kandinsky; y la tejedora Anni Albers.

Gropius reconcilió los oficios y especialidades considerados independientes, uniéndolos como un trabajo común en el que la construcción allanó las diferencias de condición y acercó a los artistas al pueblo. “Todas estas ideas y conceptos se aplicaron en talleres de la misma escuela, donde se daban cita actitudes estéticas en las que alumnos y profesores trabajaban en conjunto. Ahí se experimentaba con tejidos, trabajo de metales, diseño inmobiliario, fotografía, diseño escenográfico, pintura, escultura y arquitectura. Esto llevó a diseños incipientes, funcionales y eficientes” (Palacios, 2007, ¶ 10)

En el aspecto sonoro, la escuela artística de Bauhaus tuvo, según Westerkamp (2002) -quien trabajó junto a Murray Schafer en el World Soundscape Project (WSP)-, una fuerte influencia en la forma como surgieron los primeros estudios sobre el paisaje sonoro, tanto como disciplina de estudio como en la forma en que fueron definidos.

Marco Teórico

“Dos aspectos de la Bauhaus atrajeron a Schafer. La naturaleza interdisciplinaria de su práctica educativa y de diseño, así como la conexión que se realizó entre el dominio técnico del oficio y la producción artística, el funcionalismo y la creatividad. En nuestro trabajo en el WSP –muchos de nosotros éramos compositores y músicos- establecimos conexiones similares. No entendíamos al compositor como un diseñador acústico de sonido musical en una composición, sino también, y lo más importante, como un diseñador acústico de la vida cotidiana. Como resultado de ello, estudiamos los diversos aspectos del sonido y los aplicamos a situaciones de la vida real (...) Los compositores podrían convertirse en los arquitectos sonoros o diseñadores acústicos, socialmente conscientes, de nuestras ciudades, edificios y pueblos” (Westerkamp, 2007, ¶ 23)

Entendiendo al paisaje sonoro como una manifestación acústica de un lugar, en donde el sonido es generado por el comportamiento y las actividades de sus habitantes, este concepto también es un reflejo de las condiciones sociales, económicas, políticas, culturales, tecnológicas y naturales de esos espacios.

Así como en el contexto de su tiempo la Bauhaus combinó el arte y la utilidad, generando objetos agradables desde el punto de vista funcional y estético para la sociedad de masas; también ésta corriente buscó despojar a la arquitectura y al diseño visual de su sobrecarga ornamental o “ruido” visual, como una forma de liberarse del manierismo burgués. De forma muy similar, los estudios sobre el paisaje sonoro o el diseño acústico pretenden liberar a estos entornos de su sobrecarga sonora y el ruido. El deseo por la línea simple y limpia, la superficie libre de ornamento en la Bauhaus, puedan tal vez equipararse al deseo del silencio como base para el diseño acústico del paisaje sonoro. (Westerkamp, 1994).

El paso del tiempo y la evolución extrema de esta funcional tendencia artística develarían, sin embargo, las contrariedades que el diseño Bauhaus produjo inconscientemente sobre el paisaje sonoro en el mundo. Muchos de los materiales empleados para este tipo de diseño, generaron unos ruidos acústicos propios de las grandes urbes, como lo es el efecto cañón (el hormigón, el acero y el vidrio sirven de amplificadores del sonido del tráfico, sirenas de emergencia, amplificadores del sonido del tráfico, etc.).

“De esta manera, el internacionalismo en el diseño urbano no sólo resultó en una similitud visual, sino también aural: los mismos materiales, las mismas estructuras, los mismos sonidos. Una extensión acústica más bien siniestra de esta similitud es la llamada música funcional [música ambiental], (...) que puede oírse en muchas partes del mundo con el propósito expreso de incrementar la producción y el beneficio” (Westerkamp, 2007, ¶ 2)

El diseño de la música ambiental (ligero hilo sonoro que se deja oír en ascensores, oficinas, espacios comerciales y consultorios) forma parte de esa ola de extremismo funcional que descontextualizó los sonidos de sus lugares de origen y la conexión de la música con una cultura específica, produciendo una banda sonora global cuya pionera en el mundo, fue la compañía norteamericana Corporación Muzak.

“El diseño acústico en el contexto de los estudios sobre el paisaje sonoro se encuentra en oposición directa al llamado diseño acústico de la Corporación Muzak. Pretende trabajar desde la base de un medio ambiente de sonido transparente, no enmascarado, desde un lugar que pueda recibir nuevos sonidos en su espacio ya sea porque es silencioso o porque está vivo y es energizante y variado desde un punto de vista sonoro, es decir, que tiene espacio para nuevos sonidos. Los lugares naturales más silenciosos en el mundo y los paisajes sonoros más agitados de la selva pueden brindar indicios valiosos de dicho diseño acústico” (Westerkamp, 2007, ¶ 28)

La relación actual entre diseño acústico y la Bauhaus, está enfocada en intentar recrear una ecología sonora sensible ante los problemas ambientales de la sociedad y de mayor responsabilidad ante la construcción de paisajes sonoros.

1.3.4. El Fluxus

En el año 1962, un nuevo movimiento de artes visuales, musicales y literarias irrumpió en la escena artística de los años sesenta y setenta, proclamándose a sí mismo como un anti-arte y actuando contra el objeto artístico tradicional como mercancía.

A partir de su conformación informal ese año, esta corriente sería conocida como Fluxus y surge tanto en Europa, Estados Unidos y Japón, a raíz del interés despertado por el Dadá. Proclama la mezcla y fusión de todas las prácticas artísticas y entre sus exponentes más reconocidos se encuentran George Brecht, Dick Higgins, John Cage, Al Hansen, Allan Kaprow, Nam June Paik , Wolf Vostell y La Monte Young.

George Maciunas fue el precursor de este movimiento, su guía espiritual y también el creador de una antología vanguardista y otras publicaciones del movimiento. Maciunas exaltaba el “estado de flujo” de estas artes: “El propio concepto Fluxus deriva de la raíz latina que alude a fluir. Justamente se trataba de dejar fluir las acciones durante un tiempo determinado. En el hecho Fluxus participan artistas que, además de ser pintores o escultores, eran músicos, lo que fue un factor importante a la hora de considerar sus actividades” (Muñoz, 2007, ¶ 18)

El Fluxus no pretendía desarrollar un nuevo idioma en el arte, sino hacer un uso distinto de los canales establecidos para la actividad

creadora. En este movimiento se mezcló la alta cultura con la popular, el arte, el juego, lo insignificante y un inexistente valor mercantil del producto o las acciones realizadas.

En 1962 Maciunas organizó el primer Festival Fluxus. Durante cuatro fines de semana, se presentaron artistas de diversas disciplinas en happenings y eventos con piezas de música de acción y composiciones de música concreta, en los que se tocaron cintas grabadas y se mostraron películas. Posteriormente, una gran "Gira Fluxus" transitó por las ciudades de Moscú, Tokio y Berlín y los conciertos del grupo se multiplican por toda Europa hasta el año 1964.

Según Block (1994), "el Fluxus, como ninguna otra corriente artística de la modernidad, ha transformado la comprensión y el significado de la música y ha visualizado las formas musicales... busca el sonido, el resultado sonoro, fuera de las normas musicales acostumbradas. El más pequeño posible, ateatral, más bien inaparente evento cotidiano se convierte a menudo en punto de partida de una 'composición' ".

El acontecimiento cotidiano se aprecia en la obra sonora de varios artistas, entre los que se encuentra el francés Marcel Duchamp, quien a pesar de ser considerado más un artista Dadaísta, constituyó una fuente de inspiración para los seguidores del Fluxus y dejó un legado sonoro cuyas raíces están emparentadas a ese movimiento.

Erratum musical es una obra de Duchamp en donde se evidencia esta forma de creación musical: " 'Erratum musical' nació de un principio relativamente sencillo. Duchamp rasgó un cartón dividiéndolo en pequeñas cartas y escribió una nota en cada una de ellas. Después mezcló todas las cartas en un sombrero y las extrajo una por una. Las notas eran apuntadas según la secuencia en que había sido extraídas. La partitura fue establecida para tres voces (para sus dos hermanas y para él mismo). Como

texto puso una definición de la palabra ‘imprimir’ de un diccionario francés” (Cabrera, 2007, ¶ 5)

Según Block (1994), esta composición es precursora de la técnica de composición aleatoria en la que al proceso de componer, a la invención de la partitura, se le da el mismo valor que al resultado determinado por el azar a través de sus piezas sonoras. Duchamp dio, además, el impulso para algo que adquirió importancia precisamente para muchas composiciones Fluxus: hacer visible, audible y vivencial el camino que lleva al sonido, visualizar la música.

John Cage fue otra figura importante en el movimiento Fluxus, siendo autor de innumerables piezas sonoras que dejaron un legado destacado a esta corriente y a las artes sonoras a posteridad. Una de estas creaciones fue *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, pieza encargada por la WDR y que se convertiría en una sensación internacional y en clave del arte acústico del siglo XX.

“A partir de sus experiencias con música y poesía, poesía sonora, montaje de cintas y su relación con el budismo zen, Cage conjunta en *Roaratorio* una cosmogonía que engloba la voz humana, sonidos de la naturaleza y el ambiente, ruido, canto y música. La base para este trabajo fue el exhaustivo estudio que hizo durante años de la novela de James Joyce, *Finnegans Wake*. La poesía sonora consiste en citas de la novela. Las letras que forman el nombre del poeta irlandés, repetidas, constituyen el eje central de este texto mesóstico. Cage recitaba este poema meditativo sonoro. El texto de Joyce también fue base de la composición musical, un complejo ambiente de ruido y sonido. Realizó operaciones fortuitas con ayuda del I Ching para determinar el sonido de 2,293 lugares y ruidos citados en *Finnegans Wake*, que integró en un collage polifónico. El montaje se complementó con baladas irlandesas, gigas y música instrumental que había grabado en Irlanda. Cage vio en esta pieza la ocasión de trasponer obras de la literatura mundial a una forma acústica y, por tanto, a un lenguaje accesible para todos” (Schöning, 2005, ¶ 24)

Esta obra fue transmitida por numerosas radiodifusoras norteamericanas, europeas y australianas y se convirtió en un clásico. La WDR la presentó en vivo en festivales mundiales con la presencia de Cage y músicos irlandeses.

Para muchos artistas del movimiento Fluxus, junto a las interpretaciones -que constituyen expresiones musicales para un tiempo limitado-, es también importante la presencia musical permanente. Surgen así objetos sonoros, esculturas sonoras, instalaciones sonoras, como por ejemplo la pieza "Mechanical Music nº 1" (1959) de Dick Higgins, en la que se emplean aparatos domésticos completamente normales y eléctricamente controlados, los que, con la ayuda de un enchufe de aleación metálica, provocan ruidos en lapsos irregulares y no programados. (Block, 1994)

Los artistas del fluxus concebían cada acontecimiento de la vida como un hecho musical. El artista Robert Filliou deja ver esta idea en una proposición de su escultura *Musique Télépatique nº 21*, en donde afirma que la vida es un proceso musical en el que la parte acústica y visual se sostienen en una balanza. Una mariposa voladora es un evento musical tanto como el goteo de un grifo, mientras que los atriles son signos visuales de la música. Los objetos de la vida se comunican entre sí, como en un conjunto de cámara (Block, 2008, ¶ 12).

Fluxus no reclamaba la destrucción, sino más bien la transformación de los hábitos auditivos y visuales. Fluxus, según sus practicantes y pregoneros, significa alegría por las pequeñas cosas cotidianas. Muchos artistas sonoros, músicos y productores incursionaron en la radio a través de obras que dejaban ver este espíritu, tales como Wolf Vostell, Hans Otte, Ben Patterson, Nam June Paik y Thomas Schmit.

Marco Teórico

Así como una parte de estos artistas empleaban técnicas del hecho cotidiano, como el sonido de explosión de un bombillo o el efecto de un filtro sobre un coro de voces en una autopista; algunas de estas piezas radioartísticas también eran realizadas, según Iges (1997), bajo los criterios del *happening*, la "acción" o el *performance*.

De esta forma, algunos emplearon el cuerpo humano como objeto escultórico sonoro, a través de acciones que involucraban la participación corporal de una o más personas en manifestaciones espontáneas, como lo es la destrucción masiva de discos microsurcos, así como el toque de notas improvisadas en un piano, entre otros actos sonoros.

CAPITULO II

MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA DE LA IMAGEN SONORA RADIOFÓNICA

El ser humano siempre ha tenido una curiosidad innata por la evocación de un mundo imaginario y la representación de la realidad. Las imágenes, desde la época del hombre de las cavernas, constituyen una forma de lenguaje creado para reconstruir, reinterpretar, sugerir e imitar el entorno de acuerdo con experiencias individuales.

El mundo de las artes y sus diversas disciplinas forman parte de ese proceso creativo de plasmar la realidad y dejar rastro de ello. La fotografía, la pintura y el cine llevaron sus técnicas a un punto en que la expresión artística se ha visto dominada por el estímulo a la vista, con lo cual se dejó de lado el uso de otras formas de creación.

Definir el concepto de imagen no es fácil, debido a que implica diversos procesos dentro de su propia naturaleza relacionados a la comunicación, el arte y la conducta humana. Justo Villafañe hace una aproximación:

“Existen en la imagen tres hechos irreductibles: una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden. Todo fenómeno que admita reducirse de esta manera sin alterar su naturaleza, puede considerarse una imagen. Establecidos estos tres hechos esenciales, el estudio de su naturaleza puede reducirse a dos grandes procesos: la percepción y la representación”. (Villafañe, 1998, p. 30)

Es así como la imagen es, más que un objeto en sí, el resultado de un proceso perceptivo en el que se obtiene un conocimiento sensorial y global

de un objeto, acontecimiento o momento. Toda imagen es un modelo de realidad. Lo que varía no es la relación que una imagen mantiene con su referente, sino las distintas maneras que tiene esa imagen de sustituir, interpretar, traducir o modelar la realidad.

2.1.- Cuando el sonido se hace imagen

Las imágenes están en todos lados. Basta con voltear a un lado, para observar un cuadro colgando en la pared, una fotografía, la portada de una revista, la pantalla del televisor o un símbolo en la parada de la avenida, entre otras manifestaciones. La mayoría de los objetos que las personas suelen reconocer como imágenes, provienen de fuentes visuales, objetos que se pueden percibir con la vista.

El privilegio de lo visual sobre el sonido ha sido un hecho notorio durante todo el siglo XX, esto a pesar de que el hombre es un ser sonoro desde el momento de su nacimiento. Actos tan simples como reconocer a una persona por su voz, recordar el sonido de la lluvia cayendo en un tejado, el rugido del motor de un carro o el canto de los grillos al anochecer; se fijan en la mente humana con el transcurso del tiempo, creando un archivo de sonidos que va aumentando a medida en que se obtienen más experiencias auditivas.

En el medio radiofónico, lo sonoro pasa a ser una actividad de constante sugestión, donde la imaginación interviene como un lienzo en blanco en el que el radioescucha plasma las imágenes que le vienen a la mente, resultado de sus experiencias sensoriales y del recuerdo que tiene de la realidad que percibe, a través de una relación de analogía y reconocimiento.

“En la radio, el pecado de omisión es totalmente perceptible por los sentidos... en consecuencia, el oyente se siente seducido a “completar” con su fantasía todo aquello que “evidentemente” falta a la emisión radiofónica... la obra radiofónica, a pesar de su carácter abstracto y oculto, es capaz de crear un mundo propio con el material sensible de que dispone, actuando de manera que no se necesite ningún tipo de complemento visual”. (Arnheim, R. 1980, pp 85-86)

En el radioarte o arte radiofónico, como en otros géneros radiofónicos, el ejercicio imaginativo constituye uno de los momentos claves del proceso de comunicación e interacción entre la obra creada por el artista y el receptor. Lidia Camacho (1999) considera que la imagen sonora es en su esencia sugestiva, porque fomenta la imaginación, con lo cual convierte al radioescucha en un ente participativo en la reconstrucción de la realidad, que crea a su manera las imágenes sonoras, motivado por las situaciones, ambientes y personajes que sugiere el creador radiofónico.

Balsebre (2000) por su parte, explica que a pesar de que las imágenes de un radioescucha son auditivas, la participación de su memoria en el mecanismo de asociación no depende únicamente de las impresiones sonoras, si no que intervienen en ella imágenes de todo tipo, como consecuencia del carácter integral que define la experiencia perceptiva del individuo y que determina la percepción radiofónica. El proceso de percepción de las imágenes es un acto que involucra la visión como medio evocador, así como el oído, el olor, el sabor, la intuición y el tacto. Esto aplica tanto para el que se sienta frente a la radio a escuchar, como para el creador radiofónico al momento de elaborar sus piezas sonoras.

Si la conexión con los sentidos es necesaria para el proceso de percepción sonora, entonces lo será aún más cuando se hable de Radioarte, en virtud de que este género lleva implícito una manifestación de lo artístico que determina su razón de ser. Al hablar de arte, se habla de facultades estéticas y

sensoriales, por lo que se hace necesario tratar estos temas para profundizar un poco más en la experiencia radioartística.

2.2. La Creación estética en el discurso radiofónico

La radio, bien sea a través del radioarte o a través de cualquier otro género del medio, no se escapa al fenómeno estético, debido a que éste se encuentra estrechamente vinculado a la función comunicativa. Ambos, tanto la comunicación como la estética, son determinantes en el entendimiento de los mensajes sonoros, en los que interviene el proceso perceptivo del receptor al momento de recibir esos mensajes, y del emisor al momento de construirlos.

Sin embargo, tal como reflexionó Lidia Camacho en la V Bienal de Radio de México (2004), el dominio de lo visual sobre lo sonoro, la falta de documentación de la historia del arte sonoro, el desfasamiento tecnológico, la falta de recursos económicos y, sobre todo, la falta de iniciativas individuales por encontrar nuevos conceptos de sonoridades ha generado en América Latina (con excepción de algunos creadores brasileños), una laguna en el conocimiento de las formas artísticas radiofónicas.

Aunque no existe una reflexión formal y exacta sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística, a continuación se presenta una aproximación al proceso de la radio vista en un contexto artístico, en el que la experimentación en el tratamiento del sonido como materia estética, hace posible la obtención de una expresión original y necesaria dentro de la radio.

2.2.1.- Una aproximación a lo artístico a través de la estética

Desde antes de la época de los griegos, los temas referentes a la belleza, al buen gusto y a lo armonioso enfocados hacia el hombre, el arte y la naturaleza, fueron motivo de constante discusión por diversidad de corrientes, teorías y pensamientos.

Con el transcurso del tiempo, estos ideales fueron desarrollándose poco a poco hasta dar con las bases que originaron teorías sobre la estética, y con ella vinieron polémicos debates cargados de subjetividad y relativismo, en donde el disfrute y la conexión con los sentidos se convirtieron en preceptos que hasta hoy se mantienen.

Campos de estudio tan vastos como los de la psicología, neurofisiología, sociología, matemáticas, filosofía y diversos planteamientos vinculados a la teoría de la evolución y la teoría de la relatividad, han hecho sus aportes y estudios al fenómeno de lo estético, lo bello y lo artístico.

Está claro que, debido a la gran dependencia que la cultura ha creado sobre la noción de la belleza, al evolucionar la cultura humana también evoluciona su concepto de lo bello.

El arte está vinculado a la estética y ambos conceptos se asocian en la definición de lo que es bello para el hombre, porque despierta en él algún tipo de sentimiento o sensación de bienestar, de entendimiento.

El primer filósofo en tratar un tema desde un punto de vista estético fue Platón (429 A.C., citado en Spinelli, 1989), para quién el arte era aquel

dominio manual o intelectual que requería cierta habilidad y conocimiento a fin de producir algo. Dividió las artes en dos clases: las artes productivas de objetos reales, sean éstos materiales o naturales, y las artes productivas de imágenes.

Según Platón, la belleza es una idea que se refleja en las cosas. Lo bello es tal porque en él brilla la idea que lo determina y que le da forma, lo que transporta al hombre más allá de la apariencia inmediata.

Tomás de Aquino (429 A.C., citado en Spinelli, 1989), por su parte, también considera la belleza como un punto de partida de la estética, a la cual define como aquello que agrada a la vista y es, a la vez, una clase de conocimiento. La forma inherida en la materia es lo que hace bellas a las cosas, confiriéndoles integridad, armonía y claridad. La belleza según Aquino, es el resplandor de la forma que se expande por todas las partes de la materia que la recibe y a la cual determina.

Otra de las teorías que aborda el concepto de estética y arte, asimila ambos términos al juego, de forma tal que plantean las actividades artísticas como una manifestación lúdica. “Los refutadores, sin embargo, se negaron a colocar en idéntico plano al arte y el juego, con una consideración por demás significativa: el objeto bello, artístico o natural, provoca en nosotros una súbita y misteriosa armonización de nuestra vida espiritual. Capacidad que, obviamente, no estaban dispuestos a concederles al juego”. (Haye, R. 2001, p. 5)

El factor de la permanencia y la durabilidad en los objetos artísticos, es lo que hace a algunos ir en contra de esta teoría, debido a que en el juego los objetos se gastan y se pierden con el tiempo.

Ya en una época mucho más avanzada, Mucarosky (1975) decía que el significado estético está impreso en la conciencia colectiva, lo cual lleva a grupos humanos que comparten la misma cultura en un determinado tiempo, a sentir placer perceptual ante determinados objetos visuales o acústicos. Si bien es cierto que existen significados estéticos individuales que no coinciden con los colectivos, eso no cambia o modifica la conciencia colectiva al menos durante largos períodos de tiempo.

En un intento por puntualizar todas las opiniones anteriores, que se debaten entre la filosofía y la ciencia, puede decirse que la estética es un concepto que está vinculado a la experiencia sensible como un medio para obtener conocimiento sobre algo. Se enfoca hacia el análisis y la reflexión de todos los fenómenos artísticos y de la tácita presencia de la belleza en ellos.

En todas las corrientes del arte hay un planteamiento estético con una capacidad expresiva, que dará origen a una obra con significación propia. “No en vano, el arte ha sido siempre el guía perfecto en la reconciliación armoniosa de forma y contenido, función y expresión, elementos objetivos y subjetivos”. (Balsebre, 2000, p.13)

El arte contribuye a expandir la capacidad social del hombre, así como de intimidar con sus propias emociones y sensaciones, la posibilidad para sorprenderse, la virtud para cautivar y ser cautivado y el don de entregar y recibir placer.

2.2.2. La radio vista como medio expresivo: ¿Qué es el Arte Radiofónico?

Las formas artísticas no se encuentran únicamente representadas por productos corpóreos o físicamente duraderos. El arte y toda su dimensión estético-expresiva también pueden existir en productos intangibles, como una pieza sonora o una emisión radiofónica.

Sea cual sea la modalidad artística, el producto final es una obra de arte compuesta por elementos estéticos que guardan una relación entre sí, así como con la historia y el pensamiento de su creador, el contexto natural y social en el que fue elaborada e inclusive con otras modalidades de arte.

Aumont, Vergala, Marie y Vernet (1985, citado en Camacho, 1999) afirman que “la estética en la radio es el estudio de la radio como arte, el estudio de algunos programas radiofónicos como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo bello y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del radioescucha como del teórico”.

A este concepto hay que añadirle el hecho de que la función estética no se basa únicamente en hacer uso de los elementos radiofónicos para producir placer, debe ir ligada a otros fines propios de la radio, para lograr la atención del oyente. Tal como afirma Balsebre (2000), la radio debe poseer una función estético-comunicativa, que empiece en la belleza y el deleite de lo sonoro y termine en la eficaz interacción comunicativa del emisor con el receptor.

Según Iges (1997), el Arte Radiofónico es "ese arte sonoro que se crea haciendo uso de la tecnología y el lenguaje radiofónicos. Un arte que, por eso, lo es en y del espacio electrónico que delimita la radiodifusión y que, por tanto, forma parte también del conjunto de obras que conforman la categoría arte electrónico". (pp. 14-15)

Por su parte, el estudioso venezolano de la materia radioartística, Jorge Gómez, opina:

"El radioarte es la ordenación estética del sonido. El sonido es la materia estética con que trabaja el medio radial. Así como un pintor tiene la paleta y los colores y los plasma en el lienzo, un radioasta tiene el sonido como elemento primordial, es la materia con la que él trabaja, y al ordenar estéticamente esos elementos auditivos, pues interviene la radio desde el punto de vista no funcional, sino generador de arte. Es decir, la radio es generadora de arte en el sentido de que con la materia radiofónica -que es el sonido-, se crean obras de arte radiofónico o radioarte (...) Radioarte es llevar esa materia radiofónica, a una extensión límite, que consistiría en hacer ver, intuir y percibir por radio, recurriendo a lo que este medio tiene como elemento primordial: la imaginación. Para ello, se requiere una atención volitiva, es decir, voluntaria, de poner la escucha en lo que se está percibiendo" (J. Gómez. Entrevista personal, enero 05, 2004)

En el planteamiento de lo que es radio artístico, están excluidos todos aquellos programas o géneros radiales que no hayan sido hechos y pensados artísticamente por sus creadores, así como también están fuera de este grupo aquellas obras artísticas que son transmitibles por radio pero que poseen autonomía con respecto al medio. También es un equívoco pensar que el radioarte es hablar de arte en algún programa del medio radial.

Para que una obra pueda ser considerada artística, es necesario que tenga ese propósito. Tal como dice Hays (2001), los objetos de arte no se conciben como un medio para un fin, sino que son un fin en sí mismos.

De igual forma que es necesario tener un propósito artístico, es primordial el uso físico de la radio para la existencia del Arte radiofónico. Respecto a esto, el profesor Edison Castro considera que “no hay Radioarte sin radio, pero sí hay arte sin radio y radio sin arte. Es la fusión y el uso del medio lo que conjuga esto que se denomina Radioarte. No son códigos, es el uso estético de esos códigos”. (E. Castro. Comunicación personal, correo-e, abril 12, 2003).

Lidia Camacho (2006) considera que el radioarte busca llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del sonido, e intenta dislocar la sintaxis de lo que se conoce como discurso sonoro. Para la directora general de Radio Educación, este es un género que recurre a nuevas formas, referentes y significados de lo que es el arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra constituye una búsqueda, pero también un reencuentro con el asombro, lo inaudito y todo lo que ofrece el sonido cuando se le trata como materia estética.

Según el artista sonoro José Iges (2007), “el radioarte es el arte de las sensaciones radiofónicas, mediador de lo que llamamos realidad. Entiende que se trabajará para construir una gramática sonora, capaz de sacudir los mausoleos del significado generando una segunda navegación de las cosas” (Iges, 2007, ¶ 6)

La historia del desarrollo de este género ha demostrado que los artistas de la radio provenían y aún provienen de la música, de la literatura, de las artes plásticas y de grupos de artistas interdisciplinarios. Ellos reflejan tanto las posibilidades estéticas del sonido emitido, las condiciones sociales y tecnológicas de la radio como medio de comunicación que busca un cambio, así como también su potencial de comunicación perdido. Los artistas de la radio consideran su trabajo como arte en el espacio público. (Grundmann, H. 1998, 4)

Cebrián (2004) considera que los productores del arte radiofónico nacen de la cohesión entre los profesionales del entorno musical y los creativos surgidos de la radio, en una comunión en donde se combinan y armonizan las aportaciones de cada uno de los dos sectores, para crear programas radiofónicos que puedan emitirse y recibirse a través de la radio convencional.

Para estos creadores, ya deja de ser importante si la materia sonora procede de la radio, de la música, del entorno real o de otra fuente, ya que ellos trabajan con todos los recursos y los transforman para que sirvan a sus fines estético- radiofónicos.

Tomando en cuenta lo dicho por el profesor Castro (2003), puede decirse que hay aspectos que son imprescindibles para esa conformación de lo estético dentro de la radio, porque es esa búsqueda lo que define la forma en que se expresa el contenido de la obra y contribuye a que se convierta en una unidad sonora artística. Según Lidia Camacho (1999) estos aspectos son:

- Los elementos del lenguaje radiofónicos (llamados para fines de esta investigación “objetos sonoros”), materiales físicos del sonido: palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio.

- Los códigos culturales.

- La expresión radiofónica, resultante del proceso creativo que ordena y unifica los materiales físicos del sonido y los códigos culturales, con el fin de obtener un objeto estético acabado y materializado en la obra radiofónica. Esta pieza poseerá sistemas de significación específicos que ejercerán una influencia en el receptor, con el fin de conmoverlo.

- La interacción armónica del “cómo” y el “qué”. El valor estético de la expresión es consecuencia de lo que se expresa y de cómo es expresado.

A través de estos aspectos, el artista radiofónico debe tratar de otorgarle a su trabajo un ordenamiento distinto para obtener una expresión sonora original. Según Camacho (1999), “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” (p. 4)

La intervención del creador es primordial para la concepción de una obra como un objeto artístico. Su experiencia sensual y emocional, producida en un nivel intermedio entre lo psíquico y lo intelectual, es el territorio donde se generan estas obras. La experiencia estética es un acto imaginativo, generado con todo el poder consciente de quién la experimenta.

En la dinámica generada por el creador y el objeto de su expresión, Fernando Savater (1999), considera que las piezas de arte no son posibilidades realizadas de lo que previamente ya hay, sino que brotan de la personalidad misma de los artistas que las realizan, porque reflejan tanto su forma de ser como la realidad del mundo de las que pasan a formar parte. El artista es el único que puede crear una obra a su insustituible modo y manera.

Al enfocar estas concepciones en la radio, Balsebre (2000) explica que la información estética de un mensaje constituye un nivel de significación afectivo, sensorial y connotativo, donde el repertorio de sensaciones y emociones que constituyen la personalidad del oyente, le dan forma al enunciado significativo. En este contexto, la comunicación es más compleja, pero igual o más de eficaz, lo cual dependerá en gran parte de esos códigos socio-culturales que aproximan al emisor y al receptor.

El creador de obras artísticas radiofónicas se aproximará al escucha, a medida en que sepa generar nuevas formas comunicativas basadas en la sensibilidad de la corriente sonora que fluye de uno a otro lado, para mostrarlas no sólo como obras para ser escuchadas, sino como obras que producen múltiples expresiones e interacción comunicativa, dentro de un medio que es por naturaleza unisensorial.

El medio radial y toda su arquitectura tecnológica, son elementos claves para generar ese feedback de aproximación entre el receptor y el creador. Sólo a través de ellos puede generarse el Radioarte, como un género capaz de producir arte desde dentro del contexto de las ondas hertzianas con la creación de mensajes estéticos que expresen algo al oyente, porque tal como afirma el semiólogo Yuri Lotman (1988) "el arte es uno de los medios de comunicación, porque realiza una conexión entre emisor y receptor". (p. 17)

Tomando en cuenta que el radioarte requiere del medio radiofónico y de la tecnología electrónica para poder existir, es necesario conocer de qué forma otras importantes manifestaciones de arte vinculadas al sonido y a las nuevas tecnologías (pero no necesariamente a la radio), confluyen para inspirar cualquier manifestación artística dentro del medio radial.

2.2.2.1.- Corrientes pioneras: El Arte sonoro y el Arte electrónico

En las últimas décadas (años 70, 80 y 90), la sociedad ha venido aceptando y asumiendo la naturaleza artística del sonido no sólo en su sentido estrictamente musical, si no como un potencial generador de arte con otros contenidos y estructuras. Lo sonoro emergió junto a las vanguardias artísticas

del siglo XX, con la necesidad de dar cabida a unas formas expresivas para concebir piezas artísticas con sentido estético.

El surgimiento de las nuevas tecnologías electrónicas durante el siglo XX, originó un cambio en la forma de hacer arte, así como también en la forma en que el público recibía y apreciaba esas manifestaciones artísticas. La tecnología de audio permitió hacer uso de una forma más intuitiva de ordenamiento del sonido, lo que desencadenó en una búsqueda por hacer arte dentro del campo sonoro.

Existen dos corrientes artísticas sonoras que si bien pueden visualizarse por separado, por momentos se tocan y mezclan hasta formar una unidad inseparable. El arte sonoro y el arte electrónico, son dos corrientes originadas por el advenimiento de las revolucionarias vanguardias tecnológico - artísticas y constituyen a su vez, dos formas expresivas que sirven de base para dar origen a una pieza de arte radiofónico. El Radioarte empieza a ser, en el punto en el que ambas manifestaciones se cruzan en el espectro radial.

José Iges (1997) ofrece una visión estudiada de lo que significan el Arte sonoro y el Arte electrónico:

- **Arte sonoro**

Este arte puede considerarse como una organización temporal o espacio-temporal de los objetos sonoros, con una intencionalidad artística. Es una actividad expresiva que emplea únicamente el sonido como materia sensible, al cual considera como algo objetual, como si fuera una mesa de madera o una pala de metal.

Pierre-André Arcand, importante creador sonoro perteneciente al grupo AVATAR, un colectivo de artistas creado en Québec (Canadá) en 1993 cuyo objetivo fundamental es la investigación, la creación y la difusión del arte sonoro, considera que:

“El arte sonoro o audio arte, es normalmente aquel hecho por artistas que vienen de otros campos distintos que el de la música: arquitectura, artes visuales, poesía, escultura, instalación, performance...Lo fundamental con este arte, es que el sonido se considere en su propia naturaleza, su textura, su morfología. Es así como puede ser concreto o virtual...Modestamente, podríamos decir que el audio arte es una música que no piensa ser música” (Arcand, 2002, ¶ 5)

Este arte usa como material de trabajo los objetos sonoros, los cuales son la unidad mínima del lenguaje sonoro y radiofónico. El artista recurre a estrategias de organización, captación y manipulación de estos objetos, para transgredir las fuentes tradicionales emisoras de sonidos.

Lo que caracteriza y otorga mayor expansión a esta forma expresiva es la tecnología electrónica: los procesos de grabación, manipulación y reproducción, la electromagnética de transmisión y recepción de señales a distancia, la electrónica analógica y la digital.

Las obras creadas por el artista sonoro son desplazables en cuanto al formato de transmisión, ya que son aplicables a otras disciplinas artísticas (vídeo), soportes (CD-ROM) o medios (radio, TV, nuevas redes informáticas).

• **Arte electrónico**

Se denomina como tal a todas las obras de arte que son posibles únicamente por el empleo de la tecnología electrónica en cualquiera de sus fases de creación, producción y exhibición.

Puede considerarse como obras asignables a esta categoría, las manifestaciones visuales y sonoras nacidas en las redes electrónicas de comunicación (televisión, radio, teléfono, Internet), así como las esculturas interactivas, las instalaciones que usan tecnología electrónica, el arte cibernético, la electrografía, el arte multimedia y las video-esculturas.

Lo que diferencia al arte electrónico del arte sonoro, es que este último puede recurrir a métodos y fuentes sonoras que no son necesariamente electrónicos, si no que pueden ser naturales en cuanto a su origen, tomados directamente de la realidad a través de sistemas de microfónica (como es el caso de la música concreta).

El arte electrónico en cambio, requiere que sus sonidos sean sintetizados electrónicamente. Son sonidos nacidos y depurados bajo programas y soportes tecnológicos, que permiten su experimentación bajo el criterio e intuición de su creador.

En ocasiones, ambas corrientes se apoyan en la tridimensionalidad de los espacios, al intervenir el lugar en el que se esté exhibiendo la pieza sonora con alguna escultura o instalación, lo que permite complementar el concepto original de la obra.

Así pues, el radioarte viene a ser un poco de arte electrónico y a su vez, arte sonoro. El elemento que permite una conexión entre estas manifestaciones es la tecnología electrónica, como una herramienta que permite diseñar las piezas sonoras, ubicarlas en un contexto físico y permitir su manejo y reproducción.

2.3.- El Radioarte como expansión del lenguaje radiofónico

Así como en el cine existen formas y elementos narrativos a través de los cuales se estructura y da forma a una historia, en el entorno acústico de la radio esta función la cumple el lenguaje radiofónico, el cual se define como:

“El conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico - expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo- visual de los radioyentes” (Balsebre, 2000, p. 27)

Lo que caracteriza al lenguaje radiofónico, es la capacidad que tiene de sonorizar ideas, mensajes e informaciones. Ser capaz de convertir a través de su poder de sugestión, las imágenes visuales en una especie de imágenes mentales, comúnmente denominadas imágenes acústicas.

Las aproximaciones al estudio del lenguaje radiofónico lo han ubicado en campos relativos a corrientes cinematográficas, literarias, filosóficas, musicales y de la lingüística. Pero las ideas se decantaron hasta llegar a conceptos semejantes al planteado por Balsebre, en donde el proceso perceptivo, delineado dentro de los elementos acústicos con los que se trabaja en la radio, más la naturaleza estética de las formas sonoras, conducen a un sistema de comunicación interactiva entre el emisor y el receptor, que da como resultado un mensaje que el oyente interpreta.

Es ésta dialéctica entre lo semántico, lo simbólico, lo connotativo y lo estético, lo que permite generar una actividad creadora traducida en códigos, a través de los cuales se establecen formas de comunicación con el público que escucha la radio.

A pesar de que la estética es un factor indiscutible de expresividad sonora, en la radio actual ha sido un poco ignorada y desaprovechada. La exaltación de lo artístico dentro de la radio se ha subestimado a un segundo plano, a pesar de que el arte es una fuente inagotable de referencias simbólicas que estimulan la imaginación y la sensibilidad del oyente.

El radioarte o artes radiofónicas tratan de abordar el arte de la expresividad, el cual es definido como “la combinación de los elementos sonoros que constituyen el lenguaje radiofónico y que se utilizan para crear imágenes por medio de sonidos capaces de estimular el cerebro humano” (Ortiz y Marchamalo, 1996, p. 24)

La experiencia más común en la radio es la de construir géneros y formatos basados en un sistema sintagmático que se vale de los recursos del lenguaje radiofónico: la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, como elementos constitutivos de un mensaje que representa la sonoridad de lo real, y que se construye bajo ciertos órdenes y unidades significativas que le dan sentido al relato radiofónico.

Según Balsebre (2000) la secuencia sonora es definida como la unidad sintagmática mínima del lenguaje radiofónico, delimitada por la continuidad temporal; mientras que el plano sonoro lo define como un elemento con sentido espacial, cuya función básica es definir esta relación de espacio entre el radioyente y el objeto de percepción.

Si bien es cierto que en la mayoría de los géneros radiofónicos se hace uso de estos mismos patrones o unidades en la elaboración de imágenes sonoras, no todos los géneros emplean del mismo modo esos elementos de organización.

El discurso en el Radioarte se desarrolla bajo secuencias y planos sonoros, pero a su vez trata de exaltar la importancia del factor espacial como elemento unificador de lo sonoro y que otorga forma al mensaje artístico. De esa forma, se busca otorgar al oyente una vivencia distinta, basada en la exploración estética del sonido en el espacio.

Las unidades mínimas del lenguaje y toda su carga semántica son combinadas y ubicadas en el espacio en función del significado que quiera otorgar el creador, para así elaborar los planos sonoros de la pieza. A su vez, estos planos son yuxtapuestos uno junto a otro en secuencias sonoras, para dar origen a una cadena de significantes, que en el caso del Radioarte, no siempre están estrictamente ordenados en función del tiempo.

A raíz de este ordenamiento, se obtiene el texto radiofónico, soporte de imágenes sonoras que poseen un mensaje que llegará a los receptores. Umberto Eco (1982, citado en Balsebre, 2000) considera que el mensaje es el relleno del texto, cuya significación viene dada por la actitud sonoro – mental – perceptiva del radioyente, de común acuerdo con la estrategia comunicativa del emisor.

La dimensión acústica del sonido en el mensaje, es lo que permite la interacción entre el emisor y el receptor. En este sentido, Balsebre (2000) justifica el factor perceptivo en la significación del mensaje por parte del oyente y su respectiva codificación por parte del creador radiofónico.

La apreciación hecha por Eco, evidencia la importancia del oyente como intérprete de un mensaje y del emisor como constructor del mismo, siendo éste último el que posee un sistema expresivo y unos recursos técnicos

de los que se vale para articular todo el sistema semántico y estético del lenguaje radiofónico.

La imaginación y la experiencia del oyente son determinantes al momento de interpretar y comprender el mensaje radiofónico. Los oyentes pueden crear conceptos e imágenes particulares con respecto a escenarios, voces y ruidos, le sean o no familiares.

“La experiencia sonora es única e individual, lo que sucede es que muchas personas pueden tener la misma experiencia. El sonido de un arma disparando no significa lo mismo para un iraquí que para un suizo. Aquí entra en juego lo que yo denomino la memoria sonora del ser, es decir, qué conoces, qué escuchas, qué percibes. Cuando escuchamos un tango, podemos pensar en Argentina, pero si la persona es argentina, probablemente pensará en una experiencia concreta distinta” (E. Castro. Comunicación personal, correo-e, abril 12, 2003)

Queda claro que ambos, emisor y receptor, son los responsables de cómo ese sistema “gramático” se construye en virtud de la equivalencia comunicacional, expresiva, conceptual, perceptiva e imaginativa que exista entre el que crea la imagen sonora y el que la convierte en imagen auditiva.

Los hechos sonoros radiofónicos creados a través de la combinación de los principios constructivos u objetos sonoros (palabra, música, efectos sonoros y silencio), configuran un mensaje expresivo con una amplia capacidad comunicativa y artística. “La esencia de la radio es el lenguaje radiofónico utilizado en toda su variedad y amplitud (...) Esa esencia es la característica común que unifica los textos sonoros considerados artísticos” (Novalbos, 1999, 26)

En las artes radiofónicas, los esquemas de construcción del mensaje sonoro no se remiten únicamente a las formas narrativo – textuales,

musicales, dramáticas, informativas, noticiosas y de entretenimiento comunes en la radio, en las cuales por lo general, se plantea una gran similitud con la realidad en el contenido y una alineación a los modelos tradicionales de montaje en la forma.

Es el caso común en el que, durante las manifestaciones de índole musical, existen mayores abstracciones en función a las variantes tiempo y espacio -siendo su finalidad más compositiva-, en contraposición a las manifestaciones narrativo – textuales, en las que los aspectos realistas suelen mantenerse en una linealidad secuencial menos abstracta. Si bien en muchas ocasiones se aplican estos referentes en algunas modalidades radio artísticas, también es cierto que no constituyen una regla dentro del género.

En el Radioarte, se pretende evocar por medios auditivos, imágenes relacionadas con colores, formas, personas, espacios, movimientos, emociones y acontecimientos, entre otras muchas otras variantes. Estas imágenes acústicas pueden ser, en el caso de la palabra, una imagen conceptual. Si habláramos de música, podría ser una imagen abstracta; y respecto a los ruidos, una imagen concreta. (Fernández, 2004, 6).

Sin embargo, la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, elementos integradores del mensaje radiofónico, poseen en el Radioarte una funcionalidad menos marcada que en el resto de los géneros tradicionales. Esto quiere decir que el sentido original añadido a cada uno de estos elementos constructivos, tiende a volverse más flexible en sus relaciones significativas y en la producción de códigos estéticos, comunicativos y expresivos.

En este género, lo semántico y lo estético confluyen para crear una unidad en donde el texto no sea únicamente texto y la música no sea

exclusivamente música. Esto se traduce en que la voz no sea únicamente la palabra y la ambientación no se remita exclusivamente a la música.

A través del riguroso estudio y la búsqueda experimental de las formas, en el Radioarte se pretende recuperar el sentido artístico del lenguaje radiofónico, para generar a su vez, contenidos que produzcan una emoción estética. Y como todo arte, intenta romper o flexibilizar los cánones tradicionales.

Las artes radiofónicas, en todas sus variantes, constituyen un género en el que el método pierde sus lineamientos corrientes, para dar cabida a estructuras enfocadas a exaltar los sentidos, mediante el uso de formas artísticas basadas en procesos intuitivos.

Esto quiere decir que en el Radioarte, así como también se hace uso de un esquema sintagmático respaldado por las secuencias y los planos sonoros, también se hace uso de esas unidades en estructuras más arriesgadas y experimentales, en donde se juega con las relaciones de los objetos sonoros dentro de los esquemas musicales, y no exclusivamente narrativo - textuales.

Dentro de la radio, esto implica hablar de las “formas sonoras” o como menciona Balsebre (2000), de la “musicalidad de la palabra” (p. 28). La forma más simple de entender esto, es comprendiendo el sentido connotativo de los diversos elementos del lenguaje radiofónico y su correspondencia a unos códigos estéticos propios del medio.

La perspectiva estético-comunicativa del lenguaje radiofónico implica una interrelación entre forma y contenido, a través de un proceso creativo en el que prevalecen lo metafórico o simbólico, la originalidad, la

dinámica (entendida como el movimiento de los objetos sonoros) y en ocasiones, la previsibilidad.

Todo esto, enmarcado por la ambivalencia entre procesos narrativo-textuales, procesos musicales y procesos derivados de la mezcla de ambos, para generar piezas con actitud experimentalista y carácter conceptual.

Las artes radiofónicas plantean un refrescamiento y una nueva forma de sentir y oír a la radio. Los elementos integradores del mensaje en el lenguaje radiofónico, adquieren una nueva dimensión cuando se trabajan en torno al estímulo estético y a las posibilidades de creación artística.

2.4.- Objetos Sonoros: Formas expresivas del lenguaje en el Arte Radiofónico

En el marco de las investigaciones y estudios realizados sobre el lenguaje radiofónico, pocos han sido los que han otorgado importancia a la materia artística como un recurso expansivo de este lenguaje. Bajo esta circunstancia, han sido escasos los testimonios donde se asume la existencia de unos géneros artísticos, poseedores de unas formas expresivas propias, a través de los cuales se generan mensajes.

La mayoría de las aproximaciones que en este sentido han hecho algunos autores, se basan en alusiones comparativas respecto al uso del lenguaje radiofónico en otros géneros y formatos tradicionales de la radio, a saber, géneros periodísticos, dramáticos, radio fórmula y de entretenimiento.

Con este panorama, queda en evidencia que no todo está escrito, dicho o hecho en torno a las artes radiofónicas. Si bien existen algunos libros

que las mencionan como una herramienta para alcanzar una mayor expresividad artística dentro del medio, todavía no han sido estudiadas en su totalidad, como para hablar de una teoría formal de un lenguaje artístico radiofónico.

La naturaleza estructural del mensaje sonoro de la radio tiene, sin embargo, una clasificación bien demarcada y ampliamente aceptada por todos los conocedores de la materia. Es así como los sistemas expresivos de la radio están divididos en *la palabra, la música, el ruido o efecto sonoro y el silencio*.

Si bien esta clasificación funciona sin mayores contratiempos en los noticieros, magazines o reportajes radiofónicos, su aplicación al Radioarte vería limitadas las posibilidades de creación artística, sensible y expresiva. A efectos de las artes radiofónicas, Iges explica:

"La que tradicionalmente se ha venido manejando es, además, una clasificación basada en prejuicios que, aún siendo todo lo extendidos que se quiera, se remontan a los lenguajes (verbal, musical) de donde se toman prestados. Así, de llevar hasta sus últimas consecuencias un ampliamente consensuado prejuicio estético negativo, relativo a la práctica musical con medios electrónicos, habríamos de considerar "música" tan sólo lo generado con los instrumentos acústicos y, en el límite, tan sólo los sonidos de onda periódica serían los únicos dotados de potencial valor musical; el resto, un informe conglomerado de frecuencias, formaría parte del heteróclito conjunto de los "ruidos" -tren de ondas no periódicas- y, de entre ellos, los más "nobles" en tanto susceptibles de aplicación narrativa, serían tan sólo aquellos que nos remitiesen al mundo natural: los llamados "efectos sonoros". (Iges, 1997, p. 167)

De lo anterior se desprende la necesidad de las artes radiofónicas de buscar otra clasificación de los elementos estructurales del mensaje sonoro, que se adapte a su esencia unificadora y experimental.

Existen algunos investigadores de la materia sonoro-artística, del medio radiofónico y sobre todo, experimentadores de las posibilidades artísticas

dentro del medio, que han hecho acertadas aproximaciones respecto al funcionamiento de las estructuras y elementos sonoros que construyen el mensaje dentro de las artes radiofónicas.

Ya desde los años 60, algunos estudiosos de la materia sonora, pero sobre todo músicos, proponían algunas ideas que guardan relación con lo que actualmente se acomoda a los principios de las artes radiofónicas.

A través de sus estudios sobre el objeto musical plasmados en su *Tratado de los objetos musicales*, el mencionado creador de la música concreta, el francés Pierre Schaeffer, profundizó en la sistematización del lenguaje musical a partir del concepto “objeto sonoro”, como el conjunto de sonidos significantes que constituyen una estructura, de cuya percepción deviene la forma sonora. Es así como el oyente percibe la forma del objeto sonoro (un galope de caballos, por ejemplo) al reconocer su estructura rítmica (el ritmo del galope), su estructura melódico-tonal, su estructura narrativa y cualquier otra que contenga el objeto sonoro percibido. (Balsebre, 2000)

Schaeffer también dividió a estos objetos sonoros en dos categorías: los de origen humano (voces, respiración, gritos, silbidos) y los no humanos (ambientes naturales y urbanos, instrumentos orquestales, ruidos tecnológicos). Cada una de estas fuentes las empleó en la elaboración de sus sonidos alterados.

En la actualidad, una de las personas que más se ha dedicado a estudiar el fenómeno radio artístico, enfocado a establecer algunos de sus principios teóricos y prácticos, ha sido el doctor en Ciencias de la Información, compositor, instrumentista, creativo radial y coordinador del grupo “Ars Acústica”, el español José Iges.

Para este conocedor del género, el Radioarte otorga una nueva manifestación sensible a la radio, al “interferir en la normalizada, preconcebida –y, por qué no decirlo, demasiado previsible a veces- parrilla de programación de una emisora de radio, a fin de dar al contenido de su propuesta una mayor capacidad de ‘extrañamiento’”. (Iges, 2004, ¶ 13)

El teórico español plantea que el género es capaz de devolverle la intensidad, la originalidad y la capacidad de transmitir información a un medio que está casi automatizado. Esto sumado a la idea de que las artes radiofónicas plantean una estrategia comunicativa, que fuerza al oyente a poner en cuestión la forma convencional de descodificar los mensajes que el medio le suministra, lo cual le pone en disposición de crear dentro de sí nuevos pensamientos. (Iges, 2004)

A través de diversos planteamientos sustentados en teorías y estudios sobre el arte radiofónico, Iges propone otorgarle un nuevo sentido al sistema expresivo-sonoro del mensaje radiofónico, a través de una nueva clasificación de los elementos que lo componen. Es así como apuesta poner a prueba una taxonomía basada en “el objeto sonoro como unidad mínima que configura el mensaje radiofónico. En esa clasificación, integrada por los sonidos humanos, los del entorno acústico, los instrumentales y el silencio, hemos encontrado punto de apoyo” (Iges, 1997, p. 278)

Siendo su capacidad unificadora una de las características más resaltantes del Radioarte, el autor español reconoce a los objetos sonoros como las unidades de las que están hechas la palabra, la música y los efectos sonoros, siendo estos últimos unos elementos que, dentro de las artes radiofónicas, se confunden entre sí hasta borrar las líneas que los definen como tales.

Teniendo esto como base, Iges (1997) propone una clasificación de esas unidades mínimas u objetos sonoros, tomando como punto de partida dos factores: la fuente de origen que los crea y su naturaleza verbal o no verbal.

Según la fuente de origen, los sonidos se dividen en **sonidos naturales y sonidos sintéticos**:

- **Sonidos naturales:** los sonidos naturales son aquellos cuya procedencia deriva de una fuente enteramente acústica, ya sea el ritmo originado por el canto de un ave, como la sutileza de la lluvia cayendo.
- **Sonidos sintéticos:** son todas aquellas sonoridades creadas de forma artificial por tecnologías electrónicas analógicas o digitales.

A partir de esta primera clasificación, el radioasta español aborda un segundo factor que contempla a los objetos sonoros vistos como **sonidos verbales y no verbales**, según la articulación de la voz.

"En el primero de esos grupos se encontrarían tanto la palabra como las utilidades fonéticas y letrísticas del lenguaje hablado, mientras que la segunda incluiría la voz no articulada, pero junto a ella nos veríamos obligados a incorporar los sonidos ambientales e instrumentales". (Iges, 1997, p. 169)

Finalmente -y a los fines que corresponde a las artes radiofónicas-, Iges concluye en una clasificación de los elementos que conforman el mensaje artístico radiofónico, basada en las variables anteriores. Es así como contempla los siguientes grupos de objetos sonoros:

- **Sonidos humanos:** son todos aquellos que provienen de la voz (vocales) y del cuerpo (corporales). Los primeros, a su vez, se subdividen en verbales y no verbales –según la voz sea articulada o no articulada-.
- **Sonidos del entorno acústico:** natural y urbano-industrial.
- **Sonidos instrumentales:** son aquellos originados por instrumentos musicales, sin que ello implique necesariamente un empleo "musical" de los mismos.
- **El silencio**

Dentro de cada uno de estos grupos (a excepción del silencio), surge al mismo tiempo las dicotomías expuestas anteriormente sobre cuáles sonidos son naturales y cuáles son sintéticos, así como qué sonidos son verbales y no verbales.

Cada objeto sonoro posee un valor que va más allá de la funcionalidad otorgada originalmente. Tal es el caso de los sonidos del entorno acústico, por ejemplo, cuyo empleo supera cualquier función complementaria – como ocurre con los efectos sonoros- y se extiende a un uso mucho más amplio.

A modo de ejemplo se encuentran las estructuras musicales, las cuales dentro del arte radiofónico no son generadas necesariamente por instrumentos, si no que pueden ser generadas por otros objetos sonoros como la voz, sintetizadores electrónicos, sonidos corporales, entre otros.

La tecnología, sin embargo, se convierte en un factor importante en cualquiera de las fases de producción de la obra, ya que puede dotar de nuevas propiedades y diversas formas a estos objetos sonoros. (Iges, 1997)

A los fines que corresponden a esta investigación, se tomarán como principios teóricos fundamentales las ideas propuestas por Iges en lo concerniente a los objetos sonoros y su clasificación, así como a la división planteada para los géneros artísticos radiofónicos.

2.4.1.- Sonidos humanos

A esta categoría pertenecen todos aquellos sonidos que son originados por el ser humano, empleando su cuerpo como único recurso para tal fin.

Según Iges (1997), independientemente de que se produzcan con el aparato fonador y los órganos afines, los sonidos humanos se dividen en *sonidos vocales* y *sonidos corporales*. Los primeros, a su vez, se subdividen en *sonidos verbales* y *sonidos no verbales*.

2.4.1.1.- Sonidos vocales

La fuerza expresiva de los sonidos generados mediante procesos vocales, encuentra en el Radioarte una plataforma creativa para originar experiencias sensoriales que van más allá de las tradicionales concepciones lingüísticas de la palabra.

De los sonidos vocales, la palabra es la forma sonora más empleada dentro del universo programático de la radio. A pesar de que existe una supremacía de su valor comunicativo sobre su valor expresivo, en los

últimos años la palabra ha sido usada con creatividad dentro de espacios dramáticos, informativos, narrativos, recreativos y en noticieros, aunque probablemente sea en los radiodramas en donde se ha empleado de forma más original e imaginativa.

En el Radioarte, el valor estético de la voz es el factor que adquiere un mayor significado expresivo, dando como resultado piezas sonoras en las que el uso de la voz oscila entre la palabra y la música, y en donde la palabra "podría tener la propiedad de definir un contexto dramático como si de un efecto sonoro se tratase (...) pero además, los otros sonidos de la articulación verbal - fonemas y letras- han sido rica y diversamente empleados " (Iges, 1997, p. 167-172).

En las artes radiofónicas, no se habla o trabaja sólo en función de la palabra, entendida ésta como voz articulada. También se habla de sonidos guturales, gagueos, sonidos onomatopéyicos, jadeos, bostezos, respiraciones fuertes, silbidos, o cualquier otro elemento sonoro, que haya sido resultado del uso melódico o efectista de los órganos vocales.

La voz adquiere una personalidad multifacética, que en complicidad con el micrófono y tomando en cuenta variables como el ritmo, la intensidad y el tono, aportan un universo significativo, melódico y atmosférico ideal para componer obras artísticas.

2.4.1.1.1.- Sonidos verbales

Las artes radiofónicas llevan al límite el valor interpretativo del lenguaje verbal. Buscan otorgarle un sentido comunicativo a este sistema expresivo, pero al mismo tiempo, a través de sus propiedades acústicas le

proporciona utilidades propias de otros sistemas expresivos, como la música y los efectos sonoros.

Iges (1997) define los sonidos verbales como aquellos que son resultado de "la expresión vocal articulada, tanto del lenguaje verbal en sus unidades semánticamente significantes, es decir, las palabras, y de éstas formando frases y éstas últimas organizando un determinado texto, como de sus unidades mínimas, los fonemas y, más elementalmente aún, las letras" (p. 171).

Los órganos o partes del cuerpo que son empleados en la articulación son los labios, la lengua, los dientes, el maxilar, la mandíbula y el paladar. El flujo de aire, vocalizado o no vocalizado a través de su interrupción o modelación, es lo que da origen al habla. El movimiento de la lengua, los labios, la mandíbula inferior y el paladar, es lo que da forma a estas corrientes de aire, mientras que los dientes se usan para generar sonoridades específicas.

En la radio, el uso de la voz articulada es una herramienta fundamental para transmitir imágenes, porque recrea en la mente del oyente un sin fin de códigos imaginativo-visuales que enriquecen su valor expresivo. Las aplicaciones son tan variadas, que resulta de hecho el sistema expresivo más empleado por los locutores radiales en sus mensajes radiofónicos y, sobre todo, en las obras dramáticas.

Muñoz y Gil (1997) definen *la palabra* como un conjunto de sonidos articulados y producidos por el ser humano para expresar una idea. A través de ella, se puede –sólo por mencionar algunas acciones- narrar sucesos, relatar cuentos e historias, describir escenarios, contar chistes y recitar poemas.

La radio a través de la palabra, transmite estímulos que generan una enorme influencia en la mente de los oyentes, según la forma en que este

recurso expresivo sea empleado por el locutor. La creatividad y dominio de quién tiene su voz ante el micrófono, desempeña un importante papel al momento de otorgar mayor versatilidad sonora a la palabra.

En el Radioarte, la palabra permite otorgar elementos evocativos, valores descriptivos y significados a un texto, ya sea mediante métodos narrativos, informativos o dramáticos. Pero al mismo tiempo, busca la flexibilidad de su articulación para generar momentos acústicos en cualquier obra radio artística. Es así como la palabra puede comportarse también como un sonido musical.

“Como *sonido musical*, se presentaría formando parte de una estructura compositiva que no privilegiaría el aspecto semántico-lingüístico frente a la pura fruición acústica. Ese sonido verbal podría aparecer en una tal obra con palabras aisladas en diversas lenguas, letras, o bien otros objetos sonoros. Cuando el sonido verbal se desenvuelve empleando una lengua ininteligible para el oyente, pasa a asumir funciones -dependiendo de la estructura compositiva de la pieza- musicales o ambientales, es decir, su sonoridad pasa a dominar respecto de su sentido” (Iges, 1997, p. 174)

De esta manera, a través del aspecto melódico de lo verbal se puede expresar la psicología o emociones de los sujetos, pero también puede otorgarse independencia en torno a la dimensionalidad acústica de los sonidos articulados.

La superposición y yuxtaposición de frases, fonemas y letras es común dentro de los géneros artísticos radiofónicos. Suele emplearse en géneros como la poesía sonora o en los “soundscapes” o paisajes sonoros.

Leer de forma cantada los versos de un poema romántico variando la entonación y el ritmo, e intercalar este momento con repeticiones de fragmentos grabados del diálogo entre una pareja, constituye sólo un ejemplo de cómo puede emplearse el sonido verbal en las artes radiofónicas.

La repetición de una misma frase o palabra, pronunciada en diversos idiomas a lo largo de una pieza de Radioarte, es también otra forma recurrente de uso del sonido verbal. El canto hablado y la palabra susurrada, despiertan en el radio oyente sensaciones de intimidad, relajación y hasta de seducción.

Imaginar un momento de un fragmento dramático en el que se escuchan los pasos de un hombre subiendo unas escaleras aceleradamente, su respiración entrecortada, el crujir de una puerta de forma continua y que al fondo se repite cada cierto tiempo la frase “viene detrás de ti”, puede generar un clima de suspenso o angustia que fácilmente sustituiría cualquier narración.

La forma como son interpretados estos objetos sonoros dentro de cada modalidad radio artística, puede ser muy variada, e incluso es muy frecuente que el sonido de algunas letras y fonemas se manipule electrónicamente.

A través de las múltiples opciones que ofrecen los softwares electrónicos y otros equipos, en la actualidad es más fácil aislar un sonido verbal de otro y manipularlo para obtener un resultado más original y acorde a la idea del radioasta.

Estas nuevas tecnologías son de gran ayuda incluso para trabajar aquellos sonidos que son verbales pero no son musicales, y que con frecuencia son empleados para cumplir las mismas funciones de los efectos sonoros o de los ruidos: ambientar situaciones, describir lugares, expresar emociones, hacer transiciones de lugar o tiempo, introducir personajes o simplemente para decorar espacios dentro del mensaje radiofónico.

Respecto al uso de estos sonidos, existen innumerables ejemplos entre los cuales Iges (1997) menciona:

“...las producciones radiofónicas del HörspielStudio de la WDR que conforman la serie "Metrópolis". Así, las conversaciones de las gentes de Benares en la pieza que el alemán Peter Pannke realizaba sobre dicha ciudad de la India en *Metrópolis Benares* (1988), se repetían, bien como frases, bien como palabras aisladas, situadas en distintos planos, con un criterio compositivo en el que podían aparecer asociadas a los sonidos recogidos en sus calles, creando una polifonía que era capaz de transferir al oyente europeo una cultura entera a partir de sus sonidos" (Iges, 1997, p.174)

Ya sea a través de palabras cantadas, frases repetidas, entonación de vocales, diálogos, monólogos, narraciones, letras desordenadas o cualquier otra forma verbal, las posibilidades de creación son infinitas y más variadas de lo que comúnmente puede apreciarse en la radio.

Algunos aspectos referidos al manejo acústico de la voz y la palabra, tales como el timbre, la intensidad, la armonía, el ritmo y el tono, son factores decisivos para otorgar la expresión adecuada a los elementos verbales de un mensaje sonoro y generar estímulos en el oyente.

Los objetos sonoros verbales, sean musicales o no musicales, pueden ser usados tanto en toda su potencialidad semántica como en toda su capacidad acústica y estética, aunque en las artes radiofónicas se observa una mayor presencia de lo estético sobre lo semántico. Las relaciones que se crean a partir de la interrelación entre estas fuentes sonoras, originan piezas sensibles cuyo efecto creativo y expresivo, despierta instintos de curiosidad en los oyentes.

2.4.1.1.2.- Sonidos no verbales

Según lo expuesto por Iges (1997), los sonidos no verbales son aquellos que son producidos por la voz no articulada. En este subgrupo se encuentran todas las emisiones sonoras originadas por el aparato fonador – laringe, glotis, resonadores, lengua, dientes- con ayuda de las más diversas técnicas de emisión. Entra dentro de esta categoría la voz cantada, siempre y cuando no articule ningún texto.

El profesor de la Universidad Autónoma de México, Eduardo Ramos (2001,7), define a la voz como el sonido producido en la laringe por la salida del aire (expiración), el cual, al atravesar las cuerdas vocales, las hace vibrar. La voz se define en cuanto a su tono, calidad, resonancia e intensidad o fuerza, combinación que determinará la frecuencia y la forma en que vibran las cuerdas vocales.

A pesar de que siempre se habla y teoriza en torno a la palabra, muchos estudiosos coinciden en que los sonidos no articulados producidos por la voz humana fueron, quizás, los que dieron origen a toda la plataforma de la lingüística moderna y los sistemas de comunicación, que marcaron la diferencia entre el hombre y los animales.

Los sonidos no verbales tienen orígenes muy remotos, comportándose como elementos musicales en rituales milenarios y también como un código de lenguaje entre seres humanos de diversas épocas.

El “Homo sapiens” usaba los gritos acompañados de algunos gestos simples para comunicarse con otros, así como también empleaba sonidos para designar ideas, lo que supuso un aumento de su capacidad de abstracción.

En la actualidad, es posible encontrar tribus africanas que se comunican a través del silbido, así como pandillas urbanas que también usan este mismo recurso para estar en contacto y avisarse entre ellos cuando hay personas extrañas merodeando la zona.

Aparte de estas manifestaciones, existen personas que han emprendido una búsqueda de nuevas experiencias sonoro-artísticas, a través de la experimentación con el sonido no articulado. Los músicos son probablemente, las personas que han hecho un mayor estudio y empleo de los sonidos no verbales. Balsebre al respecto considera que:

“De manera directa y sin proponérselo, fue la música contemporánea la que inspiró una actividad intensa en la investigación sobre el tratamiento extralingüístico de la voz. Especialmente, la música electroacústica ha estructurado de forma experimental toda una serie de recursos expresivos de montaje sonoro, que se han incorporado plenamente a las técnicas de trucaje sonoro radiofónico. Los compositores de la música vocal han sido quizás los que más se han preocupado por un rechazo de la significación puramente lingüística de la palabra y el texto, estableciendo una relación consonántica entre música y palabra” (Balsebre, 2000, p. 41)

Es así como unos pocos artistas del siglo XX, como es el caso de la reconocida cantante y multidisciplinaria artista Meredith Monk, han llevado a otro plano el uso de la voz a través de técnicas vocales extendidas, en las que predominan la exploración de los fonemas y su combinación en sílabas sonoras (no compuestas de palabras), experimentaciones sobre saltos de registros (de los sobreagudos al infrasonido), velocidades varias, timbres nasales, sonidos guturales, gritos y gemidos.

En la poesía sonora, los sonidos no verbales tienen una amplia aplicación creativa. Ellos no sólo actúan como elementos musicales, si no también como elementos referenciales, ambientales, descriptivos, compositivos y hasta narrativos. Iges (1997), menciona varios ejemplos del empleo de los sonidos no verbales en la poesía sonora, entre los cuales destaca el trabajo del

belga Willem Houbrechts, en la obra “A morning in the life”, en donde emplea “los sonidos producidos por acciones como cepillarse los dientes, canturrear mientras se enjuaga la boca, jadear rítmicamente o escupir -sonidos vocales y corporales reunidos- como sonidos-signos que forman parte de una línea secuencial o sintagmática, que enmarcan una realidad referencial de modo naturalista”. (Iges, 1997, p. 176)

Así como la poesía sonora se beneficia del uso de estos elementos, de igual forma ocurre con el resto de los géneros artísticos radiofónicos, sobre todo en aquellos casos en los que la voz deja de ser transporte fiel del texto para convertirse en un instrumento musical.

En la actualidad es posible ver manifestaciones artísticas en las que – como es el mencionado caso de la cantante Meredith Monk-, la voz se emplea como elemento de percusión, como sutil instrumento de viento, como fiel representante de las cuerdas de un bajo o un violín o como cualquier otro instrumento musical.

De igual forma, en algunas religiones es posible observar cómo los creyentes llevan a cabo rituales en los que es costumbre realizar cantos de armónicos, una técnica mediante la cual una sola persona canta dos, tres y hasta cuatro sonidos simultáneos. Es el caso del “canto de voz grave” de los monjes del Tíbet, quienes deben emplear al máximo su capacidad de resonancia dentro del cuerpo y el cráneo, para generar varios sonidos ya sea a través de la faringe o en las falsas cuerdas vocales.

En el Radioarte, los sonidos no articulados se encuentran representados en una gran variedad de géneros que son distintos unos de otros, ampliando así los límites expresivos de la voz. Las nuevas tecnologías de

audio incluso permiten que muchas de estas sonoridades lleguen a tomar formas electrónicas o a imitar sonidos del entorno urbano, industrial o rural.

2.4.1.2.- Sonidos corporales

De acuerdo a lo planteado por Iges (1997), los sonidos corporales son aquellos producidos por el cuerpo humano, con independencia de los agrupados como sonidos vocales. Entran dentro de esta categoría, por ejemplo, los latidos del corazón, el sonido de los movimientos peristálticos, el chasquear de la lengua contra el paladar y el sonido del choque de las palmas de las manos.

Aunque algunos autores introducen este tipo de sonidos dentro de los efectos sonoros sin hacer diferencias, el radioasta José Iges hace una excepción y los ubica como una categoría aparte de los sonidos acústicos y electrónicos, debido a su naturaleza orgánica.

El empleo del cuerpo como instrumento rítmico, es una práctica que han venido llevado a cabo algunos músicos y pedagogos desde hace varios años. Y es justamente la fusión entre ambas materias (la música y la pedagogía) en dónde la expresión musical y el lenguaje corporal han adquirido sus bases más profundas.

Una de las primeras personas que comenzó a trabajar con los sonidos y ritmos generados sobre el cuerpo, fue el pedagogo Carl Orff. Oriundo de Alemania, Orff -quién también es músico-, buscó los elementos de su método en las tradiciones y el folklore de su país. “Si bien comienza a partir de la palabra, luego llega a la frase y ésta es transmitida al cuerpo,

transformándolo en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres” (Anónimo, 2005, ¶ 23)

Es así como el profesor e investigador alemán fue uno de los pioneros en practicar la “percusión corporal”, una forma de involucrar a niños y adultos en el manejo y comprensión de los instrumentos musicales a través del conocimiento de las sonoridades de su propio cuerpo. En la percusión corporal, todo el cuerpo trabaja como una caja de resonancia, al ser tocado por los miembros de percusión (manos, pies, lengua, dedos y rodillas).

Otro partidario del uso del cuerpo como generador de sonidos es el músico brasileiro Naná Vasconcelos, quien usa ésta técnica tanto para componer unidades rítmicas dentro de su música, como para ayudar a niños con deficiencias de diversa índole.

En la radio, la experiencia con este tipo de sonidos generados con el cuerpo es recurrente. Muchas piezas musicales e incluso algunos radiodramas emplean estas sonoridades como parte de sus efectos sonoros, para cumplir funciones descriptivas, expresivas, narrativas o rítmicas. Algunos ejemplos típicos son el sonido de los aplausos de una audiencia, los pasos de un hombre sobre el piso, el chasquido de la lengua contra el paladar para simular el tic tac de un reloj, etc.

Algunos de estos sonidos no son producidos usando el cuerpo como objeto resonante, si no que son generados por él de forma espontánea. Tal es el caso de los latidos del corazón, la respiración o los “gruñidos” de un estómago con hambre, casos en los que se emplean métodos de grabación un poco más avanzados.

Para los radioastas, los sonidos corporales son un recurso muy versátil al momento de componer sus obras sonoras, debido a que poseen una gran capacidad para conectarse con códigos imaginativo-visuales, al mismo tiempo que pueden ser empleados en composiciones no narrativas, sobre todo cuando se procesan con tecnologías de audio. (Iges, 1997)

Aunque la mayor parte de este tipo de sonidos son empleados con fines musicales, algunos radioastas hacen uso de una amplia capacidad creativa para otorgar a los sonidos corporales, una identidad propia que va más allá de una simple representación naturalista. Es así como dentro del entorno radiofónico, con frecuencia se emplean estos sonidos para describir una determinada situación expresiva o afectiva, al otorgar un valor metafórico a estos objetos sonoros.

2.4.2.- Sonidos del entorno acústico

Murray Schafer, director del World Soundscape Project (WSP), comentó respecto a los sonidos del entorno acústico lo siguiente:

"Grabar sonidos es colocar un marco alrededor de los mismos. De la misma forma que una fotografía enmarca un determinado entorno visual que puede ser analizado detallada y cómodamente, una grabación sonora asila un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado", (Schafer, 1973, p.15)

Los sonidos del entorno acústico representan un interminable catálogo de sonoridades, que permiten al radioasta componer piezas que en su mayoría son intervenidas o manipuladas a través de medios electrónicos, para obtener obras que conllevan un trabajo sonoro minucioso y detallado.

Según Iges (1997), a la categoría de sonidos del entorno acústico pertenecen todos los sonidos naturales, como los sonidos de animales y fenómenos naturales, así como también los sonidos industriales y urbanos, en los que también se incluyen los sonidos domésticos y los provenientes de la acción del hombre. El autor también menciona dentro de esta categoría los sonidos producidos por las emisiones radiofónicas y los que se originan en el barrido del dial de la onda corta.

De esta forma, se obtienen objetos sonoros que pueden funcionar como metáforas, retratos íntimos, elegantes mosaicos, evocaciones seductoras, sugerentes composiciones y hasta complejas abstracciones del entorno sonoro de todo el planeta.

2.4.2.1.- Sonidos industriales

Las exploraciones alrededor de los sonidos generados por el entorno urbano e industrial, comenzaron con los revolucionarios trabajos de los futuristas italianos.

Luigi Russolo, uno de los más grandes activistas de este movimiento, decía –refiriéndose a los artistas del futurismo- que a ellos les “proporciona mucho más placer la combinación perfecta de los ruidos de los tranvías, los motores de combustión interna, los automóviles y las masas ajetreadas, que el escuchar otra vez la heroica o la pastoral...disfrutaremos orquestando en espíritu los ruidos” (Martin, 2005, p. 11)

Desde el año 1914, Russolo y demás futuristas elevaron el ruido tecnológico como una celebración de la era mecánica, de los tiempos industriales. Es así como los sonidos generados por los ferrocarriles, las masas de gente caminando en las urbes y las máquinas de construcción, se

convirtieron en fuentes de inspiración de estos artistas para crear obras plagadas de ruido mecánico.

En años posteriores, gracias al desarrollo de la música concreta, este tipo de prácticas sonoras aumentó en seguidores y evolucionó de tal forma, que se vió ligada de manera intrínseca al desarrollo tecnológico de las sonoridades más vanguardistas del siglo XX.

En la actualidad, algunos productores de música electrónica y Dj's, hacen uso de sonidos que emulan el entorno urbano de las grandes ciudades y de los sectores específicamente industriales. Los sonidos de motos, camiones, máquinas excavadoras, alarmas de emergencia, cornetas de autos e inclusive muchos sonidos domésticos como el de las lavadoras y los secadores de cabello, son manipulados por los músicos para crear sampleos o muestras sonoras que sirvan de trasfondo sonoro en sus canciones.

En la radio, el género de la radio novela con frecuencia hace uso de archivos sonoros repletos de sonidos de este tipo, para recrear y ambientar las locaciones en la que transcurren sus historias.

Algunas piezas de Radioarte, dejan escuchar sonidos extraídos del mismo medio radial, recurso cuya utilización se traduce “como un poderoso elemento narrativo autorreferente, en obras que emplean, p.ej., breves fragmentos de emisiones procedentes de todo el mundo a través de la onda corta” (Iges, 1997, p. 177).

Las variantes en el empleo de este tipo de recursos son ilimitadas. La tecnología de este nuevo siglo, abrió nuevos campos sonoros experimentales tanto para la música como para la radio, en los que se trata de

obtener siempre un balance en los resultados, que oscile entre la cambiante naturaleza electrónica y la armonía estética.

2.4.2.2.- Sonidos naturales

Todos los sonidos del entorno acústico, ya sean tomados de la realidad en términos de reportaje o bien fabricados en estudio, aportan una carga de información semántica y también poseen una “atmósfera” o son capaces de convocarla, en función a sus características expresivas. (Iges, 1997)

Los sonidos naturales adquieren su propio significado tanto en términos de sus propiedades originales, como en términos de su relación con el entorno. El trabajo realizado por los radioastas que llevan a cabo obras de “soundscape” o paisajes sonoros, así lo demuestra.

En la naturaleza, es posible hallar innumerables fuentes sonoras de distinta magnitud: el sonido del río en la selva, los pájaros revoloteando en una plaza, la lluvia golpeando sobre el mar, el viento soplando en el desierto, los grillos cantando en el anochecer. Todos estos son sonidos por sí mismos y también lo son por el ambiente que los rodea.

“Un sonido de ambiente no es solo la consecuencia de todos sus componentes que producen algún sonido, sino también de todos los que transmiten sonido y los elementos que modifican ese sonido. El canto de un pájaro que oímos en el bosque es una consecuencia tanto del pájaro, como de los árboles, del suelo y del bosque. Si escuchamos, de verdad, la topografía, el grado de humedad del aire o el tipo de materiales en la capa superficial del suelo, veremos que son tan importantes y definitivos como el sonido producido por los animales que habitan un cierto espacio”. (Lopez, 2005, ¶ 7)

Este principio es tomado muy en cuenta por los radioastas en el momento de seleccionar los objetos sonoros para componer los “soundscapes”

o paisajes sonoros. En otros géneros artísticos radiofónicos, la experimentación con estos objetos es muy variada, dependerá del gusto personal y el significado que se le quiera atribuir a la pieza.

Así como existen artistas que estudian y capturan con minuciosidad los sonidos de la naturaleza, para construir retratos sensoriales que casi actúan como imágenes vivas, existen también algunos artistas de la radio que reconocen esos objetos sonoros como realidades propensas a la abstracción, más allá de cuál haya sido la fuente sonora que los generó.

La manipulación electrónica de un sonido, le otorgará al mismo ciertas cualidades poéticas, dramáticas, narrativas y hasta humorísticas, que varían en función a cómo se modifique su naturaleza original.

Para poder usar los objetos sonoros de forma abstracta, es necesario en primera instancia realizar una buena grabación microfónica, para después aislar el sonido y manipularlo. Los estudios de grabación y las cabinas de radio ofrecen en la actualidad numerosas herramientas para trabajar los sonidos, comenzando por los micrófonos, las consolas, el sampler o muestreador, siguiendo con los teclados MIDI y los softwares de audio.

Un claro ejemplo de estos procesos lo plantea Iges (1997), quién dice que al grabar la caída de una gota de agua, el sonido repetido de la misma puede evocar en la imaginación del oyente un grifo goteando en la noche o el espacio abovedado de una cueva, todo dependerá de la trayectoria de ese sonido al chocar contra el obstáculo contra el que supuestamente cae. La definición de lo que se quiere hacer con el sonido, se resolvería en el estudio otorgando más o menos reverberación al objeto sonoro.

De esta forma, el objeto sonoro “se musicaliza al transferir su funcionalidad sígnica en potencialidad como *sonido instrumental*. El proceso electrónico confiere a la unidad sonora original un *valor* -el de la incorporación en él de patrones melódicos y rítmicos- que se impone sobre su *masa y factura* originales” (Iges, 1997, p. 178)

2.4.3.- Sonidos instrumentales

Tomando como base lo planteado por Iges (1997), puede definirse a los sonidos instrumentales como aquellos que son producidos por la acción sobre los instrumentos musicales acústicos o de síntesis electrónica, por lo que se considera dentro de esta categoría tanto un golpe de gong, como una cuerda de violín en “pizzicato”, un golpe con los dedos sobre la tapa de un piano, el La de la tercera escala de un teclado sintetizador o la sonoridad creada en un laboratorio de música electroacústica.

Los sonidos instrumentales, en especial los generados por instrumentos acústicos, evocan en el hombre un ilimitado mundo de sensaciones y emociones auditivas, basadas en fenómenos simbólicos y significativos inherentes a la experiencia musical.

El uso de la música dentro de la programación diaria de una emisora radial -a excepción de la música de los artistas programada por las emisoras, que es de grandes proporciones-, generalmente se encuentra limitado a un conjunto de inserciones o aplicaciones, que la colocan en un segundo plano por debajo de la palabra. Según Balsebre (2000), estas “inserciones musicales” definen la función semántica de la música en la radio y están comprendidas por la introducción, la sintonía, el cierre musical, la cortina musical, la ráfaga, el golpe musical y el tema musical.

A los fines que sustentan la razón de ser del Radioarte, tanto la funcionalidad semántica como la estética acústica de los sonidos instrumentales, son necesarias para la construcción del mensaje sonoro. La versatilidad de las sonoridades creadas por los instrumentos musicales, le permiten al radioasta experimentar con diversos códigos imaginativo-visuales, que en muchos casos constituyen una pieza sonora completa, pero que en otros casos los radioastas emplean en conjunto a otros objetos sonoros.

El factor estético de los sonidos instrumentales se ve naturalmente repotenciado en el Radioarte, es por eso que su uso no se limita únicamente a colocar una cortina musical entre el locutor y la pauta publicitaria, si no que trasciende a códigos que remiten funciones expresivas y funciones descriptivas.

Iges (1997) asegura que estos sonidos pueden ser empleados en un discurso sonoro, ya sea aislados o combinados entre sí. Ejemplos del primer caso se encuentran con frecuencia en la música concreta, aunque también pueden verse en una función narrativa a través de los efectos sonoros de las radionovelas. En el caso de los sonidos instrumentales combinados, estos pueden ser escuchados en los fragmentos musicales que a modo de “citas”, son empleados constantemente en las obras radiofónicas. El autor español destaca que la combinación de objetos sonoros instrumentales es susceptible de generar una obra radiofónica autónoma, como es el caso de algunas piezas de música electroacústica.

Una cita musical puede tomar diversas propiedades y connotaciones, dependiendo del contexto en el que se encuentre y del uso que le dé el radioasta. José Iges resume ésta idea a través de un ejemplo:

“Una secuencia sonora interpretada en un piano puede demostrar la polivalencia de los sonidos producidos por instrumentos musicales. Imaginemos que esa secuencia es la melodía inicial del "Para Elisa" de Beethoven. Interpretada torpemente y sólo con la mano derecha, nota a nota, nos remitiría al adolescente Tazio de *Muerte en Venecia*, el film de Visconti. Sonando en una grabación antigua, con el grano característico-limitado en frecuencias y lleno de chasquidos estáticos- de las ediciones gramofónicas, es una secuencia con muy diferentes connotaciones. Con la resonancia de una sala de conciertos y en una interpretación brillante, nos remite a la música en sí, pero secundariamente al espacio en donde se interpreta. En una pieza radiofónica que girase en torno a una mujer deseada por el protagonista masculino de la historia, las connotaciones referenciales serían muy diferentes”. (Iges, 1997, p. 180)

Los sonidos instrumentales, poseen una estética que con frecuencia es usada para crear vinculaciones en base a ciertas convenciones sonoro-afectivas o sonoro-narrativas, pero al mismo tiempo, los radioastas hacen uso de esos sonidos de forma tal que puedan crear valores originales con sorprendentes asociaciones, así como también pueden exponer la evidente naturaleza melódica de la música, sin otro referente más que la música misma.

Es así como, a la par de sus otros usos, en las artes radiofónicas, es de vital importancia el uso de los sonidos instrumentales como elementos organizados en una estructura musical, ya que “rápidamente dejan de remitir a lo visual, o lo hacen muy secundariamente. La atención viene fijada por la estructuración de esos sonidos y su cambio en valor y carácter –según la terminología de Schaeffer- a lo largo de la pieza” (Iges, 1997, p. 181).

De este modo, las asociaciones que se deriven de una determinada forma musical, dependerán de la forma cómo ese sonido sea manipulado y presentado: las posibilidades expresivas son múltiples, así como los valores expresivos, descriptivos, narrativos y comunicativos.

2.4.4.- El silencio

Como sistema expresivo, el silencio es un elemento dentro del lenguaje radiofónico al que se le ha otorgado una funcionalidad limitada y hasta negativa, que muy poco tiene que ver con sus amplias posibilidades de uso dentro del medio.

Los creadores de la radio hacen escaso uso del silencio dentro de las producciones radiofónicas, quizás motivados por la idea de que crea espacios de ausencia sonora que producen una sensación de incertidumbre o incomodidad en el oyente.

Según Muñoz y Gil (1994), el sonido puede interpretarse como la ausencia de cualquier sonido, sea este la palabra hablada, música, ruido o efecto sonoro.

Si bien es cierto que la gran mayoría de los radioescuchas se confunde al acercarse a un episodio de silencio y muchas veces lo rechaza, también es cierto que sus oídos no están educados para comprender el valor perceptivo y comunicativo del mismo.

“Precisamente, porque no sabemos convivir con el silencio, llenamos de sonido la mayor parte de nuestros momentos de soledad: encendemos el aparato receptor de radio o el televisor con la intención de construir un ambiente sonoro que llene situaciones de vacío interior. La trascendencia que en nuestro proceso de socialización tiene la palabra también y nuestro hábito de relación con el mundo exterior antes que con nuestro propio mundo interior, explican algunos temores que suscita la presencia del silencio” (Balsebre, 2000, p. 137)

El poco entendimiento que el oyente posee sobre los códigos del silencio, aunado a la sobreexposición visual y la saturación de sonidos a la que

está expuesto en su vida cotidiana, hacen que exista una desvalorización de las propiedades narrativas, descriptivas, expresivas y rítmicas del silencio.

Aunque son pocos los estudios que avalen en profundidad y formalmente estas propiedades, innumerables experiencias radiofónicas han comprobado que los códigos del silencio radiofónico son capaces de recrear atmósferas, expresar estados anímicos, generar tensión, marcar transiciones, construir ritmos y narrar situaciones, entre muchas otras funciones.

Según Lidia Camacho (1999), el silencio por sí solo no tiene ningún valor comunicativo, sólo cobra eficacia comunicativa y expresiva en función del contexto sonoro anterior y posterior, cuando se combina con otros elementos sonoros.

Cuando el silencio es empleado como un elemento neutro, su significado se lo otorga el contexto, de él toma significación. “En un relato que gire en torno de un crimen, por ejemplo, unos golpes en la puerta o el sonido de un timbre precediendo a un silencio, cargan éste de una expresividad bien diferente de si la acción transcurre entre dos amantes”. (Iges, 1997, p. 184)

Dentro de esos entornos sonoros, las pausas y silencios son las unidades que hacen posible el entendimiento del lenguaje verbal. Sin ellos, los códigos del lenguaje dentro de la radio serían incomprensibles. Los silencios suelen tener mayor duración que las pausas, ya que estas últimas se emplean entre palabras y por cortes de respiración, mientras que los primeros sugieren espacios de tiempo más prolongados, de acuerdo a la intención expresiva que quiera otorgársele.

Iges (1997) explica lo que representa algunos usos del silencio dentro del dial. Un silencio como expectativa, por ejemplo, es un intervalo de

tiempo en el que se extingue el pasado y se prepara el futuro. Sin él, ese flujo incesante de sonido organizado que es habitualmente la radio, se convierte en un presente continuo. Una muestra de este tipo de silencio lo constituye el radioperformance de Esther Ferrer producido por la ARS Sonora (RNE Radio Clásica) que se titula “Al ritmo del tiempo”: el silencio se ofrece aquí formando parte de dos series de intervalos regulares. “El primero lo constituía el tic-tac de un reloj; el segundo, los anuncios horarios del servicio telefónico, que se ajustaba en directo a la organización sonora montada previamente en estudio.” (Iges, 1997, p. 183)

En el campo de la publicidad radial, el silencio es ignorado y desvirtualizado, quizás porque se ignore su potencial como elemento del lenguaje radiofónico. Hoy en día, lo que más se escucha en radio en materia de cuñas promocionales es un bombardeo de sonidos, informaciones, voces y clips musicales que otorgan poco espacio al silencio, a excepción de las necesarias pausas. Sin embargo, existen algunos casos dentro de la publicidad radiofónica española en donde es posible escuchar algunos ejemplos del uso creativo y expresivo del silencio.

Una de esas experiencias es la que ofrece en su página web el Ministerio de Educación y Ciencia del gobierno español, en la que se reconstruye una cuña publicitaria de la Federación de Municipios de Cataluña emitida a mediados de los años 90. Esta pieza confirma el potencial del silencio, cuando es usado como una herramienta creativa en la construcción de mensajes con un sólido mecanismo de reclamo.

A pesar de que en la radio que diariamente acompaña a los oyentes existe una evidente ausencia del silencio como recurso expresivo, en el radioarte éste se comporta como un elemento cómplice en la manifestación artística de la imagen sonoro-radiofónica.

Así lo afirma el profesor Mariano Cebrián, catedrático de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, al manifestar que “este componente, entra en la expresión radiofónica como un elemento más del mensaje. Supone una elección. Y en la elección se encuentra la posibilidad artística, expresiva”.

El silencio, a pesar de ser incorpóreo (al igual que los sonidos), permite la creación de un lenguaje y una experiencia sensorial de ilimitadas fronteras. Una muestra de la plasticidad del silencio, cuando es usado por los artistas de la radio con intenciones estéticas, lo constituye este fragmento, en donde el silencio es forma y a la vez sonido, pero también es inspiración e imaginación.

“Siempre se despertaba en silencio. Al incorporarse de la cama no se oía ningún ruido, y sus ojos parpadeaban con suma lentitud. Se vestía como cumpliendo un antiguo rito, perfeccionado por horas y horas de practicarlo, con una cautela casi escalofriante. Cuando abría el grifo del agua para lavarse la cara no se escuchaba cuando el agua caía y tampoco cuando el líquido se ponía en contacto con su cara. Se miraba al espejo con una costumbre tan espesa, tan lenta, que el silencio que lo rodeaba parecía concentrarse en la superficie del vidrio y luego se derramaba sin ser visto sobre el lavamanos, cayendo en minúsculas notas a un inmenso hueco imaginario debajo del espejo, el cual seguramente devolvía las gotas a su cara después de varias horas”. (Jiménez, 1985, p. 10)

A través de este fragmento de un cuento desarrollado por Gabriel Jiménez, se “visualiza” y se “escucha” el silencio. Irónicamente, casi puede oírse su eco y no hace falta hacerlo audible, es posible imaginar el momento con los ojos cerrados y experimentar esa sensación mañanera del personaje. Aunque este ejemplo es escrito, tiene connotaciones claramente sonoras e incluso puede ser adaptado y llevado a la radio.

Queda de parte del creador radiofónico otorgarle al silencio esa versatilidad, que lo convertirá en un elemento generador de situaciones, emociones y experiencias sensoriales únicas.

CAPITULO III

LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS RADIOFÓNICOS

Según explica Cebrián Herreros (1992), el término “género” es considerado como una forma de configuración textual, un conjunto de procedimientos combinados, de reglas de juego, definidas de acuerdo a unas estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores.

En el caso de los géneros artísticos radiofónicos, la mayoría de los autores han abordado este término bajo unos preceptos bastante cercanos a los del periodismo radiofónico, temiendo quizás las connotaciones artísticas que conlleva esta forma de hacer radio. Sin embargo, hacer una clasificación por géneros de las artes radiofónicas supone un gran reto, debido precisamente al carácter experimental con que muchos de los radioastas han desarrollado sus manifestaciones.

Iges (1997) plantea el término ‘género’ dentro de las artes radiofónicas, como un concepto normativo que desempeña funciones cognitivas, sistémicas y poéticas. En el caso cognitivo, permite que los géneros actúen como mecanismos de reconocimiento e identificación; en su función sistémica, permite a las regularidades de género hacer previsible el sistema narrativo; mientras que en la función poética hace posible la creación de elementos-tipo que se convierten en criterios constructivos.

3.1.- Clasificación de los Géneros Artísticos Radiofónicos

Quevedo (2001) opina que el estudio de producción se ha convertido para el artista, en un taller lúdico donde desarrolla su creatividad, buscando nuevas formas expresivas del sonido. Ante los efectos sociales y culturales de la digitalización, se ha generado una diversidad de productos artísticos de carácter híbrido, impreciso, que hace difícil una clasificación y definición genérica de las artes sonoras y radiofónicas.

Como explica el radioasta venezolano Jorge Gómez (comunicación personal, noviembre 10, 2004), “no hay que ser tan radical con la separación de géneros, los géneros en el radioarte son como una tela, de donde se puede cortar y empatar”.

Sin embargo, en la búsqueda por crear una tipología de los géneros artísticos radiofónicos, el periodista, artista y radioasta José Iges (1997), plantea en su tesis de doctorado tres grandes grupos divididos según su carga narrativa y/o musical, géneros en los que se basará el presente trabajo de grado:

- Géneros narrativo-textuales: La materia con la que se expresa la radio es el sonido, que da forma a los contenidos narrativos. Balsebre (2000) define a la narración radiofónica como una narración sonora elaborada con los códigos del lenguaje radiofónico, a saber: la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. Adicionalmente a este concepto, Iges hace una apelación a la gramática, generadora de las estructuras necesarias tanto para la codificación como para el desciframiento, e introduce la noción de texto radiofónico,

el cual es “un texto sonoro compuesto de imágenes sonoras”. (Iges, 165). Los géneros narrativo-textuales se agrupan en torno al lenguaje verbal o a otros mecanismos que lo sustituyan. Entran dentro de este grupo los *radiodramas*, los *reportajes artísticos* y los *documentales artísticos*.

- Géneros musicales: En esta categoría, los aspectos narrativos se transfieren a los puramente musicales y más que una estructura narrativa, posee una estructura compositiva a través de cuatro funciones estéticas básicas: la expresiva, la descriptiva, la narrativa y la rítmica. Los géneros musicales están agrupados en la *música radiofónica*, desde las históricas denominaciones como *música concreta* o *música electrónica*, hasta la *ópera radiofónica*, el *collage sonoro* y el *soundscape* o *paisaje sonoro*.
- Géneros mixtos o híbridos: Este grupo desarrolla un proceso intermedio entre lo narrativo-dramático y lo musical. Dentro de esos géneros, se encuentran reunidos el *feature*, el *nuevo hörspiel*, la *radioperformance* y la *poesía sonora* o *text-sound composition*, siendo ésta última considerada como una variante de la poesía sonora. Característica inherente a las obras de estos géneros es, como se dijo, su fluctuación entre los citados procesos constructivos así como su empleo de diversos géneros, algunos de ellos pertenecientes a los periodísticos radiofónicos.

Siguiendo con esta línea clasificatoria, a continuación se hará una breve descripción de cada género enfocada en el uso que hacen de los objetos sonoros, según lo propuesto en la tesis de Iges (1997) y complementada por definiciones de otros autores:

3.1.1.- Géneros narrativo-textuales

3.1.1.1.- Los radiodramas

Muñoz y Gil (1986, citados en Ortiz y Marchamalo, 1996), establecen que el programa dramático narra una acción “por medio de personajes, reproduciendo ambientes y escenarios sonoros apropiados para ello”.

Considerado dentro del medio radial como el género artístico por tradición, el radiodrama posee según Iges (1997), una estructura dramática dominada por los sonidos verbales, los cuales determinan las instancias de acción tanto del narrador como de los personajes, así como su condición social y psicológica.

Los sonidos no verbales y los sonidos corporales complementan el perfil de los personajes y sus acciones, mientras que los sonidos del entorno acústico cumplen dos funciones: como efecto sonoro (sustituyendo al sonido verbal) y como decorado sonoro (para contextualizar la acción).

Los sonidos instrumentales, por su parte, cumplen en el radiodrama una función expresiva (conformando un discurso musical, un clima emocional o como música incidental) y descriptiva (comportándose como efectos sonoros o como sonidos del entorno acústico).

3.1.1.2.- Los reportajes artísticos

Ortiz y Marchamalo (1996), consideran al reportaje el “relato o exposición de un hecho noticiable por medio de testimonios seleccionados y ambientes sonoros montados de forma ordenada (...) es un género periodístico donde cabe todo tipo de recursos” (p. 100)

Estrechamente vinculado a los géneros periodísticos radiofónicos, los reportajes artísticos permiten el uso amplio de sonidos verbales de forma ordenada, junto a sonidos musicales y efectos de audio como apoyo o refuerzo sonoro. Gómez (2004), relata una experiencia de grabación que transmitió por radio y en la que se evidencia con claridad la versatilidad del género:

Una vez hice una pieza de éste género en la Quinta Anauco, en Caracas, interviniendo una grabación que hice de un recorrido a micrófono abierto, con los turistas recorriendo el lugar. Lo hice con el micrófono escondido, con lo cual pude captar cosas interesantes, anécdotas e historias del sitio, y esto a su vez lo intervine con música de la época, del siglo IXX, eso es un radio reportaje, ahí está el paisaje sonoro, está la narración, está el personaje. Recuerda que tu puedes tomar de la entrevista, de la interpretación de la noticia, darle a eso otro giro, sacar las frases del contexto y darle una variación a un personaje, hecho o situación (conversación personal, 10 noviembre)

A veces confundido con el documental, el reportaje se caracteriza por su expresividad, capacidad testimonial y poder descriptivo. Como en todos los reportajes, va tras las pistas de un hecho y lo pone a la luz, pero el elemento artístico viene dado por los factores estéticos que el reportero determine, pero que tradicionalmente se rechazarían en el periodismo por considerarlo subjetivo o de doble sentido. Iges (1997) define los principales componentes del reportaje artístico:

- Los sonidos predominantes son los *sonidos verbales* provenientes de los verdaderos protagonistas del hecho narrado.

- Los sonidos del entorno son aquellos que se corresponden con el escenario real.

- Al ser muy poco probable la presencia de *sonidos instrumentales*, su función es descriptiva

- Los *sonidos no verbales* se comportan como sonidos del entorno o como residuos de los sonidos verbales, al igual que los *corporales*.

3.1.1.3.- Los documentales artísticos

De los géneros artísticos narrativos, el documental es quizás uno de los más difíciles de encasillar en un concepto, pero también uno de los que tiene más posibilidades de combinarse con otros géneros no narrativos.

Tal como se mencionó en el apartado de reportaje artístico, ambos géneros suelen ser fácilmente confundidos, aunque el documental más que basarse en un hecho, se fundamenta en una idea o concepto.

“La diferencia fundamental entre ambos géneros se situaría en una mayor libertad en la estructura formal del documental para acoger secuencias dramatizadas, lo que daría una mayor relevancia en él de sonidos verbales y no verbales de procedencia actoral, esto es, de una ficción dramática”. (Iges, 1997, p. 194).

El documental artístico contempla, por lo tanto, la posibilidad de jugar con los sonidos verbales y no verbales, para crear ciertos contextos o imágenes sonoras. Es así como, en el caso del registro de los sonidos del entorno acústico, se termina documentando sonoramente ciertos ambientes naturales, domésticos, urbanos o de otra índole, lo que refuerza la idea planteada por Iges de la convergencia entre el documental y el “soundscape”, género que se explicará más adelante.

3.1.2.- Géneros musicales

3.1.2.1.- Música electrónica

Definir la música electrónica implicaría remontarse a décadas de historia y experimentación musical, aproximación que ya se hizo en el Capítulo I de este trabajo de grado. Considerada siempre como la “música del futuro”, cuando desde hace muchos años está instalada en la cultura musical actual, la música electrónica comienza a gestarse desde la época de los experimentos de Luigi Russolo y sus *intonarumori*.

A fines de capturar lo relacionado a las artes radiofónicas, área con la que la música electrónica tiene una vinculación especial incluso desde las cabinas de radio, la música electrónica es considerada por Iges (1997) como aquella creada con sonidos generados electrónicamente, que forma parte de los sonidos instrumentales de síntesis.

Blánquez y Morera (2002), por otra parte, añaden:

Asociada en un principio al academicismo de las vanguardias clásicas y más tarde a la propia rueda de funcionamiento del rock, la electrónica, por su capacidad de generar ritmos nuevos, sonidos inéditos, esquemas libres, oportunidades expresivas sin precedente, consiguió pronto independizarse, formar su propio lenguaje y otro simultáneo para sus musicales laterales. Música electrónica lo es tanto Kraftwerk, el grupo que inventó un lenguaje de la nada impulsado por las ansias de innovación, como Depeche Mode, un cuarteto pop de toda la vida que sustituyó guitarra, bajo y batería por sintetizadores (Blanquez y Morera, 2002, p 12)

La música electrónica tiene por lo tanto, claras diferencias respecto a la musica tradicional. Mientras en la primera es sustancial el proceso de construcción musical, para la segunda lo es el ritual de interpretación, de manipular el instrumento. En el espectro electrónico importan más las texturas, mientras que en el tradicional es más relevante las notas interpretadas. (Reynolds, 2002, citado en Blanquez y Morera, 2002)

Las texturas y los ritmos son vitales en este tipo de música, en donde las unidades melódicas, dependiendo del autor, pueden ser complejas o sencillas, hermosas o amorfas, pero siempre buscando darle peso al ritmo. Términos como sampleos, beats, secuencias, breakbeat, loops, fueron en cierta manera expuestos por este género ante el mundo y continuamente empleados dentro del entorno radial.

3.1.2.2.- Música concreta

Considerada por Iges (1997) como la música que emplea de forma organizada sonidos grabados, humanos, instrumentales o del entorno acústico, la música concreta tiene sus orígenes dentro del espectro radioeléctrico francés, bajo la labor del compositor Pierre Schaeffer.

A través de este género se descubrió el potencial de las cabinas de grabación, “hasta el punto de convertirlo en el elemento determinante, muchas veces el único, del proceso compositivo. Por primera vez en la historia, nacía un género inconcebible sin la presencia de los dispositivos eléctricos. Pero no es su naturaleza sistémica la única novedad que aportó a la música contemporánea: tanto o más relevante resultaba su utilización estética de sonidos no emitidos por instrumentos o personas” (Rossell, 2002, citado en Blánquez y Morera, 2002, p. 51)

La música concreta emplea sonidos musicales y no musicales en el montaje de las piezas sonoras, siendo un género que en el caso de los sonidos no musicales, recurre a la microfónica y las técnicas de grabación para extraer los sonidos directamente de la realidad.

Pierre Schaeffer fue de los primeros creadores en manipular los sonidos, al abstraerlos de su fuente sonora para unirlos o yuxtaponerlos con otros y crear así piezas musicales o sonoras inusuales. Esto lo lograba a

través de la construcción de loops, aplicación de efectos como reverberaciones, delays, distorsiones; modificaciones en las velocidades de reproducción y modulaciones, entre otros.

En una pieza de música concreta se puede trabajar por igual sonidos humanos, musicales y del entorno acústico, como sonidos de voces, respiraciones, gritos, truenos, cornetas de automóviles, pasos, grifos de agua, violines y pianos; procurando buscar en el oyente la sensación de aislamiento respecto a la fuente sonora original que provocó ese sonido.

3.1.2.3.- Paisajes sonoros o Soundscapes

Según lo definido por la compositora, radioartista y ecologista sonora alemana radicada en Canadá, Hildegard Westerkamp (2002), el paisaje sonoro es:

La manifestación acústica de 'lugar', en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto, el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de sonidos dentro de un área definida, es un reflejo íntimo de -entre otros- las condiciones sociales, políticas, tecnológicas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro. (Westerkamp, 2002, ¶ 9)

Los soundscapes son aventuras exploratorias sonoras por entornos naturales o industriales, situaciones o acciones. Emplea las familias de sonidos del entorno acústico, por lo que a veces algunos de sus exponentes dudan de si debe ser catalogado como un género musical.

Este género propone un ejercicio de observación sonora, de escucha profunda, que permite entender diversas maneras de oír, producir sonidos y comprender incluso las cualidades acústicas inherentes a cada espacio e incluso las nociones de ruido en todo el mundo.

El hombre considerado como padre y precursor del género de los paisajes sonoros o soundscapes, Murray Schafer, comentó en una oportunidad en 1973:

Grabar sonidos es colocar un marco alrededor de los mismos. De la misma forma que una fotografía enmarca un determinado entorno visual que puede ser analizado detallada y cómodamente, una grabación sonora asila un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado. (Murray, 1973, ¶ 11)

El entorno, sea cual sea su naturaleza, se comporta como el termómetro de una época específica. Westerkamp (2002), ya lo afirmaba cuando decía que el sonido es la voz de una sociedad, de un paisaje, de un medio ambiente. Si se comprenden los significados de un sonido, se comprenderá lo que un lugar o una sociedad están diciendo sobre sí mismos. Y si se comprende el comportamiento del sonido, es posible oír cómo una sociedad se comporta en relación con su medio ambiente. (Westerkamp, 2002, ¶ 5)

Objetos de vidrio, tuberías rechinantes, caídas de agua, ductos conductores de aire, piedras que crujen, grillos melódicos, truenos ensordecedores, múltiples cornetas de automóviles, mujeres en un mercado popular, niños en una escuela, indígenas en la selva; todos estos objetos sonoros son susceptibles de ser capturados en un entorno determinado, que dibujan una clara postal sonora.

Al respecto, Iges (1997) afirma que “los objetos sonoros empleados en la música radiofónica no incidental o en la mayor parte de los "soundscapes", por poner dos ejemplos notables, nos cuentan cosas respecto de sí mismos, de sus relaciones mutuas, así como de sus atributos meramente acústicos: espacialidad relativa, duración, altura, morfología, relación dialéctica entre ellos, timbre,etc.” (p. 120)

Los sonidos verbales son escasos en este género, pero pueden aparecer orquestados como parte de ese registro del entorno acústico, bajo la forma de conversaciones, gritos, susurros, llamados, respiraciones, etc., como normalmente surgirían en cualquier contexto, ciudad, región o zona habitada por humanos. Igual sucede con los sonidos instrumentales, los cuales no son incluidos de forma intencionada en ningún paisaje sonoro y sólo serán escuchados cuando formen parte del ambiente que se esté registrando y también si el creador de la pieza, en la edición final, desea incorporarlos a su obra.

Muchos artistas del soundscape, en ocasiones, prefieren prescindir de ciertos objetos sonoros ya que les incomodan o sienten que no corresponden con la búsqueda que establecen, siendo mayormente editados los sonidos verbales, por considerar que alteran la verdadera naturaleza del entorno que registran. Otros, en cambio, consideran que la forma como el hombre está presente e interactúa con los elementos de su entorno, da origen a otra naturaleza de las cosas.

La decisión de prescindir o no de alguno de estos elementos, aislar uno en particular o darle mayor presencia a otro, dependerá completamente de las intenciones del autor de la pieza, quién podrá definir esto desde que conceptualiza su obra o al momento de la edición.

En las últimas décadas y tras iniciativas planteadas por colectivos como el World Soundscape Project (WSP) fundado por Murray

Schafer en los sesenta, así como por disciplinas como el Soundscape Design, corriente que busca desarrollar técnicas para reformar la naturaleza social, psicológica y estética del entorno acústico; el paisaje sonoro ha buscado ir más allá de una simple búsqueda estética para involucrarse en una constante reflexión sobre el alcance de estos mensajes sonoros.

3.1.2.4.- Ópera radiofónica

La ópera radiofónica siempre ha sido un género difícil de clasificar, como la mayoría de los géneros presentados en este trabajo. Iges (1997) considera que, como sucede con las óperas en general, hay elementos dentro de éste género que remiten a una dramaturgia, lo cual radiofónicamente llevaría a clasificarla dentro de los géneros híbridos, de no ser porque en la Historia Musical y de los géneros musicales ha estado continuamente presente.

La música desempeña un papel dominante dentro de la ópera, definiendo la trama, sirviendo como elemento de transición, otorgándole un marco y sirviendo de soporte al protagonismo vocal de una forma muy similar al de las antiguas óperas.

Iges (1997) destaca con respecto al importante uso de los sonidos verbales en las óperas radiofónicas, que “la voz aparece básicamente como sonido verbal, excepción hecha de empleos ocasionales en la línea de una ‘instrumentalización’. Es decir, que la voz está al servicio de la construcción de un personaje, con los recursos propios de la música pero también dando vida a un texto poético-dramático (...) La notable diferencia con los radiodramas es esa musicalización de los sonidos verbales, lo que no excluye a los mismos de su relativo sometimiento a una dramaturgia que, volvemos a insistir, es tan imprescindible como en la ópera” (p. 199)

A través de este recurso de “instrumentalizar” la voz, es posible escuchar al protagonista narrar textos y cantar versos en distintos idiomas, o emplear el coro como contextualizador de la obra y constructor del decorado sonoro, ya sea imitando sonidos humanos o no humanos, a veces animales o jugando con la deconstrucción de palabras.

3.1.2.5.- Collage sonoro

En la música, el arte de colocar juntos varios objetos sonoros de diversa procedencia o naturaleza, para crear otro elemento sonoro o una pieza nueva e inédita, es lo que normalmente se conoce como *montage* o *collage* sonoro.

La introducción de la cinta magnetofónica en los años cincuenta, con el consecuente descubrimiento de poder cortar pedazos de cinta y superponer uno sobre otra en distinto orden; así como la continua curiosidad de los dadaístas, quienes trasladaban la experiencia estética de la pintura a otros formatos como el sonoro, dieron forma al collage como una nueva forma de explorar posibilidades expresivas.

Este mismo principio, que presenta al collage como una técnica y también como un género, es el que define con simpleza al propuesto por el artista sonoro Iges, en su clasificación de las artes radiofónicas. Más allá de nombrarlo formalmente dentro de esta clasificación, el autor español no hace en su trabajo una exposición detallada sobre el collage, pero su nombre se menciona a lo largo de la obra, interpretándose tanto como una herramienta técnica, como un género que da forma a otros géneros.

Schöning (1973, citado en Iges, 1997) considera que “el salto creativo del autor consiste en la confrontación y combinación del material

aparentemente incompatible que, liberado de su contexto y mediante el `collage´ se convierte en una síntesis, en una nueva realidad". (p. 95)

La versatilidad del collage y su permisibilidad experimental, hace que sea uno de los géneros más usados por músicos y artistas, influyendo incluso sobre la creación de nuevas tendencias sonoras en el mercado musical.

La musica rap o el hip hop, constituyen una muestra de cómo estas experimentaciones con los objetos sonoros dentro del collage han inspirado nuevas y revolucionarias formas musicales. Tal es el caso del norteamericano Aleksander "Exile" Manfredi, en cuyo álbum "Radio" (2009), retrata un inteligente collage de sonidos distorsionados y fragmentos de programas capturados directamente de la radio, yuxtapuestos y mezclados con los típicos beats urbanos del hip hop.

El uso de los sonidos verbales no es excluyente en los géneros musicales. En el collage, al igual que en la ópera radiofónica y en los géneros híbridos o mixtos, también se emplea la "instrumentalización" de la voz, recurso con el que los compositores musicales usan en sus piezas diversos textos narrados, palabras descompuestas o fragmentos repetidos, haciéndolos musicales a través de medios electrónicos.

Para trabajar con una mayor riqueza expresiva, los artistas del collage poseen una variada y amplia librería sonora en diversos soportes: CD, DVD, Mp3, discos vinilo, grabaciones varias y cassettes.

3.1.3.- Géneros mixtos o híbridos

Si entre dos categorías disímiles entre si, como lo son las narrativas y las musicales, se dificulta hacer una clara diferenciación de las características que definen a cada uno de sus géneros; dentro de la

categoría de géneros mixtos o híbridos es más complejo delimitar y definir con precisión, cada una de las características atribuibles a cada clasificación.

Los estudiosos de la materia, consideran que no pertenecen ni a una ni a otra clasificación, si no que se desarrollan en un proceso intermedio. Los objetos sonoros actúan en los géneros mixtos como auténticos elementos fluctuantes, que si bien pueden tener una naturaleza en un minuto, pueden cambiarla al siguiente.

También es común encontrar en esta categoría elementos pertenecientes a los géneros periodísticos, ya sea a través de intervenciones en vivo o de simulaciones realizadas en el estudio. Se hará sin embargo, una breve descripción que pueda aproximarnos a su entendimiento.

3.1.3.1.- Neues Hörspiel

El *Neues Hörspiel*, es un término alemán en donde *Neues* se refiere a 'nuevo', mientras que *Hörspiel* es una palabra compuesta derivada de *hören*, que significa 'escuchar' y *spielen*, que es 'tocar'. El género pretende ser una invitación, por lo tanto, a tocar y percibir el medio acústico utilizando la escucha atenta.

El *Hörspiel*, es el nombre con el que ha sido conocido popularmente en Alemania el radiodrama tradicional, en el que la materia sonora está compuesta por diálogos, música y efectos sonoros para estimular en el oyente la reconstrucción estética de una historia. Este género contribuyó a sensibilizar al radioescucha frente al surgimiento de nuevas expresiones sonoras.

Remontándose en la historia del género, Quevedo (2001) explica que el concepto estético de la radio tomó otra forma con el Estudio de Arte Acústico, espacio experimental donde se hacían juegos sonoros y montajes tipo collage, inspirados en términos como el rodaje sonoro, concepto definido por Michael Chion y que consiste en dirigir intencionalmente sonidos o secuencias sonoras mediante cualquier medio o fuente, grabarlos y luego usarlos en un filme, una obra de video, una grabación musical, etc. El producto de esta tendencia, sería el *Neues Hörspiel*.

Desde su concepción, este género ha ofrecido un abanico de posibilidades sonoras, usando como soporte las nuevas tecnologías. Klaus Schöning, impulsor del nuevo *Hörspiel* desde 1963, trabajó en el *Hörspielstudio* y fue creador del *Studio Akustische Kunst* (Estudio de Arte Acústico), de la legendaria emisora WDR de Colonia. Fue él quien en su deseo de crear un nuevo género de piezas radiofónicas, presentables en una duración máxima de dos horas, contribuyó a que las barreras entre lo que es real y lo que es ficción, se desdibujaran.

El *Neues Hörspiel* apeló desde entonces a un uso menos concentrado en los objetos verbales y literarios, para buscar equilibrio en el uso de la voz, la palabra, la música, el silencio y los ruidos. Sin embargo, lo que hizo al *Neues Hörspiel* diferenciarse en cierta medida del *hörspiel* tradicional, fue el proceso de independización de la música, en el que dejó de ser un objeto sonoro con funciones de decorado, acompañamiento, transición o *leitmotivs*, para comenzar a tener voz propia y, tal como dice Hagelüken (2006), comenzar a contribuir a la estructura de la trama. En este punto, la música electrónica y electroacústica tienen una participación trascendental.

Otro elemento que, según De Visscher (1998, citado en Ariza, 2003) caracteriza a este género, “surge de la interrelación de una serie de tendencias culturales, estas son: las posibilidades técnicas de edición

sonora; la consciencia sensible hacia los sonidos que nos rodean, una conciencia que acepta al sonido tal como se manifiesta sin entrar en juicios de valor sobre el sonido “musical” o sonido “no musical”; la manifestación de diversas estrategias fonéticas que otorgan a los textos, literarios y poéticos, un valor sonoro desvinculado de su sonido léxico”. (p. 222)

Hagelüken (2006) respecto a éste último punto, expone que los parámetros empleados en éste género para medir o interpretar el contenido del lenguaje escrito son el énfasis, el sonido, el ritmo al hablar, la velocidad y la melodía del habla; elementos que a la larga liberarán al material verbal de su cualidad literal, generando nuevos códigos o elementos de trabajo como letras, palabras, oraciones, frases y formas de articulación para hacer composiciones fonéticas o rítmicas. La estructura temporal también puede ser modificada, alejándose de la estructura lineal para favorecer una tendencia a la musicalidad, como suena en una conversación simultánea.

De Visscher (1998, citado en Ariza, 2003) señala que “con la síntesis de todas estas tendencias, el hörspiel contemporáneo representa una obra de arte independiente, radicalmente diferente de la música o trabajos literarios que también requieren una forma especial de escuchar”. (p. 223)

El *Neues Hörspiel* introduce la importancia de vivir las piezas sonoras de este género a través del medio radial, afirma su dependencia a los hertz, generando una sensación y un clima que solamente es perceptible en el momento en que la obra es transmitida por la frecuencia radial.

3.1.3.2.- El feature

El feature, género así denominado en la lengua británica, es considerado por muchos como una versión documental del *Hörspiel*. Es una denominación que deriva por un lado del reportaje y por el otro, del

radiodrama o radioteatro, otorgando un peso evidente a los hechos, a la noticia.

"Para que un mensaje radiofónico sea efectivo no solo basta que la información sea veraz, simple y entendible, sino que 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 el radio-feature". (Romero, 2009, ¶ 3)

El feature estructura sus obras en base a elementos documentales y reporteriles en mucha mayor medida que el radiodrama, aún cuando estos hechos sean ficticios. De esta forma, el radio feature es documental y ficción, una representación periodística armada con elementos sonoros muy expresivos.

En materia de producción supone cierta complejidad investigativa, la misma que caracteriza a los géneros periodísticos, añadiendo un esfuerzo conceptual que viene a ser el aporte estético. Se caracteriza por el uso sofisticado de los elementos sonoros, como es la entonación de las voces de forma cautivadora y envolvente, creación de atmósferas genuinas y en muchos casos de fuentes reales del tema que se aborda, generación de ruidos, empleo de música acústica y del arte sonoro aplicado, todo esto combinando alternadamente entrevistas y grabaciones de anécdotas.

Romero (2010) explica que "contiene una línea dramática que encierra conflictos y tensiones, y se centra y especializa solamente en un tema. La importancia del radio-feature radica en su nivel de complejidad que encierra su producción y realización, pero que a la vez genera un enorme impacto en la audiencia radiofónica, pudiendo cambiar actitudes y generar motivaciones específicas de acuerdo a lo que se ha propuesto llegar".(¶ 16)

Al estar vinculado con los géneros periodísticos pero de una forma más artística, los artistas del feature buscan plantear con este género temas novedosos, pocas veces tratados, enfocándolos desde una perspectiva alternativa, quizás apelando al oyente para tratar de convencerlo. Contrariamente a lo que sucede con el resto de los géneros radiofónicos, en el feature sí es usual encontrar guiones estructurados de forma tradicional, esquematizada, para ordenar las abundantes ideas textuales.

3.1.3.3.- Poesía sonora

Derivada de movimientos vanguardistas como el futurismo y el dadaísmo, la poesía sonora es un arte que reúne en principio la poesía y la música y que luego fue tomando ideas de otras disciplinas artísticas como el teatro, la pintura, la danza, la ópera y el performance. El término fue adjudicado en 1950 por el poeta francés Henry Chopin.

Buscando romper con la gramática y la sintaxis del lenguaje radiofónico, la poesía sonora nace como una necesidad artística de abstraer las formas lingüísticas de sus rigurosidades semánticas. Al respecto, Burroughs (1979, citado en Iges, 1997) opina que la deuda estética de los "poetas sonoros" con los primeros artistas de este género es evidente, al afirmar:

La poesía sonora, donde las palabras pierden su pretendido sentido, creando nuevas palabras al azar, se plantea la cuestión de saber qué demarcación establecer entre música y poesía (...). La cuestión es que no hay demarcación. Las demarcaciones que separan la música de la poesía son enteramente arbitrarias, y la poesía sonora se concibe exactamente con el fin de destruir esas categorías, a fin de liberar la poesía de la página impresa (p. 103)

Esta idea refuerza el impacto que generó la poesía sonora, al establecer que no hay una separación entre música y sonido, pero tampoco una hibridación que aliene a cada forma expresiva, sino que ambas actúan en conexión compositiva. Iges (1997) reafirma el comentario de Burroughs sobre la influencia de las Primeras Vanguardias del siglo XX en los poeta sonoros contemporáneos y al respecto señala:

El alemán Kurt Schwitters nos proporciona, en los años 30, las primeras influencias -en este caso, estructurales- de esos campos en el arte radiofónico. La primera de esas facetas es la del Schwitters creador de "collages", de "ensamblajes" visuales, en formato bidimensional (...) Klaus Schoning ha señalado agudamente la importancia de esa práctica en el "collage" radiofónico. (...) Schwitters se siente así, dentro de la poesía sonora, en completa libertad para trabajar desde sus agregados más simples, los fonemas, o incluso desde las letras como entidad última indivisible del "habla". Su poesía fonética nace para ser declamada (p. 111)

La poesía sonora se diferencia entonces de la poesía tradicional, al emplear técnicas fonéticas, ruidos y música, de una forma experimental. Camacho (2006) explica que el trabajo realizado por artistas como Gerard Rühm en los años 50 y 60, refleja el avance del arte sonoro a través de la descomposición del lenguaje en sonidos musicales, letras, palabras, oraciones, frases y fonemas. Tal es el caso de su pieza *Gebet* ("Plegaria", 1954), en la que las vocales *a a u e e o i*, sonaban en una canción cantada en reproducción continua con consonantes, hasta agotar todas las combinaciones posibles. Pero el mayor aporte de Rühm a la poesía sonora, sería con trabajos que presentan material fonético en dialectos lingüísticos.

El poeta dadaísta Raoul Hausmann, fue otra de las grandes influencias artísticas de la poesía sonora, al proponer que "el pensamiento se genera en la boca", tratando de describir la pluralidad sonora de la voz. El

artista logró una independencia de este objeto sonoro, al despojarlo de su morfología y sintaxis característicos.

Camacho (2006), considera que “la influencia de Rauol Hausmann, quien liberó al poema sonoro de los elementos de la poesía onomatopéyica y de la imitación de las formas musicales, y de Kart Schwitters, cuyo principio de collage fue llevado a la radio alemana a finales de la década de 1960, en un concepto artístico que Klaus Schöning denominó “principio de *collage* multiperspectivo”, es sin duda fundamental para el desarrollo de la poesía sonora en particular y del arte sonoro en general”.

Después de los aportes de estos artistas y tras la aparición de nuevos medios de grabación que permitían cortar, pegar, transformar, regrabar y distorsionar el sonido, Henry Chopin adjudicó en los años cincuenta el nombre de poesía sonora a todas las obras que, bajo las características anteriores y con predominio casi exclusivo de los sonidos verbales y sonidos instrumentales, podían crearse con estas tecnologías e incluso dentro de las cabinas de radio, con músicos concretos y electrónicos ejecutando piezas en vivo. Las posibilidades, eran y siguen siendo infinitas:

Así, mientras Burroughs explota en sus técnicas de "cut-up" el micromontaje en cinta magnetofónica, para destruir el lenguaje en su significación, Chopin trabaja exclusivamente en sus "audiopoemas" con los fonemas que articula ante el micrófono, para alterarlos en tiempo real con variación de velocidad de la cinta o cámaras de eco, en las que va registrando su voz. François Dufrene, otro de los pioneros, crea en 1953 los "crirhythmes", en los que el grito satura brutalmente los niveles de la escucha, mientras que a partir de 1965 el italiano Arrigo Lora-Totino -recuperador, como intérprete vocal, de la poesía futurista- hace interferir su voz con toda suerte de ingenios por él desarrollados, como el "liquidófono". En esos años inician también su trabajo el alemán Franz Mon o los austriacos Ernst Jandl y Gerhard Rühm. Señalemos, por último, que muchos de esos autores de la "poesía sonora" serían invitados con asiduidad durante los años 80 para realizar obras para la

radio: en la WDR (Studio Akustische Kunst), en France-Culture (Atelier de Création Radiophonique, dirigido por René Farabet), en la RAI (Fonosfera y AUDIOBOX, dirigidos por Pinotto Fava) y en la ORF (Kunstradio-Radiokunst, dirigido por Heidi Grundmann) (p. 111)

Aún con todo lo experimental de su naturaleza, la poesía sonora debe guardar una lógica coherente sin mostrar las amorfidades que en su momento se le atribuía a la poesía *nonsense*. El uso de aliteraciones, juegos entre consonantes y uso de sonidos verbales exóticos, constituyen sólo una parte de las posibilidades estético-vocales de este género artístico.

3.1.3.4.- Text - sound composition

Originado en Suecia, el text-sound composition (composición de texto-sonido) es una vertiente de la poesía sonora y es considerado un género que se encuentra en el borde entre la literatura y la música, combinando, según Camacho (2006), "palabras y sonidos concretos procesados con tecnología electroacústica". (p. 81).

Una característica que quizás hace de este género una forma artística con un origen más contemporáneo, es lo que explica Iges (1997), al afirmar:

Un caso muy particular de "poesía sonora" y que, como tal, merece mención distintiva, es la "text-sound composition". La razón es que los autores de esa corriente se vinculan más acusadamente que en los casos anteriormente citados a la creación desde dentro de las posibilidades del medio radio y, acaso por ello, desarrollan obras en las que el texto, empleado como fuente sonora al ser manipulado tecnológica e interpretativamente, pero también tomado en otras ocasiones en su capacidad significante, se integra con gran libertad con música electrónica, efectos sonoros y secuencias sonoras tomadas del mundo real, aunque estas últimas no presentan un protagonismo tal que nos permita hablar de "soundscape" o "nuevo hörspiel" (p. 111)

El término fue adjudicado en 1967 por los compositores y poetas Bengt Emil Johnson y Lars-Gunnar Bodin, artistas consecuentes de la Radio Sueca. Según Iges (1997), ellos eligieron ese término de calidad neutral para designar una gama amplia de producciones, desde la “poesía sonora” a piezas electrónicas que usaban la voz humana.

Lo denominan “género”, aunque aún no ha sido lo suficientemente extendido y estudiado dentro de otros contextos culturales y geográficos. Sin embargo, es ampliamente usado y referenciado por artistas sonoros europeos e incluso en Suecia, la SBC (Swedish Broadcasting Corporation) organiza un festival anual de composiciones de texto sonoro.

Como explica Camacho (2006), en el programa impreso del festival sobre éste género y que corresponde al año 1969, el text - sound composition se define como un término lanzado en Suecia con el fin de acentuar las posibilidades del uso del lenguaje, la palabra hablada en toda su amplitud -desde las microestructuras fonéticas hasta las expresiones semánticamente comprensibles-, pero diferenciada de forma dramática y resonante, así como en combinación con otros sonidos electrónicos o concretos.

3.2.- Ausencia de guión en las artes radiofónicas

En un trabajo de producción radial basado en un género poco estudiado -pero del que se posee suficiente teoría como para exponer sus principios y desarrollar un proyecto-, se hace necesario establecer una aproximación a los métodos bajo los cuales se basa su realización, tomando siempre en cuenta que no todo está definido en este tema.

Uno de los puntos más inquietantes con respecto a los géneros artísticos radiofónicos, es que estos rompen con los esquemas tradicionales de producción radial, al proponer nuevas formas de obtención y manipulación de los sonidos, y al desistir en la mayoría de los casos, en el uso del guión radiofónico como herramienta primordial previa a la obtención de una pieza sonora.

Cuando se crea una pieza radio artística, por lo general se trabaja muy paulatinamente sobre ella: se busca conceptualizar la obra, otorgarle un sentido estético y creativo; darle forma a través de sonidos o ambientes grabados en vivo, efectos pre grabados o producidos en cabina y finalmente, proceder al montaje en el estudio.

Grundmann (2003), respecto a las etapas de trabajo en las artes radiofónicas, opina que:

Como material de trabajo, los artistas de la radio disponen de noticieros, fragmentos y samples de los archivos de las radiodifusoras, lengua, música seria y popular, formas de literatura y géneros como sonidos de la naturaleza, sonidos existentes y sintéticos. Se usan estrategias de producción como el collage, el montaje, la composición distribuida en vivo, la apropiación, la emisión en vivo, la comunicación con los oyentes etc. Artistas de radio trabajan en archivos y estudios de sonido durante días y semanas y / o hacen eventos en vivo y documentan su trabajo en exposiciones, catálogos, en discos compactos, en CD-Roms y en el World Wide Web. (¶ 7)

Sin bien esto no explica la ausencia del guión entre los productores de radioarte, esta descripción de algunos de los métodos empleados por los radioastas para trabajar, constituye una aproximación para justificar por qué se hace tan complejo detallar con minuciosidad y rigidez en un formato de guión, cada una de las herramientas, técnicas, procesos y recursos aplicados a las obras radio artísticas.

Iges (1997), por su parte, considera que el guión no debe constituir un rígido modelo sistémico para articular los procesos y las ideas, aunque reconoce su función ordenadora y hace hincapié en las posibilidades que existen de que el mismo sufra continuas modificaciones que pueden o no plasmarse en el resultado final:

(...) desde el lado del organizador de ese conjunto sistemático de signos en la radiodifusión, nos encontramos con que hay dos niveles distintos de convalidación: el primero corresponde al guión, que puede eventualmente tomar la forma de esquema, escaleta o partitura; el segundo, es la plasmación del anterior con el uso de los sistemas expresivo-sonoros de la palabra, la música y el efecto sonoro, sin olvidar el papel no necesariamente residual del silencio. De la interacción entre ambos estadios organizativos surge efectivamente la unidad programática a emitir. Cuando hablamos de interacción queremos significar el hecho, avalado por la práctica radiofónica, de que el guión no es necesariamente el primer paso, sino que surge en tantas ocasiones de un previo acopio de materiales sonoros, y de que a veces -sobremanera en el arte radiofónico- el trabajo sistemático en estudio con esos materiales cambia parcialmente la orientación del guión de partida o bien éste surge como plasmación esquemática fija una vez que la obra ha sido producida y no antes (...). En todo caso, estableciendo una comparación con el lenguaje escrito, habremos de reconocer que no existe una correspondencia perfecta y acabada entre los signos que plasman gráficamente -haciendo uso o no del lenguaje escrito, de notas, ideogramas, etc.- la unidad programática y su realidad puramente acústica. (Iges, 1997, p. 19)

Hay artistas y productores que consideran que el desarrollo de las tecnologías de audio y grabación, alteraron algunos de estos criterios tradicionales de ordenación de los textos y símbolos, cuando el estudio de grabación dejó de ser una cabina. La educadora y productora radial mexicana Orozco, considera que una aportación de las tecnologías modernas a la estética sonora es “la introducción de una mayor movilidad de

los artistas, gracias al uso de la grabadora profesional portátil (...) El artista interactúa con un espacio sonoro más amplio, a fin de desintegrar las formas del lenguaje dominante. Con estos principios, la formalidad del guión pierde sentido” (2001, p. 62)

En el mismo sentido planteado por Orozco de la modernización de los métodos de registro y ordenación del sonido, Iges concluye:

Es así que los nuevos programas informáticos empleados en la mezcla y edición de piezas radiofónicas de toda índole, desde cuñas promocionales a piezas de arte radiofónico, están representando, mejor que cualquier guión escrito, las secuencias por separado en una pantalla y, dentro de ellas, la morfología y tipología de los pre-sintagmas y objetos sonoros que las conforman, pues dichos sistemas permiten "ver" la forma de onda, la duración y amplitud de la misma y la distribución espacial de todos los materiales, al poder estar separados por pistas. Es, en fin, una partitura gráfica sobre la que se opera casi en tiempo real, y en la cual las transformaciones son por tanto generadoras de resultados observables acústicamente sobre el mensaje. (Iges, 1997, p. 163)

De esta manera, se expone un punto que se considera de vital importancia para el desarrollo del presente proyecto, en virtud de que para el mismo se empleó un práctico software de edición de audio, que facilitó la construcción del complejo diseño sonoro de los micro programas, basados en el radioarte. El uso de esta misma herramienta, dificulta el desarrollo minucioso de un guión formal que refleje todos los procesos técnicos y operativos que se aplicaron para la obtención del producto final.

CAPITULO IV

PANORAMA ACTUAL DEL RADIOARTE EN EL MUNDO

Con más de cien años de edad, la radio ha asumido a través de diversas etapas todas las bondades y herramientas que posee para producir y transmitir arte. Las nuevas formas expresivas que han surgido a lo largo de las últimas décadas, han empujado a las empresas radiofónicas a buscar nuevos caminos y, en muchos casos, a adaptarse a revolucionarias categorizaciones.

Es el caso del radioarte o los géneros artísticos radiofónicos, tendencias que surgieron como una necesidad de expresión estética en medio de convulsionadas realidades culturales, cuyos comienzos fueron abstractos y marginados, pero que con el paso del tiempo y el desarrollo de modernas tecnologías han ganado importantes espacios dentro del espectro radial mundial.

Si bien las artes radiofónicas han recibido importantes reconocimientos de especialistas y la consecuente admiración del público, estas manifestaciones exigen mucha atención por parte del escucha, quien debe interpretar con complicitad las piezas que oye a través del dial.

Quizás debido a este creciente ímpetu artístico y por la valiosa historia de vanguardias artísticas que el viejo continente posee, las emisoras públicas europeas son las entidades que han estado más abiertas y comprometidas con la labor de difusión, promoción y producción de arte sonoro.

Sin embargo, en los últimos diez años, diversas razones atribuidas en gran medida a la creciente recesión económica que atraviesa gran parte del planeta, inquietudes de índole social, así como el continuo crecimiento de tecnologías alternativas, han hecho que las artes radiofónicas hayan explorado otros espacios de difusión y producción distintos a las cabinas de radio. Como consecuencia, en algunos países se escucha con menos frecuencia la actividad radioartística, mientras que en otros, como es el caso Latinoamericano, apenas esté naciendo el interés por su descubrimiento.

En la actualidad, cuando se habla de arte sonoro y de radioarte, se emplean tres nuevos términos que reflejan con claridad los avanzados escenarios tecnológicos bajo los cuales hoy se mueven las artes radiofónicas: *on air* (en la radio), *on site* (en el lugar donde se monta alguna pieza de radioarte) y *on line* (en Internet).

A continuación, se dará un breve recorrido por las emisoras y grupos de artistas que, conformados en grupos de trabajo, como colectivos artísticos o apadrinados por cadenas radiales, han hecho y continúan haciendo eco de las manifestaciones artísticas de la radio en todo el mundo.

4.1. El Radioarte en Europa

4.1.1.- El Grupo Ars Acústica International

Bajo el impulso de aprovechar la precisión de las nuevas tecnologías que surgieron en los 80 y los 90, además de la influencia que ejerció el espíritu creador imperante en ese momento, un grupo de productores radiofónicos de diversas emisoras radiales públicas europeas, crean en 1989 bajo la tutela de Klaus Schöning y el EBU (European Broadcasting Union) el grupo *Ars Acústica*.

“*Ars Acústica* se concibe como un foro internacional para la investigación, producción y difusión de Arte Radiofónico. Hay representantes del *Atelier de Création Radiophonique*, surgido en Francia en 1969; del YLE finlandés con su *Experimental Studio*, fundado en 1973; de *Ars Sonora* español fundado en 1985; *Kunstradio-Radiokunst* de Austria, creado en 1987, y la *Ressegna Audiobox* que emite desde la RAI” (Quevedo, 2001, p. 63)

A estas emisoras se suman importantes nombres dentro de las artes sonoras del momento, como el ya mencionado Klaus Schöning de la WDR (*Westdeutscher Rundfunk* o Radiodifusora del Oeste Alemán), Heidi Grundmann de la ORF (*Österreichischer Rundfunk*, o Radiodifusión Austriaca), Alain Trutat de la SRF y José Iges de la RNE (Radio Nacional Española), siendo éste último coordinador del grupo entre 1999 y 2005.

A lo largo del tiempo, diversos representantes de emisoras europeas han sido partícipes de este grupo de trabajo, que no quiere ser catalogado como un ‘colectivo de artistas’. Desde el momento de su fundación, ha buscado ampliar los géneros tradicionales de la radio para dar cabida a las artes radiofónicas y proponer otros enfoques de escucha por parte del oyente.

Desde el momento de su creación y hasta la actualidad, los integrantes de *Ars Acústica* se han debatido entre los márgenes del radioarte producido en la cabina radial y transmitido en vivo (con los softwares, equipos y herramientas propias de estos espacios), frente a las composiciones hechas previamente para su posterior transmisión y las sonoridades generadas en tiempo real, transmitidas en espacios físicos como plazas, calles, avenidas, parques y edificios. Desde su planteamiento y en la actualidad, las tres modalidades son permitidas y practicadas.

Iges (1997), quien fuera coordinador de *Ars Acústica*, señala respecto a esa triple diversificación:

Pero, además, productores y artistas tenían que reconocer que la experimentación radiofónica se estaba colocando en la confluencia entre una idea *estética* y una concepción *sociológica*. Como agudamente señalaba [Pinotto Fava, creador del espacio radiofónico AUDIOBOX], 'sobre la base de opuestos *sentimientos del tiempo* (...) la primera idea (vertical) siempre propone la radio como memoria, del pasado y del futuro; la segunda (horizontal) como dominio de lo efímero, del interrumpido presente que se (des)hace'. En la primera noción, añadimos, se encuentra una percepción ligada al producto acabado 'en estudio', escuchado con respeto y silencio, quizá en soledad; la segunda nos conduce a una nueva tribalidad urbana, al imaginario colectivo, al ritmo de la vida metropolitana (p. 120)

Bajo este panorama que plantea dos visiones de producción radial: la estética y la sociológica, en el grupo *Ars acústica* los artistas se inclinaban por una u otra tendencia, mientras que los menos radicales preferían adoptar una posición intermedia. En la modalidad de proyectar el arte radiofónico en los espacios públicos y usar otras tecnologías sonoras para su expansión, Heidi Grundmann, artista austriaca y coordinadora del grupo en 1993, se ubica como la figura más representativa de esta tendencia.

En la nueva era de las telecomunicaciones, diversas son las herramientas y recursos que emplean los artistas en sus propuestas. La interactividad que ofrecen formatos como la Internet, los CD-Roms, los Mini-disc e incluso los grabadores telefónicos, facilitan la colaboración de artistas provenientes de múltiples disciplinas como la música, las artes plásticas, el cine y el teatro.

Muchas de las piezas generados por los representantes de este grupo, proponen la participación del público y lo invitan a interactuar con las propuestas sonoras, de tal forma que las obras adquieran una dimensión diferente a la concebida por el autor, generando un vínculo que permita romper con las rígidas costumbres de percepción sonora. En estas piezas, el sonido se convierte en una experiencia estética moldeable, con lo cual la radio recupera, como la misma Grundmann (2001) decía, su perdido potencial como medio de comunicación “horizontal” (Grundmann, citada en Quevedo).

Por esa misma necesidad de hacer del radioarte una experiencia compartida y digerible, el grupo *Ars Acústica* hizo sus primeras presentaciones de carácter internacional dentro y fuera de la cabina de radio, a través de seminarios, breves obras radiofónicas, instalaciones y *performances*, entre otros, combinado en conjunto con las novedosas tecnologías de audio.

En este sentido, varios ejemplos destacan e ilustran esa forma de hacer Radioarte. Algunos de los momentos y obras más representativas son:

- *Radio Beyond* (Más allá de la radio): realizado entre el 28 y 29 de mayo de 1992, fue un simposio organizado por la BBC en Londres, en el que además de realizar *performances*, se llevaron a cabo breves piezas radiofónicas tituladas “Sonidos del continente”. Participaron artistas de la BBC, YLE de Finlandia, Radio France (SRF), ORF, RAI, WDR, RNE, y el desaparecido - a causa de la guerra- Taller de la JRT de Belgrado.
- *Ciudades invisibles*: un encuentro internacional organizado los días 2, 3 y 4 de octubre de 1992 por la

RNE-2 (Radio Nacional Española/ *Ars Sonora*), en los espacios del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se desarrolló en torno al tema “ciudad-arte radiofónico”.

- *Wings of sound* (Alas del sonido): fue un encuentro desarrollado en diciembre de 1993, en las instalaciones del YLE en Helsinki.
- *Horizontal Radio* (Radio Horizontal): ésta obra representa el momento en que el grupo pasa a invadir artísticamente las redes electrónicas de comunicación. Este fue un proyecto telemático de redes radiofónicas, en cuyo proceso de creación participaron obras emitidas y escuchadas desde tres continentes, con un mínimo de 24 emisoras. Tuvo lugar durante las 24 horas que transcurrieron entre el 23 y el 24 de junio de 1995. En ella, cada emisora decidía el contenido de sus propuestas y el modo de aprovechar las otras obras participantes. Empleaban líneas telefónicas -convencionales, mono o estéreo musicales, o digitales- y la red Internet, a través de la cual podían transferirse archivos de sonido vía FTP o Real Audio.
- *Rivers and Bridges* (Ríos y Puentes): este proyecto fue organizado entre el 5 y 6 de septiembre de 1996, con una duración de 14 horas continuas. Se manejó bajo la misma premisa de expansión tecnológica empleada en *Horizontal Radio*, sólo que con algunas mejoras en el uso de estos recursos y proponiendo como tema los ríos y los puentes. Se transmitió a través de un satélite de comunicación y de la red Internet.

- *Station to Station*: en diciembre de 1997, se realizó este proyecto que comprendía dos plataformas: web y de radiodifusión. Esto, como parte de la actividad “*Recycling the future*”, el evento que celebró los diez años de *Kunstradio*.

Con estas iniciativas, además de abrir caminos para la creación de novedosas experiencias en el campo del arte sonoro, la radio dio hizo sus primeras intervenciones artísticas en el espacio electrónico de los años noventa, aprovechando los beneficios que ofrecen los medios *on air*, *on site* y *on line*, reivindicando su importancia como medio expresivo en las esferas de las telecomunicaciones.

En la actualidad, *Ars Acústica* está integrada por miembros de todo el mundo: Australia, Italia, Suecia, España, Bélgica, Gran Bretaña, Canadá, Finlandia, Estados Unidos, Rusia, Suecia y Alemania. Sirve como un puente de enlace para el intercambio de producciones radio artísticas, propuesta de proyectos, intercambio de informaciones, convocatoria de eventos y actividades en todo el mundo, discusión de las actuales tendencias en la teoría y en la práctica del radioarte, así como la posibilidad de emprender coproducciones.

El grupo realiza una o dos reuniones anuales en diferentes países, mostrando manifestaciones de radioarte incluso en conjunto con otros colectivos originarios de la ciudad que visitan. El mensaje que transmiten se mantiene: la necesidad de hacer una reflexión artística sobre el desarrollo y el cambio de la radio dentro de la sociedad.

4.1.2.- WDR - Studio Akustische Kunst (Colonia)

Creado el 3 de enero de 1963, el *Studio Akustische Kunst* es un programa radial que actualmente posee una duración de 90 minutos. Nace en las instalaciones de la WDR de Colonia (Alemania) y posee una reconocida y respetable trayectoria en la radiodifusión alemana y del mundo, por sus aportes al desarrollo del radiodrama o *Hörspiel*, del paisaje sonoro, la poesía sonora y del arte acústico; siendo también una de las sedes principales de la actividades del grupo *Ars Acústica*.

Klaus Schöning es el creador de este programa, con el cual ha pretendido, desde la década de los sesenta, hacer una renovación de géneros y formas para lograr promover la inserción de los mismos en diversos espacios radiales. La base conceptual de este programa está hecha para que los oyentes puedan relacionar la teoría con la práctica. De esta forma, el espacio radial integra dentro de su programación diversos formatos radiofónicos, como por ejemplo: ensayo, documental, entrevistas, *features* y spots radiales; junto a conversaciones con productores, artistas, compositores y técnicos. A esto lo complementa la parte empírica, que está sustentada por los trabajos de radioarte y arte sonoro de diversos artistas, para hacer el *link* que permita al oyente reconocer lo que escucha.

Algunos de los grandes nombres de antes y de ahora que han transmitido sus piezas por la WDR y concretamente en el *Studio Akustische Kunst*, son Murray Schafer, Bill Fontana, Pierre Henry y John Cage.

El espectro de piezas producidas y difundidas en este programa, van desde la poesía sonora, literatura acústica, collage multilingüístico, composiciones polifónicas, paisajes sonoros y esculturas sonoras, hasta experimentos en el campo de las nuevas tecnologías electro acústicas, siendo muchas de estas piezas galardonadas y reconocidas con premios internacionales. (Schöning, 2010, ¶ 18)

Hoy en día esta emisora ofrece, como una forma de enriquecer la programación, un estudio abierto y equipado con tecnología y microfonía de punta, poniéndola al servicio de artistas de diversas corrientes como la literatura, poesía sonora, pop, jazz, cine, video arte y performance. El objetivo de dichas actividades en el estudio, es desarrollar un lenguaje del arte acústico para la radio, similar al que desarrollan las imágenes en el cine.

4.1.3.- At elier de Création Radiophonique (France Culture)

En el furor que surgió entre los años 70 y 80 por combinar la modalidad dramática junto al género documental, quizás aproximándose a los mencionados géneros textuales planteados por Iges, el *At elier de Création Radiophonique* fue uno de los mayores difusores de obras de este tipo.

Fundado en 1969 en la France - Culture de Radio France por los artistas Alain y Jean Tardie Trutat, quienes luego dejarían el proyecto en manos del radioasta René Farabet, qu n también fue su director por muchos años, este espacio funciona en la actualidad como una alternativa sonora de propuestas artísticas arriesgadas, en contraposición a la parrilla programática cultural de esta emisora que normalmente ofrece *magazines* y contenidos más conservadores.

Este programa, tal como se explica en la página web de France – Culture, “ofrece a los artistas e investigadores de todas las áreas (compositores, artistas, cineastas, escritores, poetas, coreógrafos y bailarines, actores, directores) la oportunidad de organizar y comparar su práctica artística, junto a la creación de piezas de radio. Es un espacio de intercambio multidisciplinario, un programa semanal de setenta y cinco minutos de paisajes y ambientes sonoros que reivindica, con mezclas de

audio y mezcla de materiales, la utopía del sonido. En esta fábrica radiofónica, los productores-artistas invitados son desafiados a desarrollar una partitura sonora. Al escuchar atentamente al mundo, escriben un sonido real” (Langlois y Smith, 2010, ¶ 4)

El fuerte de este espacio radial son las piezas y programas artísticos con fuertes influencias documentales y reporteriles. La emisora siempre ha contado con un público devoto y seguidor de la cultura, que siente afinidad por estos trabajos que les son presentados fuera de los esquemas convencionales, tal como explica Iges (1997):

(...) otro tanto podríamos decir del patrón general que rige el "Atelier de Création Radiophonique", de René Farabet en France-Culture, con una audiencia a la que, en general, se le supone una gran curiosidad cultural sin limitación de tendencias, si bien más volcada hacia las manifestaciones contemporáneas en literatura, teatro o música, y por supuesto sensible a una presentación creativa, de diseño actual, de esos contenidos (Iges, 1997, p. 254)

En la actualidad, este espacio encarga a ciertos artistas sonoros, radioastas y músicos de diversas partes del mundo, a componer piezas para diversificar la oferta de contenidos artísticos de la radio, siendo algunas de ellas trasladadas al formato de CD o al DVD para el caso de las obras que tienen complementación visual, con lo cual la naturaleza radial de las piezas se transfiere a otros formatos que permiten su perdurabilidad en el tiempo y difusión en otras geografías.

4.1.4.- AVATAR (Canadá)

Creado en el año 1993 en la ciudad de Québec, Canadá, *Avatar* es un colectivo de artistas con un objetivo específico: la investigación,

creación y difusión del arte sonoro, experimentación y desarrollo de nuevos conceptos y herramientas.

Aunque podría considerarse como uno de los más pequeños y recientes grupos que trabajan con las artes radiofónicas, sus obras han sido ampliamente difundidas no sólo en el campo de la radio, sino también en la música, instalaciones sonoras, performances, artes electrónicas y cualquier otra manifestación que involucre el sonido no musical, como materia de estudio.

De hecho, muchos de los integrantes de este colectivo se formaron o tuvieron experiencias en emisoras de radio independientes. Arcand (2002), respecto al trabajo del colectivo, explica: “tenemos un estudio y un sello OHM/ AVATAR. Cada miembro dirige su propia investigación y actuamos también en grupo. Estamos activos en el campo de las artes visuales y plásticas (...) Estimulamos la interdisciplinariedad y las artes mediáticas”. (Arcand, 2002, ¶ 13)

Entre los miembros activos de este colectivo, actualmente se encuentran Amanthine Gauthier, Pierre-André Arcand, Jocelyn Robert, Georges Azzaria, Chantal Dumas, David Michaud y Christof Migone. Aunque la propuesta de este colectivo es de las más novedosas, vanguardistas e interesantes de explorar en la actualidad, sus propios integrantes sienten que sus obras no tienen la presencia necesario en la radio, por lo que se han enfocado en desarrollar proyectos *on site* y *on line*. Respecto a esta inquietud, Migone explica:

El arte sonoro debería estar más presente en la radio pública, en la radio comercial, en las tiendas de discos, en galerías y museos. Seamos realistas, no creo que esto vaya a suceder. La radio pública todavía está fundamentalmente apegada a una noción de cultura estratificada y a un concepto de la información anticuado. La radio

comercial es un entretenimiento al estilo del mínimo denominador común (Migone, 2002, ¶5)

Paralelo al desarrollo de sus obras, este colectivo cuenta además con un sello de publicación y producción de audio CD's y DVD's llamada OHM. A través de este medio, exploran nuevos formatos de difusión y medios de publicación, con lo que ofrecen a las audiencias un acceso privilegiado a estas propuestas.

4.1.5.- ORF Kunstradio-Radiokunst (Austria)

Fundada en el año 1987, *Kunstradio-Radiokunst* (cuyas siglas en español significan "Radio artística-Arte radiofónico"), es un reconocido espacio radial dirigido desde Viena por la artista sonora Heidi Grudmann, siendo su centro de operaciones el canal cultural de la radio ORF (*Österreichischer Rundfunk*, en español, "Radiodifusión Austriaca").

Concebida como un espacio para el radioarte –un arte que refleja a la radio como medio en si mismo- este programa semanal ofrece desde sus comienzos mucho más que eso: una de sus funciones principales consiste en servir como un punto de encuentro de artistas visuales internacionales, medios de comunicación, compositores y escritores, para producir y transmitir en la ORF, así como lograr el intercambio internacional y de estructuras en la Radio Pública Nacional en todo el mundo (mayormente a través del grupo *Ars Acústica* de la EBU) (Zimmermann, 2010, ¶8)

Los artistas de la *Kunstradio*, más allá de crear obras y difundirlas, se han dedicado a la labor reflexiva e investigativa que permita entender el cambiante contexto social en el cual se mueve la radio actual, con lo cual han flexibilizado y ampliado su campo de acción. Ante la rápida

proliferación que la Internet manifestó en las últimas décadas, que permitió un potencial y fácil acceso a las obras de arte radiofónico y que facilitó colaboraciones entre artistas internacionales y la expansión de la labor radial a otras instancias, (como por ejemplo, las universidades), la *Kunstradio* se vio en la necesidad de crear una radio *on line*.

En 1995 surge *Kunstradio On line*, un espacio web para dar a conocer y archivar la programación semanal del espacio y como una variable para exponer el radioarte. A partir de 1996, este espacio virtual comenzó a transmitir no solamente las obras seleccionadas dentro de la programación (especialmente los cada vez más numerosos proyectos *on site*), si no que ocasionalmente crea potenciales proyectos de radioarte, con innovadores elementos que pronto recibirían el calificativo de *on air - on line - on site*, para describir el complejo contexto en el que fueron desarrolladas, siendo algunas de ellas transmitidas simultáneamente en numerosas redes virtuales del mundo, con la participación de artistas internacionales.

Algunos de los nombres de artistas, radioastas y músicos que han desfilado por los micrófonos y proyectos de este programa, se encuentran Bill Fontana, Hank Bull, Jupiter-Larsen, Hildegard Westerkamp, Christophe Migone, Dan Lander y Jocelyn Robert.

Kunstradio es, más allá de un programa artístico de frecuencia semanal, un sitio que promueve la reflexión sobre las raíces históricas del radioarte, “de la combinación de nuevas y viejas tecnologías, de las ramificaciones y cambios en las definiciones de estos conceptos, la labor y el papel del oyente / receptor y sobre la transferencia de conocimientos entre los artistas que colaboran (técnicos/productores/teóricos)” (Zimmermann, 2010, ¶10)

De forma complementaria y respondiendo a esas inquietudes, *Kunstradio* organiza cada cierto tiempo simposios internacionales,

exposiciones y proyectos en espacios públicos, así como la publicación de catálogos y CD's. También es frecuente colaborador y/o coproductor de festivales, galerías y espacios como el *Ars Electrónica Festival* de Linz, *Musikprotokoll/Steirischer Herbst* de Graz, *L'Arte dell'Ascolto* de Rimini, *The Western Front Society* de Vancouver, *Send & Receive Festival* en Winnipeg y muchos otros.

De estos festivales merece especial mención el *Ars Electrónica Festival*, uno de los eventos internacionales más importantes para el arte electrónico y la teoría de los medios, celebrado desde 1979 y cuya más reciente edición fue en el 2009. En este festival se han gestado iniciativas tan interesantes y vanguardistas como "Radiotopia", proyecto iniciado por el mencionado festival en Linz, Austria, y que fue coproducido por el programa *Kunstradio-Radiokunst*.

"Radiotopia" propuso crear una red temporal, con el propósito de conectar distintas zonas del globo en muchos niveles virtuales y a tiempo real, creando una red multimedia sobre la base de la transmisión por radio (tanto emisión como recepción), que culminó en una gran instalación al aire libre y una emisión radial durante toda una noche (La larga noche de "Radio arte") durante el Festival *Ars Electronica* de 2002" (García, 2010, ¶3)

Muchos recursos y medios del *network* fueron utilizados para concretar este proyecto: satélite, ISDN, mp3, *streaming*, teléfonos, CD's, cintas de grabación, textos enviados por fax, postales, cartas, entre otros. Algunas de las vías que los organizadores usaron para llamar al público a participar fue invitándolos a enviar sus sonidos -con los matices propios regionales-, poemas o composiciones pregrabados en cassettes, Cd's o Mini Dv's, así como motivando a las emisoras comunitarias y radios nacionales del mundo, a remezclar los sonidos de la página web del proyecto, para luego reintroducirlos a la red de donde serían extraídos y utilizados por artistas de la radio, quienes compondrían en directo con estos materiales.

4.1.6. Ars sonora (España)

De todas las iniciativas creadas para promover, producir y difundir las artes radiofónicas, *Ars Sonora* es quizás el único espacio en habla castellana que ha tenido más trascendencia y proyección. Fundado en 1985 por Francisco Felipe y José Iges, estuvo dirigido por éste último desde 1987 hasta 2008, cuando Miguel Álvarez-Fernández asumió la dirección y presentación del programa.

Con un formato de sesenta minutos semanales, *Ars Sonora* se transmite en la Radio Clásica de Radio Nacional Española (RNE) y es el único espacio en España dedicado al arte radiofónico, con participaciones frecuentes en la creación electroacústica, la poesía sonora, la instalación sonora y los *performances*.

En todos esos campos de creación buscan abarcar “la actualidad española e internacional, lo que supone realizar programas monográficos dedicados a autores, temas, novedades discográficas, últimas producciones o a exposiciones, convocatorias, festivales y muestras sobre el arte sonoro y la electroacústica. Permanentemente se buscan nuevos tipos de elaboración y presentación de la emisión, con objeto de estimular la curiosidad y el interés de la audiencia” (Álvarez, 2010, ¶14)

Ars Sonora también ha permitido canalizar la presencia de RNE en el grupo Ars Acustica de la UER en todos sus proyectos internacionales - *Horizontal Radio, Rivers & Bridges, Art's Birthday Party*-, además de organizar eventos como el FIRA (Festival Internacional de Radio Art) en tres ediciones (1989, 1990 y 1991) y el I Encuentro de Radio Art "Ciudades Invisibles" (Madrid, 1992).

Iges (2006), explica que “desde dicho espacio se han producido más de 80 obras de arte radiofónico de los más variados géneros, aunque

es de justicia reconocer la mayor presencia en esa nómina de compositores y artistas sonoros que de poetas o dramaturgos. No conviene olvidar, en ese sentido, que la emisora en la que se inscribe se dedica temáticamente a la música llamada 'seria' o 'clásica' " (p. 49)

Entre los nombres de la creación española e internacional que han realizado obras dentro de este programa se encuentran numerosos compositores, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Luc Ferrari, Philip Corner, Juan José Falcón, Eduardo Polonio, Zulema de la Cruz, Marisa Manchado, Llorenç Barber, José Manuel Berenguer, Javier Darías, Gonzalo de Olavide, Jesús Villa Rojo, Gabriel Brancic, Andrés Lewin-Richter o Tom Johnson

Las producciones surgidas de *Ars Sonora* se han difundido en eventos, encuentros y festivales como *Wings of Sound* (Helsinki, 1992), *Radio Beyond* (Londres, 1992), Festival de Música Contemporánea de Alicante (en todas las ediciones desde 1990), *Macrophon* (Wroclaw, 1994), Festival de Música Electroacústica Punto de Encuentro o Bienal de Radio de México 2004.

En la actualidad, *Ars Sonora* se sigue transmitiendo a través de Radio Clásica (RNE). Sin embargo, en el mismo caso de búsqueda de proyección a instancias tecnológicas más vanguardistas que experimentó la *Kunstradio*, este espacio posee una página web a través de la cual puede seguirse tanto en *streaming* como vía podcast a través de la web de Radio Clásica, en donde puede escucharse el programa *on line* y descargarse algunas piezas.

4.2.- El Caso Latinoamericano

Hoy en día, cuando se habla de Radioarte en Latinoamérica, puede mencionarse un grupo modesto pero representativo de iniciativas en

diferentes países de la región. Sin embargo, el interés por esta modalidad radial tiene muy poco tiempo oyéndose en emisoras y en espacios del continente, debido en parte a la ausencia de información acerca de estos géneros y por las limitaciones operativas, formativas, de difusión y de temprana comercialización de las emisoras latinoamericanas.

La cercanía con los Estados Unidos, hizo que los esquemas de la radio comercial norteamericana se instalaran ampliamente en las radios latinas, concentradas en conceptualizar y dar vida a proyectos en los que fuera posible ubicar *sponsors*, clientes y anunciantes por medio de formatos informativos muy poco experimentales, todos bajo el techo de la gestión privada. A estos factores, se añade lo que explica Camacho (2004):

Mientras que en las décadas de 1960 y 1970 en Europa, Estados Unidos y Canadá, se comenzaba a generar una nueva corriente que daría origen al "arte acústico", en América Latina la radio cultural buscaba algo más que reafirmar la identidad nacional de cada país: buscaba reafirmar la pertenencia de todos los latinoamericanos a una región común (no sólo por el idioma, sino por la historia y las costumbres) a través de una programación auténtica frente a la radiodifusión manejada con criterios empresariales (p. 2)

Por este motivo, hubo una época en la que se dio una apertura cultural enfocada en exaltar valores tradicionales y regionalistas desde una perspectiva informativa y documental, que bien pudo haber sido un escenario para adentrarse en las artes radiofónicas, pero que no poseía el carácter experimental para estos géneros. De igual forma, no es lo mismo hacer radio en México que hacer radio en Argentina o Venezuela: cada país confronta problemáticas concretas enfocadas a sus realidades.

Sin embargo, poco a poco comenzaría a hacerse eco de una nueva radio, de originales propuestas sonoras pensadas con bajo perfil pero expuestas a una audiencia considerable, enmarcadas en un espíritu más

experimental que la radio convencional. Pero estas iniciativas en América Latina comenzaron a gestarse dentro de los proyectos alternativos públicos, como es el caso de Brasil, en donde ya los dramaturgos radiales se aproximaban al radioteatro en las emisoras educativas y comunitarias de los años setenta.

El radiodrama, el radiocuento y en especial la radionovela, son algunas de las pocas expresiones artísticas que desde los años treinta, han podido colarse con importante fuerza dentro de las horas de programación en las parrillas de las emisoras latinoamericanas comerciales y no comerciales. La mayoría de estas producciones recreaban series de clásicos de la literatura, obras de teatro y cuentos, reclutando un importante número de seguidores en el continente. Pero como sucede con la mayoría de las artes que no se renuevan, ocurrió un importante retroceso en este género, tal como explica Camacho (2004):

Hay que admitir que una vez dominada la técnica de creación y producción del radiodrama, éste padeció una repetición de fórmulas y códigos que indujeron a pensar que todo estaba ya inventado, lo que impidió ensanchar sus posibilidades estéticas y avanzar hacia nuevas propuestas, como las que sucedieron a principios de 1960 en Alemania, con la ruptura del radiodrama tradicional (*hörspiel*), para dar paso al *neues hörspiel*, que pugnaba por nuevos procesos en la concepción y producción del radiodrama (para.¶ 5)

Fue precisamente a partir de este reconocimiento del parcial estancamiento del radioteatro y la radionovela, que comenzaron a surgir experimentos con la música, la palabra, el silencio, los ruidos, los sonidos del entorno y los efectos sonoros, en conjunto con la avalancha informativa que sobre estos géneros se estaba gestando en Europa. Esto dio oportunidad, a finales de los años ochenta y principio de los noventa, de crear el interés por producir radioarte, poesía sonora, text-sound composition, collage sonoro y paisaje sonoros, entre otros.

Poco a poco, surgieron en todo el continente grupos e iniciativas enfocadas en trabajar el sonido en todas sus posibilidades artísticas. Es el caso, por nombrar solo algunos, de la Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL) en Ecuador y en México de las iniciativas de Radio Educación, junto al impulso que desde 1996 le dio el nacimiento de la Bienal Internacional de Radio a la instalación de la agenda del radioarte en América Latina, que se reforzó en 2001 con la creación del LEAS (Laboratorio de Experimentación Artística Sonora) y del programa de radio “El arte de escuchar el radioarte”.

A continuación haremos una breve exploración por países basada en los escritos e investigaciones que, respecto al surgimiento y desarrollo de este género en Latinoamérica, ha hecho la doctora Lidia Camacho, Directora General de Radio Educación de México, vicepresidente de la Red de Radiodifusoras Públicas de América Latina, fundadora y directora de la Bienal Latinoamericana de Radio e importante docente y figura de la radio en México.

4.2.1. Todo comenzó en Brasil

Si bien en Brasil, el movimiento del radioteatro en los años setenta estuvo influenciado por las relaciones que algunos de sus productores mantuvieron con uno de los más importantes centros de producción de arte sonoro en Europa, el *Studio Akustische Kunst* de la WDR de Colonia, Alemania, sus experimentaciones sonoras no se aplicaron únicamente al radioteatro, sino que fueron más allá.

Actualmente, explica Camacho (2010), la producción de arte radiofónico en Brasil se genera a mediana escala en estudios europeos, en algunas universidades y estudios privados, mientras que se encuentran iniciativas de forma más precaria en radios comunitarias, en radios pirata y

en equipos caseros. En ambos casos, la vocación es la búsqueda permanente de nuevos códigos sonoros.

Como en todos los casos del Radioarte, los productores, realizadores, creadores y promotores con iniciativas conjuntas e individuales, son los que han llamado la atención sobre el género. En el caso de Brasil, destaca el trabajo que realiza la investigadora Janete El Haouli, quien mantiene en el aire desde 1991 en la radio de la Universidad de Londrina, el programa “Música nueva-radio para oídos pensantes”, un programa enfocado en difundir la música experimental, concreta, electroacústica, así como otros géneros del arte radiofónico, como paisajes sonoros, poesía sonora y radioarte, entre otras propuestas.

En este sentido también resalta el trabajo de Lilian Zaremba, de la Radio MEC-FM Rio de Janeiro 98.9 Mhz, en donde la productora ha creado dos series radiofónicas importantes para la difusión del radioarte: *Rádio Mutandis* y *Rádio Escuta*.

Junto a esta labor de producción radiofónica debe reconocérsele a Zaremba la creación y organización de Radio Forum, evento internacional llevado a cabo en 1997 en Rio de Janeiro, que reunió en un ciclo de conferencias a personalidades de la radio internacional, así como a productores brasileños de la talla de João Batista Torres, de Radio Cultura de San Pablo; Regina Salles, de Radio Ministério da Educação e Cultura de Rio de Janeiro, y Regina Porto, harto conocida por Metropole São Paulo, paisaje sonoro de la ciudad de San Pablo, producido a petición de la WDR. En este Forum se presentaron también radioastas brasileños tan destacados como Janete El Haouli, Heloisa Bauab, Philadelpho Menezes, Norval Baitello, Arlindo Machado, Cynthia Gusmão y Clarice Abdalla, entre otros (Camacho, 2004, ¶ 16)

Zaremba también publicó hasta el 2004, tres números de la revista *Rádio Nova, Constelações da Radiofonia Contemporânea* (Editorial

ECO.Publique 1997-2000), revista que se ha convertido en referencia obligada en materia de arte sonoro, con interesantes artículos de reconocidos radioastas internacionales.

4.2.2. La experiencia sonora en Ecuador

Ecuador, a pesar de ser un país cuya actividad radial ha sido de bajo perfil en el continente, gestó desde 1996 un interesante y no convencional proyecto acústico. Se trata del grupo Radio Artística Experimental Latinoamericana RAEL, un espacio de comunicación formado por un colectivo proveniente de ámbitos como el teatro, la música, la literatura, las artes visuales, la informática y las ciencias sociales, enfocado en realizar actividades en las que coincidan los medios masivos y alternativos junto al arte.

Fabiano Kueva, quien fuera único director de este colectivo, explica que RAEL “tiene como objeto renovar las posibilidades del lenguaje radiofónico y ampliar la aplicación del sonido hacia estrategias artísticas” (Kueva, 2002, p.4). Esto, con el fin de mejorar la calidad de los mensajes sonoros que recibe la sociedad ecuatoriana, así como revalorizar el carácter y las posibilidades estético- educativas del sonido.

Con el paso del tiempo, este colectivo adquirió mucha presencia en ese país. Durante cuatro años, RAEL mantuvo al aire una serie radiofónica llamada “Los navegantes del éter”, espacio a través del cual los radioescuchas de la ciudad de Quito tuvieron la oportunidad de escuchar obras de arte sonoro internacional, así como obras producidas por los integrantes del grupo. (Camacho, 2004)

Pero a partir del año 2002, RAEL se convierte en el “Centro Experimental Oído Salvaje”, teniendo como miembros permanentes a Iris

Disse (Alemania), Mayra Estévez (Ecuador) y Fabiano Kueva (Ecuador), quienes alternadamente trabajan como realizadores, guionistas o productores de obras generadas en colectivo, proyectos de carácter individual o apoyo a proyectos de colectivos artísticos afines.

Camacho (2004) explica que los integrantes de este grupo han logrado llevar el arte sonoro no solamente a la radio, sino también a espacios públicos como plazas, galerías, calles y autobuses. Las plataformas de acción de este colectivo, no excluyentes de los medios, incluyen programas de radio, escuelas de la escucha, invasión de espacios públicos, el sonido en vía directa (Radio Arte en vivo y el Radio Arte en lo cotidiano y personal) y difusión *on line*.

Pese a que todo esto representa un avance, el “Centro Experimental Oído Salvaje” no posee a la fecha del presente trabajo de grado, un espacio continuo de exposición radial. Y tal como explica Kueva (2002), el arte con sonidos producido por ese colectivo es relativamente reciente y con tendencia a circular en dos ámbitos: medios de comunicación radial y arte contemporáneo, lo cual le da una dinámica especial a los proyectos y obras, pero que enrarece el momento de legitimar su discurso y resultados.

La artista alemana Iris Disse, miembro activa del colectivo, ha trabajado por darle a la radio cultural ecuatoriana un carácter artístico y experimental, asimilando las diferencias entre ambas culturas y aprovechando sus similitudes. En ese orden, el colectivo centró su objetivo en crear un espacio internacional para la actividad sonora, tal como explican en su página web:

(...) tiene como objetivo constituirse en una red para generar, difundir y ampliar las experiencias desarrolladas en Latinoamérica durante la última década en el ámbito de la radio innovativa y el arte sonoro,

además de establecer diálogos con artistas e instituciones de otras latitudes. Entre nuestras actividades eje está generar una serie de trabajos que, cubriendo campos como la transmisión radial, satelital y web; el emplazamiento en espacios públicos y simultáneamente museos y galerías; la circulación en CD y DVD, logren insertar, de manera eficiente, la actividad artística con el sonido como una alternativa de producción y consumo a la tradición visual de las artes (Kueva, 2010, ¶ 17)

Debido a la originalidad y diversidad de temas que abordan en sus producciones, este grupo ganó reconocimiento internacional al abordar temas de las más diversas índoles, como la sexualidad y la libertad de las mujeres, a través de un tratamiento seductor y juguetón. Precisamente debido a esa audacia en el tratamiento de sus piezas, han ganado más de 15 premios internacionales, incluyendo el Prix Futura, las categorías Radio Drama y Radio Feature de la III y IV Bienales Internacionales de Radio de México, el Premio CIESPAL – UNDP y el Premio de Comunicación Símbolos de Libertad. También han participado en diferentes eventos de comunicación y arte contemporáneo en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

Disse (2002) considera que es muy difícil vivir del radioarte en Latinoamérica, al igual que en Alemania. Sin embargo, desde este colectivo continúan trabajando el arte sonoro con las formas más abstractas del sonido y la voz, para motivar la ‘apertura del oído’ y aumentar el número de oyentes que cada vez se manifiesta más ante esta experiencia.

4.2.3. Las iniciativas en Argentina

Al sur del continente americano, concretamente en Argentina, han surgido interesantes manifestaciones de arte radiofónico que si bien ponen al país en la mira de producción en este género, también muestran

signos de desarticulación y las mismas limitaciones que aquejan a la mayoría de las emisoras del continente, como el marcado carácter comercial e informativo de las radiodifusoras.

Ricardo Haye, periodista, docente, investigador y propulsor argentino de las artes radiofónicas, asegura que "hacer radioarte en Argentina es complicado, la estructura comercial prevaleciente en la radiodifusión latinoamericana no es muy afecta a la experimentación, lo más común es apostar por las fórmulas que se pretenden consagradas" (Haye, 2006, ¶ 12)

A pesar de ser ésta la realidad común en el continente, en Argentina vale la pena destacar algunas iniciativas y creadores que aún se mantienen generando, difundiendo y promoviendo contenidos radio artísticos en diferentes niveles, tal es el caso del Laboratorio de Experimentación Artística Radiofónica (LEAR).

En 2004 surge este proyecto entre Buenos Aires y Río Negro, Argentina, gracias a la dedicación de Ricardo Haye y Agustín Tealdo y al auspicio de Universidad Nacional del Comahue, la Escuela de Comunicación de Buenos Aires y la Escuela Terciaria de Enseñanza de Radio, instituciones separadas por miles de kilómetros pero que comparten el interés por las nuevas tecnologías.

El LEAR es un espacio dedicado a la experimentación, investigación, capacitación en radioarte y producción de programas radiales. "El desarrollo del proyecto propone indagar en las potencialidades expresivas de la comunicación radiofónica en busca de tratamientos originales del relato en radio" (Haye, 2010, ¶ 1). Está conformada por un equipo de productores y educadores encabezados por Ricardo Haye, Agustín Tealdo, Hernán Risso Patrón y Silvana Frederic.

No poseen una estación fija por la cual transmitir sus producciones. Quizás por esta razón, Haye (2006) considera que las 35

estaciones radiofónicas universitarias que existen en Argentina, podrían tener un papel trascendental en la difusión del radioarte, al igual que las emisoras públicas, siempre y cuando se despojen de su afán utilitarista de los medios comerciales, con lo cual podrán permitirse la experimentación.

Aparte de la iniciativa del LEAR, existen personajes que también han hecho aportes significativos al género. Partiendo del hecho de que en la actualidad, la experimentación sonora en ese país está vinculada en la búsqueda de un nuevo lenguaje para los nuevos medios, destaca el trabajo experimental del artista Fabio Doctorovich.

La línea de trabajo de Doctorovich se inscribe en la creación de poesía sonora a partir del uso de herramientas multimedia. Desde 1989 participa en el movimiento Paralengua, que fundó los principios de la poética digital en ese país. De acuerdo con Doctorovich, los autores de poesía experimental deben enfrentar en Argentina, además de la indiferencia y la resistencia exhibida por otros poetas y por el público en general (resistencia también presente en otros países), largos periodos de oscuridad y represión social, en los cuales la mera experimentación o siquiera el desviarse de los carriles aceptados por la sociedad pueden ser para el autor motivo de exilio o de marginación. El interés por difundir e intercambiar las propuestas de experimentación sonora y multimedia le llevó a crear su propio sitio en Internet: www.postypographika.com.ar. (Camacho, 2004, ¶ 18)

Por la dificultad de llevar las propuestas sonoras a la radio, muchos de estos proyectos han encontrado un espacio de difusión en la plataforma web, lo que les ha permitido llegar a numerosos oyentes en distintas partes del mundo. Sin embargo, el descontento por no tener un espacio dentro del dial se mantiene. En su misma línea crítica a la radio comercial, el radioasta argentino Haye (2005), considera que en Argentina la radio está homogeneizada, con un planteamiento conceptual muy pobre en expresividad, una agenda temática deprimida y que un punto débil, es que no existen historias al momento de hacer radio.

4.2.4. México: El embajador del radioarte en Latinoamérica

Como en muchos otros países, en México la cultura del radiodrama en sus diversas modalidades (radiocuento, radioteatro, series literarias y radionovelas), fue desde los años treinta hasta la década de los sesenta, la única modalidad artística radial existente y aceptada efusivamente por los radioyentes, hasta llegar a convertirse en una tradición con amplio legado en ese país.

Posterior a ese *auge* del radiodrama, que desapareció tras la monotonía en el discurso dramático y la repetición de fórmulas, pocas incursiones artísticas de carácter innovador se escucharon por la radio mexicana. Y es que como explica Camacho (2004), crear radioarte exige requisitos que van más allá de la curiosidad o el entusiasmo. Debe existir creatividad, investigación, oficio y tiempo disponible al aire, algo que se consigue más en las emisoras culturales pero que escasea en la radio comercial, donde el tiempo es dinero y las producciones deben crearse rápido y ser analizadas y aprobadas en segundos.

Pero a pesar de estos factores, en México la curiosidad en torno al género ha ido aumentando a tal grado que se ha convertido en un referente en toda la región latinoamericana, ya que también es posible encontrar en un par de emisoras, ciertas evidencias de un tratamiento artístico del sonido. También en las universidades, los profesores de historia del arte, comunicaciones y música, han hecho debates y encuentros de interés sobre la materia y se han publicado hasta artículos, libros y pequeños apuntes sobre lo radioartístico.

A raíz del creciente interés en ese país, las emisoras y los artistas comenzaron a entender que el radioarte no consistía en difundir programas y contenidos sobre las bellas artes. Una emisora en particular,

Radio Educación, asumió la tarea de despertar la atención del público radioescucha, a través de dos acciones para impulsar el género:

(...) La difusión semanal, a partir de agosto de 2001, del programa radiofónico “El arte de escuchar el radioarte”, serie destinada a difundir el radioarte nacional e internacional, y la creación del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) (11). Este laboratorio fue creado, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en septiembre de 2001 y está integrado por artistas de diferentes disciplinas dedicados a la producción e investigación radiofónica sobre las posibilidades artísticas del sonido, en especial del radioarte (Camacho, 2006, p. 7)

El programa radial “El Arte de escuchar el radioarte” fue creado en el 2001 y se transmite una vez a la semana en Radio Educación. Conducido inicialmente por Lourdes de Quevedo Orozco, este espacio se ha convertido en un comentado y singular programa en la radio mexicana por su original propuesta, en la que abundan referencias clásicas y más actuales de las artes radiofónicas, además de ser el único programa de este género en México.

Por otra parte, los productores del LEAS se propusieron buscar nuevas formas de expresión radiofónica e impulsar a los nuevos y jóvenes talentos, para lograr un refrescamiento en la programación de la emisora. De igual manera, buscan fomentar la investigación, el desarrollo de diversos movimientos artísticos sonoros, fomentar la experimentación, producción y difusión del arte sonoro y las tradiciones orales, realizar talleres y presentaciones, trabajar en conjunto con otras iniciativas internacionales y crear un público seguidor.

Con la creación de esta plataforma de experimentación sonora, ha sido más factible por parte de Radio Educación la promoción del radioarte como género de expresión artística. Y cuando se habla de

“experimentación”, no se pretende eludir a un grupo de de artistas que juegan ociosamente con los objetos sonoros en una cabina de radio. La intensa actividad creativa de LEAS ha producido más de 150 obras de arte sonoro, repartidas entre artistas nacionales e internacionales y que también han sido presentadas en importantes foros y festivales mundiales de radioarte, entre los que se encuentran el proyecto mundial *Re-inventing Radio* de Kunstradio, así como los proyectos internacionales *Radiotopía: la noche del radioarte* y *el Art's Birthday 2006: Transdadáexpress*, del festival *Ars Electrónica*, de la ORF.

Radiotopía: la noche del radioarte, fue una iniciativa convocada en el 2002 por el programa radiofónico Kunstradio de la Österreichischer Rundfunk Austria Corporation (ORF) y del cual formó parte Radio Educación a través del LEAS, quienes crearon ocho obras sonoras para esta transmisión que duró un día.

El *Art's Birthday 2006: Transdadáexpress* fue una intervención en la que el LEAS creó una pieza donde se mostraron “las principales producciones que se transmitieron a través de los satélites europeos Ravel y Verdi. En esta producción, el LEAS transmitió fragmentos de obras de artistas notables y diversos como Alvin Curran, Tetsuo Furudate, Miguel Molina, Valeri Scherstjanoi, Pascal Tison y Sergej Mohntau, entre otros (...)” (Camacho, 2006, p. 10).

Esta edición del evento se realizó en vivo durante un día y fue difundida vía canales de satélite, pertenecientes a la red de la EBU. Cada grupo participante, además de hacerse responsable de coordinar la logística de su participación desde el país en el que se encontraba, debía enviar “paquetes de regalo”, que en realidad eran piezas sonoras y acústicas, a través de los canales satelitales disponibles. Incluso tenían la opción de mezclar/remezclar cada pieza desde la cabina en la que operaba cada grupo, a los cuales les eran otorgados cerca de 30 minutos para su participación en el satélite, tal como se muestra en este esquema:

19:05-19:30 *En vivo desde Madrid* (RNE)

19:45-20:00 *En vivo desde Baltimore* (arte @ radio)

21:12-21:30 *En vivo desde Moscú* (Rusia Radio)

22:20-22:40 *En vivo desde Toronto* (Deep Wireless)

En cada edición, el *Art's Birthday* adicionalmente se apoya de las tecnologías del *streaming* y de internet, para transmitir contenidos creados por artistas de todo el mundo, conectando segmentos de piezas radioartísticas y miniaturas electroacústicas.

Por último, vale la pena mencionar también el trabajo del LEAS en el *Aether Fest, Festival Internacional de Radioarte*, que organizan la radiodifusora KUNM de la Universidad de Nuevo México y el Centro Harwood de Artes en Albuquerque, Estados Unidos, donde una de las obras producidas en el ámbito del LEAS, *Los proverbios del infierno*, obtuvo un primer lugar.

Estas obras fueron posibles por la labor visionaria de Radio Educación en México, que también se ha dedicado a la exploración y establecimiento de los nuevos medios digitales, creando las bases para la formulación de un medio diferente:

Radio Educación es la primera emisora radiofónica que ha empleado de manera experimental el lenguaje hipermedios, a través del diseño de series radiofónicas que cuentan con material complementario en internet. Asimismo, el interés por conocer las nuevas posibilidades del lenguaje hipermedios ha propiciado que Radio Educación sea la primera emisora que ha buscado redefinir las posibilidades educativas de la radio en combinación con la internet. (...) A través de Radio Educación se han comenzado a reutilizar los materiales de los acervos para generar propuestas de audio a la carta, servicios de información cultural, retransmitir radionovelas y generar nuevas propuestas complementarias entre la radio y la internet (Rodríguez, 2005, ¶ 14)

Si en un momento era cuestionable la idea de crear una pieza multienlace, en tiempo real y con diversos artistas del mundo, hoy en día una emisora como Radio Educación lo ha hecho posible a través de las tecnologías de la plataforma web, que sirven de complemento al principal medio de acción y razón de ser del radioarte, que seguirá siendo la radio.

4.2.4.1. La Bienal Internacional de Radio

En 1996 surge en la ciudad de México, un evento que constituiría el primer acercamiento al radioarte en un contexto en el que nada se sabía sobre ese género de forma oficial, ni en las radios, ni en los espacios públicos. Se trata de la Bienal de Radio, un ambicioso evento que en sus primeras tres ediciones estuvo orientado a Latinoamérica, pero que en vista de su éxito se hizo internacional, cumpliendo en el año 2010 su octava edición.

Lidia Camacho, a quien ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo de grado, es además la fundadora y directora de la Bienal Internacional de Radio. A través de diversos proyectos e investigaciones, ha buscado crear un debate en torno a las posibilidades artísticas de este medio y llamar la atención sobre la necesidad de un replanteamiento en su discurso, objetivo que a través de la bienal se logró en buena medida.

Según Camacho (2004), el objetivo principal de la bienal continúa siendo el que le dio origen y llevó a su crecimiento: ser un espacio de reconocimiento a la creatividad de quienes cotidianamente hacen la radio. Uno de los fuertes de la bienal es el “Concurso de Programas Radiofónicos”, espacio que premia a las mejores obras creadas en las categorías de Radiodrama, Reportaje radiofónico, Revista radiofónica, Radioarte, Programas infantiles y Programas indigenistas.

Como parte de sus objetivos secundarios, se encuentran el abrir un espacio para la exhibición de ideas nuevas y frescas que permitan enriquecer el medio, así como establecer una mesa de intercambio y debate académico a través de simposios, conferencias, talleres, audiciones y encuentros, a los cuales siempre asisten artistas, educadores y productores con las visiones más experimentadas, entusiastas y visionarias de las artes radiofónicas en el mundo.

Como explica la propia Camacho (2004), “este ambiente era más que propicio para que el radioarte comenzara en México su proceso de reconocimiento como genuina expresión del arte sonoro. Por ello, no es exagerado afirmar que la historia del radioarte en México comienza en mayo de 1996, con la Primera Bienal Latinoamericana de Radio” (¶ 21)

4.2.5. La naciente obra radio artística en Venezuela

La historia de las incursiones artísticas en la radio de Venezuela, no constituye una excepción a las experiencias de sus vecinos en el continente. Factores que coinciden con la influencia americana de la búsqueda de una temprana y permanente comercialización de las emisoras, necesarias para su mantenimiento y funcionamiento, han apartado la posibilidad de explorar los géneros artísticos y por consiguiente, estudiar la posibilidad de convertir un proyecto sonoro-artístico en un medio rentable tanto en materia de educación, como en fuente de ingresos a través de la conformación de un público cautivo.

En la radio venezolana, pocos han sido los espacios permitidos al arte. Los primeros registros de una actividad cultural radiofónica importante datan de la década de los treinta, con el inicio de lo que sería una fiel tradición al género del radioteatro y las radionovelas. En sus inicios, figuran nombres como los de Alfredo Cortina y Walter Dupouy, en adaptaciones de obras de teatro, comedias y leyendas históricas.

La Broadcasting Caracas, hoy conocida como Radio Caracas Radio (RCR), es la emisora más antigua de Venezuela. Vidal (2002) explica:

(...) con la Broadcasting comienza a hacerse seriados dramatizados, siempre estaremos hablando en nuestra radio de “El Misterio de los Ojos Escarlata” (...) Estas eran muy ingenuas, muy cortas, eran dramatizadas, dialoguizadas y tenían el encanto de la novela negra, porque era de misterio y había fantasía y también tenía ese encanto de educar al oyente, porque cada episodio ocurría en una parte de Venezuela (...) Llegó un momento en el que la Radionovela, utilizando Radionovela como una ampliación del radioteatro, sería un radioteatro seriado continuado (Vidal, 2002, citado en González y Márquez, 2002)

Movimientos similares con ese género ocurrirían en los años cuarenta, momento en el que funcionaban en Caracas seis emisoras: Broadcasting o Radio Caracas, Radio Continente, Ondas Populares, Radio Libertador, Radio Difusora Venezuela y Radio Tropical. “La programación se mantenía apenas con tres tipos de espacios: las audiciones en vivo desde los estudios, los noticieros estelares y las radionovelas. La radioemisora que haría de estas últimas el plato fuerte de su programación es Radio Rumbos” (Benítez, 1983, p. 5).

Radionovelas emblemáticas y revolucionarias de esas épocas lo fueron “El Gavilán”, “La Ciénaga” y “El misterio de las tres torres”. Ese período que oscila entre los años cuarenta y los años sesenta, tuvo el privilegio de contar con un público selecto pero fiel, que seguía dos o tres veces por semana las transmisiones de esos programas por la emisora de su preferencia, a través de historias épicas, dramáticas, románticas y misteriosas.

En ese período también incursionarían las radionovelas importadas, las cuales eran traídas de Cuba, a excepción de unas pocas que venían de México, países que se disputaban en aquella época el

liderazgo de éste género. “El derecho de nacer”, sería una de esas grandes producciones cubanas que tuvo un considerable impacto en la opinión pública venezolana. A partir de la incursión de estas novelas extranjeras, la parrilla de programación se dividiría entre la producción nacional y la importada, de corte dramático y de comedia. Pero paulatinamente, la producción de afuera sustituiría a la local.

El éxito de las radionovelas continuaría por unos años más, hasta la década de los 80 con la actividad de Radio Rumbos. Sin embargo, entre la invasión extranjera de radionovelas en las emisoras, la inminente arremetida de la televisión, el progresivo retiro de los escritores, el cada vez menor presupuesto destinado al arte en la radio y con el agotamiento en la presentación de formatos narrativos y de temáticas; el destino de las radionovelas era desaparecer progresivamente del dial.

Posterior a esto, ninguna novedad artística se generó en las ondas hertzianas. Lo que vendría después, sería una fórmula similar a la experimentada por las radios de Latinoamérica: una continua exposición a una radio donde prevalece el género noticioso-informativo, *magazines* de variedades, fórmulas de entretenimiento, una radio participativa juvenil acentuada en los años noventa y un espacio para géneros reporteriles y en menor medida, documentales.

4.2.5.1. “Oír es ver” y otras iniciativas

Quizás motivado a la búsqueda de un refrescamiento ante este panorama, carente del elemento artístico, en la Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM comenzó a gestarse desde 1998 un espacio de difusión de originales propuestas en las que prevalece un nuevo ordenamiento estético del sonido en la radio. El programa “Oír es Ver”, pionero en Venezuela en difundir el arte sonoro y el radioarte, surge por iniciativa del radioasta, músico, artista, productor y docente universitario Jorge Gómez, quien

también ha producido y conducido los programas “Espacio Antiguo” y “Red 23”.

El objetivo inicial del programa radiofónico “Oír es ver” fue la transmisión de los audios de esta exposición [se refiere a la exposición de arte acústico europeo ‘Oír es ver’, del artista austriaco Gue Schmidt, de la cual el programa tomó la idea y el nombre] y posteriormente, a partir de la tesis doctoral de José Iges, se diseñaron los programas para adentrarse, desde una perspectiva pedagógica, en el conocimiento del género. Además de la serie radiofónica, Jorge Gómez se ha dado a la incansable tarea de ofrecer conferencias y talleres sobre las posibilidades artísticas y expresivas de la radio (Camacho, 2004, ¶ 24)

Transmitido una vez a la semana, este espacio que también se emitió en la emisora Jazz 95.5 FM, cesó sus funciones en el año 2009 debido a razones de carácter político y gerencial de las emisoras. Durante el tiempo que estuvo al aire, pudo transmitir los clásicos del radioarte, educar al oyente con teoría y ejemplos sonoros, hacer experimentos locales y difundir lo último sobre el género en el mundo.

La experiencia de Gómez asistiendo a las Bienales Internacionales de Radio, en una de las cuales (en el año 2006) obtuvo el primer premio en la categoría de programas musicales; le acercaron y abrieron una nueva percepción del género y sus posibilidades:

El hecho de haber asistido a la segunda bienal en el año 1998, como cursante de creación radiofónica de la *Dolce Belle* de Alemania, invitado por ellos, fue cuando pude enterarme del radioarte y me cautivó (...) Posteriormente, en la bienal del 2000, estudié con José Iges, el creador de la única tesis que se ha escrito en el mundo sobre el radioarte [la única tesis hasta la fecha de la entrevista]. Allí sentí que, al obtener la metodología, estudiar la historia, tenía más seguridad del tema. La tercera vez que fui a México, en el año 2002, en la última Bienal que hubo, la cuarta en total, hubo un encuentro Internacional de Radioastas de todo el mundo, ahí me di cuenta de la seriedad del

asunto, y pude compartir con importantes exponentes como Heidi Grudman, Pietro Formentini, José Iges, etc. Me dí cuenta que existía algo llamado Radioarte Performance, y me inspiré para desarrollar la labor de dar clases sobre esto, crear el programa “Oír es ver” en la Emisora Cultural de Caracas y crear actividades sobre el género con 30 personas aproximadamente. (Jorge Gómez, comunicación personal, noviembre 10, 2004)

Al involucrarse con los mayores hacedores del género en el mundo, Gómez se percató de lo innovador de este movimiento y de la ausencia de información y espacios que existían en Venezuela al respecto. Seducido por la versatilidad del radioarte y por el replanteamiento de lo artístico en el medio, en una forma que modifica incluso la manera en cómo el oyente escucha la radio, se decidió a dedicarse de lleno a su difusión, producción y enseñanza.

Gómez (2004) explica esto, refiriéndose a sus experiencias en las bienales: “Me dí cuenta de que la gente que está metida en esto, está muy consciente en su criterio de que es un arte nuevo, un arte con excelentes posibilidades de tocar cualquier temática del conocimiento humano para intervenir la radio de una forma artística”. A lo anterior, se suma la discusión de los espacios para el género, por lo que añade “ (...) y se da la constante de que el radioarte ha crecido por la radio universitaria, la radio comunitaria, la radio pirata y la radio cultural. Eso implica, hasta ahora, un campo de participación diferente con respecto a la radio comercial” (conversación personal, 10 noviembre).

Teniendo en cuenta esto, su labor se ha extendido a la radio, museos, galerías, centros culturales y universidades. Además de su participación como productor radial, creó una plataforma divulgativa, artística y pedagógica llamada Arte Sonoro y Radioarte de Venezuela (ASRAV). A través de ella, ha logrado incluir la materia de Arte Sonoro en el pensum de la Universidad Nacional Experimental de la Artes (UNEARTE) desde el año

2006, así como la inducción de talleres cortos de la misma materia en la Universidad Nacional Experimental de Yaracuy (UNEY) en el 2008.

Como apoyo complementario a la difusión de lo que se hace en Venezuela, ha realizado varios encuentros, convenciones y exposiciones, las que se detallan a continuación:

- *Primer Radioarte-Performance "Fonosomático"* (2002): en el Museo de Bellas Artes se dio este encuentro, como parte del Primer Taller de Radioarte realizado en noviembre de ese mismo año. El principio de esa obra buscaba reflejar la aparición del sonido desde el Big-Bang hasta nuestra época, en un recorrido sonoro por la historia de la humanidad. La actividad tomó todos los espacios del Museo de Bellas Artes, en un performance donde el sonido se unió a otras expresiones artísticas. En ella participó el también radioasta y performancista Macjob Parabavis, con el que Gómez tuvo el dúo musical de radioarte DAJG.
- *Primer Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro Parlante* (2009): este primer acercamiento de Venezuela con figuras internacionales de las artes radiofónicas, se concretó en este evento que contó con invitados de España, México y artistas locales. La actividad incluyó también un curso taller de Arte Sonoro a cargo del conocido artista, investigador y pedagogo español Miguel Molina de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Este encuentro fue presentado en el marco del Festival Nuevas Bandas (FNB), institución que desde el 2008, se ha venido vinculando con el movimiento radio artístico.
- *Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro Parlante* (2010): auspiciado y organizado por la Embajada de España, con el apoyo de la Fundación Nuevas Bandas y ASRAV, este segundo

episodio trajo como invitados especiales a los artistas españoles de reconocida trayectoria: José Iges y Concha Jerez, junto a una representación de artistas venezolanos. Igualmente se presentará la primera emisora en el país por internet dedicada al Arte Sonoro llamada: “De Origen Bélico”. En esta edición, se hizo énfasis en las Acciones Sonoras, la Poesía Sonora, y el Radioarte, “facilitando así el conocimiento metodológico del Arte Sonoro en su parte didáctica y el goce estético para un público atento a ampliar su cultura” (Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro, 2010, ¶ 5)

- *Ars Sonus*: Adicionalmente a estas actividades destaca la edición en 2008, del primer compilado en CD de Arte Sonoro y Radioarte de Venezuela (ASRAV) titulado “Ars Sonus”, el cual contiene las obras de ocho artistas sonoros locales. Nuevamente en esta iniciativa intervino la Embajada de España en Venezuela junto al apoyo de la Organización Nelson Garrido.

Junto a Jorge Gómez en la experiencia de difundir el radioarte en Venezuela, también hay que mencionar al profesor Edison Castro, docente de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia. Al respecto, Castro (comunicación personal, 01 enero, 2006) opina “los nombres más conocidos del radioarte en Venezuela son Jorge Gómez y Edgar Sierra. Yo no me considero un radioasta pero si un firme entusiasta, y por ello en la asignatura de Producción Radiofónica de Dramáticos, que creé y dicto en LUZ desde hace seis años, se toca el punto y se desarrollan propuestas al respeto”.

Con participaciones en cinco de las ediciones de la Bienal Internacional de Radio, este pedagogo cree que el género podría cobrar fuerza, si se tomaran en cuenta ciertos factores: “Depende de la apertura de quienes gerencien las estaciones de radio, de la productividad de los creadores y de la aceptación del público, la inclusión de manera progresiva y

permanente de pequeñas piezas en la programación diaria y a través de la capacitación de los creadores para que entiendan lo que es el radioarte y no confundan estas obras con ‘mamotretos’ sonoros de difícil recepción, sólo por ser extrañas e incomprensibles” (Edison Castro, conversación personal, 01 enero, 2006)

Castro (2006) considera que el radioarte es una estupenda vía para que la gente vuelva a vivir la radio, que explore al máximo su imaginación y sentimientos. Igualmente, opina que el arte radiofónico tiene su estética, una que estética que permite la comunicación en la que está implícita, a su vez, la existencia de información con alguna o diversas finalidades. Defiende la teoría de entusiasmar a la gente (público y productores), a través de la creación de pequeñas píldoras sonoro-artísticas, para que comience a apreciar esta otra forma de utilizar la radio en momentos donde domina una radio *blablante* y repetitiva.

De esta forma, el radioarte en Venezuela ha manifestado un crecimiento sustentando por el interés de un pequeño pero fructífero grupo de artistas, productores y docentes, que pusieron al país en el mapa de la producción artística en el campo de la radio en Latinoamérica.

CAPITULO V

FUNDACIÓN NUEVAS BANDAS

Por tradición histórica, el género del rock and roll ha sido una forma de expresión musical marginada desde sus orígenes. Quienes se atrevieron desde los años cincuenta a intervenir la escena musical popular a punta de guitarras, bailes alteradores del orden y letras que invitaban a rebelarse, lo hacían buscando un medio para expresar lo que en aquel entonces la sociedad tanto reprimía: mostrar su inconformidad con el sistema, sus inquietudes emocionales, el irrefrenable despertar sexual, los pensamientos políticamente incorrectos, rebelarse frente a patrones autoritarios, narrar sus experiencias con sustancias prohibidas y sobre todo, la necesidad de manifestarse en libertad. (Galindo, 2009)

Y aunque hoy en día algunas de estas motivaciones han cambiado y otras se mantienen, la necesidad de expresarse sigue siendo la misma. La diversificación de los géneros musicales ubicados dentro del pop y el rock a través de los cuales se manifiestan estos mensajes, ha permitido la difusión de mensajes entonados en el rock and roll, metal, indie, punk, blues, reggae, electrónica, hip hop, kraut rock, trip hop y grunge.

El continente latinoamericano, aunque ha estado siempre influenciado por la actividad musical generada en los países anglosajones, ha experimentado un crecimiento y una mayor exposición de la música que en esta región se produce, pretendiendo conservar su identidad, a pesar de las adversidades.

Respecto a este punto, el periodista Javier Patiño comentó en la revista "Play" lo siguiente:

“El rock en Latinoamérica, con la posible excepción de Argentina, ha sido una empresa quijotesca. No es una música que evolucionó con nosotros, y por eso buena parte del rock local de cualquiera de nuestros países tiene un tufillo de copia de algún grupo anglo –al cual nunca nos podremos parecer- y descubrimos, al final del día, que todos somos ‘suramerican rockers, sin mujeres, sin millones, sin Cadillac”. (Patiño, J. Revista “Play”, 2005, p. 21)

En un esfuerzo por cambiar esa dramática realidad del rock en el continente, desde la década de los noventa surgieron diversos proyectos, ONG's e instituciones que se han organizado y levantado por velar los intereses e impulsar la música que se construye en Suramérica. En el caso específico de Venezuela, una sola institución cuenta con el crédito de ser la única que ha escrito una trayectoria en la promoción del rock y el pop de este país.

La Fundación Nuevas Bandas, un organismo de promoción cultural originado en la ciudad de Caracas, que nació con el fin de apoyar la música de corte rock – pop hecha en Venezuela, hoy se ha convertido en la institución de este tipo más antigua y con más trayectoria del continente latinoamericano.

5.1.- Reseña histórica

Corría el año 1990 y en Venezuela, un país en el que la opinión pública, los titulares de los periódicos, la empresa privadas e instituciones públicas, tenían su foco de atención en una naciente e incierta crisis nacional; la gente comenzó a buscar nuevos intereses, formas de descargar su incertidumbre y medios para expresarse. En un país en el que el acento caribeño define la industria del entretenimiento, comenzaba a gestarse por

aquel entonces, un nuevo ciclo alternativo e histórico dentro de la música local.

Jóvenes con cortes de cabello fuera de lo común, llamativas vestimentas y discursos rebeldes, desfilaban por distintos puntos de la ciudad en una suerte de movimiento “underground”. El boca a boca se corría por todos los sectores de Caracas, anunciando la inconformidad de una juventud decidida a hacerse notar.

Los 90 fueron años cáusticos, desencantados y retadores. El anti-idealismo instaurado en el pensamiento de quienes deseábamos vivir a plenitud el cinismo de una década revisionista y crítica, que se burlaba de si misma cuestionándose con nostalgia todos sus antecedentes, era promesa de vida y ley natural. Quizás por eso, la movida callejera y musical de los 90 en Caracas siempre fue además de inconforme, sincera y espontánea. De cuerpo frágil y salud precaria, la escena rock se consolidaba al margen de toda posibilidad o aspiración comercial – incluso independiente- porque apenas existía para evidenciar cómo el pensamiento agnóstico y los vericuetos del entablado subterráneo, pueden sobrevivir sin mayores compromisos con el “éxito” y sus consecuentes responsabilidades gerenciales y organizacionales (Tofano, C. Revista “Play”, 2005)

Así las cosas, durante aquellos días en Caracas era difícil encontrar un movimiento cultural sólido que agrupara a todas las opciones y propuestas generadas bajo este ambiente retador, paralelo y anticonformista. Pero sí existían personas que, agrupadas con otras con inquietudes similares, intentaban comprender y si acaso buscar espacios a través de los cuales fuera posible exponer lo que estaba sucediendo.

Félix Allueva, quien se define a si mismo como un promotor cultural, es Licenciado en Trabajo Social con un postgrado en Psicología Social y Gerencia Cultural. Trabajó en numerosas instituciones culturales del

sector público antes de convertirse en el cerebro, fundador y presidente, hasta la fecha, de la Fundación Nuevas Bandas.

En los años ochenta, Allueva se interesó en hacer trabajo de gerencia cultural en la Galería de Arte Nacional, oficio que luego lo llevó a ocupar un cargo directivo en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). En su paseo por estas instituciones, a finales de esa década se percató de que había surgido un despertar musical, que había escogido ser alternativo y de no tan fácil acceso.

Me dí cuenta que estaba sucediendo algo en Caracas, que había una serie de grupos desconocidos, muchos movimientos de graffittis, conciertos nocturnos en diversos locales, en casas abandonadas, unos chamos que se vestían burda de raro. Comenzaba a desarrollarse una estética diferente por allá en el 86 y a finales de los 80 (...) Entonces empecé a contactarme con ellos, y me conseguí con que algunos de los grupos que estaban tocando y eran más escuchados, como Sentimiento Muerto, Desorden Público, Seguridad Nacional y el naciente Zapato 3, eran solamente cuatro de las bandas que había en todo el panorama con una estética y propuesta musical propia. Entonces me metí a averiguar qué estaba sucediendo, y motivado por el trabajo con estos cuatro grupos, en esos cuatro años, me dí cuenta que quería tener ésto como línea de vida, y que quería trabajar con ahínco en el proyecto de la fundación (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

Fue en 1988 que decidió asumir el rol de promotor cultural, luego de sus experiencias programando eventos en el CELARG, como es el caso del festival La Otra Música, en el que participaron artistas venezolanos como Miguel Angel Noya y Vinicio Adames y el Festival de Jazz de Caracas, en el que intervinieron otros renombrados artistas de la época. Y fue también en esos días, cuando surgió la idea de hacer un festival que agrupara a las nuevas bandas.

Un ciclo de conciertos llamados Los Insurgentes, sería el primer acercamiento a esa idea, actividad que llevaron a cabo a finales de los ochenta varios promotores culturales, entre los que se encuentran el mismo Allueva, José Tomás Angola, Héctor Riazuelo, Gualberto Briceño, Luis Alberto Feaugas, María Irene *Mayita* Urdaneta y Mauricio Vargas, todos en alianza con la fundación José Angel Lamas.

Allueva (2008) recuerda que durante su primera entrega, en este evento compartieron tarima agrupaciones como El Rastro, Eskape, Radio Clip, La Banda Cinética, Sueño en Rojo, Trucos (luego se convertiría en Los Amigos Invisibles), Zapato 3 y cerrando el show, estuvieron los entonces muy jóvenes Desorden Público. Para la segunda entrega de Los Insurgentes, participaron Spías, La Máquina Azul, Darío Carli, Central de Alarma y Pasión por la Carne.

Todas las agrupaciones nombradas, tenían una posición importante dentro del movimiento post punk, new wave y pop rock que se dejaba escuchar en esa época. A todas, las unía una serie de códigos en común:

La gran mayoría son agrupaciones que tienen elementos comunes, entre otros, cantan en castellano; son bandas de garage, músicos muy jóvenes y sin experiencia, líricas con temáticas urbanas, circulación mano a mano de grabaciones piratas en formato cassette que generaba un canal alternativo de distribución; no aceptación de las figuras impuestas por las disqueras y negación a los códigos comunicacionales utilizados por artistas 'consagrados'. Coexistía esta movida insurgente con el movimiento de pop rock latinoamericano, son tiempos de la invasión argentina –Charly García, Fito Páez y Soda Stereo- y el 'rock en tu idioma'. (Allueva, F. 2008, p. 261)

Así el panorama, este ciclo de conciertos realizados en el Teatro Cadafé de Caracas abrió una vía de escape y sirvió de vitrina a una movida musical que no era tomada en cuenta por ningún sector. Posterior a él, se realizó otro evento llamado Encuentro en el Ruedo, en donde participaron

las bandas que darían sentimiento e impulso a lo que vendría después: Sentimiento Muerto, Desorden Público y Zapato 3.

Ya entrado el año 1990, muchos aires de cambio terminaron de dar un empujón a la reivindicación del movimiento pop rock del país. Gracias a la latinización de MTV más allá de territorio argentino o mexicano, una variedad de géneros rock cobraron forma y llegaban a las nuevas generaciones abanderadas de la música que se vendría. Nombres como rock mestizo, indie, pop, trip hop, post rock, acid jazz e industrial en el área pop-rock; así como two step, drum and bass, ambient, house, techno en el capítulo electrónico y el reggae, ska, dance-hall y hip hop en los ritmos afro descendientes, eran solo una parte de las múltiples sonoridades a las que los jóvenes tenían acceso.

Pero todo esto era opacado por varios factores: ausencia de espacios para los toques, de casas productoras para la realización de eventos y de una industria disquera que apoyara la continuidad y proyección de las propuestas musicales.

Sin embargo, a partir del año 1991 surge en Venezuela un festival que se convertiría en el reflejo de lo que ha pasado en el rock nacional desde la década de los noventa hasta el nuevo milenio y que concretaría la institucionalización de la Fundación Nuevas Bandas: el Festival de Nuevas Bandas.

La fundación surge primero con el Festival Nuevas Bandas, que nace en el año 1991 y tres años después, en el 93 y el 94, debido a la fuerza que había tomado el festival y a la necesidad de hacer otras actividades, decidimos crear un organismo que cubriera tanto el festival, como otras actividades talleres, conferencias, etc. Entonces de allí, surge la idea junto a otros amigos de crear la fundación. Para el año 1994, durante el primer semestre, se creó la fundación porque arrancamos con un evento de corte internacional que fue la presentación de la agrupación brasilera "Dos Paralamas De Sucesso".

En ese marco se originó la fundación (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

La Fundación Nuevas Bandas (FNB), una institución dedicada a la promoción de la música urbana con especial atención al rock , el pop y todos los subgéneros derivados de estos; surge en 1994 tras las inquietudes de sus fundadores al ver los resultados de las primeras iniciativas y dos años después al festival que le dio nacimiento.

A pesar del auge de ese tipo de manifestaciones musicales en los noventa, no existían instituciones que dieran apoyo sistemático y sólido a la gran actividad de sonido urbano joven que se generaba en el país. La FNB viene a llenar ese vacío, al convertirse en una respuesta ante las agrupaciones y todos los efectos socio-culturales que este movimiento de “nuevas bandas” estaba generando.

Esta institución funciona como un núcleo organizativo y programático, con especial interés en la investigación, registro, análisis y difusión de lo que pasa en materia musical urbano-contemporánea en el país. Tal como explica el mismo Félix Allueva (2008), las actividades han crecido con el paso de los años:

Estructurando planes anuales, esta institución ha venido atendiendo a distintos públicos (eventos intercolegiales y universitarios), diversas tendencias (festivales de ska y metal), ramas de la industria de la música (sello disquero, talleres formativos, edición de libros y revistas, programas de radio y tv) generando proyección internacional (representación venezolana en eventos en Iberoamérica: Rock en Ñ en México, Argentina, Chile, Perú, Uruguay; Festival Pirineos Sur en España, el encuentro Caracas en Zaragoza, convenio con Rock al Parque en Bogotá) o llevando la iniciativa del festival a otros países (Nuevas Bandas Panamá) (Allueva, F. 2008, p. 267)

Al percarse -con las ediciones de la Muestra de Nuevas Bandas, evento que dio origen al festival-, de que había un público cautivo, Allueva y su grupo de trabajo y colaboradores, desarrollaron la fundación con un presupuesto basado en el bolsillo de sus propios creadores, hasta convertirla en una empresa con amplio potencial de crecimiento.

Vicente Corostola, quien fue desde 1995 el Director de Arte de la fundación para luego asumir dos roles al pasar a ser miembro de la junta directiva, considera que esta institución es la única respetable dentro del medio y siente que el mayor pico en su evolución tuvo un momento clave. “Yo diría que la FNB comenzó a hacerse un nombre desde el comienzo, lastimosamente ha sido el único organismo en creer en el movimiento pop-rock nacional. Pero si hablamos de salto grande, un crecimiento evidente, diría que fue en 1999 cuando a través del show, se agigantó como un entero. La gente siempre ha estado ahí, aunque sea un nicho pequeño” (Corostola, V. Conversación personal, septiembre 2009)

Tal como explica Corostola, en 1999 es cuando se produce la expansión del radio de acción de la fundación tanto en el interior del país como del exterior hacia Venezuela, lo que permitió traer artistas invitados de todo el continente latinoamericano. Eso le dio mayor renombre al organismo para crearse un puesto respetable dentro del competitivo sistema de anunciantes y patrocinios, dentro de los medios de comunicación y, por lo tanto, para tener más peso y credibilidad frente a los jóvenes interesados en participar en todas las actividades programadas por ellos.

La fundación orienta su función a la realización de eventos, - grupos tocando en vivo- a través de eventos como el Intercolegial de Rock, el Alma Matter Rock y el Festival de Nuevas Bandas. Aparte de eso, desarrolla los “circuitos” de conciertos tanto en Caracas como en el interior de la república.

Por otro lado, se dedican al área de difusión a través de un programa de radio, las publicaciones de libros y revistas y la edición de

discos. Existe un apartado de “recursos humanos” que lo constituyen los talleres, seminarios y cursos que realizan todos los años.

Finalmente, la cartera de actividades culmina con una entrega anual de premios llamados “Premios Venezuela Pop and Rock”, un evento formal que galardona al talento nacional y reconoce la labor de los músicos y agrupaciones de habla hispana en el continente. Este evento se hizo durante varias ediciones, pero por distintas razones entre las que se encuentran falta de presupuesto y la ausencia de espacios para desplegar un show como éste, no se ha realizado en los últimos años, una decisión que consideran es sólo temporal.

William Padrón, conocido periodista musical venezolano y quien en la actualidad comparte espacio con Allueva en el programa radial de la fundación, llamado “Fabricado Aquí”, opina:

El trabajo de creer en las bandas hace rato se está haciendo, ahora es el momento de pedirles orden y promover sistemas de trabajo con resultados óptimos. Esa ha sido una visión que la Fundación Nuevas Bandas ha estado aplicando mediante Intercolegiales, Alma Maters, Circuitos; así miden el pulso y desarrollan ese mercado ávido de sonoridades (...) aunque los detractores hablen de una rosca y un submundo que ha creado el Nuevas Bandas, está claro que ese submundo está gestando –más bien sembrando una semilla-, esa industria que entiende los pasos que deben seguir todos para que prensa, radio, tv, promotores, productores y público en general, todos los involucrados en “la industria”, se integren a esta odisea que aún está en pañales, pero espera poder cambiar a pantalones bien puestos (Padrón, W. Revista “Play”, 2005, p.18)

Por su parte, Corostola (2009) considera que la FNB ha logrado que los grupos se den a conocer en una primera visión y que el resto, depende en segunda instancia del trabajo de los mismos grupos. Y aunque el cambio de gobierno en Venezuela y el clima económico-socio-político de

ese país han dificultado la tarea de mantener vivo y con vigencia las actividades de la fundación, especialmente el festival; este organismo, en palabras de sus creadores, se mantendrá en pie de lucha por dar continuidad a los 20 años de gestión que cumplen en el año 2010, mientras la situación así lo permita.

5.2.- Razón de ser de la Fundación Nuevas Bandas

5.2.1.- Fundamentación y Justificación

Un catálogo de más de 300 bandas musicales en los géneros pop-rock en el área metropolitana de Caracas, fue la motivación que surgió en los años noventa para establecer una institución que apoyara coherentemente el movimiento autodefinido como de “nuevas bandas”, término que según Allueva (2005) es utilizado para unificar a todas aquellas agrupaciones de origen urbano que centran su producción en el rock y sus derivados inmediatos.

“Se trata de dar consistencia histórica y sentido de continuidad a lo que están haciendo nuestros jóvenes de hoy”, explica Allueva, “el circuito comercial establecido no está dando espacio al movimiento de nuevas agrupaciones musicales, sigue restringido a los consagrados o sustentados por las grandes disqueras” (Conversación personal, mayo 2007).

La Fundación Nuevas Bandas fundamenta su existencia en crear nuevos espacios para ese nicho: radio, infraestructura, acceso a lo cultural institucional, difusión de productos culturales y establecimiento de la plataforma para el desarrollo y exportación de la nueva música urbana de Venezuela.

En cuanto al público al que están dirigidas estas actividades, tanto en el aspecto de quiénes participan en calidad de talento, como en

quiénes son los receptores o el público que asiste a sus actividades, esta institución tiene su propio manejo del target:

Hay como dos niveles: un primer nivel que va desde los 11 a los 17 años, que es el más joven. Sin embargo, el público más fuerte es el comprendido entre los 18 y 28 años. Después de los 28 años, la gente tiende a meterse en otras cosas, salta al jazz, al adulto contemporáneo, a otro tipo de música o se desvincula del movimiento musical. Ese es un proceso extraño que se da en Venezuela y que no pasa igual en otras partes del mundo, es el hecho de que la gente es partícipe de ese movimiento de nuevas bandas, máximo hasta esa edad (...) Los chamos de 11 a 17, que son los que van al intercolegial, se conectan con los sonidos más fuertes, léase el metal, neo punk, etc. Pero luego esos chamos crecen, y se despojan de lo básico para adentrarse en otros géneros, a complicarse un poco más el oído, y para eso está el Alma Matter (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

En ese sentido, la FNB se dirige a estimular la calidad musical desde los niveles más elementales: colegios, liceos, universidades y producción independiente municipal. Se concentra en consolidar eventos que sirvan de vitrina para mostrar lo que está pasando en el *underground* carqueño y dentro de esa búsqueda, se encargan de formar personal en la producción de eventos musicales que cubran las áreas técnicas y administrativas.

Una última razón que justificaría sus funciones, sería la de “interconectar todo lo que está pasando en la zona metropolitana de Caracas con otros centros urbanos como Barquisimeto, Puerto Ordaz, Maracay, Valencia, Mérida, Punto Fijo; donde sabemos existen interesantes movimientos de música urbana” (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

5.2.2.- Misión

La Fundación Nuevas Bandas se define como una institución de carácter privado, destinada a cumplir fines de interés público. En tal sentido, su personalidad jurídica de naturaleza civil no persigue propósitos de lucro.

La misión principal de esta institución consiste en:

Fomentar la producción de música popular contemporánea de corte urbano que se realiza a nivel nacional. Este fin se desarrolla a través de programas de difusión y promoción (eventos, conciertos, encuentros, programas de radio, etc.), proyectos de investigación y publicación, actividades de formación de recursos humanos (talleres, foros, clínicas y acciones afines), sistemas de difusión cultural (grabación y distribución de CD, CD-ROM y video, entre otros formatos). (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

5.2.3.- Objetivos

5.2.3.1.- Objetivo General

Promocionar, desarrollar, estimular y difundir la producción de música popular contemporánea, de corte pop rock, que se realiza en todo el territorio nacional.

5.2.3.2.- Objetivos Específicos

- Estimular y difundir trabajo musical de jóvenes estudiantes de educación media (Realización del Intercolegial de Rock).
- Estimular y difundir trabajo musical de jóvenes estudiantes universitarios (Realización del Alma Mater Rock)

- Reconocer la labor artística y trayectoria de músicos y difundir sus propuestas artísticas (Realización de nominaciones y entrega de premios: Venezuela Pop and Rock)
- Promocionar nuevas generaciones de músicos y difundir sus propuestas artísticas (Realización del Festival Nuevas Bandas)
- Establecer un espacio continuo para la presentación de nuevas agrupaciones musicales (Realización del circuito Nuevas Bandas, con un total de 12 conciertos: 8 en Caracas, 2 en Valencia, 1 en Barquisimeto y 1 en San Cristóbal)
- Estimular el análisis de la historia musical contemporánea (Realización de eventos informativos, como “Reconstruyendo los 80”)
- Fomentar la formación de los recursos humanos en el área de la música urbana (Realización de seminarios de historias de la música en Venezuela y talleres de producción de eventos y management)
- Mantener programa radial de difusión del movimiento de nuevas bandas (Programa radial “Fabricado Acá”)
- Dar continuidad al proyecto “Historia del Rock en Venezuela”, donde se sistematiza y analizan los datos que conforman esta particular historia.
- Mantener la continuidad de las publicaciones de la FNB. Edición de las publicaciones “Crónicas del Rock Fabricado Acá” Vol I (años 60) y Volumen II (años 70). Lanzamiento del libro “Crónicas del Rock Fabricado Acá: 50 años del rock venezolano” y de la edición de los fascículos Colección “Pop and Rock Venezuela”.
- Dar continuidad al proyecto “Grabación Festival Nuevas Bandas” (que ya lleva 5 grabaciones)

5.3.- Estructura programática de la FNB

La Fundación Nuevas Bandas tiene una dinámica propia de ejecución, desglosada en 3 niveles de programas, a saber:

- *Programas de Promoción y Difusión:* Premios Venezuela Pop and Rock, Intercolegial de Rock, Alma Mater Rock, Festival Nuevas Bandas, Circuito Nuevas Bandas, Programa radial Fabricado Aquí.

- *Programas de Formación:* Seminario “Historia de la Música Rock”, Taller de Producción de Espectáculos Musicales, Taller de Manager.

- *Programas de Investigación:* Proyecto “Crónicas del Rock Fabricado Aquí”, una publicación que recopila, sistematiza y analiza la evolución de la música rock en el país desde los años sesenta hasta el presente.

- *Programa de Sistemas de Difusión:* Grabaciones alternativas, una producción de grabaciones (en formato CD) de los mejores grupos que conforman el movimiento de nuevas bandas.

A fines del presente trabajo de grado, nos concentraremos en dar un breve desarrollo de las actividades de la fundación que han sido continuas y permanentes a lo largo del tiempo, siendo algunas de ellas las que se verán reflejadas en las piezas sonoras finales que para este proyecto se desarrollaron.

5.3.1.- Programas de Promoción y difusión

5.3.1.1.- Intercolegial de Rock

Realizado desde el año 1995, el Intercolegial de Rock está “orientado a la promoción y difusión de los nuevos valores en el campo del rock y sus diversas variantes, en los colegios y liceos del área metropolitana de Caracas” (Allueva, 2010, ¶6)

Aunque en ocasiones también permiten la participación de bandas del interior del país, su foco de atención está centrado en el área capital. Inicialmente coproducido entre el extinto Ateneo de Caracas y la Fundación Nuevas Bandas, luego pasó a desarrollarse únicamente bajo la producción de la FNB en las instalaciones del CELARG y posteriormente en espacios abiertos de los municipios, repartiéndose entre ambos espacios, con el apoyo de la emisora radial La Mega Estación del circuito Unión Radio.

Este evento busca estimular y exponer el trabajo de cientos de jovencitos cuyas edades promedio oscilan entre los 12 y 17 años, quienes están comenzando a desarrollar el gusto y la pasión por la música, manifestado a través de una novel banda que quizás se convierta en una agrupación con tradición.

En estas edades, los jóvenes están tratando de buscar su identidad musical y el intercolegial les permite tener un primer acercamiento a la realidad de un público, una banda y una tarima. Félix Allueva explica: “Los chamos de 11 a 17, que son los que van al intercolegial, se conectan con los sonidos más fuertes del género, léase el metal, neo punk, nü-metal, etc.” (Conversación personal, mayo 2007).

El Intercolegial de Rock reúne durante una semana a un promedio de más de 40 grupos, cada uno con un repertorio de temas originales, en representación de igual número de unidades educativas. Estos colegios y liceos otorgan cartas avales a la fundación para concretar dicha actividad, permitiéndoles así preseleccionar organizadamente a las agrupaciones de mayor calidad.

“Esta iniciativa de la Fundación Nuevas Bandas, permite consolidar el interés musical de nuestra juventud, dándole la oportunidad de descargar todas sus ideas musicales ante un público ávido por conocer el rumbo que está tomando el sonido ciudadano” (Rodríguez, 2010, ¶18)

Durante 5 días, las bandas hacen sus presentaciones para que un jurado calificado escoja un ganador. Los músicos que se alzan con el primer lugar, se hacen acreedores de una serie de premios y del apoyo de la Fundación Nuevas Bandas en lo que se refiere a la proyección de su trabajo.

Desde 1995 y hasta el 2009, el intercolegial vio desfilar por sus tarimas a más de 450 noveles agrupaciones, que no cuentan con espacios para la interpretación de sus proyectos musicales. Bandas que hoy cuentan con una trayectoria reconocida en la escena local, dieron sus primeros pasos en este evento, tal es el caso de Iguanas de Trapos , Lado B, Liquef, Sónica, Primera Edición, Skin, Candy 66, Todosantos, La Vida Boheme, Ak-47, The Last April, Sieben hasta los recientemente ganadores, Los Mesoneros.

5.3.1.2.- Alma Mater Rock

Contrario a lo que se piensa, el Alma Mater Rock surge después que el Intercolegial de Rock, en el año 1996, viendo su temprana culminación en el 2005. De este festival surgieron músicos y agrupaciones

de valiosa calidad, que continuaron con sus proyectos originales o siguieron caminos independientes en otras agrupaciones.

El Alma Mater Rock surge para crear un espacio de encuentro de agrupaciones universitarias de pop y rock de la ciudad de Caracas. Consiste en una serie de conciertos en el que se presentan bandas seleccionadas previamente por la FNB. El cronograma de actividades del espectáculo incluía el llamado a inscripciones, “audiciones y toques en locales nocturnos bajo el concepto de fiestas universitarias, hasta llegar propiamente a la eliminatoria final, donde un jurado compuesto por periodistas, locutores radiales, músicos y miembros de sellos discográficos, entre otros, escogía a un grupo ganador que disfrutaría de premios y de apoyo promocional” (Sánchez, 2010, ¶12)

Por razones quizás vinculadas a la cercanía en cuanto a rango de edades y talento entre los talentos que concursaban en el Alma Mater Rock y los que participaban en el Festival Nuevas Bandas, este evento cesó sus ediciones, sin anuncios de reapertura. Hay quienes se atreven a decir que las razones que motivan a esta desaparición, son la sorprendente evolución y el evidente talento demostrado por las agrupaciones participantes en el intercolegial.

Para quien haya ido al último Intercolegial de Rock, o Intercolegial de Zona Escolar, o Propedéutico, no es sorpresa que los adolescentes están dándose demasiado duro con la música y están haciendo cosas increíbles. Sin embargo, suele haber una brecha en la Universidad, pues parece que una vez que entran a la casa de estudios superiores, los estudiantes dejan de ser músicos para convertirse gradualmente en profesionales de sus carreras, como si la música les impidiese desarrollarse en otras áreas académicas. Evidencia de esta brecha es la desaparición del Festival Alma Máter Rock de la FNB, que estaba dirigido a bandas universitarias . (Miniplutv, 2010, ¶ 18)

Muchas de las ediciones del festival Alma Mater se realizaron en las instalaciones del CELARG. De estos eventos salieron bandas emblemáticas y recordadas como Luz Verde, E.M.B.A.S, Liqüet, Master Gurú y Skin, algunas de las cuales aún se mantienen ofreciendo shows y sacando discos en Venezuela y otras partes del mundo.

5.3.1.3- Festival de Nuevas Bandas

Antes de que la FNB naciera, un evento se le había adelantado para demostrar el talento de generaciones de músicos en Venezuela. “Un día me reuní con unos amigos... y así nació lo que en 1991 se llamó Primera Muestra de Nuevas Bandas” (Allueva F., citado en la revista Rolling Stones, 2004, p. 22)

Las ediciones de la Muestra de Nuevas Bandas surgen entre los espacios de la sala Cadafe y el CELARG, en salas con capacidad para 400 y 500 personas. El único fin: apoyar el trabajo de las noveles agrupaciones y la música urbana hecha en Venezuela, haciendo énfasis en el pop rock y sus variantes.

La I Muestra de Bandas, celebrada en 1991, quería mostrar lo que estaba sucediendo en esa subcultura que no tenía acceso al circuito comercial y monopolizado de la industria cultural y de entretenimiento. En este primer evento, participaron bandas como Desorden Público, Los Amigos Invisibles y Zapato 3. Para la segunda y tercera edición de esta muestra, el movimiento seguía creciendo, recibiendo más de 40 propuestas musicales en cada una.

Míticas agrupaciones, que se convertirían en bandas de culto, pusieron en la palestra a los rostros que liderizarían el movimiento por

muchos años y dieron inspiración a las futuras bandas venezolanas, incluso a las que tocan en el siglo XXI, labrando un camino en la conformación de la identidad sonora venezolana. Todos ellos se presentaron en estos eventos, es el caso de Los Gusanos, Caramelos de Cianuro, Dermis Tatú, La Muy Bestia Pop y Seguridad Nacional.

“La modalidad de premiar al mejor grupo surgió en la muestra de 1993, debido a la providencial aparición de la marca Yamaha como patrocinante. El premio era presentarse a un concurso regional del que saldría un ganador rumbo a un festival en Japón” (Medina, 2004, p. 23).

De esta forma, todos los ojos de la prensa, talentos, concursantes y patrocinantes, se voltearon a ver al festival con una determinación más seria. El colaborador de la revista Rolling Stones, Oscar Medina, explica que en el 2000 la recepción de demos para concursar en el festival aumentó a 150 interesados en competir y marcas como Ron Cacique, Polar, Lucky Strike, Telcel y Pepsi se peleaban por ganarse el patrocinio de los eventos en los que el cartel anunciaba grandes artistas invitados como Juanes, Enrique Bunbury (Rock en Ñ), Los Tetas, Bitman y Roban, Zurdok y Gustavo Santaolalla. (2004)

El festival, que desde sus inicios ha conservado su condición de acceso gratuito, ha desarrollado sus producciones en diversas locaciones, que han cambiado según sean las generosidades del patrocinio, la apertura de los municipios y alcaldías y la convocatoria (determinada por los factores anteriores) que en un determinado año vaya a tener el festival.

Espacios institucionales como el CELARG y el Teatro Teresa Carreño, privados como el Centro Comercial Ciudad Tamanaco (CCCT) y públicos como el más reciente, la Plaza de La Castellana en Chacao, son algunos de los lugares donde se han realizado estos eventos. Según Corostola (2009), un aproximado de entre 300 y 450 mil personas han

asistido en cada edición desde el 2009, durante los dos días en los que se celebra este evento.

El olfato de Félix Allueva para presentar dentro del festival a bandas y solistas que conformarían la nueva ola del rock latinoamericano se ha hecho notar en la mayoría de las ediciones del evento: trajo a Juanes, Jorge Drexler y Bajofondo Tango Club antes de que emergiera el *boom* de estos artistas.

Un festival como el Nuevas Bandas, es bueno para los grupos y para el público. Para los grupos, porque pueden tocar ante una audiencia numerosa y no sólo ante un puñado de personas en un bar, porque les exige afinar su espectáculo y lograr que la gente se conecte con la música, a pesar de que esté a cien metros del escenario. Para el público, porque tiene la oportunidad de comparar diferentes sonidos en un solo escenario y puede formarse su propia opinión, porque permite que el oído se vuelva tolerante con ritmos diferentes de los que normalmente se oye en casa. Para el rock nacional, en el sentido más amplio del término, porque le permite ir ajustando su identidad, de manera que algún día, de un golpe de oído, uno pueda decir que tal o cual grupo tiene un sonido venezolano. (Patiño, J. Revista "Play", 2005, p. 22)

Hoy, el festival musical más antiguo de Latinoamérica celebra sus 20 años, gozando de un reconocimiento que va más allá de sus fronteras, al gerenciar dos áreas musicales (el pop y el rock) que constituyen una minoría dentro de una mayoría, al ser Venezuela un territorio musical activo pero que siempre ha sido más caribeño que rockero y el festival, desde sus inicios, ha apostado por las nuevas tendencias y corrientes no *mainstream*.

"Nos interesa mucho estimular, dar posibilidad a la música que tiene elementos de raíz latinoamericano, si podemos apoyarlos lo apoyamos, y en los festivales tratamos que esos elementos estén

presentes...no es una regla o constantes, pero tratamos que sea así” (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

Ni siquiera la continua crisis económica, política y social que ha enfrentado el país durante la primera década del siglo XXI, ha impedido que siga celebrándose este evento, a excepción del 2007, año en el que la coyuntura económica arrasó con la mayor parte del sector de entretenimiento e impidió que el Festival Nuevas Bandas se realizara.

Sin embargo, eso no limitó en los últimos seis años la manifestación de un creciente interés y una evidente madurez del público hacia estos géneros, que ha permitido la proyección de bandas venezolanas surgidas en el festival durante estos años. Cada edición del festival es un pase para conocer las perspectivas musicales del momento en el país. Entre los nombres de las más recientes agrupaciones, se encuentran los recientemente nominados al Grammy Latino Viniloversus, La Vida Bohème (contratados en agosto de 2010 por una disquera norteamericana) y Los Mesoneros.

Incluso la expansión del festival más allá de la tarima principal, ha quedado evidenciada:

Actualmente, el FNB incorpora en su programación la realización simultánea de conciertos, áreas de esparcimiento, talleres para músicos y técnicos de sonido, conferencias y la posibilidad de ofrecer espectáculos de calidad en espacios públicos. Tal es el impacto del Festival Nuevas Bandas en la movida cultural, que el año pasado fue declarado Patrimonio Cultural del Municipio Chacao, en Caracas. También ha firmado convenios de intercambio y cooperación con otros países y ha inspirado la creación de festivales similares, como el Festival de Nuevas Bandas en Panamá. (Hernández, 2009, ¶ 5)

Allueva (2007) resume la intención y el camino de la fundación para las próximas ediciones: “Queremos comunicar que estamos apoyando

lo nacional, queremos comunicar que lo nacional tiene sentido a medida que nos conectamos con lo iberoamericano, con nuestro mercado regional que es Iberoamérica, y también que básicamente estamos apoyando el talento hecho aquí, la producción nacional” (Conversación personal, mayo 2007)

5.3.1.4.- Rock en Ñ

Una alianza con la Sociedad de Autores de España (SGAE), convirtió a la FNB en la productora del capítulo venezolano del festival Rock en Ñ, evento que desde el 2000 busca unir la cultura Iberoamericana a través de redes de eventos realizados en el continente americano y europeo.

La gira Rock en Ñ pretende dar a conocer en el continente americano, a los artistas más interesantes de la actual escena iberoamericana de ambas orillas continentales, objetivo que ha logrado a lo largo de nueve ediciones realizadas en más de 10 países y 25 ciudades, con la participación de un centenar de bandas en más de 70 conciertos. La difusión y promoción de la música en castellano es la bandera de este evento, haciendo durante su última edición, paradas musicales en Venezuela, Colombia, Argentina, Chile y México.

El objetivo de la gira Rock en Ñ es acentuar la cada vez mayor presencia, prestigio e influencia del rock en castellano en un mercado tradicionalmente dominado por los artistas anglosajones. El patrimonio cultural y lingüístico de los autores hispanoamericanos sigue siendo su principal tarjeta de presentación, y la gira Rock en Ñ, una de sus mejores plataformas promocionales, ya que se trata de un proyecto que vincula a todos los sectores de la industria musical: artistas, público, discográficas, medios de comunicación, productores, representantes, etc. (Rock en Ñ, 2010, ¶ 13)

Nombres tan reconocidos en ambos lados del Atlántico como Julieta Venegas, Jorge Drexler, Babasónicos, Enrique Bunbury, Estopa,

Amaral, Aterciopelados y Coti, entre otros, han hecho presentaciones en suelo de territorios en los que se habla castellano, en un acento distinto.

En Venezuela, paralelamente al día del evento se realizan otras actividades de corte radial, musical y de formación durante varios días, que complementan el objetivo integracionista de la gira Rock en Ñ. Por lo general, cada edición trae consigo un concepto o tema que define las actividades que se desarrollarán, es el caso del año 2007, en el que el hip hop se convirtió en el protagonista de tertulias, proyección de videos, toques y programas de radio a lo largo de varios encuentros.

La Asociación Cultural Humboldt, el Centro Cultural Chacao y el Centro Corp Banca, han sido las sedes de las diversas ediciones de este festival que ha albergado a artistas extranjeros en territorio venezolano. Por su parte, bandas criollas como Todosantos, Caramelos de Cianuro y Los Mentas han sido llevados a otras capitales latinoamericanas para demostrar el talento y la madurez musical desarrollada en este país.

5.3.1.5.- Programa radial “Fabricado Aquí”

Con 15 años al aire, este programa se ha convertido en un clásico de referencia en materia de difusión de la nueva música venezolana e iberoamericana. Fabricado Aquí, es un espacio radial de frecuencia semanal, centrado en la producción musical popular contemporánea de España y Latinoamérica, otorgando un espacio preferencial a los proyectos y artistas venezolanos.

Generalmente transmitido los domingos de cada semana, este programa ha pasado por tres emisoras radiales de corte adolescente- joven adulto de Venezuela: Tu FM 92.9, Hot 94.1 y la estación desde la que actualmente transmite en horario de 21:00 a 23:00 hrs, La Mega 107.3.

Fabricado Acá, “nos muestra música imposible -remezclas, temas en vivo y rarezas- de artistas desconocidos y los no tanto, de toda Latinoamérica y España. El pop español underground, hip hop sureño, rock boliviano y especialmente lo nuevo en electrónica y música fusión, como el electrotango” (Gutiérrez, 2010, ¶ 6). Algo que caracteriza a este espacio y que lo ha convertido en objeto de culto, es que en cada transmisión presentan una muestra de las producciones más inaccesibles de todos los países del continente, con especial atención en la música fusión y en los proyectos que agrupan a integrantes multiétnicos.

Bandas emergentes, producciones paralelas de los músicos de agrupaciones más conocidas y colaboraciones binacionales, son algunas de las propuestas que este programa presenta a través de la labor de investigación de Félix Allueva, quien desde 1995 ha llevado la voz ante los micrófonos y quien considera a este espacio, el aparato propagandístico de la FNB:

El público juvenil vive de la radio. Es un medio mucho más masivo que la televisión, todavía somos un país subdesarrollado en donde lo frecuente es oír más radio que ver televisión, por aquello de ser más accesible económicamente y porque está en todos lados. Aunque quizás el sector juvenil de nivel socio-cultural y socio-económico con el que trabajamos, sí tenga más posibilidades de acceso a la televisión, pero la radio es nuestro medio natural, entonces es lógico que nosotros trabajemos con la radio. Los chamos escuchan radio, la radio está hecha para los chamos, y el rock and roll nace básicamente con la radio, entonces allí hay un matrimonio natural (Allueva, F. Conversación personal, mayo 2007)

Aunque actualmente Allueva sigue conduciendo el programa desde la cabina de La Mega Estación 107.3, con alcance regional en todo el territorio venezolano, eventualmente comparte el micrófono con el periodista William Padrón y el productor Maximiliano Manzano.

5.3.2.- Programas de investigación

5.3.2.1.- Publicaciones Impresas

A pesar de que este programa no refleja una producción permanente de productos editoriales, el aporte que las modestas publicaciones de la FNB ha hecho a la labor de recopilación, análisis y registro de la historia del pop y el rock venezolanos, no tiene precedentes.

Para la Fundación Nuevas Bandas, es de vital importancia dejar un testimonio escrito de cómo ha sido la evolución de todas estas manifestaciones musicales a través de los últimos 50 años, partiendo de la década de los sesenta. Para tal fin, han desarrollado una serie de libros organizados en volúmenes, Por tal motivo, han llevado al papel tres libros con dos casas editoriales distintas, a saber:

- *Crónicas del Rock Fabricado Acá. Años 60's*. (Allueva, Félix, 2002. Caracas, Editorial Alter Libris– Fundación Nuevas Bandas): Constituye el libro cabecera de comprensión del movimiento pop y rock. A través de una compilación de personajes, historias, músicos y tendencias de los años 60, Allueva da muestras de su vocación por rescatar lo musical criollo.

Desde el universo que rodea a los artífices del movimiento (bares, medios de comunicación, locales nocturnos y discografías), el libro se pasea por los nombres más representativos de la época. “Desde sus inicios, ambientados en el twist y el rockabilly, hasta la llegada de la psicodelia y su ocaso en 1969, van apareciendo uno a uno, los protagonistas de este gran concierto impreso: Desde los Dinámicos, Los Supersónicos, Ladies WC, pasando por Los Claners, hasta los 007, Las Cuatro Monedas y Los Impala” (Allueva, 2002, p. 127)

- *Crónicas del Rock Fabricado Acá. Años 70.* (Allueva, Félix, 2004. Caracas, Editorial Alter Libris – Fundación Nuevas Bandas): Siguiendo con la tradición del anterior pero adentrándose en otra época, este libro recoge el nacimiento de una propuesta rockanrollera nacional más visible y auténtica. Se relata el desarrollo de la escena nacional desde 1967 con el apoyo de las radio y las televisoras, encabezados por Napoleón Bravo y Cappy Donzella.

De igual forma, narra el desarrollo de una propuesta un poco más desligada de lo anglosajón para generar sus propias melodías y letras, todo esto en medio de la aparición de la psicodelia y el movimiento hippie para luego pasar al hard rock, el rock progresivo, sinfónico, la fusión, el funk, el disco sound y el heavy metal, protagonistas de toda la década de los setenta.

Todo un compilado de una época que se movía a través de consignas políticas, movimientos sociales juveniles, múltiples propuestas estéticas, experiencias psicodélicas y una juventud con demasiadas ganas de expresarse. Los nombres que destacan: Guillermo Carrasco, Nené Quintero, Vytas Brenner, Gerry Weil y otros músicos emblemáticos.

- *Zona de bandas: 10 entrevistas definitivas* (Allueva, Félix. 2003. Caracas, Editorial Alter Libris): En este libro se reflejan las entrevistas realizadas a agrupaciones nacionales, que vivieron la transición de la década de los ochenta a los noventa.

- *Crónicas del Rock Fabricado Acá: 50 años de Rock venezolano* (Allueva, Félix. 2008, Caracas, Ediciones B): Un volumen que reedita y recopila los dos volúmenes anteriores, dedicados a los años sesenta y setenta, pero que además cuenta con el agregado de incluir a los rebeldes y

conflictivos años 80 y 90, a través de una detallada investigación cronológica y discográfica.

Tras diez años de investigaciones, este libro condensa con un enfoque sociológico, el aporte creativo realizado durante cincuenta años por solistas y artistas que han labrado el camino por consolidar una identidad musical criolla.

Material musical, documental, hemerográfico y testimonios orales directos de los protagonistas del rock and roll de las distintas épocas en Venezuela, es lo que se reseña en estos libros, que recogen tanto investigaciones iniciadas por colaboradores y entusiastas del tema, así como el extenso trabajo desarrollado por Allueva.

MARCO METODOLÓGICO

1.- Objetivos de la investigación

1.1.- Objetivo General

- Diseñar y producir una serie de micros radiales para la Fundación Nuevas Bandas, basados en el género del Radioarte.

1.2.- Objetivos específicos

- Investigar los inicios del Radioarte.
- Realizar entrevistas orientadas a conocer la actividad e impacto de la Fundación Nuevas Bandas.
- Conocer si existen antecedentes del Radioarte en Venezuela
- Explorar las tendencias radio artísticas para transmitir un mensaje original y expresivo.

2.- Modalidad de Tesis

Según el “Manual del Tesista de Comunicación Social” del año académico 2009-2010, preparado y publicado por la Escuela de

Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, este trabajo de grado corresponde a la Modalidad de Tesis III: Proyectos de Producción, enmarcado dentro de la Submodalidad I: Producciones Audiovisuales: Producciones Radiofónicas.

Dentro de lo establecido en este manual para la Modalidad III, se propone estructurar un plan operativo y factible para resolver un problema comunicacional, producir mensajes para un medio de comunicación (impreso, radio, cine, televisión e internet) o capacitar usuarios.

Los pasos para la elaboración de un trabajo dentro de esta modalidad de tesis son: la elección sustentada de un problema a resolver o necesidad a satisfacer, la revisión de la bibliografía, discografía y literatura referente al tema y la formulación de un modelo operativo apropiado y factible según las características de las diferentes modalidades y ajustado a los objetivos de la investigación.

3.- Desarrollo del proyecto

Según los objetivos planteados y la modalidad descrita por el “Manual del Tesista de Comunicación Social”, se han contemplado una serie de etapas que proporcionan las herramientas necesarias para el desarrollo del presente proyecto de producción.

Considerando esto, se estableció una estructura metodológica dividida en tres fases, que permitieron obtener tanto los datos conceptuales, como los referenciales y prácticos en cada uno de los aspectos que conforman el presente trabajo de grado, además de revelar la trascendencia del mismo en el campo de la comunicación social, concretamente en el área radial.

Las fases están estructuradas de la siguiente forma: investigación documental y de archivos radiales, investigación de campo basada en entrevistas y selección de las temáticas a desarrollar dentro de cada microprograma, basadas en las áreas programáticas de mayor peso dentro de la fundación.

3.1. - Investigación Documental

El arte de la radio es versátil. Un espacio en este medio puede emplearse tanto como vía promocional e informativa sobre la imagen de una institución, como también en programas educativos diurnos de una emisora de un colegio. Con el paso del tiempo se reinventa más y permite que personas, marcas e instituciones puedan darse a conocer y expresarse de formas artísticas.

La Fundación Nuevas Bandas y el género del radioarte tienen varias cosas en común: un público joven con una curiosidad innata por las capacidades estéticas del sonido; personas o artistas vinculados a la música y otras artes; así como voluntad de arriesgarse para desarrollar proyectos dentro de las nuevas tendencias sonoras y alejados de los estándares tradicionales.

La importancia de ambos como medios de expresión, entretenimiento y difusión de contenidos artístico-experimentales, permitió que fuera natural vincularlos en un mismo proyecto, lo que despertó un profundo interés en ahondar los conocimientos sobre ambos temas y presentar así, las bases que constituyen el desarrollo del proyecto.

En función de los objetivos definidos, se consideró pertinente y necesario además de incluir un capítulo teórico dedicado a la Fundación Nuevas Bandas, presentar una extensa investigación documental sobre el radioarte, en donde se analizan y registran los inicios, teorías,

aproximaciones y estudios de un género sobre el que existen pocas publicaciones y espacios radiales en Venezuela. Esto, con el fin de permitir adentrarse en su génesis y comprender sus principios, vertientes y objetos con los que trabaja.

De esta manera, con el fin de sustentar y contextualizar estos aspectos planteados, se recurrió a la investigación y análisis en literatura, hemerografía, material de Internet, tesis de doctorado, discografía, archivos de radio y publicaciones especializadas. Con toda la información recopilada, se desarrollaron cinco capítulos que constituyen el marco teórico: El surgimiento de las Artes Radiofónicas, Manifestación Artística de la Imagen Sonora Radiofónica, Los Géneros Artísticos Radiofónicos, Panorama actual del radioarte en el mundo y La Fundación Nuevas Bandas.

3.2. - Investigación de Campo

Dadas las características del proyecto y tomando en cuenta el objetivo general y los objetivos específicos planteados, se recurrió a una investigación de campo. Esta fase o etapa consistió en entrevistas a expertos, artistas y profesores del radioarte, así como integrantes de la junta directiva de la Fundación Nuevas Bandas y seguidores de las actividades organizadas por dicha institución.

En la investigación se aplicó un instrumento de trabajo, la entrevista, para la recopilación de datos de interés. Tomando en cuenta las características de las personas consultadas, se busca dar dos usos distintos a esta herramienta: unas entrevistas serán empleadas para la documentación teórica (entrevistas con profesores, productores y teóricos del radioarte; así como con integrantes de la fundación) y otras se usarán como material práctico para la elaboración de los microprogramas (fragmentos de entrevistas a directiva de la fundación y de público asistente a los festivales).

3.2.1. – Entrevista

La entrevista es una técnica de interacción social, empleada para obtener datos e información específica sobre un determinado tema. Consiste en una conversación moldeable, entre un entrevistador y un individuo conocedor del tema a tratar. Una de las partes busca recoger información y la otra es fuente voluntaria.

En esta investigación, se empleó este instrumento para consultar a los mayores conocedores y expertos del radioarte en Venezuela, quienes proporcionaron datos y planteamientos acerca de las primeras aproximaciones al género, historia, conceptos, evolución, aplicación, manifestaciones regionales y los aspectos resaltantes sobre el género.

El mismo instrumento también permitió recoger informaciones pertinentes sobre la Fundación Nuevas Bandas, a través de sus integrantes: reseña histórica, evolución, trascendencia, perfil de su público, objetivos y programas. La asistencia a los eventos organizados por esta institución, también dio la oportunidad de hacer entrevistas a algunos de las personas que se encontraban como público, lo que permitió obtener data necesaria para usarla en el montaje sonoro de dos de los microprogramas. Sucede igual en el caso del presidente de la fundación, de cuya entrevista se extrajeron algunos fragmentos para sonorizar una de las piezas.

La herramienta de la entrevista ofrece distintas modalidades, sin embargo, a los fines de esta investigación, se empleó la llamada Entrevista Semi- Estructurada, la cual se caracteriza por la formulación de preguntas preestablecidas y, los siguientes cuestionamientos, se plantean o replantean en relación a las respuestas que proporcione el entrevistado.

Para poder recabar toda la información necesaria en cada una de las áreas del proyecto, se realizó una guía de preguntas desarrolladas de acuerdo a la persona entrevistada, creando un modelo de entrevista para el radioasta y productor radiofónico (Ver Apéndice A), un modelo para el profesor universitario de radio (Ver Apéndice B), otro modelo para el presidente de la Fundación Nuevas Bandas (Ver Apéndice C), un modelo para un miembro de la Junta Directiva de la fundación (Ver Apéndice D) y un último modelo para los asistentes a dos ediciones del festival organizado por dicha institución.

La selección de los expertos estuvo determinada por sus conocimientos, experiencia y trayectoria dentro del tema del proyecto. Se realizó una lista de las personas que reunían el perfil y se concretó su disponibilidad para ser entrevistados. En el caso del radioarte, existe una persona considerada una de las más importantes figuras en la materia y un profesor con amplia experiencia en el tema. Para la fundación, se recurrió a las figuras directivas de dicha institución.

En el área del radioarte, las personas entrevistadas estuvieron representadas por Jorge Gómez, Licenciado en Música, docente, invitado frecuente de las Bienales Internacionales de Radio y productor radial en la Emisora Cultural de Caracas, además de ser considerado la máxima autoridad del radioarte en Venezuela. También se entrevistó a Edison Castro, Licenciado en Comunicación Social, locutor, productor radial y respetado docente en la cátedra de radio de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia.

Para el área de la Fundación Nuevas Bandas, se procedió a entrevistar a Félix Allueva, promotor cultural, escritor y locutor Licenciado en Trabajo Social con un postgrado en Psicología Social y Gerencia Cultural. Con amplia experiencia en la Gerencia Cultural, desempeñó éste cargo en la

Galería de Arte Nacional y en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). Actualmente es el fundador y director de la Fundación Nuevas Bandas. De esta institución también se entrevistó a Vicente Corostola, Director de Arte, columnista, productor radial y miembro de la junta directiva de dicha institución.

Para las entrevistas de las que se extrajeron fragmentos que fueron usados en el montaje sonoro de algunas de las piezas, se entrevistaron a varios jóvenes asistentes al Festival Nuevas Bandas, edición 2010: Arlette Plaza, estudiante de cosmetología; Juan Medina, músico y Ximena Petrini, estudiante de Arquitectura, quienes conocen el trabajo de la fundación y asisten con frecuencia a las actividades programadas por ellos. Estas entrevistas, nos ofrecieron un punto de vista del público meta al que van dirigidos los eventos de la fundación y por lo tanto fueron usados en uno de los micros.

3.3.- Selección de temáticas de la Fundación Nuevas Bandas

Una vez concluida la investigación documental y de campo, el paso siguiente fue la seleccionar y concretar los temas que serían utilizados para la producción de los microprogramas radiales sobre la Fundación Nuevas Bandas. Luego de estudiar cuáles eran los programas y actividades más importantes de esta institución, se concluyó que era posible realizar cinco micros que hablaran cada uno, en términos de sonoridad estética planteada por el radioarte, sobre: La Fundación Nuevas, el Festival Nuevas Bandas, el Intercolegial de Rock, la gira Rock en Ñ y el programa Fabricado Aquí.

La elección de estos temas se debe a que, en esta primera entrega realizada para cumplir con el presente trabajo, constituyen las áreas de acción más importantes dentro de la fundación y que mejor reflejan sus

objetivos y razón de ser. Era necesario hacer un micro sobre la fundación, para ubicar al oyente sobre qué es la institución y cuáles son sus orígenes. Luego, los otros temas están relacionados a la trascendencia que tienen dentro de la programación: el Festival Nuevas Bandas dio origen a la fundación y es el evento más antiguo de su tipo en Latinoamérica; el Intercolegial de Rock es la plataforma musical para los inquietos y talentosos adolescentes de hoy; la gira Rock en Ñ representa la máxima visión de integración musical iberoamericana a la que apuesta esta institución y por último, el programa radial Fabricado Aquí, es el medio de difusión más importante de las propuestas que impulsa la fundación.

Una vez definidos estos temas, se procedió a realizar una investigación sobre la historia, público meta y los recursos u objetos sonoros que encajaban con el concepto de cada micro y que podrían ser usados para la producción y el montaje. La determinación del mensaje clave de cada programa, fue esencial para conceptualizarlos y de esa forma, adaptar los contenidos al tiempo exigido por el formato radiofónico (5 minutos).

4.- Diseño y producción

Trabajar con un género no tan difundido, supone un riesgo por un lado y un trabajo arduo por el otro, al manejar términos y procedimientos técnicos que no están al alcance de todos los profesionales de la comunicación. Para el proceso de producción de la serie de microprogramas de la Fundación Nuevas Bandas llamados “Cápsulas para volar”, fue necesario familiarizarse con modernos sistemas de software de edición y diseño sonoro, ya que el radioarte es un género que implica una compleja construcción estética del sonido.

De esta forma, en los micros sobre La Fundación Nuevas, el Festival Nuevas Bandas, el Intercolegial de Rock, la gira Rock en Ñ y el

programa Fabricado Acá, intervienen y se integran diversos elementos u objetos sonoros – sonidos humanos, del entorno acústico, instrumentales y el silencio-, con el objetivo de expresar un mensaje siempre apegado a las características del medio y a la naturaleza de la fundación sobre la que están basados.

Cuando se crea una pieza radio artística, por lo general se trabaja paulatinamente sobre ella: se busca conceptualizar la obra, otorgarle un sentido estético y creativo; darle forma a través de sonidos o ambientes grabados en vivo, efectos pre grabados o producidos en cabina y finalmente, proceder al montaje en el estudio y computadora.

Tal como se ha afirmado a lo largo del marco teórico y como lo cita Grundmann (2003) en el capítulo relativo en la ausencia de guión, los artistas del radioarte trabajan, entre otras cosas, con fragmentos de grabaciones, samplers de archivos discográficos y radiofónicos, música, efectos y diálogos, los cuales se ensamblan en términos de producción como un “collage” o montaje a niveles de un diseño sonoro complejo y muy técnico.

El manejo de softwares profesionales de audio, es esencial para el producto final que en este proyecto se plantea (y en todos los de radioarte). Por este motivo, durante todo el proceso de producción y postproducción se hace muy complejo detenerse a crear un guión técnico minucioso y detallado, debido a que el trabajo tecnológico y electrónico hecho con el programa Live, (una labor muy mecánica, con herramientas tecnológicas difíciles de describir en papel), hace casi imposible detallar de forma sistemática en un guión, los settings, cortes, paneos múltiples, delays, loopeos, oscilaciones, descomposiciones fonéticas, filtros, ritmos, frecuencias, repeticiones por patrones y demás recursos o herramientas aplicadas con rigor a cada fragmento u objeto sonoro.

Por ese motivo, los guiones que veremos en este trabajo representan únicamente una aproximación cercana a lo que podría ser un guión literario o técnico de cualquier radionovela o micro, omitiendo algunos detalles técnicos que serían imposibles de articular por escrito.

En este orden de ideas, ya sea que el radioasta se encuentre en la etapa de grabación de los sonidos del entorno acústico, en la creación en estudio de diversos efectos y sonoridades, en la recopilación de material musical, experimentando con objetos sonoros, armonías y ritmos; en el montaje y manipulación fonética de las voces o en la edición de la pieza final en la cabina de radio (o a través softwares), cada una de esas etapas amerita una dedicación especial y unos recursos específicos.

En esa fase de ordenamiento conceptual de los recursos, quizás uno de los factores más importantes y a considerar es el oyente, quien participa en la reconstrucción de esos paisajes imaginativos que la radio pretende transmitir. La imaginación del radioescucha, su capacidad de evocar y su apertura a la percepción, es trascendental al momento de enviar y recibir las imágenes sonoras. Las capacidades del sonido son muchas, las del oído ilimitadas y en eso precisamente se piensa y trabaja, al momento de construir una pieza sonora.

Tomando en cuenta esto, en la realización de estas piezas todos los objetos sonoros – sonidos humanos (vocales y corporales), del entorno acústico (natural y urbano-industrial), instrumentales y el silencio- tuvieron igual peso e importancia durante el diseño sonoro.

La palabra, los diálogos, los sonidos corporales y los sonidos verbales articulados y desarticulados, tienen una participación fundamental en las piezas. Si bien están presentes de forma permanente en todos los micros, los sonidos humanos se presenta algunas veces de una forma sencilla, lineal y coherente; mientras en otras busca crear juegos verbales y

fonéticos que apelen a una estética en particular. Esto busca capturar la atención del oyente y trasladarlo a espacios temporales y espaciales determinados.

La música y sonidos instrumentales, vienen a constituir un conjunto de formas sonoras que algunas veces van de la mano con los otros objetos para recrear un paisaje sonoro, a veces actúan de fondo musical y en otras crean auténticas fuentes de imágenes y sensaciones que trasladan al oyente a unas acciones, circunstancias o identidades particulares, todas relacionadas al concepto que se maneja dentro de cada micro radial. Aunque a veces no se emplee como un objeto musical, sino como un elemento narrativo, en estas cinco piezas la música tiene una presencia especial, al tratarse de una fundación que trabaja con esta manifestación artística.

Los sonidos del entorno acústico, por su parte, sean estos de origen natural o urbano-industrial, son fundamentales en la ambientación, recreación e incluso como herramienta de musicalización de todos los micros desarrollados. Algunos se usan para retratar un espacio particular, otros se usan como efectos sonoros para crear una emoción, algunos se presentan como acompañantes vocales de algunos sonidos humanos y en otros, simplemente narran lo que no se puede decir con las palabras.

Aunque son muy escasos en el desarrollo de estas piezas radiales, los silencios se encuentran muy puntuales y durante breves momentos, repartidos en los cinco micro programas. Se emplean como un mecanismo de descanso y comprensión de las sonoridades presentadas, al generar la ausencia de un código sonoro y permitirle al oyente asimilar lo que escucha. Breves y concretos, los silencios están presentes.

Comprendiendo la naturaleza de todos estos elementos u objetos sonoros y adaptándolos a los contenidos creados para cada uno de

los micros, se procedió a elaborar una aproximación de los guiones técnicos (tomando en cuenta lo planteado en el marco teórico, acerca de la ausencia de guión en el radioarte), así como a su tratamiento en los programas digitales, montaje, edición y masterización de cada uno, para constituir así la serie completa de microprogramas llamados “Cápsulas para volar” de la Fundación Nuevas Bandas.

4.1.- Micro “Cápsulas para volar 1: Fundación Nuevas Bandas”

4.1.1.- Idea

Un acercamiento a la Fundación Nuevas Bandas, en donde se sabrá todo acerca de esta institución a través de un encuentro tecnológico entre su cerebro creador y de un extraño entrevistador.

4.1.2.- Sinopsis

A través de este micro, se busca dar información que no todo el mundo conoce sobre la Fundación Nuevas Bandas (FNB): ¿Quiénes son? ¿Cómo fueron sus orígenes? ¿Cómo surge la idea? ¿Cuáles son sus funciones? ¿Quiénes son su público? ¿Cuál es su visión?. El concepto desarrollado para esto, consiste en ubicar al oyente en una situación imaginaria entre un extraño secuestrador y un secuestrado, en donde uno quiere sacarle información al otro sobre la FNB (uno se convierte en entrevistado y otro en entrevistador), todo esto en un ambiente sonoro muy tecnológico. La conductora de la historia es una chica, que escribe una nota en su computadora sobre el secuestro de Félix Allueva (presidente de la FNB). A partir de ese momento se ambienta una situación en donde ambos

(secuestrador y secuestrado), son protagonistas a través de las redes de Internet y las sonoridades de los medios de transmisión de información.

4.1.3.- Tratamiento

Tal como se explicó en el punto anterior, la idea con este micro “Cápsulas para volar 1: Fundación Nuevas Bandas”, es ubicarnos en el espacio sonoro-temporal de algunos instrumentos de transmisión de mensajes: fax, teléfono, Internet, Messenger y TV. Estos objetos sonoros, actúan como ambientadores de una situación imaginaria en la que una reportera está escribiendo en el teclado de su computadora, la noticia del secuestro de Félix Allueva, presidente de la FNB, acto realizado por unos sujetos “extraños”.

El micro inicia con un EFX de Messenger, lo que insinúa que quizás la chica para la reportera que escribe la noticia ‘en voz alta’ junto al sonido de las teclas, esto constituye una noticia relevante, porque es conocido que el presidente de esa institución no suele dar ese tipo de entrevistas tan frecuentemente. Ella se perfila como una chica adicta a la computadora, ágil, ávida de información y se nota claramente su tendencia periodística.

El personaje de la chica que escribe, trata de ser natural en su comportamiento de redactora de una noticia: mientras escribe, lee en voz alta las ideas que le van surgiendo y las teclea frente al computador. La voz fue grabada de manera desarticulada, sin énfasis de pronunciación especial, pero sí con la naturalidad propia de alguien que está escribiendo en las teclas.

Mientras la chica escribe la nota, se crea a través de las redes de Internet (sonorizadas por el Dial up telefónico), una situación de entrevista imaginaria entre el secuestrador o “sujeto extraño” -cuya voz

suenan como un alienígena o un ente robótico de computadora- y el hombre secuestrado en cuestión, Félix Allueva.

La voz del secuestrador, grabada en un estudio por una locutora y ‘efectizada’ con Vocoder en *Live*, un software de audio empleado para todo el diseño sonoro de los micros de este proyecto, da la idea de que el personaje es un extraterrestre o un robot. Con esto, se quiere reflejar una situación entre humorística e inducida, ya que en teoría muchos de los oyentes de ese micro probablemente no sepan de qué se trata la fundación, así que de cierta forma son como “extraterrestres” al tema. El alienígena sugiere un personaje con una posición parecida a la del oyente, ambos quieren saber lo mismo sobre la FNB, por eso hace las preguntas típicas de cualquier persona cuando quiere saber sobre algo en específico: el qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde y por qué.

El personaje de Félix Allueva, fue recreado gracias a algunos fragmentos de una entrevista que se le realizó tanto para el marco teórico de este proyecto como para esta parte práctica. Se seleccionaron los momentos que aportaban una información clara y precisa, para que el oyente pudiera comprender de qué estaba hablando el ‘secuestrado’, una vez se le incluyera en el entorno en el que se usaron esos fragmentos. El personaje de Félix nos ubica en el plano real de este micro, en la información real, sin desligarse de la intención ficticio y artística de la pieza.

A lo largo de todo el micro, las ambientaciones sonoras y los juegos con efectos recogidos de sus fuentes naturales (walkie talkie, fax, Messenger), junto con otros extraídos de Internet (Dial up, teclado de computadora, “game over” de videojuegos) sirven tanto de transiciones entre los personajes, como de pauta musical, ya que no se hace uso de canciones o temas musicales.

La melodía y el ritmo en este micro, está generada por la sonoridad propia de estos objetos, aplicándoles a través del software herramientas como loops, reverberaciones y paneos, con lo cual se crean patrones y secuencias sonoras que se convierten en música, sin ser música.

Un recurso empleado en este micro para hacerlo más juguetón y que puede verse con frecuencia en algunos trabajos de radioarte, es la sonorización de las voces, a través del empleo de notas musicales generadas por ruidos electrónicos sobre algunas sílabas pronunciadas por el personaje, en este caso, el de Félix Allueva.

4.1.4.- Guión Técnico

CÁPSULAS PARA VOLAR I: “FUNDACION NUEVAS BANDAS”

Guión, dirección y producción: Ciara Bolívar

Personajes: Reportera, Extraterrestre, Félix Allueva

Fecha: septiembre 2010

Duración: 05'00”

<p><u>1 CONTROL</u></p>	<p><u>PRESENTACIÓN GRABADA</u></p>
	<p>EFX: AVISO CONVERSACION CHAT MESSENGER HOTMAIL. COMIENZO EFX: TECLEADO DE COMPUTADORA. PERMANECE DE FONDO CON LA REPORTERA HASTA: “<u>han logrado</u>”.</p>
<p>2 REPORTERA</p>	<p>El secuestro en esta ciudad no perdona... Unos sujetos extraños, de aspecto planetario, secuestran a Félix Allueva, Presidente de la Fundación Nuevas Bandas. Buscan sacarle una entrevista, algo que pocos han logrado</p>
<p><u>3 CONTROL</u></p>	<p>EFX DIAL UP DE INTERNET. PERMANECE COMPLETO HASTA COMIENZO DEL SIGUIENTE PERSONAJE.</p>

<u>4 CONTROL</u>	FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ
5 EXTRATERRESTRE	¿Quiénes son ustedes? (PAUSA).
6 FELIX ALLUEVA	Somos un organismo destinado a promocionar
<u>7 CONTROL</u>	EFX: RADIOFRECUENCIA SE MANTIENE HASTA FINAL
8 FELIX ALLUEVA	Difundir y estimular toda la producción musical de corte pop rock del país. Por supuesto, dentro del concepto pop rock entran muchas tendencias: electrónica, hip hop, variantes del rock propiamente dicho (PAUSA).
<u>9 CONTROL</u>	FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ
10 EXTRATERRESTRE	¿De dónde vienen?
11 FELIX ALLUEVA	Mmmm, parapanpan, parapanpanpan... (ENTRA POR CABINA CLIP DE DISEÑO SONORO DE VOCALIZACIÓN HASTA EL FINAL) Primero fue el Festival Nuevas Bandas que nace en el año 1991.

<p>12 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Tres años después, en el 93 y el 94 debido a la fuerza que había tomado el festival y a la necesidad de hacer otras actividades decidimos crear un organismo que cubriera tanto el festival, como otras actividades que hacíamos, talleres, conferencias, etc. Entonces de allí, surge la idea junto a otros amigos de crear la fundación.</p>
<p><u>13 CONTROL</u></p>	<p>FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ</p>
<p>14 EXTRATERRESTRE</p>	<p>¿Cómo surge el plan?</p>
<p><u>15 CONTROL</u></p>	<p>EFX: TELEFONOS.</p>
<p>16 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Me di cuenta que estaba sucediendo algo en Caracas, que había una serie de grupos desconocidos, muchos movimientos de graffittis, conciertos nocturnos en locales, en casas abandonadas, una estética distinta y unos chamos que se vestían buuurda de raro, para lo que era yo en el año 85.</p>
<p><u>17 CONTROL</u></p>	<p>CLIP DISEÑO SONORO MESSENGER</p>

<p>18 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Empecé a entrar en contacto con ellos, entonces me conseguí que los grupos más conocidos como era Sentimiento Muerto, Desorden Público, Seguridad Nacional y el naciente Zapato 3, eran solamente cuatro de un poco de grupo que había. Un poco motivado por esos cuatro años de trabajo con estos grupos, me di cuenta que yo me quería meter a trabajar en eso como línea de vida.</p>
<p><u>19 CONTROL</u></p>	
<p>20 EXTRATERRESTRE</p>	<p>FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ ¿Cuáles son sus funciones?</p>
<p><u>21 CONTROL</u></p>	<p>ENTRA CLIP DISEÑO SONORO FAX, CLAVE MORSE Y RADIO HASTA FINAL.</p>
<p>22 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Yo diría que la fundación orienta su atención, primero a la realización de eventos, entiéndase grupos tocando en vivo, ahí aparece el festival que es la tacita de oro de la fundación, pero están el Intercolegial, el Alma Mater, que son eventos de ese tipo.</p>

<p>23 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Existe otra área llamada de difusión, que es el programa de radio y que puede ser toda esta parte de edición de discos, edición de libros y la interconexión de todos ellos en las revistas con libros, blah blah blah.</p>
<p><u>24 CONTROL</u></p>	<p>FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ</p>
<p>25 EXTRATERRESTRE</p>	<p>¿A quienes quieren capturar?</p>
<p><u>26 CONTROL</u></p>	<p>ENTRA CLIP DISEÑO SONORO TELEFONOS, RADIOFRECUENCIA Y MAQUINAS.</p>
<p>27 FELIX ALLUEVA</p>	<p>Hay como dos niveles: hay un primer nivel que va desde los 11 a los 17, 18 años, que son los mas chamitos, que te metes sobre todo en el área del intercolegial. (EFX: TELEFONO OCUPADO). Pero realmente, el público fuerte de nosotros, está entre los 18 y yo diría que 26, 27 años.</p>
<p><u>28 CONTROL</u></p>	<p>FILTRO VOCODER SE APLICA A LA VOZ</p>
<p>29 EXTRATERRESTRE</p>	<p>¿Qué más debemos saber de ustedes?</p>

<u>30 CONTROL</u>	EFX: RADIOTRANSISTOR HASTA FINAL
31 FELIX ALLUEVA	<p>Nos interesa mucho estimular, y uso mucho esa palabra, dar posibilidad a la música que tiene elementos de raíz latinoamericano, si podemos apoyarlos lo apoyamos, y en los festivales tratamos que eso esté presente</p>
<u>32 CONTROL</u>	<p>EFX DIAL UP DE INTERNET. ENTRA EFX: TECLEADO DE COMPUTADORA Y PERMANECE DE FONDO CON LA REPORTERA HASTA: “<u>enviar!</u>”.</p>
<u>33 REPORTERA</u>	<p>Para mas información escribir a: info@nuevasbandas.com.ve. Listo, enviar!</p>
<u>34 CONTROL</u>	<p>EFX DE VIDEO GAME HASTA EL FINAL. <u>DESPEDIDA GRABADA</u></p>

4.2.- Micro “Cápsulas para volar 2: Festival Nuevas Bandas”

4.2.1.- Idea

Una celebración de las últimas 10 ediciones del Festival Nuevas Bandas a través de sus protagonistas: los sonidos, la música, los artistas y sus fanáticos seguidores.

4.2.2.- Sinopsis

El Festival de Nuevas Bandas es un evento único en su estilo en Venezuela: único porque muestra lo más representativo del pop rock del país y de Latinoamérica, único porque cada edición es irrepetible y único porque siempre crece. Con este micro se busca rescatar, recrear, registrar y mostrar el paisaje sonoro de estos festivales –con grabaciones hechas en vivo- y lo que allí se puede encontrar: pruebas de sonido, fanáticos gritando, artistas haciendo su show en tarima, improvisando e interactuando con el público y con otros artistas. La energía siempre fluye en un espacio de guitarras, riffs, aplausos, baterías, micrófonos y melodías. Lo que mejor define a este festival son sus propias sonoridades y sus protagonistas (artistas y fanáticos), quienes sirven de testigo en este jolgorio musical que se ha convertido en el más antiguo y uno de los más importantes de Latinoamérica.

4.2.3.- Tratamiento

Como se ha resumido en el punto anterior, el presente micro “Cápsulas para volar 2: Festival Nuevas Bandas” es una celebración a la música, a este evento y a sus protagonistas. Es un paisaje sonoro sobre algunos de los momentos y artistas más representativos de las últimas 10

ediciones de este festival. Estos eventos son irrepetibles y hablar de ellos puede resultar tan complicado como tener una conversación sobre matemáticas: lo mejor, es remitirse a las pruebas.

El micro -que es el más musical de todos los presentados en este proyecto-, inicia con una introducción de una sinfonía de música clásica. Como este es un género musical que nada tiene que ver con la materia de la que se nutre la fundación, escuchamos un efecto de rebobinado y disco rayado, insinuando que se ha cometido un error. Lo que sigue a continuación es la intervención de uno de los personajes, Jimmy, seguidor de una de las bandas y asistente frecuente de estos festivales.

Los fragmentos correspondientes a los seguidores, fueron grabados en vivo durante la última edición del festival para el presente trabajo (2010) y los entrevistados fueron escogidos al azar. Con una edad aproximada entre los 22 y 25 años, Juan es seguidor de la música popular contemporánea y lo deja claro en sus declaraciones: lo que quiere es rock and roll.

Arlette, una chica que cuenta entre 21 y 23 años y a quien le gusta el grunge y el brit pop, continua con su discurso reforzando la idea de Juan, al afirmar que los jóvenes tienen voz propia y que ella ve eso a través del festival, “porque la vida es dura, ruidosa... y eso es lo que me gusta del festival”.

Los discursos de ambos, constituyen la voz de los protagonistas anónimos del festival. Están ambientados por las texturas y sonidos originales de este evento en vivo y reforzados con clips diseñados previamente en software, que reflejan las sonoridades propias de las pruebas de sonido que se hacen previo a un festival de música: redoble de batería, gritos al fondo, murmullos, pruebas del micrófono, “aló, 1, 2, 3...”.

Lo que viene después es un ‘collage’ de fragmentos sonoro-musicales, que fueron recortados, loopeados, ensamblados y aderezados con algunos EFX’s que corresponden a los sonidos propios de estos eventos: aplausos, gritos, murmullos y distorsiones. Algunos de esos momentos fueron grabados en vivo para este trabajo, otros pudieron ser recopilados de archivos discográficos de la fundación. En conjunto, recrean 10 años de trayectoria, crecimiento, entretenimiento e integración, en los que se escucha a sus protagonistas expresar su talento en tarima y transmitir esa energía al público.

Entre los artistas que se muestran en este trabajo, se encuentran participantes del festival en viejas y nuevas ediciones (algunos de ellos, ganadores) como Los Mentas, Mammajammings, Zapato 3 y Los Amigos Invisibles; así como artistas nacionales e internacionales invitados, tal es el caso de Jorge Spiteri, La Corte, Desorden Público y la simpática interacción entre DJ 13 y Juanes, que refleja el espíritu integracionista latinoamericano que el festival siempre ha buscado.

El micro culmina con la opinión de una tercera seguidora, Ximena, una chica de entre 18 y 23 años, quien está más inclinada a las sonoridades pop y quien dice estar segura que en los festivales no se va a hablar de música, sino que se va a escucharla. Mientras ella dice esto, efectos y sonoridades de la afinación de una guitarra suenan de fondo. Juan le sigue en el discurso, dando su opinión del festival y afirmando la idea de las pocas opciones que ofrece la plataforma de entretenimiento en Venezuela, respecto a este tipo de eventos.

Este micro -eventualmente y como parte del juego sonoro-, muestra entre un corte y otro la grabación de una voz femenina, en la que se escucha la frase: “Festival Nuevas Bandas”, como una forma de ubicar al oyente ante lo que está escuchando y que permanezca como un loop en su memoria.

El concepto de paisaje sonoro y de documental artístico se aplica a plenitud en esta pieza, en donde la manifestación acústica del 'lugar', los sonidos, dan al conjunto un significado creado por la interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Así, la definición del festival la van dando sus protagonistas: los fanáticos opinando, gritando y los artistas haciendo su show en tarima, interactuando con el público y con otros artistas. La energía sonora de las pruebas de sonido, los solos de guitarra, los riffs, el bajo afinándose, los aplausos, los repiques de batería y demás sonoridades recrean con fidelidad lo que se vive en este evento.

Para el ensamblaje de este micro, al igual que todos los demás (es muy importante aclarar esto), resultó esencial el uso de la tecnología de softwares de audio, como lo es Live. La minuciosidad en la edición y en el ensamblaje, requería algo más complejo que las direcciones en la cabina de radio.

4.2.4.- Guión Técnico

CÁPSULAS PARA VOLAR II: “FESTIVAL NUEVAS BANDAS”

Guión, dirección y producción: Ciara Bolívar

Personajes: Comadre 1, Comadre 2, Profesor Química, Profesor Física, Profesor Matemáticas, Profesor Castellano, Profesor Salud, Consejera colegial

Fecha: septiembre 2010

Duración: 05'00”

<p><u>1 CONTROL</u></p>	<p><u>PRESENTACIÓN GRABADA.</u></p> <p><u>MUSICA CLASICA, DISCO # 1, TRACK</u></p> <p><u>SYMPHONY NO. 7 POR 6”. CORTA CON</u></p> <p><u>EFX: RETROCESO Y DISCO RAYADO</u></p>
<p><u>2 CONTROL</u></p>	<p>ENTRA CLIP DISEÑO SONORO</p> <p>AMBIENTE DE FESTIVAL</p>
<p>3 JUAN FANATICO</p>	<p>Nooooo no no no no no, nada clásico pana!</p> <p>Yo lo que quiero es escuchar algo más malandro, de la calle, que grite con más moña... algo que se identifique más con nosotros los jóvenes pues, más rock and rrrrooo!! Tu me entiendes...!</p>
<p><u>4 CONTROL</u></p> <p>5 ARLETTE FANATICA</p>	<p>EFX REDOBLANTE BATERIA</p> <p>Si bueno, yo creo que todos necesitamos expresarnos de diversas maneras.</p>

<p>6 ARLETTE FANATICA</p>	<p>Decir lo que pensamos con la misma intensidad que pasa en la vida rea. Y la vida real es dura, ruidosa y hay de todo para todos, no?... y eso es lo que me gusta del</p>
<p><u>7 CONTROL</u></p>	<p>EFX: PANEVO VECES</p>
<p>8 ARLETTE FANATICA</p>	<p>Festival Nuevas Bandas</p>
<p><u>9 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 1 MAMMAJAMMINGS.</u></p> <p><u>CORTA EN “tripéenselo panas” Y</u></p> <p><u>FUSIONA CON PRÓXIMO CLIP</u></p> <p>Somos Mammajammings...<u>tripéenselo</u> <u>panas</u></p>
<p><u>10 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 2 LAS REGLAS DEL</u></p> <p><u>JUEGO HASTA EL FINAL</u></p> <p>Qué es lo que, qué es lo que, qué es lo que pasa...Qué es lo que, qué es lo que, qué es lo que pasa Caracas...!!!!</p>
<p><u>11 CONTROL</u></p>	<p>DIRECTOR INDICA ENTRADA DE CLIP</p> <p>VOZ GRABADA: FESTIVAL NUEVAS BANDAS</p>

<p><u>12 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 3 JORGE SPITERI</u></p> <p>Festival de Nuevas Bandas con las viejas bandas... no importa, (EFX: APLAUSOS Y GRITOS) nunca se está viejo si se hace rock and roll en esta vaina!!</p>
<p><u>13 CONTROL</u></p>	<p>DIRECTOR INDICA ENTRADA DE CLIP</p> <p>VOZ GRABADA: NUEVAS BANDAS</p>
<p><u>14 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 4, LA CORTE. HASTA EL FINAL SE VA FUNDIDO.</u></p> <p>Heey qué pasó mi gente de la zona peligrosa... ya tu sabes, ya tu sabes, con La Corte en el Teresa, mami, aaahhhh!, soy de la zona peligrosa de La Corte! YEAH!</p> <p>alle, alleeeee... alle, alleeeee... alle, alleeeee... alle, alleeeee...gracias mi gente!!</p>
<p><u>15 CONTROL</u></p>	<p>DIRECTOR INDICA ENTRADA DE CLIP</p> <p>VOZ GRABADA: FESTIVAL NUEVAS BANDAS</p>
<p><u>16 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 5, ZAPATO 3.</u></p>

<p><u>17 CONTROL</u></p>	<p><u>ENTRA FILTRO DELAY EN: “fiesta” Y FILTRO LOOP EN “a ver Caracas”.</u></p> <p>Bienvenidos a la <u>fiestaaaa!!</u>.... Bienvenidos a la <u>fiestaaa!!</u> Esperaron mucho tiempoooo!... <u>a ver Caracas!</u></p>
<p><u>18 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 6, DESORDEN PUBLICO.</u></p> <p>Esta canción va pa’ los panas que están aquí... mientras uno más lejos está, más orgulloso se siente de haber nacido aquí...</p>
<p><u>19 CONTROL</u></p>	<p>DIRECTOR INDICA ENTRADA DE CLIP</p> <p>VOZ GRABADA: NUEVAS BANDAS</p>
<p><u>20 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 7, DJ 13. CIERRA CON EFX RIFF GUITARRA Y FUNDIDO AL FINAL EN SCRATCHES.</u></p> <p>Un ruido mi gente!!... Qué pasa??! Yiiiaah!</p>
<p><u>21 CONTROL</u></p>	<p>EFX: GRITO HOMBRE</p>
<p><u>22 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 8, LOS MENTAS HASTA EL FINAL.</u></p>

<p><u>23 CONTROL</u></p>	<p>Garantizamos, su afiliacióooooon... Pana!!</p> <p>Prende las luces pa' ver el gentio vale!!</p> <p>Préndela un pelooo!!</p>
<p><u>24 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 9, LOS AMIGOS</u></p> <p><u>INVISIBLES</u></p> <p>Mira, están como pa' cantar si o no?</p> <p>Canten, después de nosotros que dice así:</p>
<p><u>25 CONTROL</u></p>	<p>(DIRECTOR INDICA ENTRADA CLIP VOZ</p> <p>GRABADA:FESTIVAL NUEVAS BANDAS)</p>
<p><u>26 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 9, LOS AMIGOS</u></p> <p><u>INVISIBLES HASTA EL FINAL</u></p> <p>... cuchi cuchi baby, cuchi cuchi baby, cuchi cuchi baby ... Acompañando al Cheo en la guitarra, chasqueando los dedos así, vamos con los dedos arriba, con las manos arriba!!!</p> <p>ustedes solitoos!!!</p>
<p><u>27 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2. CLIP # 10. JUANES Y TRECE</u></p> <p>Ahora queremos invitar a un amigo nuestro, para disfrutar ahí. Trece nada por ahí! Que se monte Trece!!</p>

<p><u>28 CONTROL</u></p>	<p>EFX: GRITO MUJER</p>
<p><u>29 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2. CLIP # 10. JUANES Y TRECE</u></p> <p><u>HASTA EL FINAL.</u></p> <p>¿Dónde anda? Félix, venga usted también se quiere...</p>
<p><u>30 CONTROL</u></p>	<p>(EFX: GRITO HOMBRE).</p>
<p><u>31 CONTROL</u></p>	<p>Venga, venga compadre... Aquí en Caracas señores, se pasa muy bueno porque estamos tocando en el Festival de Nuevas Bandas... con las mujeres más bonitas que yo he visto, con esos ojos que engañan, que parecen magia, te digo a ti...Soñando al estilo colombiano con hip hop y 13... Qué es lo que dice mi gente, yeah! Una bulla para mi pana Juanes, de Colombia para Venezuela, yeaah, check it out, ah!</p>
<p><u>32 CONTROL</u></p>	<p>DIRECTOR INDICA ENTRADA DE CLIP</p> <p>VOZ GRABADA: FESTIVAL NUEVAS BANDAS</p>

<p><u>33 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 2, CLIP # 11, BRAIN EXPANDED, HASTA EL FINAL.</u></p> <p>Gracias!!! Gracias Caracas... Niggaz feel da hood representando!</p>
<p><u>34 CONTROL</u></p>	<p>EFX: GRITO MUJER QUE SE MONTA CON INICIO DE XIMENA EN “Y en realidad...”.</p>
<p><u>35 CONTROL</u></p>	<p>ENTRA EFX: PRUEBA DE SONIDO. HASTA EL FINAL DEL MICRO.</p>
<p>36 XIMENA FANATICA</p>	<p>Y en realidad lo fino es que aquí no se viene a hablar de música, aquí se viene es a escuchar la música.</p>
<p><u>37 JUAN FANATICO</u></p>	<p>En el Festival Nuevas Bandas, se escuchan los mejores grupos, los solistas más duros y la música más tripa de Venezuela y Latinoamérica, en un país en el que no hay opciones de este tipo.</p>
<p><u>38 CONTROL</u></p>	<p>EFX: GRITO CHAMO</p>

<p>39 JUAN FANATICO</p> <p><u>40 CONTROL</u></p>	<p>Y para mi, eso es suficiente...</p> <p>Dígalo ahí!!!</p> <p><u>DESPEDIDA GRABADA</u></p>
---	---

4.3.- Micro “Cápsulas para volar 3: Intercolegial de Rock”

4.3.1.- Idea

La adolescencia sólo se vive una vez y cuando los chicos están en el colegio, en lo único que piensan es en salir de clases... para tocar la guitarra en el Intercolegial de Rock.

4.3.2.- Sinopsis

La etapa de la adolescencia es complicada, llena de inquietudes, rebeldías y pasiones por desarrollar. En ese camino, muchos jóvenes encuentran refugio y una vía de escape a través de la música. Las madres y los profesores de los chicos sólo tienen una opción: apoyar sus intereses musicales, porque para ellos, la música es lo único que importa. Con este micro, se busca reflejar lo que se vive en esa etapa en la que los jóvenes están en sus aulas de clases recibiendo enseñanzas de química, matemáticas o castellano, en segundo o quinto año de bachillerato; mientras sus mentes están componiendo alguna melodía para ensayar con sus compañeros de banda a la salida del colegio, todo por un objetivo: entrar al Intercolegial de Rock. Una madre preocupada por su hijo que quiere participar en dicho evento, será el catalizador de esta pieza artística que pretende emular el espíritu del intercolegial.

4.3.3.- Tratamiento

Para adentrarse en este microprograma, es necesario ubicarse en la época del colegio o liceo: recordar cuando nada era tan importante como lo que nos apasionaba, cómo los compañeros de clases eran

cómplices en esa búsqueda del disfrute y los momentos en que aparecían los nervios, cuando nos atrapaban distraídos en una melodía o en los dibujos del cuaderno, en plena explicación de los elementos de la tabla periódica.

Para muchos adolescentes, la música constituye una vía de escape y de expresión ante la abrumadora efervescencia emocional y hormonal de esos años. El Intercolegial de Rock, un evento de la FNB creado para jóvenes de entre 11 y 17 años, se convierte para muchos de ellos en una meta a alcanzar: es necesario formar la banda, componer, ensayar y ganar el intercolegial. Todo esto, en plena temporada de clases y exámenes.

En este micro, que pretende emular el espíritu juvenil de este evento, observamos cómo todos los involucrados durante esta etapa del crecimiento humano, ejercen sus roles: las madres, los profesores y los propios alumnos. Todos coinciden en una situación poético-imaginaria, en donde confluyen el paisaje sonoro, el collage, el documental artístico y la poesía sonora, para recrear el ambiente colegial en donde los jóvenes pasan la mayor parte de su tiempo 'tratando' de estudiar, pero la realidad es que están más pendientes de sus intereses (la música y el intercolegial, en este caso) y menos interesados en ecuaciones, nomenclaturas o sistemas nerviosos.

La idea con esta pieza es expresar artísticamente el concepto de que en un salón de clases, mientras los profesores están explicando sus teorías, los alumnos pueden irse a un universo paralelo en el que van armando y soñando sus composiciones musicales. Por eso escucharemos unos fragmentos de cómo mientras un profesor dicta su clase o manda a sus alumnos a callar, en un plano sonoro secundario se oye cómo van entrando diversos instrumentos musicales que al final de la pieza compondrán un solo tema musical.

Esto es una metáfora de dos situaciones: los profesores que dan la clase y los alumnos que no les prestan atención porque están pensando en el Intercolegial de Rock, la música, los gritos, los aplausos y en la melodía del tema que quieren armar.

El micro arranca con el discurso del personaje “Comadre 1”, una ama de casa de 50 años preocupada por su hijo de 16, quien está en plena etapa de “adolescente rebelde” y pasa mucho tiempo fuera de casa ensayando con sus amigos o metido en la computadora chateando. En medio de su angustia decide llamar por teléfono a la “Comadre 2”, una amiga que pasa por una situación similar pero que decidió adoptar una actitud más jovial y relajada, al entender que para los jóvenes durante esa etapa la prioridad es expresarse con un micrófono y una guitarra.

La conversación de la angustiada “Comadre 1” fluye con las sonoridades propias de una conexión telefónica, donde hay ruidos propios de las redes telefónicas y se incluyen los efectos característicos de marcado y repicado. Cuando la madre termina de expresar su preocupación por su hijo, comienza la recreación del espacio donde se mueven los adolescentes la mayor parte del día: el colegio.

Escuchamos un timbre de culminación del receso, ambientado por el paisaje de un patio de recreo en el que los más pequeños gritan y los más grandes murmuran en grupos. Lo que sigue a partir de allí, es la entrada a un salón de clases en diversos momentos y por lo tanto, en diversas clases o materias. No hay una ubicación temporal definida sino que se juega con la atemporalidad y las situaciones, como sucede en muchas obras del radioarte, para dibujar así una historia imaginaria compuesta a través del collage, con fragmentos de clases dramatizados por profesores de química, matemáticas, castellano y salud.

A lo largo de la mezcla de fragmentos y superposiciones de planos se juega con el diseño sonoro a través del software de edición de audio. Así escuchamos cómo hay varias situaciones transcurriendo paralelamente: las clases de los profesores, el ensamblaje imaginario del tema musical, dos chicos en el recreo haciendo *beatboxing* (imitación de sonidos de los instrumentos musicales con las voz) y soñando distraídos, en el recreo y en plena clase, que están en el Intercolegial de Rock.

El micro culmina con la respuesta de la “Comadre 2”, una señora de 53 años que trabaja en su tienda de ropa y que tiene un *punk* hijo de 21 años. Ella es la madre más serena, resignada y comprensiva del tema, que trata de hacerle entender a su comadre que los muchachos a esa edad son así, en eso es lo único que piensan y hay poco qué hacer al respecto.

Mientras el micro transcurre escucharemos un personaje que es neutral, ya que no es profesora ni parece ser alumna. Se trata de la Consejera Colegial que, al tanto de las inquietudes de los alumnos y enterada de sus deseos por participar en el Intercolegial de Rock, se une a la causa y trata de orientarlos sobre los pasos que deben seguir para participar en el evento.

Todas las voces tienen tratamientos de audio a través de filtros, compresores, juegos de corte de sílabas y repeticiones, mientras que para dar las sensaciones de espacio en un ambiente se emplearon los delays, ecos, reverbs y paneos. En todo el micro se usa el *cut and paste* (corte y pega), para armar collage sonoro.

4.3.4.- Guión Técnico

CÁPSULAS PARA VOLAR III: “INTERCOLEGIAL DE ROCK”

Guión, dirección y producción: Ciara Bolívar

Personajes: Comadre 1, Comadre 2, Profesor Química, Profesor Física, Profesor Matemáticas, Profesor Castellano, Profesor Salud, Consejera colegial

Fecha: septiembre 2010

Duración: 05'00”

1 CONTROL

PRESENTACIÓN GRABADA

EFX REPIQUE DE TELEFONO POR 3” Y CORTE A EXF DE ATENDIDO DE TELEFONO. EFX: FILTRO DE LLAMADA. FILTRO LOOP EN LAS SILABAS “cha-cho”!!!

2 COMADRE 1

Aló Magda!? Chica mi hijo me tiene preocupada. Se la pasa pegado a la computadora y está todo el día reuniéndose con sus amiguitos y que “tocando música”... Ahora le dio por el “Intercolegial de Rock”. Yo no sé qué hacer con ese **muchacho!!**

3 CONTROL

EFX: TIMBRE DE RECREO. ENTRA CLIP DE: VOCES DE CHICOS EN PATIO DE COLEGIO.

4 CONTROL

EFX: MURMULLOS Y JOVENES.

<p>5 CONSEJERA COLEGIAL</p>	<p>A ver, chicos!! Presten atención por favor... la dinámica para participar en el intercolegial es muy sencilla...</p>
<p><u>6 CONTROL</u></p>	<p>EFX PLATILLOS Y FANFARRIA. <u>ENTRA MÚSICA, DISCO # 1, TRACK # 1,</u> <u>ENSAMBLAJE DE TEMA SONORO.</u> <u>QUEDA DE FONDO HASTA “compuestos cíclicos”.</u></p>
<p>7 PROFESOR MATEMÁTICA</p>	<p>Una potencia consta de dos partes, por un lado está la base que es el número que se multiplica por sí mismo y por otro el exponente, que nos indica la cantidad de veces que se multiplica el número</p>
<p>8 PROFESORA CASTELLANO</p>	<p>Queda prohibido el uso de comodines, muletillas, diminutivos, aumentativos y por favor, vigilen el uso de los tiempos verbales. Seno, coseno, tangente, raíz cuadrada... (REVERB) Silencio por favor!!!</p>
<p>9 CONSEJERA COLEGIAL</p>	<p>En este evento participan como equipo en una banda, cada uno con su instrumento</p>

<p>10 PROFESOR DE QUIMICA</p>	<p>Pregunta número 2: Explique la Nomenclatura química de (PAUSA): Alcanos y grupos radicales, alquenos, alquinos, ácidos, aldehídos, cetonas, alcoholes, éteres, compuestos aromáticos y <u>compuestos cíclicos.</u> (PAUSA)</p>
<p><u>11 CONTROL</u></p>	<p>EFX: TIMBRE RECREO . ENTRA CLIP DE: VOCES DE CHICOS EN PATIO DE COLEGIO. EFX: MURMULLOS Y JOVENES QUEDAN DE FONDO HASTA EFX TIMBRE.</p>
<p>12 ADOLESCENTES EN RECREO</p>	<p>(HACEN BEATBOXING LIBRE) (PANEOS INDICADOS POR DIRECTOR)</p>
<p><u>13 CONTROL</u></p>	<p>EFX: TIMBRE RECREO. <u>ENTRA MÚSICA, DISCO # 1, TRACK # 1, ENSAMBLAJE DE TEMA SONORO. QUEDA DE FONDO HASTA “glándulas endocrinas”.</u></p>
<p><u>14 CONTROL</u></p>	<p>EFX: PNEO EN <u>“x y y”</u></p>

<p>15 PROFESOR MATEMATICA</p>	<p>Un sistema lineal con dos ecuaciones y dos incógnitas, está formado por dos ecuaciones lineales y dos indeterminadas, generalmente <u>“x” y “y”</u></p>
<p><u>16 CONTROL</u></p>	<p>DELAY EN “glándulas endocrina”</p>
<p>17 PROFESOR SALUD</p>	<p>A ver, allá atrás por favor, presten atención... ¿Alguien sabe cómo se clasifican las <u>glándulas endocrinas?</u> (PAUSA)</p>
<p><u>18 CONTROL</u></p>	<p>EFX: GENTE EN CONCIERTO</p>
<p>19 HOST INTERCOLEGIAL DE ROCK</p>	<p>Señoras y señores, estas son las bandas venezolanas del futuro... le damos inicio, a una nueva edición del Intercolegial de Rrrrrroooooock!</p>
<p><u>20 CONTROL</u></p>	<p><u>MUSICA, DISCO # 1, TRACK # 2, ROCK PESADO</u></p>
<p><u>21 CONTROL</u></p>	<p>REVERB EN “matrices”</p>

<p>22 PROFESOR FISICA</p>	<p>Dado un sistema de tres ecuaciones con tres incógnitas, a él están asociadas dos <u>matrices</u></p>
<p><u>23 CONTROL</u></p>	<p><u>MUSICA, DISCO # 1, TRACK # 3, TEMA GRUNGE DE FONDO HASTA FINAL.</u></p>
<p><u>24 CONTROL</u></p>	<p>REVERB EN “crecer”</p>
<p>25 CONSEJERA COLEGIAL</p>	<p>Para ustedes, nunca será una prioridad <u>crecer</u> (PAUSA).</p>
<p><u>26 CONTROL</u></p>	<p>FILTRO ECO</p>
<p>27 PROFESOR SALUD</p>	<p><u>Tocar música, es lo único que importa...</u></p>
<p><u>28 CONTROL</u></p>	<p>DELAY EN “gónadas, páncreas”</p>
<p>29 PROFESOR SALUD</p>	<p>Hipófisis, tiroides y paratiroides, pineal-suprarrenales <u>gónadas, páncreas...</u></p>
<p><u>30 CONTROL</u></p>	<p>CLIP: FRAGMENTOS CORTADOS</p> <p>EFX: TIMBRE DE RECREO SE MONTA EN “Bueno muchachos...”</p>

<p>31 PROFESOR FISICA</p>	<p><u>Bueno muchachos</u>, eso es todo por hoy muchachos!...</p>
<p><u>32 CONTROL</u></p>	<p>EFX: REVERB</p>
<p>33 PROFESOR FISICA</p>	<p>Ya se pueden ir a ensayar...!!</p>
<p><u>34 CONTROL</u></p>	<p>EFX: FILTRO DE LLAMADA.</p> <p>EFX: REVERB EN “Intercolegial de Rock”</p>
<p>35 COMADRE</p>	<p>Aaaay comaaadreee! Si ellos todavía no saben qué quieren ser en la vida!... los míos se pintan los cabellos de verde y andan con unas noviecitas horrorosas! Te digo una cosa, en lo único que ellos ahorita están claros, es que quieren montarse en una tarima y tocar la guitarra, en ese bendito <u>“Intercolegial de Rock”</u></p>
<p><u>36 CONTROL</u></p>	<p><u>DESPEDIDA GRABADA</u></p>

4.4.- Micro “Cápsulas para volar 4: Rock en Ñ”

4.4.1.- Idea

Un viaje sonoro con escala en los acentos de Latinoamérica, para conocer qué piensan los jóvenes sobre la música y adentrarnos en la gira Rock en Ñ.

4.4.2.- Sinopsis

La integración musical del continente Latinoamericano, siempre ha sido una de las premisas de la FNB. Por tal razón, esta institución se unió a la iniciativa española de Rock en Ñ para llevar los matices, acentos y sonoridades de cada región Latinoamericana en una gira que busca el intercambio artístico y cultural de Ibero América. En esta pieza sonora ambientada en un aeropuerto (lugar en el que convergen sin fronteras todas las nacionalidades), se escucha cómo un mexicano, un español, una colombiana y un argentino, hablan brevemente -a través de un juego de poesía sonora conducido por una aeromoza- sobre el castellano, el rock en español y su pasión por la música de este género. Todo esto transcurre en una experiencia imaginaria que simula la razón de ser de la gira Rock en Ñ: el viaje comienza en un aeropuerto, continúa en el interior de un avión y es complementado por todas las sonoridades propias de estos espacios aéreos.

4.4.3.- Tratamiento

Este micro constituye un ejercicio de relajación y traslado imaginario a las instalaciones de un aeropuerto, lugar en el que todas las nacionalidades convergen sin distinción de países. Por eso se escoge este

espacio para recrear el espíritu de la gira Rock en Ñ: la integración de todos los países iberoamericanos con el objetivo de afianzar las culturas e identidades musicales propias, de cada país de la región.

Todas las situaciones a lo largo del micro están ambientadas con las sonoridades propias de un aeropuerto: desde la voz que anuncia el abordaje a un avión que está por despegar, hasta los murmullos y sonidos humanos de una sala de espera, los sonidos mecánicos y aeronáuticos del avión, los ruidos de una cabina, los sonidos de las turbinas y todos los matices que nos recuerdan esta experiencia de viaje. En muchos momentos, estos objetos sonoros son usados para darle cierto carácter musical a algunos momentos de la pieza.

El ensamblaje de todos elementos está inspirado por los géneros radioartísticos de la poesía sonora y el text-sound composition, así como el paisaje sonoro; los cuales permiten jugar con la descomposición de las palabras, la modulación vocal, la abstracción de los fonemas, la musicalización de las voces y la recreación de ambientes sonoros en juego con los sonidos vocales.

Lo que motiva a todos los personajes de este micro a hablar, es dar su opinión sobre el rock en español, la particularidad e importancia de la letra Ñ en la lengua castellana y la importancia del rock en español para definir la identidad iberoamericana.

El micro inicia con una voz femenina anunciando a los pasajeros el abordaje de un avión con destino a Caracas. Lo que sigue después, es la recreación sonora del espacio aéreo a través de sonidos industriales y mecánicos. Luego, interviene el personaje de la “Aeromoza”, quien servirá de hilo conductor y guía por esta gira imaginaria de rock y nos dará información relevante sobre la razón de ser del Rock en Ñ. Ella es una joven trabajadora de una aerolínea, que quiere hacer sentir a los oyentes como si

estuvieran en el interior de un avión para adentrarse en los objetos sonoros que inundan estos espacios y en las voces de los personajes que vienen después.

Lo que sigue, es una superposición y juego de planos sonoros, efectos y herramientas de collage en el que participan los jóvenes de México, Colombia, Argentina y España. El primero en iniciar esta gira es el personaje del “Mexicano”, un joven fotógrafo de 26 años amante del rock en español contemporáneo, que reafirma la idea de identidad a través de la música que se hace en estas tierras.

Luego escuchamos a la “Colombiana”, una joven periodista de 29 años amante de los viejos sonidos y clásicos del rock en español, quien nos comenta su opinión sobre la letra Ñ. De igual forma hace el personaje del “Argentino”, un chico de 27 años director de videoclips y seguidor de las nuevas tendencias musicales, quien hace una observación más académica sobre la Ñ. El personaje del “Español”, un joven promotor cultural de 26 años, hace su intervención para darnos su punto de vista sobre esta letra que diferencia al castellano.

Un juego poético de text-sound composition es lo que sigue, cuando estos personajes pronuncian la letra Ñ y la asocian a palabras típicas de la región latinoamericana. Cada uno pronunciando con su acento, con sus matices, con sus entonaciones, para darle un toque musical-poético a la pieza.

La “Aeromoza”, matizada con filtros y efectos de cabina de radio, nos sigue conduciendo esta vez por las melodías entonadas y tarareadas por los personajes, teniendo como fondo todos los sonidos de la cabina de pilotos y los controladores de vuelo. Luego escuchamos al “Mexicano”, la

“Colombiana” y el “Argentino” a contarnos sus teorías y anécdotas cercanas sobre el rock en español y la particularidad del rock de fusión.

El recorrido continúa con la “Aeromoza”, informándonos sobre la trayectoria del festival Rock en Ñ, acompañado por el “Argentino” hablándonos sobre su gusto por la música y sus géneros favoritos, así como el español cantando un tema de “Héroes del Silencio”, banda emblemática del rock en español. Luego la “Aeromoza” nos sigue contando sobre algunos de los artistas que han participado en este evento, todos personajes de Iberoamérica hoy en día muy reconocidos. Finalmente, el viaje culmina con la despedida de todos los personajes.

Sería imposible detallar todas las etapas por las que transcurre la elaboración de esta pieza, tal como sucede con los otros micros, ya que su ensamblaje está determinado por el uso de softwares de edición de audio, que permiten una manipulación más sencilla de las estructuras sonoras y de los múltiples efectos, filtros y recursos técnicos aplicados a estos micros.

4.4.4.- Guión Técnico

CÁPSULAS PARA VOLAR IV: “ROCK EN Ñ”

Guión, dirección y producción: Ciara Bolívar García

Personajes: “Aeromoza”, “Colombiana”, “Mexicano”, “Argentino”, “Español”

Fecha: septiembre 2010

Duración: 05’00”

<u>1 CONTROL</u>	<u>PRESENTACIÓN GRABADA</u>
	<p data-bbox="762 757 1406 795"><u>DISCO # 1, CLIP # 1 AEROMOZA</u></p> <p data-bbox="762 824 1166 862"><u>GRABADA. HASTA FINAL</u></p> <p data-bbox="762 898 1406 1160">LAN Perú, anuncia la salida de su vuelo 564, con destino (DELAY) <u>Caracas</u>. Señores pasajeros figúrense abordar el avión, por la puerta de embarque número 3.</p>
<u>2 CONTROL</u>	<p data-bbox="762 1272 1406 1377">EFX: ENCENDIDO TURBINAS 1 Y EFX: DESPEGUE DE AVIÓN.</p> <p data-bbox="762 1413 1209 1451">EFX: LLAMADO AEROMOZA</p>
<u>3 CONTROL</u>	<p data-bbox="762 1563 1406 1668">APLICAR FILTRO CABINA RADIO HASTA “español”.</p>
4 AEROMOZA	<p data-bbox="762 1787 1406 1892">Bienvenidos a la gira Rock en Ñ, la fuerza del rock en <u>español</u></p>

<u>5 CONTROL</u>	EFX: COLGAR RADIO.
	EFX: REVERB EN “define”
6 AEROMOZA	Porque la Ñ nos <u>define</u>
<u>7 CONTROL</u>	EFX: SONIDO AMBIENTE AEROPUERTO HASTA FINAL CLIP 2.
8 MEXICANO	Yo creo que la Ñ representa nuestro idioma, la identidad
9 COLOMBIANA	Cuando pienso en la letra Ñ se me ocurre algo muy sonoro, muy significativo, muy original
10 ARGENTINO	Cuando pienso en la letra Ñ se me ocurre algo complicado, algo difícil de hacer. La letra Ñ, en el idioma español representa la vigencia de las antiguas lenguas
<u>11 CONTROL</u>	EFX: RUIDOS DE CABINA
12 ESPAÑOL	Me viene la imagen de la Ñ del Cervantes, la Ñ de la Academia de la lengua

<p><u>13 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 1, CLIP # 2, DISEÑO SONORO Ñ</u></p> <p>Ñ de cariño, Ñ de ñame, Ñ de doña, Ñ de niño, Ñ de otoño, Ñ de español, Ñ de añejo, Ñ de ñaño... Ñ, Ñ, Ñ, Ñ, Ñ, Ñ, Ñ</p>
<p><u>14 CONTROL</u></p>	<p>EFX: LLAMADO AEROMOZA</p> <p>APLICAR FILTRO CABINA RADIO HASTA “rock”.</p>
<p>15 AEROMOZA</p>	<p>El capitán anuncia sonoridades, acentos y países. Un solo viaje y una misma voz: el <u>rock</u></p>
<p><u>16 CONTROL</u></p>	<p>EFX: COLGAR RADIO</p> <p>EFX: ESPACIO AÉREO</p>
<p>17 ARGENTINO</p>	<p>Bueno, voy a tararear un poquito <i>taaara raaarararii tarara tarairara raira rairar raaaa</i></p>
<p><u>18 CONTROL</u></p>	<p>EFX: CABINA PILOTO. EFX: REVERB</p>
<p>19 ESPAÑOL</p>	<p><i>“tantatada... tandadada taadaa tatataaa tadatatadataaaa...”</i></p>

<p><u>20 CONTROL</u></p>	<p>EFX: TURBINAS AVIÓN HASTA “venas”</p>
<p>21 MEXICANO</p>	<p>Básicamente el rock en español es lo que nos une, es nuestra cultura, es lo más básico que llevamos en la médula todos los melómanos de Iberoamérica.</p>
<p>22 COLOMBIANA</p>	<p>De hecho, yo creo que primero aprendí a saltar y bailar rock en español, antes que una salsa...</p>
<p>23 ARGENTINO</p>	<p>Lo que diferencia al rock latino del anglosajón es algunas veces la utilización de instrumentos y ritmos meas autóctonos, mezclados con ritmos más universales.</p>
<p>24 COLOMBIANA</p>	<p>... y mezclar esas historias que está viviendo un país, mezclar de pronto unos ritmos autóctonos propios, con el rock y la batería y la cosa, creo que es lo que hace que lo sintamos en las <u>venas</u>.</p>
<p><u>25 CONTROL</u></p>	<p>EFX: LLAMADO AEROMOZA. FILTRO CABINA RADIO HASTA “Iberoamérica”</p>

<p>26 AEROMOZA</p>	<p>Iniciamos un recorrido que ha pasado por más de 10 países, 25 ciudades, un centenar de artistas y más de 70 conciertos en <u>Iberoamérica.</u></p>
<p><u>27 CONTROL</u></p>	<p>EFX: COLGAR RADIO</p> <p>EFX: REVERB EN “me gusta el rock clásico, el metal, el hiip hop” Y EN “la música”</p>
<p>28 ARGENTINO</p>	<p>Me gusta el rock en español porque me siento identificado. <u>Me gusta el rock clásico, el metal, hip hop,</u> el nu metal, el punk, el trip hop, el grunge, el reggae, <u>me gusta mucho la música.</u></p>
<p><u>29 CONTROL</u></p>	<p>EFX: TURBINAS AVIÓN</p>
<p>30 ESPAÑOL</p>	<p><i>las palabras fueron avispas y las calles como dunas, cuando te espeerooo llegar, en un ataúd, guardo tu tacto</i></p>
<p><u>31 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 1, CLIP # 3, DISEÑO ESPACIAL SONORO.</u> EFX: LLAMADO AEROMOZA</p>

<u>37 CONTROL</u>	<u>DISCO # 1, CLIP # 5. CIERRE ROCK EN Ñ</u> Ñ de español Ñ de Iberoamérica Rock en <u>Ñ</u> .
<u>38 CONTROL</u>	<u>DESPEDIDA GRABADA</u>

4.5.- Micro “Cápsulas para volar 5: Fabricado Aquí”

4.5.1.- Idea

Un recorrido hertziano por el programa “Fabricado Aquí” y sus protagonistas. Félix Allueva, William Padrón y Maximiliano Manzano nos ubican en el espacio radial para acercarnos al rock de Iberoamérica.

4.5.2.- Sinopsis

El programa radial “Fabricado Aquí”, constituye el principal medio de difusión de las actividades de la fundación. Las ondas hertzianas permiten llegar a un público cautivo, interesado en disfrutar de las voces, sonoridades, últimas tendencias musicales, rarezas y descubrimientos de artistas en Iberoamérica; a través de las voces conductoras de este programa: Félix Allueva, William Padrón y Maximiliano Manzano. En este micro, los grandes protagonistas son el propio medio radiofónico con todos sus ruidos, sonoridades, cambios de estaciones, sintonizaciones y frecuencias; junto a lo más interesante del pop rock latino de todos los tiempos, lo que conecta al oyente con una experiencia auditiva del espectro radiofónico. Entre ambos (radio y programa), conforman una pieza electrónica-radiofónica, con mucha influencia artística de la música concreta.

4.5.3.- Tratamiento

Escuchar radio es un acto de conexión auditiva entre el oyente y lo que se escucha a través de la radio. Muchas veces, el medio a través del que se envía un contenido y el mensaje mismo, tienden a constituir una unidad sonora en toda la amplitud de sus significados.

Es el caso del último micro de este proyecto, en donde existen dos protagonistas: el programa “Fabricado Acá” y el medio que le da vida, la radio, quienes se mezclan y superponen hasta llegar a desarrollar una compleja unidad sonora llena de momentos que son le son familiares a cualquier oyente del espacio radioeléctrico.

Muy influenciado por los géneros radioartísticos del text-sound composition y la música concreta, en donde se abstraen los objetos sonoros de las fuentes originales que los producen para construir una pequeña melodía ambiental, en este micro se emplean ruidos propios del espacio radial para jugar con ellos musicalmente, a lo largo de fragmentos del programa grabados previamente y ensamblados para crear una historia, que en este caso suena a un breve resumen de un programa original de “Fabricado Acá”.

Félix Allueva, presidente de la Fundación Nuevas Bandas y conductor original de este programa desde sus inicios, realiza la apertura a esta pieza para ubicar al oyente sobre lo que escucha: una mezcla de varios segmentos de los programas, grabados en distintas emisiones y manipulados en edición para construir una adaptación musical de cinco minutos, orquestada por sonidos propios de la radio: cambio de frecuencias, sintonización de emisoras, ruido blanco, zumbidos, interferencias de señales, osciladores, ondas electromagnéticas y sonidos de radiotransistores.

Entre fragmento y fragmento, se escucha una composición de interferencia y cambio de dial, como dando a interpretar que se va a cambiar de emisora o de programa. Un añadido interesante en estas piezas, es la voz de una joven que aparece en el transcurso del micro, precisamente en medio de esas interferencias sonoras, para recordarle al oyente lo que está escuchando, al decir: “Escuchas Fabricado Acá” y advirtiéndole al radioescucha que no cambié de emisora y que retome el camino del programa, diciéndole: “No, no, no! ...es por acá!”.

William Padrón y Maximiliano Manzano, compañeros habituales de Allueva en la conducción del programa desde que se mudó de la emisora HOT 94.1 FM a La Mega 107.3 FM, amenizan con rasgos de humor negro (o eso intentan) los contenidos que se escuchan en los fragmentos, para terminar ofreciendo datos, informaciones y comentarios interesantes sobre la música y los artistas de la región.

La pieza culmina como lo haría cualquier programa de “Fabricado Acá”, con la despedida de sus conductores identificándose y la transmisión de un tema musical clave de esa emisión del programa. Antes de ir a la despedida, escuchamos a una chica (la misma de las interferencias) recomendándole al oyente que escuche el programa.

Como se ha repetido en las veces anteriores, resulta difícil dar una explicación detallada a través de una narración o un guión, sobre los procesos técnicos empleados en la elaboración de esta pieza, por diversos factores entre los que se encuentran la imposibilidad de dar desarrollo escrito a técnicas mecánicas realizadas a través de softwares y a momentos que se van desarrollando intuitivamente a medida que se van ensamblando las distintas sonoridades de la pieza.

<p><u>5 CONTROL</u></p>	<p>EFX: FONEMA MUSICAL</p>
<p>6 MAXIMILIANO</p>	<p><i>he estado tanto tiempo enaaamoraado deee tiii, lo mejor de mi vida contigo lo viviiií...</i></p>
<p><u>7 CONTROL</u></p>	<p>EFX: SINTONIZAR RADIO POR 5” EFX VOZ: NO ES POR AHÍ</p>
<p><u>8 CONTROL</u></p>	<p><u>DISCO # 1, CLIP # 8, LOS ANDES ELECTRONICOS HASTA “escuchas fabricado acá”</u> EFX: RADIOFRECUENCIA.</p>
<p>9 FELIX ALLUEVA</p>	<p>El programa de hoy esta dedicado exclusivamente a un particular sonido que se está haciendo en la zona andina del país, esta amalgama musical se ha denominado “Los Andes Electrónicos” y en el transcurso del programa iremos descifrando su contenido.</p>
<p><u>10 CONTROL</u></p>	<p>EFX VOZ: ESCUCHAS FABRICADO ACÁ EFX: SINTONIZAR RADIO POR 8”</p>

<u>11 CONTROL</u>	EFX VOZ: NO ES POR AHÍ
	<u>DISCO # 1, CLIP # 1, DISEÑO SONORO</u>
	<u>RADIO HASTA “dictatorial”</u>
12 WILLIAM Y MAX	WILLIAM: Manuel se compró el álbum de 25 años de Roberto Antonio...
	MAX: ayayayyyyyy!
	WILLIAM: Qué bueno que Manuel escuche Roberto Antonio a su edad! Eso es mucha influencia musical para un periodista que está en pleno crecimiento musical... Te recomiendo Diveana también, después que salgas de eso, y Alberto K...
	MAX: o un compilado de Natusha de Liguero también....
	WILLIAM: También, Natusha y Miguel Moly, es importante que tengas esa línea, es lo que llaman el nuevo sonido Iberoamericano (PAUSA). No te creas, el humor negro no es fácil, el sarcasmo no es nada fácil...
<u>13 CONTROL</u>	EFX: SINTONIZAR RADIO POR 4”
	EFX: RADIOFRECUENCIA POR 10”

<p>14 WILLIAM</p>	<p>De hecho si te ves la línea histórica del “Cuarteto de nos”, mucho de cómo comienza siendo rebelde, además que comienza en un momento en donde acaba la represión uruguaya, el militarismo y para ellos es como una forma distinta de hacer música, a pesar de que no traen consigo esa escuela <u>dictatorial</u>.</p>
<p><u>15 CONTROL</u></p>	<p>EFX VOZ: ESCUCHAS FABRICADO ACÁ</p> <p>EFX: SINTONIZAR RADIO POR 5”</p> <p>EFX VOZ: NO ES POR AHI</p>
<p>16 WILLIAM Y MAX</p>	<p>Y culminando ya esta hora, vamos a escuchar un temita mas. Vamos a colocar un tema quizás bastante punk, la lírica es punk, la filosofía es punk, la forma en que lo hicieron no fue tomándose en serio, sino que simplemente es rock</p>
<p><u>17 CONTROL</u></p>	<p>EFX: RADIOFRECUENCIA POR 10”</p>

<p>18 WILLIAM Y MAX</p>	<p>William: "Mamá, el bajista me está pegando"</p> <p>Max: El "Cuarteto de Nos",</p> <p>William: Fabricado Acá</p> <p>Max: Por La Mega</p> <p>William: donde sea</p> <p><i>Mamáaaaa estoy haciendo...una canción que habla de demonios, de serpientes y de muertos, pero no, no estoy doblando.</i></p>
<p><u>19 CONTROL</u></p>	<p>EFX: SINTONIZAR RADIO POR 4"</p> <p>EFX: RADIOFRECUENCIA POR 8"</p> <p><u>DISCO # 1, CLIP # 10, DISEÑO SONORO</u></p> <p><u>ONDA CORTA HASTA "Latinoamérica"</u></p>
<p>20 WILLIAM PADRON</p>	<p>Yo pienso que Robi Draco Rosa, es un artista que no puedes encasillar en un género, ya que es una persona que se mueve no solamente como productor sino como músico, es muy versátil, amplio, no cierra su espectro a la hora de composiciones, y es considerado uno de los productores mas grandes que tiene</p> <p><u>Latinoamérica</u></p>

<p><u>21 CONTROL</u></p>	<p>EFX VOZ: ESCUCHAS FABRICADO ACÁ</p> <p><u>MÚSICA DISCO # 1, CLIP # 10, POR 8”.</u></p> <p><u>SE VA A EN FADE.</u></p> <p><u>DISCO # 1, CLIP # 13, DISEÑO SONORO</u></p> <p><u>INTERFERENCIA HASTA “reggaeton”</u></p>
<p>22 WILLIAM Y MAX</p>	<p>WILLIAM: Robi Draco es poeta, multiinstrumentista, actor, el fue el que hizo la película “Salsa”, si no recuerdan, esa película del año 84</p> <p>MAX: y que ahí se casó con...</p> <p>WILLIAM: con su esposa</p> <p>MAX: bueno, obviamente se casó con su esposa</p> <p>WILLIAM: Robi Draco Rosa es un tipo muy respetado en Puerto Rico, porque el financia becas escolares a universidades, el d e una forma es responsable del desarrollo del <u>reggaetton.</u></p>
<p><u>19 CONTROL</u></p>	<p>EFX: SINTONIZAR RADIO POR 10”. EFX</p> <p>VOZ: NO ES POR AHÍ</p> <p>EFX: OSCILACIONES POR 4”</p>

<p>20 WILLIAM Y MAX</p>	<p>Max: Hasta la vista siempre, en los controles estuve Jorge Zerpa, Manuel Redondo en la production, William Padron a mi lado</p> <p>William: y Maximiliano Manzano</p>
<p>21 WILLIAM Y MAX</p>	<p>Max: vamos a escuchar el siguiente tema para culminar esta hora</p> <p>William: se llama "Patria"</p> <p>Max: nos escuchamos la semana que viene, en "Fabricado Acá" (EFX: SALSA)</p>
<p><u>22 CONTROL</u></p>	<p>EFX: SINTONIZAR RADIO POR 6"</p> <p>EFX: OSCILACIONES POR 4". SE MONTA EN EFX VOZ</p> <p>EFX VOZ: SINTONIZA FABRICADO ACA</p>
<p><u>23 CONTROL</u></p>	<p><u>DESPEDIDA GRABADA</u></p>

5.- Planificación de costos

COSTOS PRODUCCION MICROS “CÁPSULAS PARA VOLAR”

Número de piezas: 5

Duración: 05'00”

Dirección, guión y producción: Ciara Bolívar

Requirimiento	Tiempo/ Unidad	Costo Real	Costo para Tesis
Actor (50 Bs.F x minuto x actor)	5 min. x 2 días x 3 actores	Bs.F.-1.500,00	BsF.- 00,00 (se usaron amigos)
Locutor calificado (100 Bs.F x hora)	No se requería	No se requería	No se requería
Música (Pago de derechos)			Bs.F.- 00,00 (Derechos cedidos por la FNB)
Estudio de grabación (100 Bs.F x hora)	3 horas x 2 días	BsF.- 600,00	BsF.- 600,00
Asistencia en diseño sonoro y master (100 Bs.F x hora)	3 horas x 4 días	BsF.- 1.200,00	BsF.- 1.200,00
Materiales de grabación y registro (Cassettes, CD, DVD)	5 unidades	BsF.- 25,00	Bs.F.- 25,00
TOTALES		BsF.- 3.325,00	BsF.- 1.825,00

CONCLUSIONES

- El radioarte o artes radiofónicas, ha descubierto en su propia evolución y en el camino de la experimentación, un espacio híbrido de trabajo, en donde el elemento estético es la premisa para acercarse a una nueva dimensión artística y un redescubrimiento de los recursos expresivos del lenguaje radiofónico.
- La influencia de las primeras vanguardias artísticas en la concepción de las artes radiofónicas, ha sido definitiva para marcar su valor estético, carácter transgresor y la ampliación de los horizontes desde lo meramente informativo, hasta lo musical, dramático y poético.
- La evolución histórica de este género y su emancipación artística dentro de la radio, demuestra las posibilidades del medio no sólo como generador de contenidos funcionales, sino como generador de arte, entendiéndose con esto que los radioastas tienen el sonido como materia de trabajo para crear obras radioartísticas.
- La radio es un medio con un lenguaje y una técnica propia que hace posible no sólo la transmisión, sino también la creación de obras artísticas, permitiendo que existan piezas radiofónicas que lleven consigo un mensaje de este tipo, con la intención de despertar en sus oyentes los instintos de curiosidad, apelar a su imaginación y deleitarse con el placer de la materia sensible y expresiva.

- La versatilidad de las artes radiofónicas, a través de sus diversas manifestaciones artísticas –Géneros narrativo-textuales, Géneros musicales y Géneros mixtos o híbridos- hace posible involucrarse de manera sensible con el sonido, para buscar nuevas relaciones en donde lo sugerente esté por encima de lo evidente, lo metafórico sobre lo discursivo y lo experimental sobre lo formal.
- Los avances tecnológicos de la radio y de las tecnologías de audio, han hecho posible un evidente desarrollo en la calidad sonora del producto radial, lo que le otorga a las artes radiofónicas una mayor capacidad comunicativa, experimental y exploratoria. Estas herramientas de diseño estético, definirán el estilo y el ritmo evolutivo del radioarte,
- Las capacidades acústicas del radioarte, permiten desarrollar tanto en sus creadores como en los oyentes, una escucha volitiva, que es una escucha más activa que pasiva, e implica entre los radioastas la labor de estar abiertos a las historias sonoras que la vida cotidianamente está contando.
- El carácter experimental del género, sugiere un replanteamiento de las formalidades del guión en la radio, al usar las últimas tecnologías de audio como soporte, herramienta de construcción y edición; lo que hace compleja la labor de plasmar detalladamente en un formato escrito, todas las etapas por las que pasa una pieza radio artística.
- Los artistas de la radio en Latinoamérica, tienen la posibilidad de reflejar el potencial estético del sonido, así como las condiciones sociales y tecnológicas de la radio, penetrando en el espacio electrónico del medio a través de piezas pequeñas o cápsulas, que permitan un primer acercamiento del oyente con el género.

- Dada la naturaleza lúdica, persuasiva y visionaria tanto de la Fundación Nuevas Bandas como de las artes radiofónicas, ambos poseen la capacidad de tomar riesgos para desarrollar proyectos dentro de las nuevas tendencias sonoras y alejados de los estándares tradicionales.
- La trascendencia de ambos como medios de expresión, entretenimiento y difusión de contenidos artístico-experimentales, hace natural su vinculación para establecer un puente comunicacional con el público que sigue a esta institución.
- El aporte que esta institución y el radioarte han hecho a la evolución de propuestas culturales olvidadas y marginadas por el aparato industrial, refresca la plataforma mediática en la que cada una se desarrolla y le da opciones al público, que muchas veces tanta falta le hace.
- El carácter evolutivo y consistente de la Fundación Nuevas hace posible que pueda seguir creciendo, casi como un requerimiento para la cultura venezolana, en el escenario actual de la música popular contemporánea, afianzando así, la identidad de la escena local.
- La necesidad de crear nuevos productos radiales, que beneficien tanto a oyentes, productores e interesados en hacerse escuchar en el medio; hace necesario pensar en todas las posibilidades expresivas que la radio ofrece, para abrir nuevos cauces a la expresión sonora.
- El microprograma, como formato, se ofrece como una buena alternativa para producir y desarrollar proyectos radioartísticos conceptuales, que posean una temática institucional, ya que no saturan al oyente, satisfacen necesidades comunicacionales y ofrecen una mayor posibilidad de rotación, por su corta duración.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

- Arnheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. (3era edición). Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Allueva, F. (2008). *Crónicas del Rock Fabricado Aquí: 50 años del Rock venezolano*. (1era edición). Caracas. Ediciones B.
- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido*. (1era edición). Castilla la Mancha. Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- Balsebre, A. (2000). *El lenguaje radiofónico*. (5ta edición) Madrid. Ediciones Cátedra.
- Belton, J. y Weiss, E. (1984). *Film Sound*. (3era edición). Nueva York. Edición independiente.
- Blánquez, J. y Morera, O. (2002). *Loops*. (1era edición) Barcelona. Grupo Editorial Random House Mondadori.
- Camacho, L. (2006). *Laboratorio de Experimentación Artística Sonora . Estancias Sonoras*. (1era edición). México. Editorial B. J.

- Camacho, L., Hagelüken A. e Iges, J. (2006). *Caminos del Arte Sonoro*. (1era edición). México. Radio Educación.
- Camargo, J . (1980). *La radio por dentro y por fuera*. (2da edición)Quito. Editorial CIESPAL.
- Cebrián, M. (1983). *La mediación técnica de la información radiofónica*. (1era edición). Barcelona. Editorial Mitre.
- Cebrián, M.(1992). *Géneros informativos audiovisuales*. (2da edición). Madrid. Editorial Ciencia 3.
- Chi6n, M. (1993). *La Audiovisi6n*. (2da edici6n). Barcelona. Editorial Paid6s.
- De Quevedo, L. (2002). *La Emancipaci6n art6stica de la Radio*. Colecci6n Educarte. Universidad Pedag6gica Nacional de M6xico. M6xico, D.F.
- Dorfles, G. (1984). *El intervalo perdido*. (3era edici6n). Madrid. Editorial Lumen.
- Eimert, H. y otros. (1973). *¿Qu6 es la m6sica electr6nica?.* (2da edici6n). Buenos Aires. Editorial Nueva Visi6n.
- Galindo, B. (2001). *Vasos Comunicantes*. (1era edici6n). Madrid. Editorial Zona de Obras/ SGAE

- Gombrich, E. (1987). *Historia del Arte*. (4ta edición). Madrid. Editorial Alianza Forma.
- Haye, M. (1995). *Hacia una nueva radio*. Buenos Aires. (1era edición). Editorial Paidós.
- Huertas, L. (1986). *Estética del discurso audiovisual*. (2da edición). Barcelona. Editorial Mitre.
- Hurtado, S. (1995). *La Radio-Tele-Foto-Novela*. (1era edición). Caracas. Ediciones FACES-UCV.
- Keith, M. (1992). *Técnicas de producción de radio*. (3era edición). Madrid. Editorial IORTV.
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. (2da edición). Madrid. Editorial Istmo.
- Marchán, S. (1974). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. (3era edición). Madrid. Editorial Alberto Corazón.
- Marin, S. (2005). *Futurismo*. (1era edición). Barcelona. Editorial Taschen.
- Moles, A. (1976). *Teoría de la información y percepción estética*. (2da edición). Madrid. Editorial Jucar.
- Mucarosky, J. (1975). *Escritos de estética y semiótica del arte*. (3era edición). Barcelona. Editorial Gili.

- Muñoz, J. y Gil, C. (1994). *La Radio Teoría y Práctica*. (1era edición). Madrid. Editorial IORTV. Instituto de Radio y Televisión Española.
- Murray, R. (1977). *The Tuning of the World*. (4ta edición). Nueva York. Editorial AMUSIC.
- Ortiz, M. A. y Volpini, F. (1995). *Diseño de programas de radio*. (2da edición). Barcelona. Editorial Paidós.
- Ortiz, M. y Marchamalo, J. (1994). *Técnicas de comunicación en radio*. (2da edición). Barcelona. Editorial Paidós.
- Sarmiento, J. (1991). *La poesía fonética*. (1era edición). Madrid. Editorial Libertarias.
- Sarmiento, J.A. (1993). *Marinetti. La radio futurista*. (5ta edición). Cuenca. Editorial Radio Fontana Mix, Fac. de BB.AA.
- Sarmiento, J.A. (1986) *Las palabras en libertad*. (3era edición). Madrid. Editorial Hiparión.
- Savater, F. (1999). *Las preguntas de la vida*. (2da edición). Barcelona. Editorial Ariel.
- Schafer, M. (1969). *The New Soundscape* . (4ta edición). Toronto. Editorial Don Mills,
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. (3era edición). Madrid. Editorial Alianza.

- Tubau, I. (1993). *Periodismo Oral*. (2da edición). Barcelona. Editorial Paidós.
- Ulanovsky, C. (1997). *Días de Radio*. (1era edición). Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe.
- Villafañe, J. (1998). *Introducción a la Teoría de la Imagen*. (2da edición). Madrid. Editorial Pirámide.
- Werner, H. U. (1997). *Soundscape Design*. (1era edición). Madrid. Editorial Basilea.

Conferencias y simposios

- Block, R. (1994, diciembre) *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano* En Conferencia Fundació Tàpies, Barcelona.
- Camacho, L. (2004, mayo) *En Presentación Quinta Bienal Internacional de Radio*. México. Revista TELOS.
- Westerkamp, H. (1994, marzo) *De la Bauhaus al Paisaje Sonoro*. En Conferencia Paisajes Sonoros - Instituto Goethe Tokio. Tokio.

Trabajos de Grado y Tesis Doctorales

- Benítez, L. (1983). *La radionovela en Venezuela: reportaje al pie del micrófono*. Trabajo de Grado culminado. Universidad Central de Venezuela.
- Castillo, Y. y Pérez F. (2002). *El Radioteatro: de las tablas al aire*. Trabajo de grado culminado. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.
- Iges, J. (1997). *Arte Radiofónico: Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor en Comunicación, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento Periodismo IV. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Revistas

- Haye, R. (2001). Sobre Radio y Estética: Una Mirada desde la Filosofía del Arte. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*. Ed. Nº 3. 23, 97.
- Gómez, J. (2002). Se extiende el arte de esculpir el ruido. *Revista Primicia*. Ed. Nº 37. 44, 45.
- Padrón, W. (2005). El futuro está en la suma de herramientas. *Revista Play. Edición Especial 15 Años del Festival Nuevas Bandas*. 25.
- Patiño, J. (2005). Despertar de bandas e ¿Identidad nacional?. *Revista Play. Edición Especial 15 Años del Festival Nuevas Bandas*. 12.

- Tofano, C. (2005). ¡Qué mala leche!. *Revista Play. Edición Especial 15 Años del Festival Nuevas Bandas*. 38.
- Kueva, F. (2002). La Sordera y lector de sonido. Apuntes sobre el arte acústico. *Publicaciones RAEL. N° 1*. Quito. Radio Artística Experimental Latinoamericana.

Fuentes de Metodología

- Arias, F. (1999), *El proyecto de investigación*. (3ra edición). Caracas. Editorial Episteme
- Sabino, C. (1992). *El proceso de Investigación*. (2da edición). Caracas. Editorial Panapo.

Discos compactos y Medios audiovisuales

- (1996). Born Ander a bad sign. *V Festival Nuevas Bandas*. [CD]. Fundación Festival Nuevas Bandas.
- (1999). Mammajammings, Loz Mentas, La Corte, Zapato 3, Desorden Público. *Noveno Festival Nuevas Bandas*. [CD]. Fundación Festival Nuevas Bandas.

- (2000). Niggaz Feel Da Hood, Santa Palanca, Los Amigos Invisibles. *Décimo Festival Nuevas Bandas*. [CD]. Fundación Festival Nuevas Bandas.
- (2001). Trece, Juanes, Los Amigos Invisibles. *Festival Nuevas Bandas Dos mil Uno*. [CD]. Fundación Festival Nuevas Bandas.
- (2010). *20 Edición Festival Nuevas Bandas*. [CD]. Ciara Bolívar.

Fuentes electrónicas

- Allueva, F. (2010). *Fundación Nuevas Bandas: Intercolegial de Rock*. Recuperado el 03 de septiembre de 2010 en la World Wide Web: <http://www.nuevasbandas.com.ve>
- Álvarez, M. (2010). *Ars Sonora*. Recuperado el 22 de julio de 2010 en la World Wide Web: http://www.arssonora.es/?page_id=158
- Arcand, P. (2002). *Avatar: Pierre- André Arcand, Jocelyn Robert y Christof Migone*. Recuperado el 07 de septiembre de 2003 en la World Wide Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboava.html>
- Block, R. (2008). *Música Fluxus: El acontecimiento cotidiano*. Recuperado el 04 de febrero de 2008 en la World Wide Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>

- Cabrera, L. (2007). *Marcel Duchamp y la Música Fluxus*. Recuperado el 27 de noviembre de 2007 en la World Wide Web: <http://condecoracioneshonrosas.blogspot.com/2007/02/talvez.html>
- Camacho, L. (2006). *Radioarte sin fronteras*. Recuperado el 27 de marzo de 2006 en la World Wide Web: <http://www.etcetera.com.mx/pag88ne68.asp>
- Cebrián, M. (2004). *La creatividad en el contexto de la radio actual*. Recuperado el 03 de abril de 2005 en la World Wide Web: <http://www.bienalderadio.com/Marianocebrian.doc>
- Corrales, L.(2005). *Historia del Haiku*. Recuperado el 24 de octubre de 2005 en la World Wide Web: http://www.elrincondelhaiku.org/index_cont.php
- Cuadras, F. (2007). *Comentarios a cierto repertorio paisajístico*. Recuperado el 07 de junio de 2006 en la World Wide Web: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/cuadrass.html>
- Fernández, C. (2005). *La comunicación radiofónica: El silencio*. Recuperado el 6 de octubre de 2005 en la World Wide Web: <http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque2/pag8.html>
- Frías, F. (2004). *Historia de la radio*. Recuperado el 15 de noviembre de 2005 en la World Wide Web: <http://www.saber.golwen.com.ar/hradio.htm>

- Grundmann, H. (1998) *El arte en la radio*. Recuperado el 25 de febrero de 2004 en la World Wide Web: <http://usuarios.lycos.es/ravradiorav/articulos/articulo021.html>
- Grundmann, H. (2003). *Radiokunst Radio*. Recuperado el 02 de enero de 2003 en la World Wide Web: http://www.alcayata.com/la_comision/investigacion/radioarte.htm
- Haye, R. (2001). *Sobre radio y estética: una mirada desde la filosofía del arte*. Recuperado el 03 de diciembre de 2004 en la World Wide Web: <http://convergencia.uaemex.mx/rev23/ind23.html>
- Haye, R. (2005). *Un nuevo modo de hacer radio*. Recuperado el 12 de junio de 2005 en la World Wide Web: http://www.uc.cl/fcom/p4_fcom/site/artic/20050523/pags/20050523165355.html
- Haye, R. (2006). *Lear*. Recuperado el 18 de agosto de 2010 en la World Wide Web: <http://www.lear-radioarte.com.ar/>
- Hernández, D. (2009) *Festival Nuevas Bandas: 19 años de historia*. Recuperado el 03 de enero de 2010 en la World Wide Web: http://rockpop.suite101.net/article.cfm/19_aos_para_el_festival_nuevas_bandas
- Iges, J. (2000). *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. Recuperado el 22 de enero de 2005 en la World Wide Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>

- Iges, J. (2004) *Arte Radiofónico: algunas líneas básicas de reflexión y actuación*. Recuperado el 5 de junio de 2005 en la World Wide Web: <http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=1>
- Iges, J. (2007). *El Medio es la Interferencia. El Radioarte: de Las Vanguardias a las Radios Comunitarias*. Recuperado el 30 de agosto de 2007 en la World Wide Web: <http://www.vivalaradio.org/gestion-radios-comunitarias/produccion/13radioarte.html>
- Kueva, F. (2010). *Página de Centro Experimental Oído Salvaje*. Recuperado el 02 de agosto de 2010 en la World Wide Web: <http://comunidadvirtualexperimenta.ning.com/profile/CentroExperimentalOidoSalvaje>
- Langlois, P. y Smith, F. (2010). *Atelier de Création Radiophonique*. Recuperado el 23 de febrero de 2010 en la World Wide Web: <http://www.franceculture.com/emission-atelier-de-cr%C3%A9ation-radiophonique.html>
- Lomello, Adrián. (2002). *El Lenguaje Radiofónico*. Recuperado el 15 de diciembre de 2006 en la World Wide Web: http://www.ufasta.edu.ar/alomello/el_lenguaje_radiofonico.htm
- Lozano, C. (2002). *Estética de la Palabra*. Recuperado el 22 de marzo de 2003 en la World Wide Web: http://www.ufasta.edu.ar/alomello/estetica_de_la_palabra.htm

- López, S. (2005). *Desde las notas del CD "La Selva Sound environments from a Neotropical rain forest"*. Recuperado el 26 de febrero de 2005 en la World Wide Web: <http://ocaos.cccb.org/sonoscop/soundscape/lopezs.html>
- López, C. *Música de ruidos*. (2006) Recuperado el 15 de noviembre de 2007 en la World Wide Web: <http://www.ccapitalia.net/macchina/futurismo.htm>
- Migone, C. (2002). *Avatar*. Recuperado el 27 de julio de 2002 en la World Wide Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboava.html>
- Muñoz, E. (2007). *El Museo Vostell Malpartida*. Recuperado el 04 de abril de 2007 en la World Wide Web: <http://www.santiagoapostol.net/revista03/vostell.html>
- Schafer, M. (1973), citado en Cuadras, F. (2002). *Comentarios a cierto repertorio paisajístico*. Recuperado el 19 de mayo de 2002 en la World Wide Web: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/cuadrass.html>
- Novalbo, L. (1999). Paisaje sonoro de una invasión marciana. Recuperado el 30 de octubre de 2004 en la World Wide Web: <http://www.ull.es/publicaciones/latina>

- Núñez, A. (2006). Pioneros de la música electronica. Recuperado el 05 de julio de 2006 en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/pioneros/pioneros.htm>
- (2003). *Reporte Sound*. Recuperado el 16 de julio de 2004 en la World Wide Web: <http://www.bistart.com/BistArt0203/ReporteSound.htm>
- (2009). *Festival Rock en la U*. Recuperado el 02 de septiembre de 2010 en la World Wide Web: <http://www.miniplug.tv/10-04-2009/4285/>
- Ramos, E. (2001) *Tesina sobre el lenguaje (Anatomía, evolución, teorías, lenguaje y pensamiento)*. Recuperado el 10 de febrero de 2005 en la World Wide Web: <http://www.ideasapiens.com/psicologia/educacion/tesina%20lenguaje.htm>
- (2009). *Rock en Ñ: Plataforma promocional de la música en castellano*. Recuperado el 21 de septiembre de 2010 en la World Wide Web: <http://www.rocksgae.com/noticias/noticia.asp?id=86>
- Rodríguez, F. (2009). *Inicia Intercolegial de Rock Nuevas Bandas*. Recuperado el 07 de septiembre de 2010 en la World Wide Web: <http://rockband.com.ve/noticias/1/135>
- Rodríguez, P. (2005). *México: Nuevas opciones en la radio*. Recuperado el 18 de mayo de 2007 en la World Wide Web: <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87606.html>

- Romero, L. (2009) *¿Qué es el radio-feature?*. Recuperado el 04 de agosto de 2009 en la World Wide Web: <http://www.radioimaginamos.org/2009/11/que-es-el-radio-feature.html>
- Saggini, V. (2004). *Intonarumori*. Recuperado el 28 de enero de 2008 en la World Wide Web: <http://www.therebinvox.com/article/articleview/116>
- Sánchez, R. (2009). *Alma Mater Rock*. Recuperado el 10 de septiembre de 2010 en la World Wide Web: [http://venciclopedia.com/index.php?title=Festival Nuevas Bandas](http://venciclopedia.com/index.php?title=Festival+Nuevas+Bandas)
- Schöning, K. (2005). *Radio Arte Fluxus en el Estudio de Arte Acústico de la WRD*. Recuperado el 05 de octubre de 2005 en la World Wide Web: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/fluxus/txt6.html>
- Schöning, K. (2010). *Studio Akustische Kunst*. Recuperado el 14 de febrero de 2010 en la World Wide Web: <http://www.kunstradio.at/EBU/MEMBERS/wdr.html>
- Westerkamp, H. (2007). *Bauhaus y estudios sobre el Paisaje Sonoro*. Recuperado el 02 de febrero de 2007 en la World Wide Web: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html>
- Zimmermann, E. (2010) *Kunstradio*. Recuperado el 14 de junio de 2010 en la World Wide Web: <http://www.kunstradio.at/INFO/index.html>