

Hacia un radioarte expandido

Towards a new expanded radio art

MANUEL ROCHA ITURBIDE¹

Resumen

En este ensayo propongo abrir el concepto de radioarte para enriquecer el género y acercarlo más a los distintos estilos estéticos de la música electroacústica y del arte sonoro, ya que las instituciones radiofónicas y sus protagonistas se han ensimismado en una escueta y limitada definición de géneros del arte radial, que ha limitado las posibilidades expresivas de este interesante espacio eléctrico. Es necesario hacer un análisis comparativo de los lenguajes de estos tres campos (radioarte, arte sonoro y música electroacústica) para encontrar sus convergencias. A partir de ahí, intento que los radioartistas se acerquen a los estilos estéticos de la electroacústica y del arte conceptual, y que los músicos y artistas de otras disciplinas se aproximen al radioarte. Finalmente, hago un análisis histórico crítico del papel de las instituciones radiofónicas y culturales de México en un contexto internacional, reconociendo su papel protagonista en Latinoamérica, y proponiendo un apoyo mayor en la creación y difusión de obras sonoras para la radio.

Palabras clave • arte sonoro, intermedia, música electroacústica, radioarte

Abstract

In this essay I propose to open the concept of radio art in order to enrich it and to approach the different aesthetic styles of electroacoustic music and sound art, because the radiophonic institutions and their pro-

tagonists have limited the definitions of radio art genres, limiting in this way the expressive possibilities of this interesting electric space. It is necessary to do a comparative analysis of the languages of these three fields (radio art, sound art and electroacoustic music) in order to find their convergences. From there, I am inviting radio artists to get closer to electroacoustic and conceptual art aesthetics to include in their works, and musicians and all kind of artists to make radio art. Finally, I do an historical analysis of the radiophonic and cultural institutions in Mexico in an international context, acknowledging their protagonist role in Latin America, and proposing an increased support for the creation and diffusion of sound works for the radio.

Key words • soundart, intermedia, electroacoustic music, radioart

El arte radiofónico o radioarte es un lenguaje relacionado con el arte sonoro y con la música electroacústica, “cuya especificidad es el espacio electrónico delimitado por la tecnología de la radiodifusión” (Iges, 1990: 7). El radioarte tiene su origen desde el nacimiento de la radio en los años veinte, en un momento en el que las vanguardias artísticas de todo el planeta se involucraron con medios tecnológicos nuevos para experimentar y encontrar nuevos modos de expresión, en un campo transdisciplinar e intermedial expandido en donde las distintas disciplinas artísticas pudieran hibridizarse y dialogar más.

¹ **MANUEL ROCHA ITURBIDE** | Profesor e investigador titular de tiempo completo, Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma / División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Artes y Humanidades México, • <https://orcid.org/0000-0002-9981-9758> • manroit@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 31 de mayo de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 24 de agosto de 2022.

Citar este artículo como: ROCHA ITURBIDE, M. (2022). Hacia un radioarte expandido. Revista *Nodo*, 32(16), enero-junio, pp. 51-60. doi:XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

La idea del radioarte como un género nuevo nació ya avanzado el siglo XX y dentro de las instituciones radiales, principalmente de Europa y Canadá. Sin embargo, hasta el día de hoy, la definición de esta disciplina sigue siendo ambigua para algunos investigadores. El radioarte ha estado principalmente preocupado por la “investigación del sonido del cuerpo inalámbrico despojado y reparado, para proveer una identidad de la transmisión para las permutaciones nebulosas de diversas artes acústicas”¹ (Whitehead, 1992: p. 253). Aunque el radioarte sucede en el sonido, esto no es lo que más importa. El centro de gravedad debería estar en

el corazón dividido en dos de los infinitos países de los sueños y de los fantasmas, un corazón que palpita a través de una serie de oposiciones pulsadas y fricativas: la señal de radio como algo íntimo pero intocable, cargada sensualmente pero técnicamente remota, llegando profundamente adentro pero desde muy lejos (Whitehead, 1992: 254).

Interpreto esta metafórica definición de este modo: las grandes travesías de las transmisiones, su condición institucional, acústica, técnica y científica de carácter frío, en oposición a la incógnita de quien transmite el mensaje y de quien lo escucha y en donde, así como los espacios humanos íntimos, emocionales y cálidos, son características circunstanciales en la comprensión de cómo los distintos géneros que han surgido en el radioarte u otros géneros que no son considerados radioarte pero que pudieran serlo, son afectados. De manera que aunque nuestro punto de partida sea el sonido y las distintas maneras artísticas en que éste puede comunicar, no debemos nunca olvidar las especificidades técnicas, filosóficas, estéticas y contextuales de la radiofonía.

Para entender las fronteras existentes entre el radioarte, la música electroacústica y el arte sonoro, y además proponer una hibridación que amplíe el campo del arte radiofónico, es necesario antes puntualizar y delimitar estas tres áreas para observar cuáles son sus coincidencias y sus divergencias. Sirva este breve ensayo como punto de partida: estudiaré los lenguajes del arte sonoro y de la música electroacústica en relación con el lenguaje radiofónico, no sólo desde un análisis estético, sino también desde las políticas institucionales y culturales de los organismos radio-

fónicos, particularmente de mi país y de Latinoamérica, tarea complicada debido al gran auge del fenómeno radiofónico que ha existido en nuestro continente desde mediados de la última década del siglo XX, en donde distintas instituciones radiofónicas —particularmente dedicadas a la difusión de la cultura— han actuado como promotoras y difusoras de obras sonoras de distintos tipos.

¿Qué es el radioarte? Al igual que con el arte sonoro, su definición se ha prestado a equívocos y ambigüedades. Mi concepción del arte sonoro es probablemente más abierta y ambigua de lo que es el radioarte para los investigadores que han estudiado este género. Por lo mismo, para mí el radioarte podría ser cualquier experiencia artística sónica transmitida por la radio que no sea música, y que tenga que tomar en cuenta al lenguaje radiofónico para su difusión (Rocha Iturbide, 2005). Pero acudamos a los especialistas para ampliar el espectro: de acuerdo con José Iges, el radioarte es un arte sonoro que se crea y se produce valiéndose de un lenguaje radiofónico que comunica a través de mensajes transmitidos por la radio, y cuyos elementos pueden ser la utilización expresiva de la palabra, de la música, de los efectos sonoros y del silencio (Iges, 1997: 19).

El origen del arte radiofónico está en su potencial para transmitir sonidos de manera simultánea (tomando en cuenta todas las estaciones de radio que transmiten al mismo tiempo), así como de recibir esas señales de manera simultánea en todas las radios del mundo que reciben esas emisiones en un mismo instante. Las transmisiones radiales de onda corta anunciaron de manera temprana el surgimiento del internet, ya que transmitieron obras musicales, de carácter narrativo y otros, de manera simultánea y desde distintas localidades del planeta.² Este nuevo medio surgido en 1920 fue intuido por distintos artistas como un germen con un gran potencial expresivo y con novedosas características. Algunos de estos visionarios fueron el grupo de arte vanguardista Estridentista, de México, el artista

² A finales de los años treinta del siglo pasado, el compositor Edgar Varèse (Francia, 1883-1965) “imaginó una obra que fuera ejecutada y transmitida simultáneamente en distintas partes del mundo con cada coro cantando en su propia lengua. Este concepto pasó por varias fases; en un punto, André Malraux (Francia, 1901-1976) escribiría el texto. Los periódicos recogieron la idea y la llamaron ‘Sinfonía Roja’ o ‘Sinfonía de las masas’. Los escuchas estarían rodeados de altavoces transmitiendo de muy lejos e hilando el sonido alrededor del auditorio. Se usarían microtonos e instrumentos eléctricos especialmente inventados [...]. Los coros se usarían en su más larga extensión de posibilidades: cantando, tarareando, gritando, mascullando, declamando, etc.” (Salzman, 1971).

¹ En las notas a pie de su texto, el autor define a las artes acústicas como: música concreta, arte del ruido, poesía sonora, paisaje sonoro y otras disciplinas similares.

futurista Tommaso Marinetti (Italia, 1876-1944) con sus *Radio Sintesi* (guiones radiofónicos poético-conceptuales), el compositor Edgar Varèse y otros artistas más.

Las primeras obras artísticas pensadas para la radio tuvieron un alcance conceptual muy particular, y aludieron a la posibilidad de escuchar de manera simultánea sonidos provenientes desde distintos puntos del planeta. En 1924, el poeta estridentista Luis Quintanilla del Valle (México, 1900-1980, que firmaba sus poemas con el seudónimo de Kyn Taniya), escribió el poemario *Radio: poema inalámbrico en nueve mensajes*, en el cual su poema ...*IU IIIUUU IU...* es “un texto con un título onomatopéyico que imita los silbidos que emite un receptor de radio durante el proceso de sintonía” (Gallo, 2007: 832). Este poema, aunque no haya sido transmitido por la radio, fue una obra artística radiofónica que describe la simultaneidad en la recepción de mensajes sónicos eléctricos desde distintos puntos del mundo:

Últimos suspiros de marranos degollados en Chicago Illinois estruendo de las caídas del Niágara en la frontera de Canadá Kreisler Reisler d'Annuzio France etcétera y los jazz bands de Virginia y de Tenesí la erupción del Popocatepetl sobre el valle de Amecameca así como la entrada de los acorazados ingleses a los Dardanelos [...] Todo esto no cuesta ya más que un dólar por cien centavos Tendréis orejas eléctricas y podréis pescar los sonidos que se mecen en la hamaca kilométrica de las ondas ...*IU IIIUUU IU...* (Gallo, 2007: 834-835).

A partir de estas primeras vanguardias se fueron desarrollando poco a poco los distintos géneros del radioarte. José Iges describe tres tipos de géneros en el arte radiofónico: el narrativo textual —que engloba a los reportajes artísticos, los radiodramas y los documentales artísticos—, los géneros musicales que incluyen a la ópera radiofónica, a las músicas radiales —que podrían ser la concreta y la electrónica, al *collage* sonoro y al *soundscape* (paisaje sonoro)—,³ y los géneros híbridos, que comprenden la performance radiofónica, el *feature*, el nuevo *hörspiel*, la poesía sonora y la *text-sound composition* (Iges, 1997: 187-188).

Ésta es una definición amplia del radioarte que incluye algunos géneros que considero fundamentales en el arte sonoro, como la poesía sonora, el paisaje sonoro y la *per-*

³ En los años setenta, el compositor, pedagogo e investigador canadiense Murray Schaffer (Canadá, 1933-2021) acuñó el concepto de *paisaje sonoro* (*soundscape*), y consolidó un formato sónico muy apto para su radiodifusión, también llamado *postal o ambiente sonoro*.

formance radial. Inclusive, Iges considera a la música electrónica y a la concreta dentro del ámbito del radioarte, que son músicas electroacústicas abstractas, cuando en la práctica casi todos los estilos estéticos de la música electroacústica, salvo los relacionados con la poesía sonora, al paisaje sonoro y la música programática y narrativa, han sido relegados por las instituciones radiales del ámbito específico denominado hoy en día radioarte. Otros teóricos han explicado el radioarte desde el lenguaje radiofónico y no tanto desde los distintos géneros o estilos estéticos que pueden existir, como el artista e investigador Robert Adrian (Canadá, 1935-2015), integrante de la *Kunstradio* —un programa de la Radio Nacional de Austria que ha promovido al arte radiofónico—, y quien escribió un manifiesto conceptual⁴ para explicar el radioarte en 1990.

Dejemos por ahora de lado la definición de radioarte y describamos su relación con el arte sonoro. Para ello es necesario explicar lo que es el arte sonoro, un ámbito ambiguo y difícil de definir en el que he trabajado durante más de treinta años como creador e investigador. El término *arte sonoro* surgió de manera artificial en los años ochenta del siglo XX, debido a una necesidad de distintos artistas que comenzaron a hacer música experimental, o de músicos que incursionaron en el medio artístico para realizar esculturas e instalaciones sonoras. Estos creadores formaron así un nicho, un espacio en donde podían caber todas las expresiones artísticas sónicas que no podían explicarse desde la música. De este modo, cualquier obra artística de cualquier disciplina que usa el sonido como guía primaria de expresión, y que lo convierten en su columna vertebral, puede ser arte sonoro. Todas estas obras suelen ser intermedias, es decir, que utilizan diferentes lenguajes artísticos que se hibridan y, en algunos casos, como sucede con la escultura y la instalación sonora, el fenómeno sónico le proporciona una temporalidad a la experiencia plástica (Rocha Iturbide, 2005).

⁴ El manifiesto de Adrian es bastante radical e intenta apartarse de todos los géneros del arte sonoro y de la música electroacústica, pero describe los distintos espacios que genera la radio, así como las distintas calidades de escucha. Cito aquí algunos de los puntos más relevantes: “El radioarte sucede en el lugar en el que se escucha / El espacio radiofónico está formado por todos los lugares en los que se escucha / La calidad del sonido de una obra radiofónica está determinada por el tipo de receptores con los que cuenta cada oyente / Cada individuo escucha su versión final de la obra generada mezclado con el sonido ambiente del lugar en el que se encuentra / El radioartista no puede controlar cómo se experimenta el radioarte / El radioarte es radio hecho por artistas” (Taller de Radio, 2016).

En el arte sonoro de carácter intermedia hay obras que se encuentran entre el lenguaje y la música (la poesía sonora), entre la plástica y el sonido imaginado (poesía visual y arte conceptual que alude al sonido), entre el arte acción y el sonido (acciones sonoras), entre el arte visual y el sonido (pinturas musicales, escultura sonora e instalación sonora), etcétera.

Dentro del concepto de *arte sonoro* cabe mucho, por ejemplo, algunas obras sonoras conceptuales de los años setenta y ochenta del siglo pasado. *Parole* (1976) de Maurizio Nannucci (Italia, 1939) es una obra en la que el artista realizó una encuesta en la ciudad de Florencia incitando a distintas personas en la calle a decir la primera palabra que les viniera a la mente. El resultado fue una obra sonora de 13:30 minutos grabada en un LP de 33 rpm, en la que escuchamos de manera continua distintas palabras que de manera azarosa contrastan tanto en un nivel sónico-musical,⁵ poético y conceptual: “*buonasera ciao violoncello fiorenze roma arrivederchi casa libro stampe città morte calcio amore amore finestra calcio fiore américa venezia soldi calcio* [...]” (Nannucci, 1990: 139).

Otra obra interesante que podría ser radial es la del artista William Furlong (Inglaterra, 1944), fundador de la revista sonora *Audioarts*, y cuyo único registro es una grabación. En la obra *Ums and Ahs*, grabada en el LP *Audio Arts Orchard Gallery 1984*, Furlong entrevistó a distintas personas en las calles de Derry. Después editó y eliminó todas las palabras, quedándose sólo con los sonidos que producen las personas un instante antes de responder, esto es, los sonidos de las dubitaciones o de las pausas del pensamiento.

En el ensayo en donde me aventuré a definir el arte sonoro (¿Qué es el arte sonoro?, Rocha Iturbide, 2005), explico al radioarte como cualquier obra sonora emitida por la radio que tome en cuenta el lenguaje radiofónico, descartando las músicas tradicionales. La simple descripción de una escultura o de un texto conceptual podrían ser obras artísticas radiales. Por otro lado, si la música en general es radial, la electroacústica lo es aún más, ya que muchas de estas obras significan más allá de la abstracción pura de los sonidos de la música instrumental, ya sea porque utilizan sonidos de la vida cotidiana u otros que producen signos y símbolos, es decir, imágenes visuales o narrativas que se producen en un nuevo nivel meta-musical.

⁵ Es de notar que en los primeros veinte segundos de audio de la obra se repiten varias palabras como *amore* (amor), *calcio* (fútbol); en la grabación real contrasta también la manera en que cada persona dice una palabra: algunos muy sorprendidos, otros alegres, etc. Así, esta obra se despiega en distintos niveles, volviéndose muy rica y compleja.

Definamos ahora lo que es la música electroacústica. Si nos atenemos de manera descriptiva a estas dos palabras, podría ser cualquier música que se reproduce por altavoces, es decir, una canción POP o la grabación de una obra de orquesta reproducida por la radio o en el internet.

En realidad, la música electroacústica —que incluye diversos géneros (electrónica, concreta, acusmática, *tape music*, *soundscape composition*, música mixta, *live electronics*, etc.)— es una música con una estética completamente nueva que surgió a partir de la invención de la música concreta de Pierre Schaeffer (Francia, 1910-1995), en 1948, en la radio de París, así como con la música electrónica creada en los estudios de la radio de Colonia a principios de los años cincuenta, a cargo de ingenieros y compositores como Herbert Eimert (Alemania, 1897-1972) y Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928-2007).

A partir de este momento histórico se desarrollaron distintos estilos estéticos del mismo modo que con el radioarte, los cuales a la fecha son a veces difíciles de determinar porque no ha habido todavía suficientes investigaciones musicológicas analíticas con respecto a este tema. Prueba de ello es que, en general, cuando un compositor hace una obra electroacústica con sonidos fijos (antiguamente llamada música para cinta sola), la llama una *obra acusmática*, cuando en realidad esa palabra surgió en los estudios del GRM (Groupe de Recherche Musical) en Radio Francia a mediados de los años cincuenta, como una referencia específica a una escucha fenomenológica necesaria e indispensable para poder entender la música concreta. Desde entonces, el término *música acusmática* ha sido usado por un grupo de compositores electroacústicos franceses ligados al GRM para agrupar las obras que se han producido desde esa época hasta el día de hoy y que convergen por lo general en los procesos de composición a partir de objetos sonoros.

¿Por qué la dificultad de establecer distintos estilos estéticos? La música electroacústica no hace uso de instrumentos tradicionales que puedan ser escritos en una partitura, no tiene un sistema de notación y sólo existe *fijada* —de manera análoga a una impresión fotográfica— en una cinta magnética, un disco de vinil, un rodillo de cera o un disco duro. Según el compositor Christian Clozier (Francia, 1945), fundador del centro de producción y difusión IMEB en Bourges Francia, la música instrumental se lee y se escucha, a diferencia de la electroacústica, que se escucha y se aprecia. Una partitura es independiente de la música escuchada, y ésta puede interpretarse muchas veces por distintos individuos, o simplemente ser leída. La partitura es una especie de objeto sintáctico y semántico —si pudiéramos compararla a un libro— propenso al análisis; en

cambio, la música electroacústica sólo existe cuando hay un oyente, y sólo la escucha subjetiva de esa persona es capaz de apreciar, analizar y emitir una valoración a partir de su experiencia aural. Todavía no existe un sistema integral capaz de analizar la música electroacústica,⁶ que podría servir también para transcribir los paisajes sonoros que escuchamos día a día. Por otro lado, es curioso que la semiología no haya desarrollado a la fecha un sistema teórico basado en los sonidos que escuchamos diariamente. Muchos de ellos significan de manera clara produciendo símbolos que podrían ser usados por otras disciplinas artísticas. Podríamos imaginar, por ejemplo, una literatura sónica conformada por imágenes sonoras de objetos y acciones existentes, no por palabras.

¿Qué tienen en común el radioarte (excluyendo el arte radiofónico que hace uso de guiones y que se relaciona con la literatura y con los dramas radiales) con el arte puramente sónico (descartando la escultura y la instalación sonora) que no se puede entender como música debido a que en el proceso creativo involucrado no existió ninguna intención formal o estructural pertenecientes al lenguaje musical? Me refiero aquí a obras sonoras que tienen un origen sinestésico —como intentar pintar o esculpir a través del sonido— o a la libre improvisación no basada en reglas. ¿Cuál es la relación entre el radioarte y la música electroacústica con sonidos fijados? Podemos encontrar una convergencia clara en estos tres lenguajes sonoros supuestamente distintos, ya que sus obras sonoras existen solamente cuando las escuchamos, y porque que no hay una escritura independiente del hecho sónico, salvo por los análisis espectrales que nos podrían dar una información muy

⁶ Existe un sistema creado por el grupo de investigación del GRM de Radio Francia. El *Acousmograph* puede hacer un análisis espectral de una obra electroacústica en donde aparece también una imagen gráfica de los objetos sonoros, pero muchas características formales y dinámicas de cómo se comportan los sonidos, su tipo de timbre, si son texturales o no, etc., no pueden ser descritas de este modo. El timbre es un fenómeno muy complejo que no se puede reducir al uso de un programa de análisis por ordenador.

limitada y que nada tienen que ver con el mensaje estético. Estos lenguajes sólo son una consecuencia perceptual y fenomenológica del resultado técnico de sus grabaciones, así como de la reproducción electrónica de sus sonidos por

medio de altavoces. A partir de esta reflexión, deduzco que existe una gran proximidad entre estos tres dominios.

Hay que tomar en cuenta las políticas institucionales de la radiofonía, que han moldeado y conformado una serie de estéticas que se han convertido en las expresiones artístico sonoras radiales del presente. La historia de la música electrónica y electroacústica está íntimamente relacionada con la radio. No se hubiera desarrollado si no hubiera sido cobijada por las instituciones radiofónicas europeas, donde surgieron los primeros estudios electroacústicos y los primeros aparatos, como los magnetófonos que permitieron la creación de nuevas músicas. Los directores del festival “Synthèse” (Festival International des Musique et Créations Electroniques), producido por el Instituto de Música Electroacústica de Bourges (IMEB) desde 1970,⁷

realizaron año con año encargos de obras y colaboraron con distintas estaciones radiales que transmiten música electroacústica y radioarte, para darle difusión a estas nuevas manifestaciones sónicas tan poco conocidas y escuchadas. En América Latina, en cambio, las instituciones radiofónicas no han tenido los fondos necesarios para crear estudios electroacústicos en sus recintos, así como tampoco para encargar obras nuevas.

En 1996, en México, la estación de radio pública Radio Educación, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la Universidad del Claustro de Sor Juana, realizaron la primera Bienal de Radio bajo la dirección de Lidia Camacho (México, 1957), y con ella, un concurso que auspició la creación del radioarte. Sin embargo, en el concurso se excluyeron todas las músicas electroacústicas que

⁷ El IMEB y su festival “Synthèse”, dirigidos por Françoise Barrier y Christian Clozier, abrieron sus puertas en 1970, pero desaparecieron hace más de diez años debido a la falta de apoyo del estado francés.

Explico al radioarte como cualquier obra sonora emitida por la radio que tome en cuenta el lenguaje radiofónico, descartando las músicas tradicionales. La simple descripción de una escultura o de un texto conceptual podrían ser obras artísticas radiales. Por otro lado, si la música en general es radial, la electroacústica lo es aún más, ya que muchas de estas obras significan más allá de la abstracción pura de los sonidos de la música instrumental, ya sea porque utilizan sonidos de la vida cotidiana u otros que producen signos y símbolos, es decir, imágenes visuales o narrativas que se producen en un nuevo nivel meta-musical.

podrían estar cercanas al lenguaje radiofónico, al estipular en sus bases que las obras permitidas tenían por fuerza que haber sido pensadas para la radio; se estipularon géneros cerrados y escuetos, y de este modo, los compositores electroacústicos y los artistas sonoros prácticamente no participaron.⁸

Para dar un ejemplo: una gran parte de la producción electroacústica del compositor Antonio Fernández Ros (México, 1961) es muy cercana al arte radiofónico, siendo que este creador nunca ha tenido un conocimiento o ha estado influenciado por el radioarte. Varias de sus obras electroacústicas se basan en músicas programáticas ilustradas con sonidos electroacústicos, o bien pueden ser a veces radio-teatros musicales híbridos. Además, en años recientes, Fernández Ros ha incursionado en la investigación de las lenguas indígenas de México, y ha hecho uso de ellas en varias de sus obras. Yo me pregunto, ¿cómo es que este compositor nunca participó o se enteró del concurso de radioarte de las bienales de radio? Si la musicología que estudia la música electroacústica (tan poco desarrollada) hubiera desarrollado una teoría estética que incluyera algunos estilos del arte radiofónico, las instituciones radiofónicas tal vez podrían haber sido más abiertas y este concurso hubiera podido acercar e invitar a participar a este gremio de creadores.

Entre 1995 y 2001, el Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia, creó una Academia a la que invitó, año con año, a los más destacados compositores-investigadores⁹ a participar en distintos seminarios para estudiar las estéticas, los métodos de análisis, las técnicas de difusión del sonido, las técnicas de

síntesis y de procesamiento del sonido, etcétera, de la música electroacústica. La academia tuvo a bien publicar los textos de los invitados en los distintos simposios; al revisarlos, me llevé una gran sorpresa al descubrir que casi ningún compositor se aventuró a realizar un análisis

de estilos estéticos. Sólo Francisco Kröpfl (Argentina, 1931-2021), compositor y pionero de la música electroacústica en su país, intentó en el primer simposio de la Academia (Estéticas y Música Electroacústica 1995) describir las distintas tendencias estéticas que existían en ese momento.

Pierre Schaeffer fue el pionero en desarrollar una teoría fenomenológica de la música concreta. Después de él, el compositor-investigador para mí más importante ha sido el Denis Smalley (Nueva Zelanda, 1946), quien en 1985 desarrolló nuevos conceptos para analizar la música electroacústica mediante una estrategia que contempla los fenómenos sonoros desde dos lugares distintos: el dominio espectral y el dominio morfológico (espectro-morfología).¹⁰ No obstante, a Smalley no le interesó un posible análisis de estilos electroacústicos.

En años recientes la situación es similar, pero han surgido nuevas iniciativas, algunas llevadas a cabo por compositores de nuevas generaciones, como Natasha Barret (Reino Unido, 1972), quien escribió “Trends in Electroacoustic Music”, publicado en 2014 en el libro *Electronic Music*, u otras investigaciones realizadas por compositores de la generación de Smalley: el libro editado por Simon Emmerson (Reino Unido, 1956) y Leigh Landy (Holanda, 1951), *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis* (2016). En el primer capítulo —“The analysis of electroacoustic music: the differing needs of its genres and categories”—, los editores reconocen la dificultad de realizar un análisis mu-

La música concreta eliminó de su vocabulario sónico cualquier sonido que hiciera una referencia clara a las actividades humanas o a los distintos fenómenos de la naturaleza. Tomó, en cambio, el camino de la abstracción, análogo al de la música instrumental contemporánea (sobre todo la que utiliza técnicas extendidas para producir todo tipo de texturas sonoras y espectros de frecuencia densos), pero yendo mucho más lejos gracias a la gran variedad de sonidos que se pueden crear en un estudio y que no podrían ser producidos por algún instrumento, y partiendo, por otro lado, de las bases de la filosofía fenomenológica perceptual de Maurice Merleau Ponty.

⁸ A pesar de que nunca me he considerado un radioartista, varias de mis obras electroacústicas corresponden perfectamente con el lenguaje radiofónico. En 2006 participé en el concurso de radioarte de la VI Bienal de Radio de la Ciudad de México y gané el tercer lugar con la obra *El eco está en todas partes*.

⁹ La musicología relacionada con la música electroacústica está tan atrasada, que han tenido que ser los mismos compositores quienes desarrollen las bases para un análisis técnico, estético y formal de estas relativamente nuevas músicas.

¹⁰ El primer ensayo que realizó Smalley y que ha sido la base del desarrollo del análisis musicológico de la música electroacústica fue “Spectro-Morphology and Structuring Processes”, publicado en el libro *Language of Electroacoustic Music*, que fue editado y publicado por Simon Emmerson en 1985.

sicológico objetivo para definir estilos estéticos en la música electroacústica.

No existe una sola manera para el análisis en este campo y la plétora de posibilidades amenazan al escucha y al lector a ahogarse. Por esta razón establecimos límites, pero de esta manera esperamos que el lector pueda crear su propio camino —tal vez a partir de una hibridación de aproximaciones— a través de este rico paisaje. Nuestro primer límite es que el acercamiento al análisis está principalmente enfocado hacia el escucha —las intenciones del compositor, sus métodos y aproximaciones pueden influir pero no definir la experiencia de la música— (Emmer-son y Landy, 2016: 8).

Por esta razón, ambos editores decidieron proponer a los distintos autores del libro una guía temática para escribir de manera libre sobre algún tema relacionado con el análisis de la música electroacústica: representación, materiales, comportamiento de la escucha, comportamiento de los materiales, ordenamiento, espacio, elementos performativos, etc. No obstante, prácticamente nadie escribió acerca de estilos estéticos específicos, sino más bien de aproximaciones estéticas y técnicas.

Analizaré primero la propuesta realizada por Francisco Kröpfl en 1995. El compositor nos habla de *tendencias*¹¹ que coinciden en algunos puntos con la clasificación de José Iges. La primera consiste en “obras de artistas en la búsqueda de nuevas expresiones basadas en los sonidos acústicos del medio ambiente y que están poco procesados” (Kröpfl, 1996: 59). Este género es igual al antes propuesto por Murray Schaffer, Barry Truax (Canadá, 1947) y Hildegard Westerkamp (Canadá, 1946), llamado *Soundscape Composition* (composición a partir de paisajes sonoros), muy bien acogido por las instituciones que han difundido el radioarte y el arte sonoro en todo el mundo. Otro de los campos que define Kröpfl es el de “obras referenciales con un fin narrativo o descriptivo” (Kröpfl, 1996: 59), que no es nada distinto de uno de los géneros del radioarte del que nos habla Iges, y equivalente también a las músicas programáticas. Otra tendencia es la de “obras basadas en textos hablados”, que para mí es igual al estilo estético de la música electroacústica basada en la palabra y en la poesía sonora, propuesta por vez primera por varios poetas sonoros transdisciplinarios como Henry Chopin (Francia, 1922-2008) y el sueco Lars Gunnar Bodin (Suecia, 1935-

¹¹ En el texto, el compositor no se atreve a usar la palabra *género* o *estilo* en su clasificación.

2021). Kröpfl determina también otras tendencias no tan cercanas al lenguaje radiofónico, que en algunos casos son más bien medios técnicos.¹² Quisiera añadir aquí una tendencia estética distinta que se relaciona con la radio: “obras que hacen uso de las metáforas visuales o narrativas de los sonidos naturales grabados o transformados que significan más allá del sonido”.

El compositor Trevor Wishart (Reino Unido, 1946) fue el primer teórico que desde mediados de los años ochenta desarrolló ideas acerca del poder metafórico del sonido y de su potencial para producir imágenes extra sonoras. Pierre Schaeffer ya había detectado el poder de algunos sonidos para significar hacia otros lenguajes artísticos (artes visuales y literatura), pero en su momento no supo cómo hacer uso de estas imágenes meta musicales. Así, la música concreta eliminó de su vocabulario sónico cualquier sonido que hiciera una referencia clara a las actividades humanas o a los distintos fenómenos de la naturaleza. Tomó, en cambio, el camino de la abstracción, análogo al de la música instrumental contemporánea (sobre todo la que utiliza técnicas extendidas para producir todo tipo de texturas sonoras y espectros de frecuencia densos), pero yendo mucho más lejos gracias a la gran variedad de sonidos que se pueden crear en un estudio y que no podrían ser producidos por algún instrumento, y partiendo, por otro lado, de las bases de la filosofía fenomenológica perceptual de Maurice Merleau Ponty (Francia, 1908-1961).

Natasha Barret tampoco se aventura a definir estilos estéticos específicos, sino a hablar de tendencias: podemos añadir a lo ya presentado por Kröpfl y por mí, a la música electroacústica basada en microsonidos (síntesis granular, por ejemplo), y a la música electroacústica expandida a partir de sonidos instrumentales (Barret, 2014: 246-251), en donde no se tocan instrumentos en vivo, sino que los sonidos utilizados en las obras fueron extraídos de grabaciones de instrumentos, dando lugar a obras sonoras con instrumentos virtuales que pueden tocar, por ejemplo, a velocidades imposibles. Yo podría ir más allá y mencionar otros estilos estéticos, ya que en mis investigaciones he llegado a la conclusión de que las técnicas utilizadas definen

¹² Las otras tendencias que describe Kröpfl son: “obras que buscan una unidad total entre las micro y las macro estructuras”, que no me parece una tendencia, sino una técnica aplicable también a la música instrumental; “obras basadas en objetos sonoros, creadas con procedimientos sintéticos o analíticos”, en donde se refiere a la música concreta y acusmática; y otras más que no son tendencias estéticas sino géneros técnicos, como las “obras que utilizan una computadora para el tratamiento y el control del sonido en tiempo real”, o las “obras mixtas que combinan músicos y partes electroacústicas pre grabadas” (Kröpfl, 1996: 60).

en un gran porcentaje un estilo estético, pero aquí me refiero a músicas electroacústicas abstractas que están más alejadas de las cualidades intermediales¹³ que ya hemos discutido, tanto en el radioarte, en el arte sonoro y en algunos estilos estéticos de la electroacústica.

Después de este recuento teórico de clasificaciones podemos ver claramente cómo las fronteras tienden a borrarse: ¿qué es radioarte, qué arte sonoro, qué música electroacústica? Creo que sus convergencias son mayores que sus divergencias; si nos quedáramos sólo con los géneros antes definidos que coinciden, tendríamos simplemente un arte sonoro para el escucha, en general poco propenso para la sala de conciertos, y cuyo alcance aural encuentra su mejor hogar en la radio, y no en una producción de discos, que en estos tiempos poca gente compra. Sin embargo, tengo que admitir que la radio ya no está sola, y que el internet ha ampliado por mucho su plataforma original, ya que no sólo transmite radio, sino que difunde obras sonoras a las que sólo se puede tener acceso gracias a este versátil medio de comunicación y difusión.

No obstante, la radio sigue teniendo la magia del comisario o curador, es decir, del programador, ya que al escuchar una estación de radio que transmite arte sonoro —en un sentido amplio de la palabra, ya que incluso la música electroacústica se puede pensar como arte sonoro—, descubriremos obras sonoras —arte sonoro de carácter conceptual, paisajes sonoros hiperreales, poesía sonora y otras muchas obras interesantes— que sólo ese programador podría reunir en una hora de transmisión. Por lo tanto,

En América Latina existe un gran interés por el radioarte. Creadores de distintas disciplinas se han interesado en éste género, ya sea desde la fonografía (grabación de paisajes sonoros, músicas étnicas, etc.), lo narrativo y lo literario (poesía sonora, radionovelas, radioteatros), los distintos tipos de música y el arte. Creo que a la fecha sigue habiendo muy poco interés de los artistas de las distintas disciplinas por el lenguaje radiofónico, y que sólo los creadores que trabajan o que están cercanos a la esfera de la radiofonía proponen y dictan las políticas de difusión, lo que ha limitado enormemente las posibilidades del arte radiofónico.

la misión de las radios culturales sigue siendo principalmente, la de difundir y curar contenidos artísticos. Sin embargo, creo que las instituciones radiales deberían volver a las raíces de la Europa de la segunda mitad del siglo XX, cuando se produjeron muchas obras electroacústicas y de radioarte en sus estudios. Pero existen varias excepciones; el GRM de Radio Francia, por ejemplo, sigue encargando obras, al igual que Radio Clásica de Madrid (en colaboración con el Festival de Música de Alicante y con el Centro de Arte Reina Sofía); otras instituciones radiales, particularmente de Europa, siguen haciendo encargos de obra nueva.

En México, la excelente labor que realizaron Lidia Camacho y Álvaro Hegevich (México, 1963) como directores y propulsores del radioarte en la Fonoteca Nacional (desde

2008, cuando fue fundada, hasta 2017), dio lugar a encargos de obras con temas muy interesantes, como la celebración de los cien años de la Revolución mexicana en 2010, cuando varios artistas sonoros mexicanos¹⁴ realizaron obras en formato 5.1. Radio UNAM también ha llevado a cabo encargos relacionados con el radioarte: en 2008, para la conmemoración de los cincuenta años de las protestas estudiantiles de 1968, le pidió a los artistas sonoros participantes pequeñas obras sonoras de corte radiofónico a partir de las pintas literarias que se hicieron en las calles de la Ciudad de México y de París durante las protestas. Un proyecto más reciente y propulsado también por Radio UNAM fue en 2017, llamado “Rumbos radiales”: se invitó a nueve compositores, artistas sonoros y radioartistas a realizar obras, también en 5.1, a partir de los archivos históricos de esa institución universitaria, es decir, de distintos programas de radio relacionados con la cultura.

¹³ Estas cualidades intermediales son las de significar más allá del hecho sonoro en sí mismo. La intermedialidad sitúa a cualquier disciplina artística en una relación híbrida con otra disciplina artística o de otro tipo. Para Dick Higgins (Estados Unidos, 1938-1998) —autor del término *intermedia* en los años sesenta—, una música basada por ejemplo en una propuesta filosófica es también intermedial. La radio es un buen espacio en el que se pueden presentar obras sonoras intermediales porque no están concentradas solamente en el sonido físico y en la ejecución de la obra en las salas de conciertos. Estas obras tienen una expresividad polisémica que, para mí, las convierten en arte radiofónico.

¹⁴ El proyecto se llamó “Reconstrucciones sonoras de la Revolución”; se le encargaron obras a los mexicanos Víctor Manuel Rivas Dávalos (1970, radio artista), Manuel Rocha Iturbide (1963, artista sonoro y compositor electroacústico), Antonio Russek (1964, compositor electroacústico), Israel Martínez (1979, artista sonoro), Manrico Montero (1973-2018, artista sonoro), entre otros. Se realizó un concierto y se produjo un CD. Estas obras fueron transmitidas por varias estaciones debido a su naturaleza cercana al radioarte.

Estas acciones han sido muy loables, así como los programas de radio realizados en Radio UNAM por propulsores del radioarte y del arte sonoro, como Emiliano López Rascón, (México, 1969) y Dulce Huet.

Pero, en realidad, en México ha habido una muy pequeña producción de nuevas músicas radiales en estas instituciones.¹⁵ Esta crítica intenta ser constructiva. En lo que va del siglo XXI, México se ha beneficiado de una producción y difusión del radioarte, de la música electroacústica y del arte sonoro, gracias a instituciones no radiales como la Fonoteca Nacional, que desde su fundación hizo encargos a compositores y artistas sonoros, organizó simposios y conciertos, exposiciones de arte sonoro y otras actividades relacionadas.¹⁶ Por otro lado, están el Centro de Producción y Difusión de Música Electroacústica de Morelia (CMMAS); el Espacio de Experimentación Sonora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM; el Centro Multimedia ubicado en el Centro Nacional de las Artes, que tuvo un sistema de becas de producción de obras y de investigaciones relacionadas con las artes electrónicas, así como un festival (*Transitio*, desgraciadamente desaparecido hace ya diez años) que incluyó a la música electroacústica y al arte sonoro en su programación. Se han realizado además distintos festivales de música experimental y de arte sonoro que han incluido los tres campos de nuestro estudio en su programación.

Pero en los últimos cinco años, todos estos encargos y toda esta producción ha disminuido dramáticamente, probablemente por falta de presupuesto, de apoyo del gobierno a las instituciones culturales, etc. Sólo Música UNAM —el Departamento de Difusión Musical de la universidad más grande de este país— ha hecho una gran labor en estos últimos años —cuando, además, nos afectó la pandemia— gracias a su director José Wolffer, quien ha realizado sendos encargos en todas las áreas de la música y del arte sonoro.

De acuerdo con el colectivo argentino Taller de Radio:

El radioarte no prosperó, en gran medida, por el modelo comercial que imperó en estas latitudes y Estados Unidos, lo que implicó aferrarse a los formatos seguros y comercialmente explotables, reducir costos al mínimo y poner la creatividad al servicio de maximizar la ganancia [...].

¹⁵ La Bienal de Radio, organizada por Radio Educación desde 1996, se ha seguido haciendo de manera esporádica, pero el concurso de radioarte desapareció hace años.

¹⁶ Hablo en pasado porque desde 2017, los últimos dos directores de la Fonoteca Nacional tiraron por la borda todo lo relacionado con el radioarte, el arte sonoro y la música electroacústica.

No es casual que haya tenido un mayor desarrollo en Europa y Canadá —donde encarnó el modelo de medio público—, sin desconocer que en América Latina había una sensibilidad latente que comenzó a manifestarse con mayor fuerza a partir de la instauración de la Bienal de Radio de México (Taller de Radio, 2016).

No obstante, este colectivo argentino se mantiene activo y optimista y propone utilizar cualquier espacio, en emisoras universitarias, privadas y públicas, así como en las redes del internet, para “poner en cuestión los formatos y jugar el arte y la expresividad radiofónica para contar, expresar y sentir” (Taller de Radio, 2016). Esperemos que en México, Radio Educación, Radio UNAM, y otras emisoras radiales universitarias, públicas y privadas, aumenten los espacios para un radioarte mucho más amplio y abierto a todo tipo de expresiones sónicas, ya que la radio sigue siendo un modo de difusión especial que abarca espacios poco comunes, como el de los automóviles y el de los radios de pila callejeros que encontramos continuamente en las calles de estas latitudes latinoamericanas nuestras.

Conclusiones

Mi experiencia personal transdisciplinaria e intermedial como creador ha sido la de borrar fronteras, así como de impulsar el intercambio de conocimiento entre las distintas disciplinas artísticas. En un ensayo reciente (“*La música electroacústica y la instalación sonora. Convergencias y divergencias*”) propuse que los artistas sonoros que hacen instalación podrían también incursionar en las salas de conciertos creando obras electroacústicas, y viceversa, que los compositores electroacústicos podrían experimentar haciendo obras sonoras para instalaciones que tienen una forma abierta, distinta a la de la música, que es una forma cerrada con un principio y un fin.

Al proponer un radioarte expandido, invito a los radioartistas a usar los distintos estilos estéticos de la electroacústica en sus obras, incito a los compositores electroacústicos para que se acerquen al lenguaje del arte radiofónico, y a los artistas plásticos y conceptuales y de otras disciplinas para que se involucren más con el arte sonoro y con la radio.

Las disciplinas artísticas nunca van a desaparecer y son necesarias como una base para poder llegar a un arte sónico más intermedial y transdisciplinario. Tenemos que ser más abiertos al momento de definir géneros, técnicas, estéticas y espacios, para lograr creaciones más plurales, polisémicas y complejas. Las instituciones de radio y sus pro-

tagonistas (los programadores y los radio artistas) tienen que abrirse más y estar dispuestos a recibir otro tipo de propuestas sonoras para la radio. Si esto sucede, estoy seguro de que existirá un renovado interés por parte de las instituciones radiofónicas para hacer encargos nuevos de todo tipo, y para crear nuevos programas de radio que difundan al arte sonoro en su más amplia definición.

En América Latina existe un gran interés por el radioarte. Creadores de distintas disciplinas se han interesado en éste género, ya sea desde la fonografía (grabación de paisajes sonoros, músicas étnicas, etc.), lo narrativo y lo literario (poesía sonora, radionovelas, radioteatros), los distintos tipos de música y el arte. Creo que a la fecha sigue habiendo muy poco interés de los artistas de las distintas disciplinas por el lenguaje radiofónico, y que sólo los creadores que trabajan o que están cercanos a la esfera de la radiofonía proponen y dictan las políticas de difusión, lo que ha limitado enormemente las posibilidades del arte radiofónico.

Las instituciones radiofónicas culturales de Latinoamérica tienen que renovarse e interesarse por apoyar y difundir un radioarte expandido. El lenguaje radiofónico sigue siendo válido y pertinente, sigue gozando del azar y de la magia de ir en un coche y de prender la radio para escuchar tal vez una composición de John Cage, una poesía sonora dadaísta, un radioteatro musical, un arte conceptual radial o una obra electroacústica. Nuestras radios deben ampliar sus programaciones e incluir todas las obras de arte sonoro radiales, que son muchas más de las que imaginamos, y los nuevos creadores radiofónicos seguramente podrán todavía sorprendernos con un número indefinido de cajas ocupadas con nuevas ideas sónicas, que sólo estarán esperando para ser abiertas. ●

Referencias

- Barret, Natasha (2014). Trends in Electroacoustic Music, *Electronic Music*, Nueva York: Cambridge University Press, p.
- Emmerson, Simon y Landy, Leigh (2016), The analysis of electroacoustic music: the differing needs of its genres and categories, *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, UK: Cambridge University Press, p. 8
- Gallo, Rubén (2007). Poesía sin hilos: radio y vanguardia, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221, octubre-diciembre de 2007, pp. 828-832.
- Iges, José (1997), *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España.
- Kröpl, Francisco (1996). Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique, Actes de L'Académie Internationale de Musique Electroacoustique/Bourges, t. 1/1995: *Aesthetics and Electroacoustic Music*, París: Actéon Mnémosyne, pp.59-60
- Nannucci, Maurizio (1990), *Parole, Sound by Artists*, Banff: Art Metropole Walter Philips Gallery.
- Rocha Iturbide, Manuel (2005), ¿Qué es el arte sonoro?. Consultado el 15 de enero de 2022 en www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html
- Salzman, Eric (1971), Edgar Varèse, *Stereo Review*, junio de 1971, consultado el 31 de mayo de 2022, https://www.afka.net/Articles/1971-06_Stereo_Review_1.htm
- Taller de Radio (2016), *Acerca de la radio y del radioarte*, consultado el 31 de mayo de 2022. <https://www.tallerderadio.com.ar/recursos/material-didactico/el-medio/54-acerca-de-la-radio-y-el-radioarte>
- Whitehead, Gregory (1992), Out of the dark, notes on the nobodies of radioart, en *Wireless Imagination. Sound, Radio And The Avant-Gard*, Cambridge: The MIR Press, p. 253