

EL MEDIO ES LA INTERFERENCIA. EL RADIOARTE, DE LAS VANGUARDIAS A LAS RADIOS COMUNITARIAS

Cara y señal 8. Publicación de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias- América Latina y Caribe

Desde la invención técnica de la radio, diversos grupos e investigadores la proponen como un medio de creación artística. A principios del siglo pasado, las vanguardias estéticas desarrollaron algunas ideas que hoy pueden retomarse para el diseño artístico de la programación de las radios comunitarias.

El programa Kunstradio, que se emite desde 1987 por la Radiodifusión Nacional de Austria, elaboró un manifiesto que brinda doce notas para una definición de radioarte.

Entre ellas, hay dos claves que tomaremos como punto de partida. Uno: «el radioarte sucede en el lugar donde se escucha y no en el estudio». Dos: «la radio tiene como espacio todos los lugares en los que se escucha la radio».

La noción de radioarte supone que la radio puede ser considerada una de las bellas artes y de ese modo puede promover nuevas gramáticas de la sonoridad.

Las nociones, técnicas y estrategias que constituyen lo que se llama radioarte, ¿pueden tener algún lugar en el marco de la actualización de la eficacia comunicacional de los proyectos político culturales de las radios comunitarias?

RADIO VANGUARDIA

Según el artista sonoro José Iges, el radioarte es el arte de las sensaciones radiofónicas, mediador de lo que llamamos realidad. Al igual que el francés René Farabet, entiende que se trabajará para construir una gramática sonora capaz de sacudir los mausoleos del significado generando una segunda navegación de las cosas.

El radioarte tiene sus antecedentes en el radiodrama, de principal desarrollo en la década de 1920 en las radios públicas alemanas, francesas e inglesas. En Londres, en 1923, la British Broadcasting Corporation (BBC) emite los primeros radiogramas basados en la obra de William Shakespeare.

En su reciente libro *El radioarte*, Lidia Camacho señala que la primera pieza artística que se reconoce concebida especialmente para la radio es *Danger*, de Richard Hugues, transmitida el 15 de enero de 1924 por la BBC, que relata una acción a oscuras en los túneles de una mina. Ese mismo año, en Francia, el diario *Impartial Français* convoca a un concurso de literatura radiofónica para textos que debían ser aptos para «una presentación por altavoz» y no podían durar más de 15 minutos. El premio fue compartido entre *Agonie* de Paul Camilla y *Maremoto*, de Pierre Gusy y Gabriel Germinet. Esta última obra fue reconocida por sus «decorados sonoros» y el uso hábil de trucos de transposición visual hacia las sensaciones auditivas. *Maremoto* provoca el primer acto de censura de un proyecto creativo al prohibirse su difusión por transmitir al aire un ensayo de la obra donde una embarcación pedía auxilio con insistencia. Se la conoció como la precursora de la «radio de las catástrofes». Catorce años después, el 30 de octubre de 1938 en Estados Unidos, la Columbia Broadcasting System emitió una adaptación realizada por Orson Welles de la novela *La guerra de los mundos* del inglés H.

G. Wells. Las escenas de ficción causaron pánico al ser confundidas con reportajes, aunque se había anunciado desde el principio el carácter dramático de la producción emitida en el marco de la serie El Teatro Mercurio en el aire.

En ese mismo contexto, las vanguardias artísticas europeas venían proponiendo el uso artístico del sonido y la posibilidad de llevar el arte a nuevos espacios públicos para desafiar las tradicionales costumbres de recepción. Pensaban al medio sonoro como la reinención del lenguaje, querían alterar el orden constituido, exaltaban la experimentación y construían las primeras esculturas sonoras capaces de volverse reales en la recepción de audiencias desconocidas.

Desde la técnica, la estética y la definición de un proyecto político, intentaban descubrir cómo esa «extraña máquina de la radio» podía servir a la reconstrucción de la realidad. Cuando ésta última estaba siendo destruida por las guerras mundiales.

A principios de 1900, los futuristas italianos aspiraban a una modernidad anunciada por el ruido. Para ellos la guerra era, tremendamente, «la higiene del mundo» y sus acciones se rebelaban ante el arte simbolista y romántico. La radio aparecía relacionada a las máquinas y el ruido era el significante estético. Filippo Tomaso Marinetti en el Manifiesto Futurista (1909) planteaba un recorrido técnico relevado de la admiración a la modernidad representada en los sonidos de los trenes, aviones y autos, en la disonancia, la velocidad y el dinamismo industrial. Y también en las ideas del fascismo italiano.

Los expresionistas alemanes concebían al arte sonoro en oposición a los principios positivistas y en protesta al fracaso del orden social de la Alemania vencida por la guerra. Pensaban a la radio como «el arte gritado», síntesis de la convivencia entre el grito y la geometría, y de esa manera articulaban técnicas de la plástica, la pintura y el teatro.

Del encuentro entre el relato testimonial y el paisaje ciudadano, nacía el reportaje social de inspiración socialista donde el objetivo era salir a la realidad, mostrar desde la radio los lugares donde se toman decisiones. Arte y radio tenían sentido si se ponían al servicio de proyectos didácticos capaces de transformar la realidad.

Los dadaístas se manifestaban contra la sociedad considerándola responsable de las falsas promesas positivistas y de los movimientos artísticos racionalistas.

Pretendían la inmediata pedagogía de la libertad. Producir un shock moral poniendo a prueba la paciencia del público y componiendo obras sonoras a partir de técnicas plásticas como el collage.

Bertolt Brecht proponía algunas recomendaciones para la radio: acercarse a los acontecimientos más que reproducirlos, montar un estudio para experimentar la singularidad de un lenguaje nuevo y la necesidad de abordar este dispositivo no como un aparato de distribución sino como un medio de comunicación con todas sus posibilidades de participación. Los surrealistas franceses reflexionaron sobre los marcos de la realidad del inconsciente bajo lo que denominaban «automatismo psíquico». Entendían que la radio podía contribuir a la liberación espiritual del ser humano por su alto contenido poético, como un atentado a la elaboración convencional del pensamiento. Intentaron combinar el marxismo con el psicoanálisis y muchos de sus trabajos fueron censurados por ser considerados irritantes. Desde los años 30 André Breton y Antonin Artaud elaboraban obras para su teatro de la

crueldad, en las que sostenían un relato fuertemente gesticular inmenso en gritos, llantos y sueños. Veían a la radio como un fantasma de un cuerpo onírico sin bocas ni órganos al que sus interlocutores podían imprimirle huellas cuando apropiaban sus discursos en el momento mismo de la recepción.

Las vanguardias artísticas fueron impulsoras de la investigación sonora y su expresión poética. Desde el propio manifiesto futurista de 1933 llamado La Radia, hasta la fraseología y la palabra cantada dadaísta en la poesía sonora. Tanto en la combinación de guiones con ruidos del contexto, los usos del silencio y las técnicas de respiración como en la resonancia de la voz y la construcción de los primeros efectos artesanales, encontramos el intento por hacer del nuevo medio un espacio para discutir las formas que adquiere lo que es común a todos.

LA ESTRATEGIA ARTÍSTICA

Más allá de la obra que los artistas del radioarte han generado en la historia, nos proponemos identificar los aportes que estas nociones pueden significarle a las prácticas radiofónicas de nuestras radios.

No es posible separar la dimensión artística de nuestros proyectos de un marco general de pensamiento artístico-político y de las decisiones estratégicas de nuestra programación. Pensar la dimensión artística de una radio es un problema político que luego deberá ser traducido en términos, códigos y prácticas radiofónicas.

La artística de la radio es la capacidad que institucionalmente tiene una emisora para construir un relato propio de la época a partir de la identificación, maniobra y uso de las herramientas del lenguaje sonoro y sus útiles disponibles; la claridad de propósitos y el diseño de un plan estratégico para el diálogo y la elaboración de la curiosidad.

Toda la constitución de la identidad de una emisora de radio es un proceso de continuidades y experimentos para la elaboración de una síntesis de la época. Que sea capaz de leer el contexto y proponer una arquitectura de imágenes sonoras con una utilidad que no es únicamente decirse a sí mismos como proyecto, sino ayudarnos a descubrir el funcionamiento del mundo. Un programa de trabajo artístico es el documento de identidad de una radio. Implica el diseño de actos de programación combinando previsión con sorpresa.

Es a través de las piezas sonoras que enviamos claves de conversación.

Construimos espacios donde dialogar públicamente. Permitiéndonos ocupar el presente de las cosas para transformar las condiciones de existencia.

La artística, además de la construcción de un universo simbólico propio desde el cual producimos sentido, son las estrategias y técnicas con las que realizamos piezas sonoras portadoras de sentido y organizadoras del aire.

Así es como un separador disciplina el tiempo pero además tiene un texto que dice: «¡Ya basta!» y una voz de mujer que carga de furia y belleza el enunciado junto a una canción. Porque más que los mensajes queremos lo que puede hacerse con ellos. Queremos sus consecuencias en nuestras prácticas. Una interferencia sobre los ruidos del mundo. Una pregunta nueva entre el grito y la geometría.

Las discusiones sobre el radioarte deberían relacionarse al ingreso de la tecnología a los mecanismos de diseño de contenidos. A finales de la década de 1920, la llegada del micrófono

y la consola a los estudios permitió no sólo la expresión sino la noción de estructura en la obra radiofónica. Inició las opciones de montaje y el surgimiento de técnicos en sonido capaces de maniobrar esas realizaciones en vivo.

Luego, en los años 50, la aparición del sintetizador y la cinta magnética permitieron estudiar prácticas de grabación, corte y superposición de registros sonoros. Luego vino la euforia del nacimiento de la música electrónica y la creación, en las principales emisoras públicas europeas, de los laboratorios de experimentación musical.

A partir de la década del 70, en un contexto de saturación sonora del sistema de medios, distintos artistas convocaron a componer obras críticas en relación a ese nuevo contexto de «contaminación electrónica». En Canadá será Murray Schafer quien desarrollará un importante cuerpo teórico sobre el medio sonoro en su relación con el hombre y el entorno y la expresión de la voz humana sin mediación. A él debemos atribuirle los términos «ecología acústica» y «paisaje sonoro».

A estas nuevas formas de componer y documentar procesos sonoros Klaus Schöning, de la WDR 3- Hörspiel Studio en Colonia, Alemania, las denominó Ars Acustica, y fue coordinador del espacio del mismo nombre que reunía artistas de Europa, América y Australia, con la intención de ampliar y subvertir tanto comportamientos de escucha como líneas de trabajo.

Influenciados por Bertolt Brecht, la radio debería pasar de la distribución de información a la organización de las audiencias en aliados y coproductores. La primera materia prima fueron las voces humanas, los hombres de la calle, los trabajadores, presos, aprendices, cuyas voces «iletradas y sin dicción» eran desaprobadas para la tradición radiofónica.

El arte acústico, dice Klaus Schöning, «es una mezcla de elementos heterogéneos.

Un mundo de sonidos y de ruidos del ambiente acústico real o artificialmente creado y un mundo del habla y su organización acústica a través de la tecnología electrónica. Donde el receptor es el oído sensible, el soporte es la cinta y la boca hablante el altavoz».

En América Latina, el radioarte aparece vinculado a los proyectos alternativos y públicos.

Nos encontramos con las experiencias nacidas en Brasil, a partir de la cercanía de los dramaturgos a la radio en los 70, el grupo de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL) en Ecuador y, en México, con el 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 -a partir sobretodo de 2001 con la creación del LEAS (Laboratorio de Experimentación Artística Sonora) y del programa de radio El arte de escuchar el radioarte.

El «retraso» de estas discusiones en el continente se debe principalmente a las matrices de la radio comercial norteamericana que determinaron proyectos comunicacionales más concentrados en vender clientes sonoros a nuevos mercados de anunciantes a través de la información y el entretenimiento que en la experimentación, el apoyo económico y la actualización técnica, además de la poca sistematización e investigación teórica sobre las posibilidades de la creación sonora, en un contexto de preponderancia visual sobre la auditiva.

DESAFÍOS A 60 AÑOS

La radio busca desencantar. Arrancar al encantado de su obediencia.

La historia de la etimología relaciona oír con obedecer. Ese obaudire del latín derivó en la forma

castellana obedecer hasta vincular la noción de «audiencia» con la práctica de la obediencia. Por eso es desgraciada la terminología radiofónica cuando nombra al otro del diálogo como «oyente » o «auditor».

Si el sistema ha construido modos de sometimiento y represión, lo ha hecho también sobre las maneras de organizar el lenguaje para controlar el diálogo. Por eso un hecho artístico puede ser un modo de desestabilizar el sistema de códigos y entendimientos. De sacarle la costumbre al cuerpo para evidenciar que acostumbrarse a un acontecimiento no quiere decir tener que continuarlo. Y que otro mundo empieza por decirse de nuevo y diferente porque el sonido puede ser una interferencia sobre la época.

La inseguridad acústica es un concepto y una práctica. El primero como motor de reflexión política ante las instituciones lingüísticas. La práctica ligada a la creatividad a la que estamos obligados si queremos que nos escuchen, si deseamos dialogar con aquellos que no piensan como nosotros, si buscamos interpelar a las nuevas generaciones donde la noción de radio aparece vinculada a los patrones de navegación en Internet, a los formatos mp3 y los códigos post-alfabéticos.

La identidad también es la generación de un relato sobre el proyecto. Incluso un mito que funciona como articulador de sus prácticas. La elaboración de un símbolo, un ícono de audio y una metáfora. Porque la abstracción es participativa al dejarle completar el sentido al que oye. Hoy debe pensarse además en el marco de las nuevas tecnologías, la radio digital y la necesidad de políticas públicas que legislen el campo de la comunicación como derecho universal de hombres y mujeres. Y por supuesto la innovación, audacia e investigación que desde los espacios alternativos viene construyéndose en el plan de obras sonoras aplicadas a eficacias de programación. Y en la intervención de los imaginarios sonoros con la creación de podcast, transmisiones intercontinentales, uso de las redes y las prácticas de la wikinomia (economía colaborativa) que están constituyendo a las nuevas generaciones como prosumidoras. Es decir, capaces de producir lo mismo que consumen, recuperando el trabajo colectivo, la solidaridad y la autonomía. La vigencia del cuerpo, el silencio, la interferencia y la autogestión.

Si algo debería preguntarse una radio es cuál es la tarea de su época. Por eso no podemos pensar el sonido ni una propuesta desautorizando las plataformas tecnológicas ni las nuevas interfaces digitales. La discusión sobre la propiedad intelectual, la liberación de contenidos y la brecha digital. La creación de fonotecas y librerías sonoras colectivas, la constitución de espacios de experimentación incluso en las propuestas de composición auditiva y en los modos de editar y compaginar eventos sonoros desde los cuales recuperar la curiosidad, el asombro y la justicia.

Investigar y socializar marcos de comprensión que ayuden a hombres y mujeres a construir la narración de sus vidas.

Porque esas membranas a través de las cuales pasa electricidad no son micrófonos sino cuadernos donde se documenta la historia de una comunidad. Donde se escribe que la radio puede ser una de las bellas artes de la política.