UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN COLECTIVA

# La práctica del radio arte y su relación con los elementos del lenguaje radiofónico

Informe del proyecto de graduación para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual

Presenta:
Marvin Coto Hidalgo

A11090

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
2014

# DEDICATORIA

A mis padres porque su apoyo ha sido indispensable para terminar mis estudios, especialmente a mi madre por sus consejos y paciencia, también a mi abuela Hugolina.

# AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Máster Paúl Alvarado por el apoyo y la supervisión a lo largo de este extenso proceso. También un agradecimiento para los lectores, Máster Sylvia Carbonell y Lic. Otto Castro por creer en esta propuesta y por sus importantes observaciones.

A Emilio Jiménez y Andrea Sánchez por su asistencia indispensable para registrar los sonidos de San José que forman la base de este proyecto.

A la ciudad de San José y a todos sus habitantes, que con el sonido de su quehacer diario me permitieron concretar una propuesta de radio arte cercana a nuestra vida cotidiana.

# HOJA DE APROBACIÓN

Este Proyecto Final de Graduación fue presentado el 4 de setiembre de 2014 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual. El proyecto fue aprobado por el siguiente Tribunal examinador:

Máster. Larissa Coto Valldeperas

Representante Decanato de Ciencias Sociales

No estuvo presente

Lic. Andrea Alvarado Vargas

Representante Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva

Máster. Raúl Alvarado Quesada

Director del proyecto

Máster. Sylvia Carbonell Vicente

Lectora

No estuvo presente

Lic. Otto Castro Solano

Lector

# TABLA DE CONTENIDOS

**CAPÍTULO 1**

1. Introducción 1

1.1. Justificación 2

1.2. Problema de investigación 3

1.3. Objetivos 3

**CAPÍTULO II: Marco teórico de referencia**

2.1. Antecedentes 5

2.1.1. Vanguardias artísticas y arte sonoro 5

2.1.2. Radio arte 11

2.2. Estado de la cuestión 12

2.2.1. Música electroacústica, radio arte y arte sonoro en Costa Rica 14

2.2.2. Lenguaje radiofónico y teoría sobre la radio 16

2.3. Marco conceptual 20

2.3.1. El lenguaje radiofónico 20

2.3.2. Estética de la radio 27

2.3.3. Arte sonoro / Radio arte 29

2.3.4. Acusmática 34

2.3.5. Tipos de escucha 36

2.3.6. Objeto sonoro 38

**CAPÍTULO III: Estrategia metodológica**

3.1. Revisión bibliográfica 41

3.2. Desarrollo conceptual 42

3.3. Grupo focal exploratorio 43

**CAPÍTULO IV: Resultados de la aplicación de la metodología**

4.1 Grupo focal 48

4.1.1 Hábitos de escucha de radio 48

4.1.2. Recepción de materiales de radio arte 49

4.1.3. Público potencial del radio arte / Contexto de escucha 54

4.1.4. Conclusiones del grupo focal 58

4.2. Usos del lenguaje radiofónico en el radio arte 59

4.2.1. La voz 61

4.2.2. Música 62

4.2.3. Efectos de sonido 64

4.2.4. Silencio 66

4.2.5. Relación entre los elementos del lenguaje radiofónico y conceptos pertenecientes al ámbito del arte sonoro 67

4.3. Producción de la propuesta de radio arte 71

4.3.1. Utilización del lenguaje radiofónico en la propuesta de radio arte 76

**CAPÍTULO V: Conclusiones y recomendaciones**

5.1 Conclusiones 82

5.12 Recomendaciones 86

**REFERENCIAS** 90

**ANEXOS** 99

## RESUMEN

En este proyecto se planteó como objetivo elaborar una propuesta de radio arte que ilustre algunos de los usos que este género hace del lenguaje radiofónico. De esta manera, se buscó contribuir a caracterizar con mayor precisión este género que en muchas ocasiones se aborda desde la teoría del arte o la música. Por lo tanto, se consideró necesario abordarlo también desde el ámbito de la comunicación. Se empezó por determinar algunos antecedentes del radio arte en prácticas como el arte sonoro para luego establecer una relación con teorías y conceptos de la radiodifusión, particularmente la clasificación de los elementos del lenguaje radiofónico en: voz, música, efectos de sonido y silencio. Junto a esto, se exploraron algunos conceptos como la acusmática, los niveles de escucha y el objeto sonoro, los cuales sirven de complemento necesario a las teorías provenientes del ámbito radiofónico. El conocimiento de la percepción sobre el radio arte en una muestra de público joven universitario y profesional permitió orientar la aplicación práctica de los elementos definidos en la fase teórica. Finalmente, se produjo un radio arte cuyo eje central son los sonidos del casco central de la ciudad de San José, Costa Rica, tras definirse como un tema de potencial interés para la audiencia, según los resultados del grupo focal. La elaboración del radio arte aplicó varios de los usos del lenguaje radiofónico que se determinaron como característicos en este género. Al mismo tiempo, la experiencia de la producción determinó la necesidad de algunas posibilidades y dificultades para una práctica radiofónica que busque explorar sonoridades que vayan más allá de los géneros tradicionales.



**Palabras clave:** radio arte, arte sonoro, producción radiofónica, lenguaje radiofónico, San José.

# I. INTRODUCCIÓN

El encuentro de la radiodifusión con la práctica artística se ha desarrollado prácticamente desde los inicios del medio, de forma paralela a toda la gran diversidad de géneros que definieron sus convenciones a lo largo de una historia que abarca casi un siglo. Pero además de su relación directa con la práctica radiofónica, el radio arte tiene muchos puntos de encuentro con el arte sonoro y la música electroacústica, expresiones que formaron parte de los movimientos artísticos de vanguardia en el siglo XX.

Debido a esta hibridación entre las convenciones del arte y su utilización de medios que pertenecen al ámbito de la radiodifusión, el radio arte abre posibilidades de análisis que es necesario profundizar. Más aún, en un contexto en el que la digitalización y la amplia difusión de formatos como el .mp3 están redefiniendo lo que tradicionalmente se ha entendido como radio.

El presente proyecto parte de la idea de que el radio arte puede analizarse con base en los elementos del lenguaje radiofónico que se utilizan para valorar otro tipo de géneros más tradicionales como el documental o el reportaje radiofónico. Con esto no se busca determinar alguna fórmula inherente a toda la producción clasificada como radio arte, sino entender mejor cuál es la particularidad con la que distintas producciones de este tipo aprovechan los recursos del lenguaje radiofónico, demostrando posibilidades más amplias que las que generalmente existen en la mayoría de la programación radiofónica. Por tal razón, este trabajo se basa en que el medio radiofónico, independientemente del género, utiliza los mismos elementos, los cuales son voz, música, efectos de sonido y silencio.

En el caso de producciones de radio arte, el análisis sobre cómo se combinan los elementos debe ser detallado y estar atento a las características, no sólo del género como un todo, sino de las producciones individuales.

La razón es que en el caso del radio arte se debe tomar en cuenta lo heterogéneo de su práctica y la relativa libertad que existe en el uso del lenguaje sonoro, a diferencia de producciones como el documental o el reportaje para radio. Estas últimas tienen potencial para innovaciones y abordajes más creativos, pero es evidente que en su dinámica de producción y en su estructura siguen convenciones más claras.

Además, mediante la producción de una propuesta de radio arte se busca contribuir a una reflexión sobre la práctica radiofónica en general, partiendo de que ofrece posibilidades comunicativas que no se están aprovechando en todo su potencial.

**1.1-Justificación.**

Las prácticas relacionadas con el radio arte y el arte sonoro tienen antecedentes que se remontan a los inicios del siglo XX y han instaurado una tradición muy diversa a través de movimientos y obras desarrolladas tanto en el contexto europeo y norteamericano, como en gran parte de los países latinoamericanos. En Costa Rica, si bien existen iniciativas relacionadas con la música electroacústica y el arte sonoro; el radio arte como género radiofónico no ha sido estudiado de manera sistemática.

Por tal razón existe una necesidad de entender estas prácticas dentro del ámbito de la comunicación y del medio radiofónico; lo cual vuelve necesario tanto el análisis concreto de producciones de radio arte como el conocimiento sobre la percepción de algunas de éstas por parte del público.

Además, el trabajo presenta una oportunidad de aplicar el análisis del lenguaje radiofónico a producciones que generalmente no se abordan desde la teoría de la radio. El fin es conocer mejor la pertinencia, pero también las limitaciones de analizar producciones de radio arte bajo esta perspectiva teórica.

De tal manera se busca realizar una contribución al conocimiento de la especificidad del radio arte en contraste con otros géneros radiofónicos.

Como complemento de este proceso también se considera importante llevar a cabo la producción de una propuesta que aplique los conocimientos generados en las dos fases anteriores, ya que un conocimiento más preciso de la utilización del lenguaje radiofónico en producciones de radio arte permite abordar la creación de este género de manera más rigurosa.

## 1.2-Problema de investigación.

La práctica del radio arte ha sido poco estudiada en el país por lo que existe un vacío en el conocimiento sobre la manera como este tipo de expresiones utiliza el lenguaje radiofónico.

## 1.3-Objetivos.

### Objetivo general.

Crear una propuesta de radio arte con el fin de contribuir a su caracterización en el marco de la teoría y técnica de la producción radiofónica.

### Objetivos específicos.

- Conocer la percepción del público adulto joven ante el uso del lenguaje radiofónico en producciones de radio arte.

- Aplicar el uso del lenguaje radiofónico del radio arte en la elaboración del guión de una propuesta de este género.

- Producir la propuesta de radio arte (grabación y montaje del guión).

De esta manera, el presente trabajo aborda el radio arte mediante la investigación de sus antecedentes y sus relaciones con la práctica artística. Asimismo, pretende caracterizarlo con ayuda de elementos teóricos que pertenecen tanto al ámbito de la reflexión sobre la radio como a una perspectiva más general que se ha encargado de teorizar sobre el uso y las particularidades del sonido en diferentes ámbitos, ya sea la música, el arte sonoro e incluso el cine.

El conocimiento de la percepción de un segmento de la audiencia potencial permite orientar la aplicación práctica de los elementos definidos en la fase teórica. Por lo tanto, se vuelve indispensable unir todos estos elementos en una producción de radio arte que sirva como ilustración de los conceptos y hallazgos determinados a lo largo de este proyecto.

## II. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

El proyecto toma como punto de partida diferentes reflexiones teóricas sobre la radio como medio de comunicación y las investigaciones e iniciativas relacionadas con el radio arte. Además, son de suma importancia las reflexiones acerca del sonido y sus cualidades estéticas, lo cual es más afín a prácticas englobadas bajo la denominación de arte sonoro.

### 2.1-Antecedentes.

Dentro de los antecedentes se tomaron en cuenta, no solo las prácticas artísticas que han colocado el sonido como elemento principal, sino también las diferentes manifestaciones e iniciativas ligadas con el radio arte, tanto en el ámbito global, como latinoamericano y costarricense. Por otra parte, la teoría sobre la radio en sus diferentes géneros, también proporciona una serie de antecedentes de investigaciones académicas y conceptos relevantes para este proyecto.

#### 2.1.1-Vanguardias artísticas y arte sonoro.

Anterior a la práctica del radio arte y el arte sonoro, tanto en Latinoamérica como en Europa, se dio un proceso importante de reflexión sobre el sonido por parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Desde el manifiesto "El Arte de los Ruidos" del italiano Luigi Russolo, asociado al movimiento Futurista en 1913, pasando por artistas asociados con el dadaísmo como Raoul Hausmann y Kurt Schwitters que incursionaron en la poesía fonética. En esta se le daba importancia "no solamente al sentido de las palabras, sino también a las cualidades del sonido, en ocasiones basándose más en el ritmo que en las palabras como portadoras de significados" (Ariza, 2008, p.31).

El manifiesto "El Arte de los Ruidos" de 1913, toma como punto de partida los cambios provocados por la industrialización y la manera en que este proceso transforma la percepción de los sonidos, de tal forma que lo anteriormente considerado como disonante se convierte en algo familiar e incluso parte del ambiente sonoro cotidiano en las ciudades. Por lo tanto, Russolo (1913) proponía la ampliación de la gama de tonalidades y timbres considerados como música, yendo más allá de los instrumentos tradicionales.

Además artistas como el francés Marcel Duchamp, generalmente identificados con las artes visuales, tuvieron incursiones en la música y la reflexión sobre el sonido. Otra figura de gran relevancia es el compositor estadounidense John Cage que incorpora el mundo de los ruidos dentro de la obra musical, buscando en algunos casos la pérdida de la tonalidad con el fin de permitir la entrada de todos los ruidos posibles (Ariza, 2008). Asimismo, en distintas obras y manifiestos teoriza sobre el silencio, considerándolo como "parte de la propia musicalización y no como la ausencia de sonido" (Kostelanetz, 2003, p.197). Tal idea se refleja concretamente en su obra *4'33''*, en donde los músicos no interpretan sus instrumentos en el período de tiempo al que alude el título, por lo que se considera que el contenido de la obra lo determina el sonido ambiente del lugar en que se interpreta (2008). Estas aportaciones se enmarcan dentro de una "integración gradual del sonido a las artes visuales, apertura facilitada por la evolución tecnológica y las posibilidades de grabación y edición que permite la cinta magnética y los medios electrónicos" (2008, p.54).

Bajo la influencia de algunos conceptos de John Cage, el movimiento artístico Fluxus surgió en los Estos Unidos, principalmente en la ciudad de Nueva York. Las incursiones en el ámbito musical de artistas asociados con Fluxus buscaban "(...) el sonido, fuera de las normas musicales acostumbradas. El más pequeño, más bien inaparente evento cotidiano se convierte en punto de partida de una composición" (Block, 1994).

George Brecht compositor asociado a Fluxus realizó diversas observaciones sobre el sonido y la música, incluso llegando a cuestionar la posibilidad de que la música sea únicamente sonido:

> (...) meditando sobre esto hice una serie de propuestas. Un cuarteto de cuerda, por ejemplo, donde los intérpretes simplemente baten las palmas (...) Si la parte esencial de la música es el tiempo, entonces todas las cosas que tienen lugar en el tiempo podrían ser música. Yo creo que hoy todavía no sabemos si la música debe tener sonido (Brecht, citado por Block, 1994).

Mediante reflexiones de este tipo queda claro que el aporte del movimiento Fluxus en el ámbito sonoro está asociado directamente con el *performance* como es el caso de otras obras que siguen lineamientos similares a los que señala Brecht. Un ejemplo es la *Piano Piece N°1* de David Tudor que en sus instrucciones incluye "Lleve una bala de heno y un cubo con agua al escenario, con lo cual ha de comer y beber el piano" (Tudor, citado por Block, 1994).

Estos antecedentes resultarían de mucha importancia para expresiones posteriores como la instalación sonora, englobada dentro de lo que en los ochenta se empezó a clasificar como arte sonoro. En su obra *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Alan Licht (2007) señala que la "principal preocupación del arte sonoro es el sonido como un fenómeno de la naturaleza y/o la tecnología" (p.14). A la vez establece que existe un paralelismo entre el arte sonoro y las artes visuales al afirmar que "solo cuando las artes visuales se volvieron más abstractas, la idea de arte sonoro, como opuesto a la música, encontró un terreno fértil" (2007).

Dentro de este contexto, Max Neuhaus es considerado como uno de los pioneros de la instalación sonora, al comenzar con este tipo de prácticas a mediados de los años sesenta (2007).

Un ejemplo de su amplía producción es la obra *Time Square* de 1977 que consiste en "un prisma invisible alrededor de la isla urbana entre las calles 45 y 46 de Nueva York al que solo se reconoce al atravesarlo y sentir sus sonidos muy discretos" (Espinosa, 2007, p.75).

Los trabajos pioneros dieron paso a que en las siguientes décadas se fuera ampliando la experimentación con el sonido, al incluir expresiones como la escultura sonora, definida como "una escultura hecha con una capacidad inherente de producir sonidos o una máquina hecha para el mismo propósito" (2007, p.199). Dentro de esta práctica es importante mencionar el trabajo de Bernhard Leitner que ha creado esculturas que investigan cómo el sonido se transmite a través del espacio. Por ejemplo, en la obra *Sound Cube* un juego de seis parlantes colocados en seis paredes crean sonidos que al viajar por el espacio "dibujan" líneas, círculos y planos invisibles (2007).

Con el paso del tiempo, la práctica del arte sonoro evolucionaría hacia una variedad aún mayor, incluyendo conceptos como "plunderphonics", término creado por el canadiense John Oswald para definir la práctica de "seleccionar y transformar grabaciones pre-existentes" (Metzer, 2003, p.168). Dentro de sus obras está el disco también titulado *Plunderphonics* en el que incluye versiones modificadas de canciones populares de artistas como Michael Jackson y The Beatles, creando una "reflexión sobre los problemas relacionados con los derechos de autor y el concepto de originalidad en el arte" (2003, p.169).

En los últimos 20 años también sobresale el trabajo de Francisco López, quien ha realizado grabaciones en el bosque tropical de Costa Rica para obtener una "versión artística del bosque en vez de una documentación" (2007, p.284).

Dentro del ámbito de la música experimental europea posterior a la Segunda Guerra Mundial es indispensable mencionar los aportes de la música electroacústica. En Francia, Alemania e Italia diversos compositores comenzaron a experimentar con los desarrollos de la electrónica y los sistemas de grabación, reproducción, amplificación, generación y transformación del sonido (Berenguer, 1974).

Por ejemplo a finales de los años cuarenta, Pierre Schaeffer empieza a desarrollar la música concreta, en donde "las notas musicales son sustituidas por objetos sonoros, tomados del medio ambiente, registrados sobre cinta (...) y compuestos finalmente con un criterio musical con las técnicas de montaje utilizadas en grabación" (1974, p.15). Cabe destacar que estos trabajos se desarrollaron en el ámbito de los estudios de la Radiodifusión Francesa y se estableció una relación con la radio pública que en esa época contaba con la tecnología necesaria para hacer posible tales experimentos (1974).

En el caso de la música electrónica, el término refiere a un tipo de música electroacústica generada a través de "procesos electrónicos (...) que usualmente incorporan la utilización de osciladores y generadores de tono que producen una señal eléctrica, la señal es subsecuentemente reproducida con amplificadores y altavoces" (Reyes, 2009).

En el ámbito de la Universidad de Columbia en Nueva York, surgió el primer estudio institucional de música electrónica de los Estados Unidos, donde compositores como Otto Luening y Vladimir Ussachevsky experimentaron a principios de los años cincuenta con la cinta magnética (Holmes, 2002). En este mismo estudio se realizó un trabajo pionero con algunos de los primeros modelos de sintetizadores como el RCA Mark I, con el cual se crearon composiciones que buscaban combinar los sonidos generados electrónicamente con la interpretación de una orquesta sinfónica (2002).

En Alemania, para 1951, Herbert Eimert junto a Robert Bayer y Werner Meyer-Epler crearon el primer estudio de música electrónica en la ciudad de Colonia (1974) y en Italia compositores como Luigi Nono, Luciano Berio y Bruno Maderna efectuaron trabajos en el Instituto de la Fonología de la Radio de Milán (1974).

En el ámbito latinoamericano, las primeras expresiones de música electroacústica se dan casi de manera simultánea a los desarrollos de los países europeos y norteamericanos (Schumacher, 2003). Los laboratorios de música electroacústica en la región surgen con grandes dificultades, pero contaron con cierto apoyo gubernamental e institucional (2003). En Chile, figuras como José Vicente Asuar y Juan Amenábar compusieron sus primeras obras en cinta magnética a finales de los años cincuenta, como es el caso de *Los Peces* de Amenábar (Schumacher, 2005).

Cabe mencionar las experiencias en países como Cuba con Juan Blanco, en Colombia, Jacqueline Nova y Brasil con artistas como Reginaldo Carvalho, el cual crea un laboratorio casero en 1956 (2003). También se ha documentado actividad en Uruguay, con el ELAC, Pequeño Estudio de Montevideo; en México, con su primer Laboratorio de Música Electrónica fundado en 1970; el Departamento de Investigación y Composición y Venezuela con el Estudio de Fonología Musical (2003).

Además se debe recordar el trabajo pionero del Instituto Torcuato Di Tella en Argentina, fundado en 1958. Como parte de este proceso se creó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales CLAEM, mediante el cual se brindó "acceso al conocimiento de diversas tendencias estéticas y técnicas musicales utilizadas en esos años" (Vásquez, 2012).

En el contexto de México es notable que desde los años ochenta se incentivara la música electroacústica con la creación del Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia, a cargo de Antonio Russek y en donde se impartieron cursos y se produjeron obras de varios compositores. También hay que señalar el trabajo realizado por el compositor e investigador Manuel Rocha Iturbide, tanto en la práctica de la música electroacústica como en la investigación sobre la historia de esta disciplina en México y Latinoamérica.

**2.1.2-Radio arte.**

El radio arte tiene antecedentes que remiten a los mismos comienzos del medio radiofónico. Empieza a desarrollarse en la década de 1920 en las radios públicas alemanas, francesas e inglesas, en ocasiones tomando como material de base obras de autores clásicos como William Shakespeare (Asociación Mundial de Radios Comunitarias, 2005).

Desde finales de los años veinte, artistas como el alemán Bertolt Brecht realizaron obras pensadas para la radio como *Réquiem de Berlín* de 1929 o *Santa Juana de los Mataderos* además de adaptaciones de textos clásicos como *Macbeth* (Barea, 2002).Brecht también escribió una serie de reflexiones sobre el medio recopiladas en el libro *Teoría de la Radio*, en donde realiza un "análisis de la radio como medio de comunicación, la función del director y la creación original y adaptada" (2002, p.19).

También es célebre la adaptación realizada por Orson Welles de la novela *La guerra de los mundos* de H. G. Wells en 1938, debido a que las escenas de ficción provocaron reacciones de pánico en parte de la audiencia al ser confundidas con reportajes, a pesar de que con anterioridad se aclaró que la transmisión tenía un carácter dramático (2005).

Luego de la Segunda Guerra Mundial, países como Inglaterra utilizaron el radio drama para aplicar innovaciones técnicas y adaptar obras de autores contemporáneos como Jean Paul Sarte y Samuel Beckett que se prestaban a un tratamiento vanguardista del lenguaje radiofónico. Dentro de la estructura de la British Broadcasting Corporation (BBC) se creó la Radiophonic Workshop en los años cincuenta, con la función de crear música y efectos sonoros para programas de radio y televisión. Para tal fin se utilizaron técnicas inspiradas en la música concreta, por ejemplo partiendo de sonidos reales que luego fueron manipulados aplicando cambios en la velocidad de la cinta de grabación, ecualización, reverberación y cambios de tono ( Niebur, 2010).

Según Michael J. Schumacher, en los años sesenta empiezan a darse experiencias de hibridación entre el incipiente arte sonoro y la radio (Schumacher, citado en Licht, 2007, p.118). A partir de este desarrollo histórico señalado por Schumacher, la radio se convirtió en un elemento central de muchas obras, no solo en el sentido convencional de ser transmitidas por el espectro radiofónico, sino también, aprovechando este espectro para producir trabajos más cercanos a la instalación sonora o el *performance*. Un ejemplo de instalación sonora en el que se utiliza la radio es *Drive in music* de Max Neuhaus, realizada en los sesentas y en donde el artista colocó transmisores de radio a lo largo de un trecho de carretera. A través de la radio AM del automóvil se recibían diferentes sonidos mientras se conducía (2007).

**2.2-Estado de la cuestión.**

En Latinoamérica, los espacios orientados al radio arte no han sido numerosos y "ha faltado una reflexión formal sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística" (Camacho, 2004, p.6), lo cual se sumaría a "la falta de documentación sobre la historia del arte sonoro, el desfasamiento tecnológico, la falta de recursos económicos y la falta de una búsqueda individual por encontrar nuevos conceptos de sonoridades" (2004, p.12).

A pesar de la falta de reflexión sobre la estética de la radio, sí se han desarrollado experiencias diversas en la mayor parte de los países de la región. Por ejemplo en Brasil, varios artistas desde los años setenta entraron en contacto con el Estudio de Arte Acústico en Colonia, Alemania, lo cual dio impulso a encuentros nacionales que generaron interés por la experimentación con el lenguaje radiofónico (2004). Además, cabe mencionar el trabajo del grupo Radio Artística Experimental en Ecuador, la cual mantuvo al aire durante cuatro años un programa para difundir obras de arte sonoro internacional y obras producidas por los integrantes del grupo.

Otras experiencias ligadas al radio arte se pueden encontrar en Venezuela, Argentina y México, país que desde 1994 organiza la Bienal de Radio. Esta es una actividad que busca el reconocimiento de la creatividad en la radio y la reflexión alrededor del arte sonoro, por lo que se ha consolidado como una iniciativa que convoca a productores radiofónicos, profesionales o no, para que presenten sus trabajos más recientes y promuevan la experimentación sonora (Novena Bienal Internacional de Radio, 2012). En México también se destaca la creación del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora integrado por artistas de diferentes disciplinas dedicados a la investigación de las posibilidades que ofrece el radio arte (Camacho, 2004).

Junto a estas experiencias que en algunos casos se desarrollan al margen del ámbito universitario y de las radioemisoras de carácter comercial, existe un aumento en la investigación académica, reflejado en la creación de cátedras de radio arte en escuelas de comunicación de universidades en Perú, Argentina, Chile, Brasil y México (Romero, 2010).

Ejemplos concretos de la producción de radio arte latinoamericano se pueden encontrar en sitios web como el del Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico LEAR, La Voladora Radio, Arte Sonoro y el colectivo Ars Sonora, entre muchos otros. Los sitios presentan materiales que en algunos casos se transmitieron por radio, aunque una cantidad importante de la producción utiliza internet como su único medio de difusión.

### 2.2.1-Música Electroacústica, Radio Arte y Arte Sonoro en Costa Rica.

En el caso de Costa Rica, no existe una tradición tan arraigada de radio arte en comparación con otros países latinoamericanos, y en las radio emisoras de carácter comercial no existe espacio para este tipo de propuestas. Sin embargo existe trayectoria en el ámbito de la música electroacústica, la cual comparte inquietudes y técnicas con el arte sonoro y algunas producciones de radio arte.

Como antecedente es necesario mencionar el trabajo de compositores como Otto Castro, Marvin Coto, Pablo Chin y el grupo aUTOPerro (Castro, 2009). Cabe mencionar el programa *De música y músicos* conducido por el compositor Otto Castro, el cual se planteó como un espacio dentro de la programación de la emisora por internet Radio Farolito del Centro Cultural de España y en donde se difundía música electroacústica y experimental, además de entrevistas con sus creadores.

A través de este programa se han organizado diversas presentaciones en vivo en las que se incluyen intérpretes de música experimental. Asimismo se han realizado varias actividades organizadas por el colectivo Extremos Sonoros, en las cuales se presentan propuestas "que van desde el ruido hasta la electroacústica en vivo, pasando por la improvisación y el performance" (Bustamante, 2010).

También bajo el nombre de Extremos Sonoros se desarrolló un programa de radio que estuvo activo hasta el 2014, transmitido en Radio Farolito.

En los últimos años surgieron más propuestas de carácter experimental en el país, las cuales abordan géneros musicales la *electrónica*, *ambient*, *drone*, *post-rock*, y *noise* (Latino América Shoegaze, 2013). Entre estas se encuentran The Wiesengrund Project (del compositor Sergio Wiesengrund ganador del Premio Aquileo J. Echeverría en Música 2014), Atsub (del compositor Ronald Bustamante), Bloqueos y APF entre otros (2013). Además surgen colectivos como Piratas del Cosmos que también realizan presentaciones en vivo en el marco de las actividades organizadas por Extremos Sonoros.

Otras iniciativas dignas de resaltar son la red Oscilador, una red Costarricense de Arte Sonoro fundada por Otto Castro y que integra a diferentes exponentes de la producción electroacústica en Costa Rica; así como el Museo Centroamericano de Videoarte (MUCEVI), coordinado por la Historiadora del Arte, Antonieta Sibaja y fundado en el 2010. Este museo también impulsa el arte sonoro en el país y en el 2011 organizó un concurso de arte sonoro para artistas Centroamericanos y del Caribe con el apoyo del Centro Cultural de España.

Dentro del ámbito de la Universidad de Costa Rica existió el Laboratorio de Composición y Experimentación Sonora (CES) de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, iniciativa que surgió en 1993 pero debido a problemas presupuestarios se mantuvo inactivo hasta su reinauguración en el 2012 (Muñoz, 2012), para luego clausurarse una vez más en el 2014. En este período de dos años el CES desarrolló investigaciones sobre temas como los algoritmos aplicados a la música, la interactividad en la música electroacústica y la conformación de una "Orquesta de *laptops*" (2012). Además organizó conciertos de música electroacústica en los que también se presentaron obras de arte sonoro.

En la Universidad de Costa Rica se han impulsado otras iniciativas que reflexionan sobre el sonido, la música y el ruido, como es el caso de un proyecto que comenzó en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica en los cursos de Etnomusicología y Técnicas de Investigación impartidos por la Dra. Susan Fonseca. Allí los estudiantes "fueron motivados a trabajar sobre su comunidad directa (Turrialba y zonas aledañas), con el objetivo de explorar otras formas de escucha, que ayudaran a crear nuevas vías para los procesos educativos, a través del estudio del paisaje sonoro y la arquitectura" (Fonseca, 2014). Esta experiencia dio lugar a una serie de conferencias y conciertos bajo la denominación *Debates Sonoros* que continúan el debate y la difusión de estas expresiones ligadas al *noise*, la música electroacústica y el arte sonoro (2014).

### 2.2.2-Lenguaje Radiofónico y teoría sobre la Radio.

Desde la perspectiva de la teoría radiofónica es fundamental la reflexión realizada por Armand Balsebre en libros como *El lenguaje radiofónico.* Balsebre (1996) plantea una discusión sobre la idoneidad de considerar al medio radiofónico como poseedor de un lenguaje, es decir un conjunto de signos que al utilizarse genera un proceso comunicativo. Además, describe con detalle los elementos que constituyen el lenguaje radiofónico tomando en cuenta sistemas expresivos que van más allá de la palabra como es el caso de la música y los efectos sonoros. De esta manera, se plantea un acercamiento al medio radiofónico como un medio expresivo y no solamente un transmisor de contenidos escritos.

Este análisis de los elementos que conforman el lenguaje radiofónico es ampliado en obras como *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico* de María Gutiérrez y Juan José Perona (2002). En este caso el abordaje no es exclusivamente teórico, sino que busca "fusionar los fundamentos teóricos y las propuestas prácticas" (p.11).

Sobre la posibilidad de la radio de crear productos con carácter artístico, se han elaborado diversas reflexiones como el artículo "Sobre Radio y Estética. Una mirada desde la filosofía del arte". Este plantea que la radio es un medio capaz de producir obras de arte mediante el uso de los elementos que componen el lenguaje radiofónico, que en este caso se definen como "música, palabras, efectos sonoros y silencios" (Haye, 2000 p.102).

Otra obra de importancia es *El radio arte. Un género sin fronteras* ( Camacho, 2007) que repasa la historia de este género a lo largo del siglo XX, tanto en Europa como en Latinoamérica y señala como antecedentes importantes las experiencias desarrolladas en Brasil, Ecuador, Venezuela, Argentina y México.

Mariano Cebrián (2004), en su artículo "Innovación radiofónica. La creatividad en el contexto de la radio actual", plantea algunos problemas de la creatividad en radio y enumera los ámbitos en los cuales esta característica puede tener lugar en el medio. Entre estos señala la programación, los programas y el radio arte, que considera como producciones relegadas a situaciones especiales como los concursos y los premios internacionales, pero que no se consolidan como parte importante de la programación de las emisoras.

En Costa Rica la reflexión sobre el lenguaje radiofónico se lleva a cabo en diversos cursos del énfasis en Producción Audiovisual de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica, especialmente en el curso *Construcción del Espacio, Movimiento* y la *Temporalidad en Radio* impartido por Sylvia Carbonell y Larissa Coto. En el curso, muchos de los trabajos realizados por las y los alumnos podrían clasificarse como radio arte, a pesar de que tales producciones no suelen tener mucha difusión más allá del ámbito de la escuela.

La investigación alrededor de la radio en los trabajos de graduación de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva cuenta con una importante cantidad de tesis y proyectos de graduación que abordan diferentes aspectos de la producción radiofónica, pero se concentra en dos aspectos: el análisis de programas o productos radiofónicos difundidos con anterioridad o la propuesta para la realización de nuevos programas radiofónicos.

Entre los ejemplos se encuentra un proyecto titulado *Propuesta para desarrollar un programa cultural en radio dirigido a adultos jóvenes* (Marín y Navarro, 2006). Otro ejemplo de esta forma de abordar la investigación sobre la radio se encuentra en el proyecto *El radio drama al servicio de la prevención de las conductas sexuales de riesgo en adolescentes: Propuesta para una producción radiofónica* (Ávalos, 2002). También cabe resaltar el proyecto de graduación *Adaptación de literatura costarricense a lenguaje radiofónico para complementar la enseñanza formal del Español en secundaria* (Villalobos, 2003) que como su título indica, trata de encontrar una aplicación de carácter didáctico al lenguaje radiofónico y plantea el problema que presenta la adaptación de un medio a otro.

El proyecto: *¿Es la música un elemento de apoyo a la comprensión de noticias radiofónicas para adolescentes de 16 y 17 años?: caso específico estudiantes de educación diversificada: Liceo Roberto Brenes Mesén, Liceo Monseñor Rubén Odio, Liceo Mauro Fernández Acuña, Liceo de Alajuelita* (Cortés, 1999) se concentra exclusivamente en uno de los elementos del lenguaje radiofónico: la música, para determinar su efectividad en un género concreto.

Otros proyectos abordan las dinámicas de producción de radio en internet. Es el caso de *Propuesta de un instrumento metodológico para el análisis de la ciberradio* (Méndez y Salas, 2012), que analiza aspectos relacionados con la periodicidad de actualización de estas radio y la oferta de programas, partiendo del caso de estudio del sitio web de la Radio Nacional de España.

Por otro lado, la investigación dirigida a orientar el proceso de producción radiofónica también ha sido un tema de estudio en la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva. En este caso, podemos citar el trabajo *El guion técnico como herramienta para la producción radiofónica* (Rocha, 2006), y principalmente el *Manual de producción radiofónica estudiantil* (Araya, 2005). Este último realiza un recorrido amplio por diferentes aspectos del medio, incluyendo descripción de los elementos del lenguaje radiofónico, principios técnicos de la radiodifusión y los diferentes pasos necesarios para la planificación y realización de programas de radio.

En el caso del proyecto *Propuesta de un programa de prácticas en Radio U para estudiantes de periodismo de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva* (Otárola y Salmerón, 2012) se trabaja con las posibilidades de la producción radiofónica como herramienta de aprendizaje para futuros comunicadores.

A pesar de toda esta producción académica, es notorio cómo desde la Escuela de Comunicación, no se ha investigado el lenguaje radiofónico con relación a las prácticas del radio arte. Las excepciones consisten en los trabajos que proponen o analizan aspectos relacionados con el dramatizado de radio, género que en sus inicios era el más identificado con una práctica de radio arte, antes de que las producciones consideradas dentro de esta categoría se diversificaran. Entre los ejemplos de este tipo de trabajos están: *La radionovela "Sin máscaras" proceso de producción y percepción de su público meta* (Blanco y Murillo 2002) y también *Análisis comparativo entre tres radionovelas transmitidas durante el año 2000 en Costa Rica* (Serrano, 2002).

En este tipo de trabajos, se incluye como parte del análisis alguna consideración sobre el uso del lenguaje radiofónico en los productos investigados, señalando detalles sobre estilos de locución, uso de la música y los efectos entre otros, pero todo enmarcado en un análisis más amplio del proceso de recepción y producción.

## 2.3-Marco Conceptual.

Este proyecto utiliza una serie de conceptos desarrollados en disciplinas como la producción radiofónica, así como en la teorización sobre las características y funciones del lenguaje radiofónico. Además, se toman como base otros conceptos que forman parte del bagaje teórico del arte sonoro, el radio arte y los puntos de encuentro entre el lenguaje radiofónico y la práctica artística. Asimismo, es importante añadir conceptos surgidos en la reflexión acerca de las cualidades estéticas del sonido, independientemente de su uso en el medio radiofónico.

### 2.3.1-El Lenguaje radiofónico.

El concepto de lenguaje radiofónico resulta fundamental para el presente trabajo al partir de que el medio tiene un lenguaje propio que lo diferencia de otros medios de comunicación y que es la combinación de los elementos de este lenguaje lo que permite aprovechar al máximo la riqueza de la producción radiofónica. Armand Balsebre (1996) define el lenguaje radiofónico 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 (p.40).

Este proceso de percepción de los elementos del lenguaje radiofónico también es resaltado por María Gutiérrez y Juan José Perona (2002), al señalar que debe cumplir con las condiciones que cualquier otro lenguaje tiene para ser considerado como tal:

> Debe estar compuesto por un conjunto de signos, cuyo uso social sea amplio, lo que conlleva que se enmarque en un proceso comunicativo e interactivo. Debe existir una gramática conocida y asumida por los agentes que intervienen en el acto comunicativo, que normativice y regule el conjunto de signos (p.21).

En el caso del radio arte, el uso de esta gramática asumida por los agentes inmersos en el acto comunicativo se mantiene a pesar de que los mensajes no estén estructurados de una manera que busque ser necesariamente inteligible, al menos en comparación con otro tipo de producciones para radio. La razón es que los materiales a partir de los cuales se construye son los mismos que articulan todo mensaje radiofónico. Dichos elementos que constituyen el lenguaje radiofónico son los siguientes:

- **La voz:** Según Balsebre (1996), el código semántico-descriptivo de la palabra radiofónica se apoya principalmente en su significado denotativo, según el cual, un signo o palabra equivale a una idea u objeto de percepción. Por su parte Gutiérrez y Perona (2002) señalan que:

  > La expresión oral en radio debe atender a las capacidades expresivas de la voz que se desprenden de sus características como sonido, es decir del tono, de la intensidad y del timbre. Por esta razón, no hay una voz que se parezca a otra, porque en cada una de ellas dichos componentes se interrelacionan de forma distinta (p.30).

De esta manera, se tiene por un lado la relación entre palabra y la idea, y por otro las características expresivas de la voz que pueden modificar la percepción del significado que se busca transmitir. En la práctica del radio arte esto es importante ya que, en algunos casos, el uso de la voz, más que facilitar un significado o una idea concreta, opta por concentrarse en aspectos como el timbre, la intensidad, o la sonoridad de determinadas palabras. Además cabe destacar la centralidad que la voz tiene en la mayor parte de géneros radiofónicos, centralidad que no siempre está presente en el radio arte.

En su obra *La Audiovisión*, Michel Chion (1993), hace énfasis en el carácter "vococentrista" y "verbocentrista" del cine condición que también aplica a muchos géneros radiofónicos como la noticia, el reportaje, la entrevista y el documental. Con el término "verbocentrismo" se refiere a todos los casos en que se favorece la voz y se destaca entre los demás sonidos (1993).

Tal centralidad de la voz tiene implicaciones: como soporte de la expresión verbal se registra buscando no tanto "la fidelidad acústica a su timbre original como la garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas" (1993, p.17). El interés por la inteligibilidad de la voz y la palabra saca a relucir que no solo diversos medios de comunicación son verbocentristas, sino que de manera más general "el ser humano, en su conducta y sus reacciones cotidianas también lo es" (1993, p.17). La centralidad otorgada a la voz también lleva a que en ocasiones la importancia expresiva de la radio se reduzca a la función de transmitir el lenguaje hablado (1996), dejando en segundo plano la interacción de la voz con los demás elementos del lenguaje radiofónico.

- **La música:** Para Balsebre (1996) la música está constituida por el ritmo, la melodía y la armonía. Esta triple combinación es la que estructura el mensaje. "La melodía de la música significa la relación semántica y espacio-temporal entre la unidad significativa antecedente y la siguiente de una secuencia radiofónica" (p.109).

  Sin embargo, es necesario aclarar que esta definición es limitada en cuanto a que la música utilizada en un radio arte puede tener menor presencia de melodía, o de aspectos rítmicos y centrarse en otras características como por ejemplo el timbre. Por tal razón, para efectos de este trabajo resulta más relevante concentrarse en el rol de la música al interactuar con otros elementos del lenguaje radiofónico. Se parte de la distinción que realiza Michel Chion acerca de la manera en que la música puede transmitir emociones. Aunque en este caso esté haciendo referencia al cine, se puede aplicar también a diferentes géneros radiofónicos. Chion (1993) define una música "empática" que "expresa directamente su participación en la emoción de la escena en función de códigos culturales" (p.20). A tal función la contrasta con un modo "anempático" que demuestra "una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida" (p.20).

  Según Conrado Xalabarder (2006) en su libro *Música de cine. Una ilusión óptica*, en muchas ocasiones la música "empática" puede tener un carácter redundante aunque también "su cometido es el de multiplicar una emoción concreta: más terror, más amor, más dolor del que presentan las imágenes y personajes" (p.38). La música "anempática" produciría un efecto contrario, por ejemplo "música apacible en escenas tensas (...) una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje en calma" (p.38).

Como ejemplo concreto de este uso de la música, menciona la película de Stanley Kubrick *La Naranja Mecánica* en donde se utiliza la música de compositores como Beethoven y Rossini para acompañar escenas de violencia (2006).

Dentro del presente proyecto se utilizarán los conceptos de música empática y anempática a pesar de que su formulación original se realizó pensando en el cine. Sin embargo, también pueden ser relevantes al aplicarlos a una narrativa que esté basada solo en audio, ya que la música puede jugar exactamente las mismas funciones que se describen para el cine o la televisión.

- **Efectos sonoros:** Es el conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen la realidad objetiva y subjetivamente construyendo una imagen (1996, p. 70).

  Los efectos pueden tener diferentes funciones. Una de ellas es la función ambiental o descriptiva en donde se localiza una acción en un espacio visual o se representa un objeto de percepción visual. También tienen una función narrativa que consiste en una descripción realista que además de representar la realidad transmite un estado de ánimo. La función ornamental remite al uso de los efectos de una manera puramente estética sin intenciones de remitir a una realidad concreta o un sentimiento o estado de ánimo específico (1996, p. 72). Sin embargo, el uso ornamental puede darse en un contexto narrativo, en el caso de que se utilicen efectos que apoyan la descripción de un paisaje o situación sin que sean indispensables para que el escucha los identifique. Por tanto su presencia tiene criterios estéticos que buscan otorgar un carácter particular a determinado paisaje sonoro (1996).

Dentro de la función narrativa de los efectos sonoros, el cine y la televisión han instaurado un lenguaje sonoro-cinematográfico basado en estereotipos que ayudan a establecer la credibilidad del producto final. Alejandro Román (2008) señala que "existen clichés asumidos por el público, como el disparo de un arma de fuego o el puñetazo, que suenan siempre de igual forma y, sin embargo, están completamente apartados de su naturaleza sonora" (p.199). De esta forma, se establece que los efectos de sonido no son necesariamente sonidos naturales que son registrados y luego utilizados para evocar un espacio concreto. También se da un proceso a través del cual determinados sonidos son desnaturalizados de su fuente original y a través del montaje pasan a representar otra cosa, o en el caso de la función ornamental, dejan de emular determinados espacios o situaciones de la realidad para establecer otro tipo de percepciones.

En el radio arte esta función ornamental puede pasar a ser central, ya que interesa más la cualidad de los sonidos que el determinar su fuente original. En este sentido, lo ornamental conlleva un mensaje estético en vez de semántico (1996, p.109), de forma que en el radio arte se pueden combinar las diferentes funciones, haciendo énfasis, según el caso, en un aspecto más ornamental e incluso abstracto o en sonidos que remiten de forma más directa a la realidad.

- **Silencio:** Por lo general, se define por su oposición al sonido: es la ausencia de sonido o la ausencia de palabra. A pesar de esto se clasifica como parte del lenguaje radiofónico porque "la información que transmite el silencio en la radio tiene suficiente significación como para considerarlo un elemento más del mensaje radiofónico" (1996, p. 75). Se considera que en radio el silencio puede presentarse de manera objetiva, en el caso de que consista solamente en la ausencia de los demás elementos del lenguaje radiofónico, en ocasiones creando un "bache", lo cual se considera como una falla de carácter técnico.

Por otra parte, el silencio subjetivo tendría una intencionalidad psicológica o dramática al ofrecer ambigüedad intencional y apoyar el ritmo de la narración, descripción o reflexión (Casanellas, 2010).

Además, también se considera que el silencio no es solo un elemento más del lenguaje radiofónico, sino también el recurso más dramático. Por lo tanto, se distingue de una pausa o interrupción, ya que el silencio también es información y se puede utilizar para retomar con intensidad la atención de los oyentes (García, 2001).

En el caso del radio arte y de la propuesta que plantea el presente trabajo, la incorporación del silencio se enmarca dentro de la intencionalidad psicológica, y como elemento a utilizar para estructurar una obra, por ejemplo insertando silencios como pausas entre diferentes segmentos. En este último ejemplo, la intención es que el silencio funcione "como un elemento más de puntuación o, incluso, como subrayado de determinadas informaciones" (1996, p. 112), lo que también se puede denominar función sintáctica, relacionándola con la forma en que la lingüística denomina a la función que una determinada unidad cumple dentro de una estructura, como puede ser una oración gramatical.

La intención psicológica se relaciona con la función semántica del silencio, que puede adquirir un sentido narrativo por sí mismo y modificar la percepción convirtiéndose en "un parámetro de relación en el proceso de producción de la imagen auditiva, de dimensiones muy semejantes a ciertos aspectos tonales y tímbricos de la palabra radiofónica" (1996, p.114).

### 2.3.2- Estética de la radio.

Para la elaboración de este proyecto también es importante recalcar que el medio radiofónico puede tener un carácter artístico y una estética particular que resulta intrínseca a los elementos de su lenguaje sonoro (voz, música, efectos, silencio).

La posición de partida se basa en que una estética del medio radiofónico y del radio arte se aleja de las ideas normativas que entienden la estética como una ciencia de lo bello. Esta tradición se remonta al filósofo alemán Alexander Baumgarten, quien en el siglo XVIII empieza la reflexión sobre la estética en el sentido moderno "al enumerar y describir las cualidades necesarias del talento estético: ingenio natural, imaginación, perspicacia, magnanimidad, y sobre todo, entusiasmo y furor estético (...) exigiendo la corrección pulida de la obra" (Baumgarten citado en Plazaola, 2012, p.111).

En contraste, se considera al radio arte como heredero de las vanguardias artísticas del siglo XX, y de los cuestionamientos que representa para la estética normativa. Al respecto Estela Ocampo (2003) señala:

> Los movimientos de vanguardia del siglo XX, proclamando la multiplicidad de poéticas, la extrema libertad de planteamientos, la disolución del arte en la vida y en la técnica, acabaron por convertir a la estética tradicional en un esqueleto sin carne. La consecuencia lógica de la imposibilidad de establecer normas en el arte contemporáneo fue el crecimiento de la reflexión teórica ateniéndose a los fenómenos concretos del quehacer artístico (p.39).

Dentro de esta atención concreta a un quehacer específico, una aproximación importante a la estética radiofónica es realizada por Rudolf Arnheim (1980) al considerar que "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" (p.86). Esta concepción deja espacio para la libertad y multiplicidad de planteamientos que se presentan en otras disciplinas artísticas contemporáneas, pero haciendo énfasis en cómo delimita las características propias de la radio y los elementos de su lenguaje.

Se plantea entonces el problema sobre cómo delimitar los productos radiofónicos que podrían considerarse como poseedores de una cualidad artística. Sobre este punto se partirá de la distinción que hace Ricardo Haye (2000) de una radio "de concepción instrumental (...) un simple medio para obtener fines: educación, adoctrinamiento, inducción al consumo, distracción, etcétera" (p.102) y otra cuya intención artística recae en el ser un fin en sí misma, sin perseguir de manera primordial alguno de los fines señalados, sin que por esto sea incapaz de lograrlos tangencialmente.

Esta distinción se realiza a partir del énfasis en los aspectos formales del lenguaje radiofónico, yendo más allá de los contenidos, o como lo expresa Haye, mediante el trabajo con los recursos expresivos de este lenguaje (2000). De tal manera, este proyecto parte de una idea de la estética radiofónica en la cual esta no es normativa ni se apega a conceptos tradicionales de belleza u armonía. Sin embargo, se establece que los límites de esta estética corresponden al ámbito exclusivamente de lo sonoro y en concreto de los elementos que conforman el lenguaje radiofónico.

Es a partir de la atención formal a la combinación de tales elementos que el radio arte adquiere su carácter estético, realzado por su condición no utilitaria en contraste con los objetivos más concretos de otros géneros radiofónicos como la noticia o la entrevista.

### 2.3.3-Arte sonoro / Radio arte.

El concepto de radio arte generalmente se liga a las prácticas relacionadas con el arte sonoro, el cual Manuel Rocha (2005) define como: "obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral". Por otro lado, según Rocha el radio arte consiste en "cualquier experiencia sonora artística transmitida por radio que no sea música en el sentido tradicional, y que tome en cuenta el lenguaje radiofónico para su difusión" (2005, citado en Aceves, 2009 p.21). Esta definición es complementada por Lidia Camacho que específica que el radio arte es:

> Toda obra creada por y para la radio, que tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que, al conformar un lenguaje poseen una gramática inherente, con la facultad de construir mensajes estéticos; esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha. Esa conmoción puede ser lograda gracias a que la radio posee un lenguaje propio cuyas convenciones son entendidas y apreciadas por un receptor cómplice (Camacho, 2007 citada en Aceves, 2009 p.24).

Esta última definición resalta un hecho importante y es que el radio arte se elabora tomando en cuenta la especificidad del medio radiofónico y va más allá de ser una transmisión radiofónica de trabajos de arte sonoro diseñados para otros contextos que no son los de la radiodifusión.

Dicha idea es reafirmada por Laura Romero (2010), al señalar cómo la formación profesional o el ámbito en el que operan los productores de radio arte y los artistas sonoros también sirven como elemento diferenciador. Por eso considera que ambas manifestaciones se distinguen por:

> (...) las formas de exposición o transmisión de las obras y en los tipos de creadores y sus circunstancias u orígenes diversos: desde músicos, *performers* y artistas plásticos que incorporan el sonido a sus obras; a comunicadores, periodistas y realizadores que escapan de las rutinas productivas de la radio convencional (p.1).

También se puede dar el hecho de que obras no concebidas originalmente para la radio, por tener ciertas características en su elaboración, resultan idóneas para este medio. Este es el caso de algunas obras de música electroacústica que incorporan "algo narrativo o presencia del lenguaje, que es algo que funciona muy bien en la radio, ya que la palabra es uno de los recursos fundamentales del discurso radiofónico" (Toscano, 2010).

A todas estas consideraciones que buscan esclarecer la especificidad del radio arte, se debe agregar el manifiesto "Hacia una definición del Radio Arte" del artista Robert Adrian (1990), quien formó parte de la emisora en línea KunstRadio con base en Viena, Austria.

En el manifiesto de 12 puntos se señala que "El arte radiofónico no es arte sonoro ni música. El arte radiofónico es radio. El arte radiofónico está compuesto por objetos sonoros apreciados a través del espacio radial" (1990).

Lo dicho anteriormente se relaciona con la definición de Lidia Camacho (2007), ya que también parte de la especificidad del medio al señalar que "la radio es casi siempre escuchada en combinación con otros sonidos: domésticos, el tráfico, la TV, los teléfonos, chicos jugando, etc" (1990). Estas características también permiten establecer que "el arte radiofónico no es una combinación de arte y radio. Es radio hecha por artistas" (1990).

Sin embargo, en la actualidad existe una discusión que cuestiona muchos aspectos de la especificidad de la radio y que se daban por un hecho en la época del manifiesto "Hacia una definición del Radio Arte". Esta interrogación parte de la naturaleza misma del medio radiofónico en un contexto donde la transmisión por internet implica un cambio en lo que tradicionalmente se entendía como transmisión. Etienne Noiseau (2011) agrega que la radio en la actualidad es:

> (...) algo que podemos pausar, guardar y manipular. ¿Esta materialización de la radio llevaría su reconocimiento como arte? ¿Perdería su especificidad entre el arte sonoro al mismo tiempo? Definitivamente la radio se ha convertido en diferentes medios desde un punto de vista técnico. Esto significa que definir el radio arte desde el uso de un medio determinado parece obsoleto, o al menos incompleto. En otras palabras, el radio arte tiene más que ver con la estética que con la técnica.

Bajo este panorama, muchas veces se llega a describir como radio arte un trabajo que nunca fue transmitido o cuya difusión se circunscribe únicamente a internet.

Noiseau (2010) también señala que los sonidos en la radio generalmente no tienen el mismo peso, ya que por una cuestión histórica, la voz humana ha tenido un estatus especial en el medio, llevando a que los mensajes y la narración sean característicos de la radio tradicional.

Sin duda, este tipo de reflexiones complejizan la tarea de entender con exactitud las especificidades del radio arte en una época donde los hábitos de escucha han cambiado y la disponibilidad y portabilidad de diferentes contenidos de audio es bastante amplia. Para efectos de este trabajo se parte de que el término resulta útil para diferenciar al radio arte de otras obras de arte sonoro que están diseñadas para ámbitos como museos, *performances* o presentaciones musicales en directo. Sin embargo, se toma en cuenta que internet es un medio tan válido como la radio tradicional para la difusión del radio arte, y en el cual también se aplican los elementos del lenguaje sonoro que se utilizan en radio.

Por tal razón, la definición y los límites entre radio arte y arte sonoro no necesariamente están estrictamente demarcados y hay que tener presente que los desarrollos tecnológicos y las posibilidades de difusión de este tipo de manifestaciones están llevando a que tales clasificaciones se complejicen. Sin embargo, como parte de la reflexión acerca del radio arte ya se han creado clasificaciones y sub géneros que pueden servir como referencia en la práctica. En el caso de este trabajo, se partirá de lo especificado por la Bienal Internacional de Radio organizada por Radio Educación, una emisora cultural mexicana de carácter público.

Se utilizará esta clasificación por la experiencia que desde 1994 ha logrado acumular la bienal, convocando a productores radiofónicos de Latinoamérica a presentar trabajos y promover la experimentación sonora (Novena Bienal Internacional de Radio, 2012).

Al tratarse de criterios para la recepción de trabajos que concursan en la bienal, la clasificación del radio arte en subgéneros resulta útil para entender la variedad de este tipo de expresiones en la práctica. Se incluyen las siguientes categorías (Octava Bienal Internacional de Radio, 2010):

- El arte sonoro: Denota cualquier creación sonora electroacústica de carácter experimental pensada para la radio, o cualquier creación sonora que desarrolle conceptos artísticos en un ámbito que no podría pertenecer a la poesía sonora, sino al del lenguaje y las ideas.

- La poesía sonora: Esta categoría de la bienal es definida por Dick Higgins (1990) como "una forma intermedial paralela a la poesía visual, en cuanto que la poesía visual se coloca entre la poesía y las artes visuales, la poesía sonora se sitúa entre poesía y música (...), el elemento acústico es el que determinará su valor estético y formal" (p.1).

- El *ready made* acústico: Es un documento sonoro registrado en un contexto pre establecido, en un momento determinado sin manipulación posterior ninguna.

- El paisaje sonoro: El entorno sonoro concreto de un lugar real dado o imaginario.

- El *feature*: Es a la vez un documental y un género artístico, que va desde el cuento hasta el montaje de grabaciones originales.

- Música electroacústica: Tanto la música concreta como la música electrónica. En el contexto de la bienal se privilegian las obras desarrolladas a partir de una narración, o que utilizan la palabra, el paisaje sonoro, o la idea de programa (una historia a partir de la cual de desarrolla la obra).

Los límites entre arte sonoro y radio arte en muchos casos no parecen estar tan claros. Para este proyecto se utilizan algunas definiciones que sirven para establecer diferencias primordiales que le dan su carácter particular al radio arte, sin olvidar que es un término en constante reinvención, más si se toma en cuenta la incidencia de los cambios tecnológicos en la manera de escuchar y tener acceso a la radio.

### 2.3.4-Acusmática.

El término acusmática es central en la práctica de manifestaciones como la música electroacústica, el arte sonoro y el radio arte. Hace referencia a un sonido cuya fuente emisora no es visible y su origen se remonta al filósofo y matemático griego Pitágoras, quien, escondido detrás de una cortina, enseñaba a sus discípulos con el fin de evitar la distracción de su presencia física y motivar la concentración en el contenido del mensaje sonoro (Bejarano, 2007).

En los años cincuenta el término es retomado por Jérome Peignot (2007) quien lo asocia con la distancia que separa los sonidos de su origen, por ejemplo en el caso de su reproducción mediante altavoces. Asimismo Pierre Schaeffer (2003) en su obra *Tratado de los objetos musicales* utiliza la acusmática como un concepto indispensable para la práctica de la música concreta:

> Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales prexistentes lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha (...). Tal es la sugestión de la acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural y poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical "posible" (p.59).

El término "música acusmática" fue utilizado por el compositor François Bayle para evitar confusión con instrumentos musicales incidentales como guitarras eléctricas, sintetizadores y sistemas de audio digitales en tiempo real y especificar una práctica musical basada en sonidos proyectados en concierto pero desarrollados en el estudio (Banda Crítica, 2006). A partir de esta concepción, en el Grupo de Investigaciones Musicales de la Radiodifusión-Televisión Francesa (RTF) se diseñó un sistema de sonido llamado Acousmonium, el cual consiste en una orquesta de parlantes que reproducen el sonido en un escenario a través de su colocación en diferentes puntos estratégicos (D'Escrivan, 2012).

Sin embargo, la aplicación del concepto de acusmática puede ser más amplia que las prácticas que persiguen una intencionalidad artística. Es necesario añadir que ciertos medios de comunicación, por su naturaleza, llevan a que el sonido se experimente de forma acusmática, como lo señala Alejandro Román (2008) en su obra *El Lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*:

> Los medios audiovisuales, en su mayoría, producen música acusmática, por ejemplo, la radio, el cine o la televisión, dado que se trata de música grabada en soportes en ausencia de visión de los instrumentos que originan su sonido (p.91).

Sobre esta misma línea, Ángel Rodríguez (1998) enfatiza las posibilidades de "acusmatizar" el sonido a través de opciones narrativas ampliamente utilizadas como el doblaje, la ambientación musical y la creación de efectos sonoros:

> Al poder trabajar a voluntad con una nueva recomposición entre sonido e imagen y, en consecuencia, con una recomposición virtual entre sonido y fuente sonora se han ampliado extraordinariamente las posibilidades expresivas del universo audiovisual (...). La acusmatización tecnológica ha supuesto una auténtica revolución tanto en el ámbito estricto del lenguaje audiovisual como en el universo de la comunicación de masas (p.37).

Por estas razones el concepto de acusmática resulta indispensable para la práctica del radio arte ya que si por sí mismo el medio radiofónico tiene un carácter acusmático. Además la utilización que realiza el radio arte del lenguaje sonoro implica en muchos casos una radicalización de este carácter, ya que en su utilización de la música y los efectos, el escucha no ve las fuentes que originan el sonido, pero en muchos casos tampoco puede ubicar con exactitud una fuente originaria de los sonidos, propiciando lo que Pierre Schaeffer definió como una "escucha reducida".

### 2.3.5-Tipos de escucha.

En el presente trabajo, se parte de la clasificación de los tipos de escucha que realiza Michel Chion (1993) en su obra *La audiovisión*, para entender los distintos niveles en los que el radio arte puede funcionar en la percepción del oyente.

- Escucha causal: Se busca conocer la causa de origen del sonido para informarse, ya que la escucha por sí sola no es muy fiable, por tal razón este reconocimiento "se hace pocas veces solo a partir del sonido, fuera de todo contexto" (p.34).

Esta identificación del sonido puede resultar más sencilla, como sería en el caso de voces de personas conocidas, sin embargo en ocasiones la identificación es más difícil, por lo que Chion señala que en estos casos más ambiguos lo que tendemos a reconocer es una naturaleza de causa "debe ser algo mecánico (identificado por un ritmo, una regularidad justamente llamada mecánica); debe ser algo animal o algo humano, etc" (p.35).

- Escucha semántica: Se refiere a un código utilizado para descifrar el mensaje, su significado semántico, distinguiendo la percepción del sentido y percepción del sonido, estableciendo una diferencia entre fonética, fonología y semántica. Se encuentra asociada al lenguaje hablado y como lo señala Antonio G. Mainé (2010) "es puramente diferencial, un fonema no se escucha por su valor acústico absoluto, sino a través de todo un sistema de oposiciones y diferencias" (p.37). Por lo tanto, en este nivel de escucha no tienen tanta relevancia las diferencias de pronunciación u otros matices que no resulten indispensables en la comprensión de una determinada lengua (2010). Con respecto a esta escucha, Chion (1993) aclara que "la escucha casual y la escucha semántica pueden ejercitarse paralela e independientemente en una misma cadena sonora. Oímos a la vez lo que alguien nos dice y cómo lo dice" (p.36).

- Escucha reducida: La preocupación reside en escuchar las cualidades y formas propias del sonido sin preocuparse de dónde viene el sonido, ni de lo que se está diciendo. Por eso toma el sonido como objeto de observación lo cual lleva a que la escucha reducida y la acusmatización (hecho de escuchar un sonido sin ver la fuente sonora) están en concordancia.

La situación de escucha acusmática puede modificar nuestra escucha y atraer la atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea de las fuentes nos enmascaran (p.37). Para lograr la descripción de un sonido mediante este tipo de escucha, es indispensable re-escuchar y por lo tanto mantener el sonido fijo en un soporte. Así se establece una diferencia importante con los sonidos que son reproducidos en vivo, como los de un instrumentista o cantante, ya que "interpretando ante nosotros, son incapaces de repetir todas las veces el mismo sonido, no pueden reproducir sino su altura y su perfil general, no las cualidades concretas que particularizan un suceso sonoro y lo hacen único" (p.36).

Esto es muy importante para la práctica y el análisis del radio arte, ya que cambia el enfoque de pensar en las causas de un sonido para poner atención a "sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración" (p.37). Sin embargo, los tres niveles de escucha que se establecen en esta clasificación pueden ser combinados en una obra de radio arte, tomando en cuenta que por sus características particulares, con mucha frecuencia se enfatiza en la escucha reducida y en inducir a que la audiencia aprecie las cualidades intrínsecas de los sonidos.

### 2.3.6-Objeto Sonoro.

El concepto de objeto sonoro se relaciona directamente con la escucha reducida y Pierre Schaeffer (2003) lo define como "todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado" (p.25). El objeto sonoro se relaciona con la percepción, ya que mediante la misma es posible separar al objeto de su causa, fuera toda referencia a la realidad material.

Así mismo, Schaeffer enfatiza el hecho de que la percepción global del objeto sonoro permanece idéntica a través de varias escuchas y lo relaciona con la tecnología de grabación del sonido, a través de la cual podemos reconocer un determinado sonido más allá de la causa física que lo origina, ya sea la cinta electromagnética o en la actualidad, el disco compacto y el archivo digital.

Por su parte, Ángel Rodríguez (1998) destaca la relación entre el objeto sonoro y el concepto metodológico del objeto de estudio. Para transformar un sonido en objeto de estudio es necesario "aislarlo físicamente o acotarlo conceptualmente con suficiente exactitud" (p.48). Además, Rodríguez establece una distinción entre el objeto sonoro y el ente acústico, lo cual es importante para comprender mejor la especificidad del objeto sonoro:

> Llamaremos ente acústico a cualquier forma sonora que habiendo sido separada de su fuente original, es reconocida por el receptor como una fuente sonora concreta que está situada en algún lugar de un espacio sonoro (p.48).

De esta manera, la identificación del oyente de una forma sonora relacionada con un objeto físico que emite sonido "conlleva necesariamente que este objeto físico esté situado en algún espacio volumétrico" (p.49). Por tal razón, cuando la fuente sonora ya no existe, en la percepción del oyente solo queda el sonido como un sustituto de esta fuente. En el caso del objeto sonoro el reconocimiento de esta fuente sonora no es posible.

Para fines de este proyecto se considera útil el concepto de objeto sonoro, como complemento a la reflexión sobre los elementos del lenguaje radiofónico, ya que permite analizar y comprender ciertas prácticas del radio arte fuera de categorías que tradicionalmente se han considerado como parte de este lenguaje, y que en ocasiones se utilizan para analizar programas y producciones más tradicionales.

El concepto de objeto sonoro también puede ayudar a entender mejor el uso que hace el radio arte del lenguaje radiofónico y considerar como en algunos casos podría combinar la escucha semántica con la escucha reducida, lo cual no necesariamente implica la "pureza" del sonido en sí mismo a la que aspiraba Schaffer pero permitiría abordar la complejidad y la variedad de la práctica del radio arte.

# III. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

El presente proyecto utiliza una metodología de investigación aplicada, ya que se basa en la combinación de diferentes conceptos y definiciones teóricas relacionadas con la producción radiofónica, además de principios y prácticas generadas en la experiencia del radio arte. A partir de estas teorías se realizó una conceptualización que sirvió de base para la crear de una propuesta de producto, en la cual se aplicarían los principios y los conceptos pertenecientes a la fase de investigación.

La metodología del proyecto se dividió en tres fases. La primera consistió en la consulta bibliográfica y la aplicación de conceptos incluidos en el estado de la cuestión que puedan orientar la producción de un radio arte. Luego se realizó un grupo focal exploratorio para conocer la percepción del público meta sobre algunos ejemplos de este género. La siguiente fase consistió en la elaboración de un guión para una propuesta de radio arte que tomó como punto de partida la investigación bibliográfica, y las percepciones de la audiencia en el grupo focal. Por último, se llevó a cabo la producción de este guión y en las conclusiones se plantearon algunas posibilidades para difundir el producto.

## 3.1-Revisión Bibliográfica.

Esta fase del proyecto consistió en la consulta bibliográfica de materiales relacionados con los diferentes aspectos del lenguaje radiofónico. Además se consultaron teorías y estudios sobre el sonido y su carácter estético, tanto en las experiencias asociadas con la radio, como en el ámbito del arte sonoro.

Durante esta fase se revisaron y ampliaron los principales conceptos, definiciones y métodos asociados con la producción radiofónica, el arte sonoro y el radio arte, establecidos en el marco teórico de referencia.

El objetivo fue establecer una base teórica para la utilización de los elementos del lenguaje radiofónico que sirvieron para abordar la creación de un guión y la posterior producción y edición de una propuesta de radio arte.

### 3.2-Desarrollo Conceptual.

Si bien el marco teórico presenta un panorama general del desarrollo histórico y los principales conceptos asociados al radio arte, así como la teoría radiofónica relevante para esta práctica, a través del desarrollo conceptual se trató de acotar aún más el bagaje teórico que orientaría la propuesta concreta de radio arte que se desarrolló en este proyecto.

Para lograrlo, se tomaron como base los elementos del lenguaje radiofónico establecidos por Armand Balsebre y se ampliaron con otros conceptos expuestos en el marco teórico, como acusmática, objeto sonoro y los tipos de escucha establecidos por Michel Chion.

Debido a que el radio arte está constituido por una serie de subgéneros, y sus manifestaciones pueden ser muy heterogéneas, el desarrollo conceptual sirvió para orientar la dirección que seguiría concretamente la producción final de este proyecto. Se tratan los siguientes aspectos:

- Diferencias en el uso del lenguaje radiofónico entre el radio arte y otros géneros como el reportaje o el documental.
- Posibles aplicaciones de los cuatro elementos del lenguaje radiofónico en una producción de radio arte.
- Relación entre los elementos del lenguaje radiofónico y conceptos pertenecientes al ámbito del arte sonoro

### 3.3-Grupo focal exploratorio.

Los objetivos planteados para esta dinámica fueron:

- Conocer la percepción del público meta sobre las producciones sonoras clasificadas como radio arte.

- Determinar los aspectos de este tipo de producciones ante los cuales el público podría ser más receptivo.

La definición de los temas que se abordaron en esta actividad surgió a partir de la creación de un instrumento con una serie de preguntas motivadoras, el cual se incluye en los anexos de este trabajo.

El cuestionario tuvo un carácter abierto, de manera que permitiera a los participantes desarrollar sus opiniones pero siguiendo una secuencia de temas que correspondían a los objetivos planteados. Las preguntas del instrumento se derivan de los objetivos establecidos para el grupo focal. Este se dividió en dos partes: la primera con preguntas respectivas a los materiales de radio arte en concreto que se escucharon. La segunda parte consistió en preguntas orientadas a una valoración más general del radio arte como género radiofónico, al mismo tiempo, indagando sobre posibles elementos de esta práctica ante los cuales este público sería más receptivo.

Los temas abordados durante el grupo focal fueron:

- Los hábitos de escucha de radio de los participantes, con el fin de tener una noción más clara sobre qué tan receptivos podrían ser ante producciones de carácter menos convencional trasmitidas por radio, en contraste con otros medios de difusión que podrían ser más afines a la manera en que este segmento poblacional consume materiales de audio.

- Recepción de materiales de Radio Arte, realizado a través de la escucha de los tres materiales seleccionados, los cuales permitieron indagar sobre las reacciones negativas o positivas del grupo respecto a la manera en que las producciones utilizan el lenguaje radiofónico.

- Público potencial del radio arte/contexto de escucha. El objetivo fue conocer si los participantes se consideraban dentro del público meta del radio arte y también qué tipo de personas visualizaban como público potencial. También se consultó sobre aspectos como el horario o el contexto de escucha más idóneo para estas expresiones artísticas.

En general, el criterio de selección de estos materiales se basa en el carácter ilustrativo de ciertas convenciones de sus respectivos géneros y el tener una duración adecuada para una dinámica de grupo focal. Por un lado, dos de los materiales escogidos pertenecientes al radio arte no tienen una estructura narrativa lineal, además de que utilizan los efectos de sonido, la música y la voz con una intención estética sin necesariamente buscar la representación realista de un determinado espacio, como podría ocurrir en una narración radiofónica. Tampoco buscan la exposición de uno o varios argumentos unidos por un hilo conductor, como en el caso del reportaje o el documental radiofónico. Los trabajos seleccionados para esta dinámica fueron:

- Un capítulo de la serie *Fervor de Buenos Aires*, producida por el Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (LEAR), y escogido por ser muy representativo de experiencias de radio arte desarrolladas en Latinoamérica. Consiste en una descripción de la ciudad mediante paisajes sonoros, música y fragmentos de obras literarias que aluden directamente a la capital Argentina.

- Un extracto de la obra *Ayayayayay* del artista ecuatoriano Mesías Maiguashca. La pieza contiene grabaciones de cinta magnética en Ecuador durante 1969 y según el autor en esta composición "sobre un tejido sonoro abstracto creado por la manipulación de sonidos reales aparecen de manera muy plástica imágenes de momentos característicos de la vida diaria de mucha de nuestra gente" (Maiguashca, 2014). Además, se trata de una obra que tiene una importancia histórica para el desarrollo del radio arte latinoamericano, al ser producida en el estudio de Música Electrónica de la Radiodifusora del Oeste Alemán en Colonia, Alemania.

- El primer capítulo de la producción española *Deluxe vuelve al pueblo* dirigida por Toña Medina y que utiliza elementos de la ciencia ficción para contar una historia ubicada en un mundo paralelo.

El último ejemplo que se escuchó, *Deluxe vuelve al pueblo* tiene un carácter más narrativo, sin embargo el uso que hace del lenguaje radiofónico, en especial la música y los efectos de sonido, lo emparentan con algunos aspectos del radio arte.

La moderación del grupo focal estuvo a cargo de la psicóloga Joselyne Nájera, quien también colaboró en la convocatoria a personas que cumplían con las características del grupo analizado. Como lo señalan Sampieri, Fernández y Baptista (2006), el moderador debe tratarse de una persona "entrenada en el manejo o la conducción de grupos y tiene que crear un clima de confianza entre los participantes" (p.428). También el papel del moderador requiere de una gran capacidad de escucha y de plantear preguntas que extraigan información relevante para el proceso. Como lo establecen Gálvez y Lundgren (1999) "en la conducción de grupos focales hay que evitar interrumpir a la persona cuando habla, hacer extensas alocuciones y utilizar lenguaje sofisticado cuando pregunte" (pp.16-17).

La población meta se definió como personas jóvenes, hombres y mujeres entre 20-25 años, estudiantes universitarios y profesionales, habitantes del Gran Área Metropolitana. Se trabajó con un segmento de la población joven que está más avanzado en su carrera universitaria, o en algunos casos, que se encuentra iniciando su vida laboral, ya que se partió de la hipótesis de que este público adulto joven, por su nivel educativo, puede ser más afín a producciones de radio arte que utilicen el lenguaje radiofónico de una forma menos convencional.

La dinámica se desarrolló mediante la convocatoria de 10 personas, con igual representación de hombres y mujeres. La constitución de este grupo buscaba que tuviera un carácter homogéneo, tal como lo recomienda Kitzinger, por considerar que en este tipo de grupos "se produce más fácilmente el intercambio de ideas. La ventaja es que amigos y colegas pueden relacionar comentarios con sus experiencias diarias y así compartirlas" (Kitzinger citado en Escobar y Bonilla-Jiménez, 2009).

Además se partió de lo establecido por Sampieri, Fernández y Baptista (2006), al recomendar un número entre 7 y 10 participantes por grupo focal ya que un número superior a este rango dificulta que todos los participantes puedan manifestar su punto de vista. También el convocar 10 personas sirvió como previsión ante la ausencia de algún participante, y de esta manera seguir contando con un rango de participantes válidos para la metodología seleccionada.

Para la escogencia de los participantes se realizó una convocatoria mediante correo electrónico, especificando los requerimientos para participar en el grupo focal, dicha convocatoria se envió a listas de correo de diferentes Escuelas de la Universidad de Costa Rica. La dinámica se desarrolló finalmente con un grupo de ocho personas de las cuales la mitad eran mujeres, debido a que la convocatoria original fue de 10 personas, pero dos no asistieron.

Tres de los participantes concluyeron sus estudios superiores ya sea en grado de Bachillerato o Licenciatura y los restantes 5 eran estudiantes de bachillerato. Las carreras que las y los participantes estudian o estudiaron son: Psicología, Filología Española, Ingeniería Industrial e Ingeniería Química.

El grupo focal se llevó a cabo el día viernes 25 de noviembre de 2011 y consistió en la escucha de tres materiales de radio arte, seguido de un espacio para comentarios de los participantes sobre aspectos que consideraron negativos o positivos sobre lo que escucharon. La dinámica se registró en audio mientras que el investigador de este proyecto participó como observador y tomó apuntes sobre aspectos que no podían ser registrados en el audio, como el lenguaje corporal de los participantes durante la escucha de materiales y en la discusión. Como se mencionó anteriormente, se contó con la psicóloga Joselyne Nájera para dirigir el grupo focal y aplicar el instrumento de trabajo.

# IV. RESULTADOS DE APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA

## 4.1-Grupo Focal.

### 4.1.1-Hábitos de escucha de radio.

Como parte de los resultados obtenidos a partir de la aplicación de la técnica de grupo focal, los participantes expresaron que la radio es un medio con el cual crecieron y que fue importante, principalmente en la época de la adolescencia, y en el caso de un participante, durante la niñez, debido al hábito de los padres de escuchar radio. Sin embargo la impresión general es que la relación con este medio ya no es la misma, y que los hábitos de escucha han sido transformados de manera profunda por internet y la difusión de música mediante archivos digitales.

Una de las participantes describió esta forma de escuchar de la siguiente manera: *"cuando ya me canso de la música que tengo en la compu, entonces lo que hago es poner radio pero de internet"*. Esto fue confirmado por otro participante que señaló: *"ahora con el cambio de tecnología y piratería más fácil, oigo más que todo música en .mp3"*.

En los casos en que las y los participantes escuchan radio, enfatizaron que el consumo de este medio no se realiza de manera muy atenta, ya que se utiliza principalmente como un medio de compañía para tareas del hogar o académicas, y también en el momento en que se conduce o se viaja en bus, tal y como lo admite una participante: *"para mí la radio es como una compañía. Si estoy sola en la casa, o pongo el tele o pongo la radio. Entonces es una forma de llenar un espacio"*.

Queda claro que para este grupo de jóvenes, la radio ya no es el medio principal a través del cual escuchan música. Este medio ha sido sustituido en gran parte por la escucha en formato .mp3 y dispositivos portátiles con conexión a internet. Asimismo, no demostraron que la radio sea un medio el cual utilicen para informarse o escuchar programas de opinión o entrevistas.

El papel marginal que tiene la radio en el consumo de medios de comunicación en este grupo de jóvenes plantea la importancia de considerar el contexto adecuado para materiales definidos como radio arte o arte sonoro. El carácter de una escucha realizada con poca atención y combinada con otras tareas, si bien ha sido siempre una de las ventajas para la difusión del medio y una de las formas más comunes de escuchar radio, también plantea problemas en el caso de producciones que utilicen de forma más compleja el lenguaje radiofónico.

El contexto de escucha ideal sería el de una atención exclusiva, en donde la audiencia pueda reflexionar y sumergirse en la propuesta sonora, con todos sus detalles. Tal contexto es más fácil de lograr en audiencias cautivas, como en el caso de un auditorio o en la presentación de obras en museos, aunque no pueden negarse los hábitos de escucha que son preponderantes y que no favorecen la atención total hacia una obra de radio arte. La situación puede llevar a plantear horarios o incluso duraciones particulares de las obras que beneficien más la atención. Además, el conocer esta relación algo distanciada con la radio, también permitirá contextualizar mejor las reacciones ante el radio arte que se detallarán más adelante.

### 4.1.2-Recepción de materiales de radio arte.

Durante la dinámica del grupo focal se estableció que ninguno de los participantes conocía el concepto de radio arte, incluso mostrando sorpresa ante la explicación de este género, ya que no tenían ninguna noción de que el medio radiofónico pudiera utilizarse con fines artísticos.

Por lo tanto, la escucha de los tres materiales se realizó en un contexto donde el público no tenía como antecedente ningún prejuicio o preferencia con respecto a este tipo de trabajos.

Con respecto al primer material que se escuchó, *Fervor de Buenos Aires*, producido por el Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico LEAR, la reacción general del grupo fue de incomprensión, al expresar de manera unánime una dificultad por encontrarle un "hilo conductor". Así lo expresó un participante que dijo: *"no se aprecia muy bien cuál es el hilo conductor, no entiendo, o tal vez el hilo conductor es más abstracto de lo que yo pude captar"*.

En otras expresiones se utilizó el término "ruido" como una forma de describir esta incomprensión general sobre el mensaje o propósito del trabajo escuchado. Si bien todo el grupo pudo entender que se trataba de una producción que giraba alrededor de la ciudad de Buenos Aires, y pudieron reconocer los sonidos que remitían a la cultura argentina, la forma como se presentaba no resultó muy inteligible, lo cual también se exacerbó por la distancia cultural que imponen algunas referencias que se incluyen en el material, lo cual fue apuntado por uno de los participantes:

> *"de pronto un producto así con material costarricense sería mejor, pues uno no se identifica con Buenos Aires, ni con Argentina ni con el tango. Hay gente que se identificará con ello si tiene cierta afinidad con la cultura argentina, pero, naturalmente no es un producto costarricense, por ende, no causa más que escucharlo como un poquillo de ruido, nada más"*.

Por otro lado, se reprochó lo que las y los participantes consideran como la falta de contenido del material, carencia que se explica según su percepción, por la falta de un hilo conductor. En este caso, asociado a un narrador más convencional que ubique a los escuchas sobre los diferentes temas que se van abordando:

> *"...es muy confuso porque no hay una temática y no es como una narración, que ahí te va guiando más o menos en de qué es lo que se trata, mas si lo estamos oyendo nada más, es diferente si vos ves esto mismo digamos en un documental de NatGeo o algo así, acompañado de imagen".*

Una participante realizó una valoración más positiva del material al comparar la producción con la técnica del *collage*. También le remitió a la percepción de cualquier transeúnte en un espacio público como un parque o parada de autobús, en la que se escuchan diferentes sonidos y fragmentos de conversaciones que no llegan a ser completamente inteligibles:

> *"A mí me pareció como si yo estuviera sentada en una parada del tren, en una parada de bus, y estar oyendo historias que se cuentan más o menos a partir del tango, las conversaciones, las señoras que salen ahí hablando, como si uno estuviera sentado en un mercado y uno nada más es testigo, sin comprender muy bien, desde donde está parado".*

Con relación al segundo material escuchado, *Ayayayayay* del artista ecuatoriano Mesías Maiguashca, las reacciones tuvieron un carácter similar al del trabajo anterior. Sin embargo se presentó mayor variedad de opiniones con respecto a los participantes que encontraron aspectos rescatables y los que tuvieron una reacción más hostil.

Dentro de estos últimos, uno señaló que el material tenía que ser más "pulido" para resultar agradable, y otra participante dijo que le pareció molesto, debido al tipo de sonoridades que utilizaba. En combinación con efectos de sonido grabados en diferentes localidades de Ecuador, la obra incluía algunos pasajes generados con sintetizadores, lo cual fue descrito como "*alguien pasando las uñas en una pizarra*". Esta misma participante señaló que si una obra de esas características sonara en la radio, probablemente la quitaría al pensar que hay un problema en la transmisión. Otra participante dijo que si bien los sonidos de sintetizador podían desentonar, los asoció con una supuesta relación entre las culturas indígenas sudamericanas y los extraterrestres. Esta participante realizó una valoración, en general, más positiva que otros miembros del grupo:

> *"A mí sí me gustó porque lo entendí más (...) yo no lo enfoqué tanto como en esos sonidos extraños, sino porque lo oí todo como si uno estuviera esperando un bus, o estuviera en un mercado, va a haber ruidos extraños y va a haber ruidos de ambiente, entonces para mí fue más como un ruido de ambiente (...) a mí sí me pareció bonito, interesante".*

La escucha del tercer trabajo, la producción española *Deluxe vuelve al pueblo* tuvo como objetivo marcar un contraste con los dos trabajos anteriores, ya que se trata de una propuesta mucho más accesible, al tratarse de un dramatizado con algunos elementos humorísticos. Si bien, es debatible el hecho de que pueda entrar dentro la clasificación de radio arte, para propósitos de la dinámica de grupo focal cumplía la función de contraste ante expresiones sonoras con estructuras más libres y que no utilizan un esquema narrativo.

Un elemento sobre el que se creó consenso respecto a la obra, fue en su mayor inteligibilidad, lo que llevó a que sea considerada como más agradable y entretenida.

La recepción de los participantes deja claro cómo la existencia de una línea narrativa permite que la recepción sea menos negativa, o al menos no tan confusa como en los dos casos anteriores, lo cual se refleja en las palabras de un participante, que explicó por qué razón consideraba este material como más llevadero y agradable:

> *"No hay sonidos locos, no están los sonidos que perturban tanto, y además no hay tanto esfuerzo en hallarle un sentido, porque en los otros era como esforzarse para hallarle un sentido a lo que había".*

Esta relación entre menor esfuerzo y estructura narrativa fue resaltada por otros participantes, quienes también consideraron que requería menos imaginación por parte del escucha, ya que le se orienta de manera más explícita con respecto a la ubicación espacial donde se desarrollan las acciones. Incluso se realizó la comparación entre escuchar este tipo de material y leer un libro: *"me gustó más, por eso de sentir como que iba leyendo, la imagen se construye muy fácil ,porque además a uno lo va guiando y está el hilo conductor".*

Otro aspecto a resaltar en la reacción del grupo, es la manera en que consideran como "coherente" la presencia de una estructura narrativa, demostrando cómo el predominio del paradigma narrativo, también dominante en el cine y en la televisión, condiciona de manera muy importante la recepción ante materiales que no se apegan estrictamente a dicho paradigma.

### 4.1.3-Público potencial del radio arte / Contexto de escucha.

La valoración del radio arte que hace el grupo, basados en las tres grabaciones escuchadas, hace hincapié en lo potencialmente limitado de la audiencia que podría tener, debido principalmente a lo que perciben como una falta de estructura y claridad de los mensajes, así como a lo cierta molestia que podrían causar ciertos sonidos utilizados. Una participante manifestó:

> *"No son para cualquier público, puesto que no lo disfrutarían para nada, porque simplemente dirían: diay, pero aquí no hay estructura, no hay nada, no me dicen nada, no puedo entender, ¿cuál es el mensaje?".*

Debido a que el tema de la comprensión de los materiales tuvo tanta importancia en la dinámica del grupo focal, se planteó la inquietud de qué tan necesaria era esta comprensión para el disfrute de un determinado programa radiofónico o proyecto de arte sonoro. Existió acuerdo entre los participantes de que el hecho de no comprender en su totalidad un mensaje no implicaba que no sea disfrutable, ya que genera otro tipo de procesos mentales que pueden resultar agradables.

Sin embargo, de tener la posibilidad de escoger entre un material más narrativo y "coherente" y otro similar a los primeros dos trabajos escuchados, todos estuvieron de acuerdo en que preferirían el primero. Así lo comentó un participante:

> *"Es como un código abierto y otro cerrado, el código abierto del arte y el código cerrado de un mensaje, pues normal, una narración de radio.*

*Yo creo que para mí igual es disfrutable algo que es más de código abierto, sin embargo tal vez lo preferiría menos, preferiría más algo con un mensaje más cerrado o con un código más cerrado, en el sentido de que no hay tanto que imaginar, no hay tanto que abstraer".*

Otro aspecto de mucha importancia mencionado durante la dinámica, es el de las expectativas del escucha ante determinados materiales. Los participantes estuvieron de acuerdo en que el conocimiento previo sobre algunas convenciones del radio arte, así como un contexto en el que se tenga una idea del tipo de materiales que se escucharían, permite generar una recepción más positiva:

*"No depende solo el tipo de persona , sino lo que uno está esperando, o la razón por la cual está hecha, digamos, el sonido, porque puede ser que los primeros están hechos precisamente para que usted se pierda, como que uno se mete y se mete, entonces más bien, entonces usted va escuchando y conforme se pierde está pensando. A mí me pasó, que empecé a pensar y pensar y eso lleva a una línea de pensamiento a partir de lo que estoy escuchando".*

El tema de la comprensión está relacionado directamente con el grado de atención que los materiales generaron en el grupo, quedando claro que *Deluxe vuelve al pueblo*, por su estructura narrativa más tradicional, fue el que mantuvo la atención de manera sostenida a lo largo de su duración.

Sin embargo, en el caso de las dos primeras producciones, las y los participantes opinaron que el hecho de no encontrar un hilo conductor dificultó mantener la atención, lo cual fue notable en sus comportamientos, ya que algunos revisaban el celular e incluso conversaban en voz baja entre ellos.

Además al observar su lenguaje corporal, se detectó cansancio y aburrimiento a través de posturas como inclinar el cuerpo sobre la mesa, cruzar los brazos o sostenerse la cabeza con las manos. Por otra parte, uno de los participantes consideró que esta falta de hilo conductor más bien le permitió poner más atención con el fin de ver si lograba descubrir una coherencia en el material, aunque admitió que no lo logró por completo:

> *"(...) uno tal vez aquí, está intentando poner atención para encontrar incluso el hilo conductor, y llega un momento en que ya dije, no encuentro el hilo conductor, voy a pensar en lo primero que se me ocurra cada vez que suena algo".*

Con respecto a esta declaración, cabe resaltar que esta serie de pensamientos dispares que se generan al ir escuchando un material podría resultar un hábito de escucha más adecuado al radio arte, pero como vemos en este ejemplo, para llegar a esto se requiere primero abandonar ciertas expectativas de encontrar un hilo conductor propio de géneros más tradicionales.

Otro aspecto importante es el del contexto, ya que en una dinámica de grupo focal, el hecho de tener que dar una opinión sobre lo que se escuchará de antemano predispone a las y los participantes a poner atención. Por lo tanto, en este contexto tenemos a un público cautivo que no puede cambiar de emisora o darle pausa a lo que escucha. Por tal razón, en el grupo focal se planteó la pregunta sobre ¿cuál sería el mejor contexto para difundir y escuchar radio arte? Ante este planteamiento, un participante estableció una relación entre este tipo de materiales y los audio-libros que se pueden encontrar en internet, por lo que sugirió como mejor opción algún sitio web en el que se pudieran descargar los materiales con el fin de escucharlos cuando se considere más apropiado.

Con lo anterior, se puede cuestionar si en un contexto como el de la transmisión de música y programas de radio por internet y la gran oferta de *podcasts*, podemos seguir hablando de radio arte, ya que como lo señaló una participante *"(...) la mayoría de veces que estoy escuchando radio estoy haciendo otra cosa y yo no voy a dejar de hacer la otra cosa para ponerme a escuchar algo así"*. Esta afirmación fue apoyada por todo el grupo, que estuvo de acuerdo en que la radio no sería el mejor espacio para material de radio arte, ya que como dijo una joven:

> *"(...) si uno realmente quisiera ponerle atención, tendría que sacar tiempo para oírla, entonces lo más fácil es ponerlo en el iPod y lo oigo cuando lo quiera oír, si está en la radio puede que uno esté haciendo ahí cosas y no lo oye"*.

A pesar de este consenso sobre la preferencia de un formato digital para el radio arte, una participante sugirió que un buen momento para escuchar este género en radio sería en la noche, al considerar que el momento antes de dormir podría facilitar una mayor apertura mental ante un trabajo de estructura menos convencional.

Sin embargo otros participantes consideraron que era difícil escoger un horario adecuado en la noche, debido a lo variable de las horas en que se acuestan, además de lo variable de sus diferentes responsabilidades, lo que lleva a que algunos días quieran acostarse muy temprano y otros hasta en la madrugada. Este fue otro argumento para reforzar la mayor comodidad de descargar un programa y escucharlo cuando sea el mejor momento.

Cuando se planteó la pregunta de si el radio arte (basándose en los ejemplos escuchados) podría tener espacio en una emisora juvenil no comercial como Radio U (101.9 FM), el grupo consideró que podría tener cierta acogida pero para un público muy reducido.

*Al* preguntárseles si podría funcionar para un público de mayor edad, el consenso fue que no tendría buena acogida, y algunos participantes citaron como ejemplo a sus padres, considerando que no escucharían ni la mitad de ninguno de los tres materiales que sonaron en la dinámica.

### 4.1.4-Conclusiones del Grupo Focal.

De esta primera dinámica de grupo focal resalta, en primer lugar, el papel secundario o incluso inexistente que tiene la radio dentro del consumo de medios de las y los jóvenes participantes. Inseparable de esto resulta su uso de tecnologías como los reproductores portátiles o el escuchar música mediante la computadora, dejando claro que en muchos momentos en los que se podría recurrir a la radio como compañía, se opta por estas tecnologías caracterizadas por una mayor flexibilidad a la hora de escoger lo que se quiere escuchar (no se depende de los horarios que puede establecer una emisora).

Asimismo, en los momentos en que se da un consumo de radio este tiene un carácter casual, a veces como un acompañamiento en el momento de conducir o en labores académicas. Esta manera de escuchar influyó notablemente en la recepción de los trabajos de radio arte, especialmente los dos primeros, pues se evidenció cómo la falta de un hilo conductor, o al menos la dificultad de encontrarlo, disminuye el interés y el grado de atención. A lo que hay que agregar que ningún miembro del grupo conocía el concepto de radio arte por lo que quizás fue su primer encuentro con materiales sonoros que, a pesar de utilizar el lenguaje radiofónico, divergen de géneros a los que este público está más familiarizado.

Tal situación también influye en que el material valorado de manera más positiva fuera precisamente el más narrativo, y el que más se aleja del tratamiento abstracto del sonido que caracteriza a una buena parte de los trabajos catalogados como radio arte.

El hecho de que muchos miembros del grupo consideraran las producciones como difíciles y en algunos casos hasta molestos, sumado a los hábitos de escucha descritos anteriormente, lleva a considerar que la radiodifusión tradicional no necesariamente sería el mejor contexto para el radio arte.

Como los mismos participantes apuntaron, no se trata de una práctica pensada para llegar a públicos masivos, por lo que en el contexto contemporáneo parece casi inevitable considerar prioritaria la difusión mediante internet, dándole al público la posibilidad de descargar el material para que lo escuche en el momento que considere más oportuno.

La comprensión de lo que se escucha, asociada por las y los participantes a un hilo conductor y una estructura narrativa, no fue necesariamente un factor que consideraran indispensable para el disfrute de una propuesta sonora. Como público, tuvieron la suficiente apertura de criterio para considerar que otras sonoridades estructuradas de manera menos rígida podían ser disfrutables, aunque quizás de una manera menos evidente que una narración.

Sin embargo, la experiencia de este grupo focal también demuestra la dificultad de llegar a este público sin la utilización de recursos más tradicionales que capten su atención, lo que lleva a pensar sobre la necesidad de una familiarización gradual de la audiencia con formas menos convencionales de uso del lenguaje radiofónico.

### 4.2-Usos del lenguaje radiofónico en el radio arte.

Con el fin de establecer aspectos relativos a la elaboración de la propuesta de radio arte, se definieron algunos elementos que caracterizan el uso del lenguaje radiofónico en esta práctica artística.

Se tomaron como punto de partida los conceptos incluidos en el marco teórico de este trabajo y la definición de radio arte que establece Camacho:

> Toda obra creada por y para la radio, que tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. (Camacho, 2007 citada en Aceves, 2009 p.24).

Se entiende que tal expansión de posibilidades creativas y estéticas implica que el uso de este lenguaje radiofónico difiere en algunos aspectos medulares con relación a otros géneros radiofónicos.

Como base para la elaboración de una propuesta de radio arte en el marco de este proyecto, se especifica en qué pueden consistir algunas de estas diferencias, asumiendo que no son las únicas variaciones que pueden darse en la práctica de esta expresión artística, pero que sin embargo resultan relevantes para este proyecto. Por lo tanto, también se retoma la idea de una estética radiofónica, elaborada por Rudolph Arnheim. Esta idea permite establecer una diferencia entre la práctica del radio arte y otras manifestaciones de la radio, basándose en la noción de una función estética, que no descarta también otras funciones informativas o educativas que, sin embargo, no resultan predominantes.

Luego se establecen algunas diferencias primordiales en el uso del lenguaje radiofónico entre el radio arte y otros géneros radiofónicos como el reportaje o el documental. Al mismo tiempo, se establece que posibilidades particulares ofrece esta práctica artística en cuanto al uso de dicho lenguaje.

### 4.2.1- La Voz

En géneros radiofónicos como el reportaje, la noticia o el documental, la voz humana adquiere un papel preponderante. La razón es que se utiliza como la principal portadora de información, por ejemplo, al servir como hilo argumentativo o narrativo de la producción. Así mismo, a través de la voz se transmiten informaciones y argumentos. Tal es el caso del reportaje o documental, en donde está la voz del narrador, pero también la de los especialistas o protagonistas consultados.

Los demás elementos del lenguaje radiofónico complementan o enriquecen esta centralidad de la voz, en algunos casos también proporcionan informaciones y ayudan a la comprensión del mensaje radiofónico. Sin embargo, no es habitual que se encuentren en igualdad de condiciones con respecto a la voz.

En el caso del radio arte, su mayor flexibilidad permite que no necesariamente la voz humana se convierta en el elemento predominante, y permite una relación diferente con los demás elementos del lenguaje radiofónico. Además, posibilita un mayor énfasis en cualidades de la voz como el tono y el timbre, más que en el significado de las palabras.

El dramatizado en radio, por contraste, se sostiene a través de voces que se escuchan en el nivel semántico, con atención al qué se dice y cómo. De esta forma, la voz contiene información relevante para seguir una trama de ficción o comprender el estado emocional de los personajes. En el radio arte se abre la posibilidad de plantear obras tanto narrativas como de carácter más abstracto, en las que la voz no tenga el papel central en la transmisión de emociones e ideas.

Otra de las posibilidades que plantea el radio arte es que la utilización de la voz, aun cuando adquiere protagonismo, nunca se sostiene en sí misma, es complementada con la música o los efectos, provocando que el carácter de la producción se base en dicha combinación: si se aísla uno de los elementos se pierde por completo lo particular de la obra. Esta situación contrasta con una noticia, o una entrevista, que aunque prescinda de elementos como música de fondo o cortinas musicales, hasta cierto punto mantiene su mensaje, es decir, resulta comprensible, aunque el mensaje no tenga el mismo impacto que le otorgan los demás elementos. Con esto, se puede establecer que con respecto al uso de la voz, en el radio arte es posible disminuir o incluso prescindir del carácter vococentrista de la mayoría de géneros radiofónicos, tal como lo define Michel Chion (2003).

El uso de la voz en el radio arte también se puede basar en una delimitación menos clara entre voz humana y efecto sonoro. Por ejemplo: en un paisaje sonoro urbano, los sonidos ininteligibles de conversaciones, son tan parte del entorno como otros elementos como podrían ser los automóviles, la maquinaria o los músicos callejeros. En estas situaciones, la presencia de la voz humana, sirve para caracterizar un entorno y no necesariamente con la función de reproducir ideas de manera clara, es decir, con la función vococentrista mencionada anteriormente.

### 4.2.2-Música.

El uso que se le da a la música dentro de distintos géneros radiofónicos muchas veces está relacionado directamente con la voz. Ya sea con la musicalización que se utiliza de fondo durante una locución o como contrapunto dramático al desarrollo de un producto de carácter narrativo. Así, la música se convierte en algunos casos en un complemento, mezclada muchas veces en segundo o tercer plano, como apoyo a la comprensión del mensaje lingüístico.

La música es omnipresente en todas las identificaciones, cortinas y mantenimientos de programas de radio, lo que lleva a que determinadas obras musicales se conviertan en parte indivisible de la identidad sonora de tales espacios, consolidando además, su posicionamiento entre los escuchas. En la ficción o incluso en el documental, la música tiene una función empática, ya que se utiliza con mucha frecuencia para reiterar alguna emoción particular. En sus expresiones más convencionales, una utilización de este carácter lleva a que ciertos tipos de música se identifiquen casi de forma inmediata con emociones como el miedo, el suspenso o la tristeza.

Por eso, en el radio arte toma relevancia el concepto de música anempática. Como se definió en el marco teórico de este trabajo, un ejemplo de esta utilización sería "música apacible en escenas tensas... una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje en calma" (Xalabarder, 2006, p.38). El radio arte, al poder transmitir significados más abiertos, en donde juega un papel importante la interpretación del escucha, permite que no siempre la música deba estar en conjunción evidente con el tema abordado o el contenido enunciado a través de la voz o los efectos de sonido.

Por su misma relación con la práctica artística, existe una libertad para utilizar los contrastes, la ironía y la contradicción a través de la selección musical. Esta libertad no es propiedad exclusiva del radio arte, sin embargo en otros géneros radiofónicos resulta más difícil aplicar este tipo de usos, ya que una desviación muy marcada de las convenciones del género puede volver confuso el mensaje que se quiere transmitir. Como excepción puede mencionarse el documental, ya que es uno de los géneros radiofónicos con el potencial de transmitir información mediante un tratamiento más lúdico.

Además, la música en el radio arte también puede plantear una ambigüedad entre lo que se considera música y los efectos de sonido. Un ejemplo es el registro de paisajes sonoros que dentro de sus elementos incluyen música, ya sea interpretada en vivo o transmitida mediante parlantes en espacios públicos. No cabe duda de que existe un contenido musical, pero al mismo tiempo, junto a los demás sonidos del ambiente, tiene una función descriptiva. Por tal razón, algunas prácticas del radio arte permiten utilizar el lenguaje radiofónico de manera que este tipo de distinciones no sean tan estrictas.

### 4.2.3-Efectos de sonido.

Los efectos de sonido resultan indispensables en géneros como el radio drama, en donde se utilizan para recrear espacios o situaciones con cierto grado de realismo que favorece una inmersión del escucha en un mundo sonoro verosímil.

De igual manera, en el reportaje o el documental, pueden servir como apoyo para la descripción de un determinado ambiente o la recreación de un evento temáticamente relevante, por lo que se recurre con frecuencia a la inclusión de ambientes sonoros que cumplen el papel de reproducción fidedigna de las características sonoras de un lugar. De esta forma, se mantiene una fidelidad a cierta noción de realismo, y se pretende que tales efectos puedan ser identificados como referencias concretas a sonidos que podemos encontrar en la vida cotidiana, independientemente de que los medios y las fuentes utilizados para generar estos efectos se basen o no en el registro directo de dichos sonidos.

En contraste con la anterior práctica realista, se puede plantear que el radio arte permite una utilización de los efectos de sonido que puede trascender su aspecto narrativo. Como género, presenta más posibilidades de dar una función ornamental a los efectos, en la cual interesa más la cualidad de los sonidos que el determinar su fuente original.

Tal cualidad remite al concepto de objeto sonoro de Pierre Schaeffer, en donde la importancia radica en las cualidades estéticas de un sonido, sin importar su procedencia, lo que lleva a que en el radio arte pueda darse una mayor dificultad para delimitar la función que cumple como efecto de sonido o como música. Al igual que décadas atrás con la música concreta, se plantean preguntas sobre qué puede considerarse música, ruido o efectos de sonido, y se cambia el enfoque hacia las cualidades del sonido en vez de una narrativa.

Además, esta cualidad permite ejemplificar una hibridación de lo que Balsebre (1996) define como la función descriptiva y la función ambiental de los efectos sonoros, y permite, por ejemplo, registrar sonidos en un ambiente concreto pero no necesariamente con una intención naturalista, al crear un resultado más ornamental que utiliza materiales de la realidad sin remitir a ella de forma directa.

A pesar de esta posibilidad de utilizar efectos sonoros sin una intención realista, el uso descriptivo también puede ser característico del radio arte. Es así en el caso de las producciones que se basan en paisajes sonoros, o en las que tales paisajes tienen una presencia importante. Hay coincidencias entre este uso de los efectos sonoros con respecto a lo mencionado anteriormente sobre el documental y el dramatizado. En ambos casos, el sonido pretende describir un determinado ambiente con cierta fidelidad. La diferencia radica en que en el radio arte, la presentación de este ambiente o paisaje sonoro no necesariamente tiene una función narrativa, sino que busca llamar la atención sobre las propiedades particulares de los sonidos, sus relaciones y sus cambios o permanencias a lo largo de un período de tiempo. Si bien este tipo de trabajos describen un ambiente, también pueden escucharse como sonidos abstractos, en donde lo más importante son los efectos estéticos que genera su combinación. Así, se vuelve a la intención, mencionada anteriormente, de resaltar las cualidades del sonido por encima de una intención narrativa.

### 4.2.4- Silencio.

En la práctica más tradicional de la radio el silencio se considera frecuentemente como un error o un "bache", pero también se utiliza en programas de ficción con una intención psicológica. En este tipo de uso, el acento está en el carácter de suspenso o indefinición que puede otorgarse a un silencio, con el cual también se anticipa una revelación importante o un giro en la trama.

Al tratarse del elemento del lenguaje radiofónico menos utilizado, el radio arte ofrece varias posibilidades para la utilización del silencio. Existe una continuidad en el uso psicológico que adquiere en la narrativa y el que puede tener en el radio arte. En este género también resulta válido el carácter de suspenso o de pausa dramática que puede adquirir el silencio. Sin embargo, por las características propias del radio arte, estas pausas no tienen tanta relación con el desarrollo de una narrativa lineal.

En estos casos, el silencio puede emplearse como transición entre diferentes segmentos de una obra, estableciendo un contraste entre las cualidades del sonido en cada una de estas. Por ejemplo, mediante un silencio de algunos segundos, se puede hacer la transición de un segmento más ruidoso o con mayor saturación de sonidos, hacia uno más reflexivo y con menos densidad sonora.

Asimismo, el uso de los silencios puede alejarse de cualquier intención psicológica y adquirir una función de estructura. Es decir, el silencio como un separador entre segmentos, de la misma manera como podría utilizarse una cortina musical o algún otro elemento de carácter más convencional. La diferencia con la intención psicológica radica en que, en este caso el silencio no busca evidenciar un contraste en los contenidos de la obra, o servir de respiro tras un segmento que pudiera resultar intenso o difícil para el escucha.

Por último, puede plantearse un uso del silencio que corresponde exclusivamente al radio arte y al arte sonoro. La intención sería demostrar la manera en que el silencio, como ausencia completa de sonidos, no existe en nuestro entorno. Tal idea forma parte del legado de las vanguardias del siglo XX y del trabajo del compositor estadounidense John Cage y obras como *4'33*, entre otras.

La aplicación de esta idea en el radio arte puede consistir en incluir un silencio en medio de un paisaje sonoro. Esto a manera de contraste entre los sonidos que se incluyen en el paisaje, y el ambiente sonoro donde se encuentra inmerso el escucha. En general, puede incluirse en esta categoría todo uso del silencio, pues se trata de demostrar que nunca es absoluto y llamar la atención sobre los sonidos cotidianos de la audiencia.

Estas ideas sobre el silencio, al tener sus orígenes en las propuestas de un artista y teórico como Cage, pueden considerarse como parte de un potencial uso de este elemento que caracteriza al radio arte ante otros géneros radiofónicos.

### 4.2.5-Relación entre los elementos del lenguaje radiofónico y conceptos pertenecientes al ámbito del arte sonoro.

Para entender mejor la práctica del radio arte, junto a los elementos del lenguaje radiofónico, es necesario utilizar otros conceptos que surgieron paralelamente a la práctica del arte sonoro y la reflexión sobre las cualidades del sonido. Dichos conceptos fueron definidos anteriormente en el marco teórico del presente trabajo y en este apartado se relacionarán con las posibles aplicaciones que podrían tener en el radio arte.

El concepto de acusmática resulta central para esta práctica artística, al hacer referencia a sonidos cuya fuente emisora no es visible. Además se trata de un concepto que aplica para los cuatro elementos del lenguaje radiofónico y que puede utilizarse de manera complementaria a esta clasificación tradicional de voz, música, efectos de sonido y silencio.

Es necesario insistir en el carácter acusmático del medio radiofónico, en donde el escucha recibe los sonidos sin ver la fuente que los produce. Tal situación, independientemente del género radiofónico, establece una distancia entre los sonidos registrados y el ambiente donde se registraron. Por ejemplo, no suena igual el sonido de la voz humana en una cabina de radio, cuando una persona está físicamente en esta, a escuchar la misma voz a través de un aparato de radio o por internet, debido a las distorsiones que conlleva la trasmisión por estos medios.

Esta cualidad lleva a que en el radio arte sea válido cuestionar el grado de realismo de los sonidos registrados, sin depender por completo de la supuesta fidelidad del registro de una voz o un ambiente sonoro como fuente de credibilidad. Por tal razón, en el radio arte se puede asumir, como parte misma de la obra, la dificultad, o incluso la imposibilidad de representar de manera fidedigna, el paisaje sonoro de un determinado lugar o circunstancia. No solo por el hecho de presentar una serie de sonidos aislados de la fuente que los produce, sino también por las distorsiones que implica el proceso de registro y las variables del equipo que se utiliza.

Con lo anterior, en el radio arte el concepto de acusmática puede ser más que una descripción de su carácter y convertirse en una manera de escuchar. Se guía al oyente para que ponga atención a los sonidos en un contexto en el que están separados de su fuente original y así descubrir características que podrían pasar inadvertidas en otras circunstancias.

Ante esta situación, las posibilidades de la acusmática en una producción de radio arte son bastante amplias. Al no poder observar la fuente que genera los sonidos, una opción es utilizar sonidos que remitan a distintos aspectos de la realidad y evocar diferentes emociones o escenarios. Pero además, se puede utilizar el sonido de una manera más abstracta, sin tratar de evocar ambientes sonoros naturales de manera que la concentración del escucha se puede dirigir a otras cualidades como el volumen y el timbre, más que en tratar de detectar el origen de los sonidos, lo cual puede relacionarse con los tres niveles de escucha detallados en el marco teórico.

Al hablar de radio arte, se puede plantear como una práctica que puede funcionar exclusivamente en el nivel semántico o en el de la escucha reducida, pero al mismo tiempo, permite la opción de combinar estos niveles. Se asume que la escucha casual está incluida, en gran parte, dentro de la semántica, al combinar lo que se dice con el cómo se dice. La escucha de un radio arte puede diseñarse para funcionar en el nivel semántico, o el del sentido, mientras que sus elementos también pueden abordarse desde el nivel de la escucha reducida.

Regresando al ejemplo de los paisajes sonoros, pueden ser escuchados para conocer la información concreta sobre el determinado lugar o situación que representan. Por ejemplo: sonidos de animales, sonidos producidos por elementos naturales como el viento o el agua, música, entre otros, y determinar si se combinan con voces humanas, sonidos de automotores o maquinaria industrial. Al mismo tiempo, en el nivel de escucha reducida, la atención puede centrarse en estos sonidos sin importar su origen, dando más importancia a qué clase de timbres tienen, si son graves o agudos, cómo varía su intensidad, entre otras cosas. Los dos abordajes se dan exactamente con el mismo material como punto de partida.

Es claro que la escucha reducida es una práctica aplicable a distintos sonidos, no solamente dentro del ámbito de producciones que tengan una intención artística manifiesta. Teniendo esto claro, la práctica del radio arte puede dotar de un contexto en el que las expectativas del público puedan orientarse más a este nivel de escucha. En contraste con algunas manifestaciones de la música electrónica o electroacústica, no se trata siempre de buscar una abstracción total del sonido, sin ninguna referencia a sus fuentes. Sin embargo, el radio arte permite una mayor concentración en sus cualidades, a diferencia de un reportaje o documental, que funcionan principalmente en la escucha semántica.

Todo lo anterior, remite al concepto de objeto sonoro planteada por Schaeffer (2003). La relación entre este objeto y la escucha reducida es muy estrecha, puede afirmarse que solo a través de una escucha reducida se puede percibir un objeto sonoro de la manera en que lo define Schaeffer.

En el caso del radio arte, su mayor flexibilidad lleva a que el objeto sonoro no sea necesariamente el ideal a alcanzar, por lo tanto, podría combinar objetos que no remiten a ningún espacio o a ningún sonido natural, con otra clase de sonidos cuya referencia es más familiar. Por lo tanto, un trabajo es perfectamente capaz de incorporar segmentos que funcionan dentro de una escucha semántica, y otros que tienen la función de objetos sonoros, sin referencia a una realidad concreta. Esta combinación lleva a generar una confusión deliberada en el oyente que puede promover una escucha más atenta.

Así, esta serie de conceptos aportados por la práctica de la música electrónica, electroacústica, y arte sonoro orientan además, posibilidades del radio arte, e incluso sirven para plantear propuestas en las que se pueden cuestionar los límites entre lo que se considera un sonido natural y otro sintético. Si bien, dichos cuestionamientos ya han sido desarrollados por distintas vanguardias, esto no implica que sus posibilidades estén agotadas dentro del medio radiofónico.

## 4.3-Producción de la propuesta de radio arte.

Tras la investigación sobre el uso del lenguaje radiofónico en el radio arte y la realización del grupo focal, se concretó la producción de un material de radio arte con carácter unitario y una duración de 13 minutos. Se eligió el tema del espacio público en la ciudad de San José, Costa Rica y la percepción de los transeúntes sobre el estado actual y los usos de dicho espacio.

La elección de este tema parte de los resultados del grupo focal desarrollado con público joven universitario, quienes señalaron una falta de identificación cultural con los materiales escuchados durante la sesión, que en algunos casos incluían paisajes sonoros de países como Ecuador y Argentina. Entre las inquietudes manifestadas está la importancia de que las temáticas abordadas por el radio arte se concentren en aspectos de la cultura local, ya que facilitarían el interés ante producciones que no necesariamente resultan de fácil comprensión.

Por tal razón, se decidió trabajar con los sonidos característicos del casco central de San José, al tratarse de una referencia conocida para la gran mayoría de los habitantes del país, independientemente de que habiten o no en el Gran Área Metropolitana. Debido al carácter completamente urbano de la capital, se buscó documentar los sonidos que una persona podría encontrarse en una breve caminata por algunas de sus calles, especialmente los generados por el transporte público, vehículos y obras de construcción, entremezclado con las voces de los transeúntes e incluso sonidos de pájaros que están presentes en los diferentes parques.

El concepto de espacio público, para efectos de esta producción, se basa en la definición del urbanista Fernando Viviescas (1997) quien lo considera como:

> "...sustento jurídico político de la expresión autónoma, de la creatividad individual, para la socialización, la crítica, la decantación y depuración colectiva de los planteamientos, de los criterios, de los imaginarios y, también, como entidad física (...). Espacio público, entonces, como cualificador de la existencia individual y colectiva, y del ejercicio, uso y disfrute de la ciudadanía" (p.5).

A partir de la idea de espacio público como entidad física en la que se desarrolla la vida pública, la producción recopiló ambientes sonoros característicos del casco central de la ciudad. Posteriormente, estos ambientes fueron mezclados durante la fase de montaje con declaraciones de transeúntes acerca de sus percepciones sobre San José. De esta manera, se buscó demostrar que la percepción de la ciudadanía puede revelar información importante respecto a las problemáticas del espacio público, aunque también se puede caracterizar esta problemática a través del registro sonoro de diferentes espacios. Por ejemplo, la omnipresencia del sonido de automotores, incluso en espacios públicos que pretenden funcionar como "pulmón" de la ciudad, como es el caso de La Sabana y diferentes parques, ya evidencia una característica muy marcada de la capital y su relación con los vehículos, ya sean de transporte público o particulares.

A través de estos rasgos que se descubren en los paisajes sonoros, se puso en práctica la idea de Murray Schaffer de que el sonido de una localidad puede expresar su identidad de la misma forma que su arquitectura, costumbres o vestimenta (Schaffer, citado en Wrightson, 1999).

En la parte de la estructura de la producción, también se pretendió lograr un híbrido entre los subgéneros del paisaje sonoro y el *feature,* definidos anteriormente en el marco conceptual del presente trabajo.

Se considera que el trabajo busca una hibridación porque no consiste únicamente en el encadenamiento a través del montaje, de distintos paisajes sonoros de San José, sino que también incluye un elemento discursivo, a través de los testimonios de los entrevistados. Por tal razón, además de los sonidos características de la ciudad, se desarrollan temas como el estado de la infraestructura, la inseguridad y el papel del transporte público. Los temas no se presentan a través de una narración tradicional o un hilo conductor enunciado por un narrador, pues se pretendió evitar prácticas más convencionales asociadas con el documental radiofónico.

La metodología utilizada para registrar los paisajes sonoros consistió en la grabación de al menos 20 minutos del ambiente en un determinado lugar. El objetivo fue contar con un tiempo suficiente de grabación para determinar algunos de los sonidos más característicos y luego resaltarlos en la fase de montaje. La música y las declaraciones de los transeúntes también se registraron de manera directa.

La estructura utilizada en la producción remite a un recorrido por distintos puntos de San José, apegándose a una secuencia de lugares que podría representar el trayecto de un usuario del transporte público y un peatón. De esta manera la secuencia de paisajes sonoros es la siguiente:

1-Recorrido del bus de San Pedro-San José

2-Parque Morazán

3-Edificio de Correos de Costa Rica

4-Recorrido por Avenida Central

5-Restaurante en Avenida Central

6-Mercado Central

7-Parque Nacional

8-Parque España (durante actividades del programa *Enamórate de tu ciudad*)

9-Parque Central

10-Recorrido por el Barrio Chino

11-Parque La Sabana

12-Bus Sabana-Cementerio

La elección de estos lugares obedece a un criterio de variedad y representatividad. En primer lugar se buscaron lugares donde el tránsito de personas es variable. Por ejemplo la avenida central es un espacio más concurrido que el Parque España, lo que permite registrar diferentes sonidos, en el primer caso mayor densidad de voces y actividades, en el segundo, ambientes menor recargados y en ocasiones apacibles. Además, un lugar como el Barrio Chino, de reciente inauguración, es un espacio público que no ha sido apropiado de manera masiva por los transeúntes y visitantes. Desde lo sonoro esto puede contrastar con puntos de encuentro concurridos como el frente del Edificio de Correos de Costa Rica o el Parque Central.

En cuanto a la representatividad, se eligieron lugares que son característicos del casco central de San José y que son reconocibles para los habitantes o visitantes de la ciudad, ya sea como lugares de paso o en los que se realizan actividades laborales y sociales. Se consideró importante utilizar lugares emblemáticos pues a pesar de que son representados frecuentemente a través de las imágenes, también resulta de interés indagar sus sonidos característicos. Desde el aspecto de la estructura del trabajo, la utilización de estos puntos de la capital también permite evocar la trayectoria de un transeúnte en un día en el que desarrolla sus actividades cotidianas.

Si bien, la estructura utilizada en la producción no tiene un carácter estrictamente narrativo, la presentación secuencial de diferentes ambientes sonoros de la capital puede remitir a un espacio temporal delimitado, que empieza y termina con la utilización del transporte público. Tal decisión es influenciada por los resultados del grupo focal. En este, se manifestó la dificultad de los participantes para encontrar el hilo conductor de algunos de los materiales escuchados. La aparente falta de estructura fue una de las principales observaciones que realizaron y que influía en la percepción del radio arte como algo difícil de escuchar.

Los lugares que forman parte del recorrido no son evidenciados dentro del trabajo, dando espacio al escucha para que los reconozca, aunque tal identificación no es indispensable. Se intentó que los ambientes sonoros contrastaran lo suficiente entre sí y dejar claro que corresponden a diferentes lugares de la capital.

Para el montaje también se tomaron en cuenta, además de los sonidos de cada lugar, las declaraciones de los transeúntes. Para esta fase se combinaron frases que hacían una valoración negativa de San José e inmediatamente se contrastaron con otras de carácter más favorable o moderado. Así se logra una variedad de paisajes sonoros pero también de opiniones, con lo cual se adquiere un balance que evita concepciones mayoritariamente alarmistas sobre el espacio urbano, sin ocultar los problemas y dificultades expresados por los mismos habitantes. Como parte de esta estructura, se utilizó la repetición como un recurso para reafirmar algunas declaraciones clave. Mediante la reiteración, dos, tres o incluso más veces, de ciertas palabras o frases, se buscó subrayar, mediante el sonido, aspectos claves del trabajo. Como ejemplo concreto, se puede mencionar la frase "vivir el día a día", repetida en varias ocasiones al final de la producción, y que podría resumir gran parte de lo que se escuchó anteriormente.

En la primera parte de la producción sonora, además, las declaraciones son más cortas y están editadas de manera más ágil, introduciendo algunas de las temáticas que se desarrollarán posteriormente. En esta parte, también se introducen voces que luego se escucharán con mayor extensión, y aunque no se trata de una obra narrativa, es una manera de introducir voces que pueden ejercer la función de personajes y que a través de sus declaraciones, retratan la actualidad de la ciudad de San José.

### 4.3.1-Utilización del lenguaje radiofónico en la propuesta de radio arte.

- **Acusmática.**

Además de los elementos del lenguaje radiofónico, el concepto de acusmática es imprescindible para producir y analizar trabajos de radio arte. Por eso resulta pertinente resaltar algunos aspectos en los que el presente trabajo puede relacionarse con dicho concepto.

En relación con la manera en que se aplica el concepto de acusmática, mediante el registro de los sonidos de San José, se crean ambientes sonoros que pueden resultar familiares para el escucha, sin que necesariamente puedan considerarse como realistas. La razón es que la existencia de un proceso de montaje y selección establece una secuencia en la que aparecen los sonidos, independientemente de que sea o no idéntica a como se presentaron en el momento de su registro. Además, la utilización de dos grabadoras distintas para grabar los paisajes sonoros evidencia cómo las características técnicas de cada una, inciden en el resultado final de este registro. Por lo tanto, ya existe una distancia entre los sonidos percibidos de manera presencial y cómo son percibidos en el resultado final, a través de un medio acusmático.

La utilización del lenguaje radiofónico intenta favorecer el trabajo interpretativo del oyente. Es decir, se puede entender la producción como una secuencia de registros sonoros que evocan espacios públicos concretos de la ciudad, pero a la vez, la audiencia puede asociarlos con su propia experiencia de la ciudad, sin la necesidad de comprender a qué lugar corresponde exactamente cada paisaje sonoro.

- **La voz.**

En el caso de la voz, se utiliza con dos intenciones diferentes. Por un lado, está el uso más tradicional, en primer plano, y que corresponde a las diferentes declaraciones de los habitantes o visitantes de San José, quienes se refieren a su percepción de los espacios públicos. En este caso, al prescindir de la figura del narrador, estas voces registradas en la ciudad establecen las temáticas abordadas en la producción. En este aspecto, la voz favorece lo que Michel Chion (1993). señala como escucha semántica.

La otra utilización de la voz, corresponde a su presencia dentro de los paisajes sonoros, ya que constantemente aparecen fragmentos de conversaciones, en algunos casos inteligibles y en otros no. Las voces podrían considerarse como una parte más de la serie de sonidos que forman un paisaje sonoro, ya que permiten caracterizarlo tanto como el sonido de los automóviles o el tipo de pájaros y animales presentes en un determinado parque, por citar un ejemplo. También, en algunas ocasiones, estas voces remiten a problemáticas urbanas como la indigencia y el trabajo en el sector informal de la economía.

Por último, existe presencia de voces humanas que no resultan inteligibles en el aspecto semántico, por lo que podrían ubicarse en la escucha casual, según la clasificación de Chion (1993).

Si bien, en el marco conceptual del trabajo se señaló que el radio arte puede alejarse del vococentrismo que caracteriza a gran parte de la práctica radiofónica, es necesario apuntar que en el presente trabajo, el uso de la voz adquiere un protagonismo que podría contradecir esta caracterización del radio arte. Cabe aclarar que la diferencia con un uso más tradicional de la voz humana reside en que en este trabajo no puede separarse la voz de los demás elementos sin que modifique completamente la percepción de lo que se escucha. Por lo tanto, la voz adquiere importancia pero se complementa con la música y los efectos para crear un retrato de la ciudad.

Como caso contrario, se podría mencionar el ejemplo de la locución de un reportaje sin la música que lo complementa, y cómo en algunos casos el contenido del texto y su mensaje primordial todavía puede ser inteligible para el escucha, aunque por supuesto se modifica la percepción general. En el caso del radio arte y lo que se pretende en este proyecto, la separación entre los elementos del lenguaje radiofónico no sería posible, y la efectividad recae en la manera en que se complementan.

- **Música.**

La música fue registrada en su totalidad durante el trabajo de campo. Por tal razón, en varias ocasiones se integra por completo dentro del paisaje sonoro y no siempre tiene una predominancia sobre otros elementos del lenguaje radiofónico, especialmente los efectos sonoros. Además se evitó su utilización como mero acompañamiento de la voz, o como elemento para hacer transiciones entre diferentes segmentos del trabajo.

Al ser registrada de manera directa, se intentó que la presencia musical tuviera cierto aspecto aleatorio. Se grabaron distintos fragmentos musicales encontrados en el trabajo de campo, sin que existiera una intención predeterminada por utilizar un estilo o género musical en particular.

Lo anterior llevó a que se grabaran distintos músicos callejeros y también canciones que sonaban en parlantes de tiendas o en eventos al aire libre como *Enamórate de tu Ciudad*. La intención fue presentar un panorama muy resumido del tipo de música que puede encontrarse en un recorrido por espacios públicos, como contraste a una musicalización que pretende reforzar o incluso ilustrar las temáticas de determinada producción, práctica en la que incurre el documental radiofónico en algunas de sus expresiones.

- **Efectos Sonoros**

La utilización de los efectos sonoros en este trabajo, igual que con la voz, presenta tres intenciones diferentes. En primer lugar, y siguiendo la definición de Armand Balsebre (1996), estos efectos tienen una función ambiental ya que "se localiza una acción en un espacio visual o se representa un objeto de percepción visual" (p.72). Tal función corresponde al registro de ambientes sonoros que remiten a un espacio, una calle, un parque o un autobús.

En menor medida, también los efectos tienen una función narrativa, es decir "una descripción realista que además de representar la realidad transmita un estado de ánimo" (1996, p.72). En determinados momentos de la producción se quiere presentar la transición de un paisaje sonoro a otro, para lo cual en el montaje se utilizaron figuras como el paneo estereofónico y la variación de los niveles de volumen, con el fin de generar una sensación de espacio y movimiento, ya sea de lejanía o acercamiento de un determinado punto sonoro que sirve de referencia.

Por último, en algunos momentos, los efectos sonoros en la producción tienen una función ornamental, o "puramente estética, sin intenciones de remitir a una realidad concreta" (1996). Tal situación se da de manera casi involuntaria, ya que en determinados momentos de los paisajes sonoros registrados, los sonidos se acumulan resultando imposible determinar su origen, acercándose al concepto de objeto sonoro señalado por Pierre Schaeffer.

La presencia de estas tres funciones de los efectos sonoros en una misma producción también es útil para apuntar algunas particularidades del radio arte como género, ya que señala la posibilidad de que los efectos sonoros pueden coexistir tanto en su función de referencia a la realidad concreta como en su faceta de objetos sonoros, en donde este enlace con la realidad es más difuso. Sin embargo, es necesario aclarar que la función ambiental es predominante, al tratarse de una producción centrada en la descripción de ambientes sonoros de una ciudad, por lo que el uso ornamental de los efectos es más reducido que en otras producciones de radio arte.

- **Silencio.**

Por último, el silencio se utiliza de manera esporádica y principalmente con una intencionalidad psicológica que puede tener un carácter ambiguo y apoyar el ritmo del mensaje radiofónico (Casanellas, 2010). Debido a que la producción presenta algunos segmentos con paisajes sonoros muy recargados e incluso ruidosos, es necesaria la utilización del silencio como pausa para el oyente, pero también a manera de contraparte frente a los sonidos de la ciudad, lo que genera un efecto psicológico de contraste.

Además, mediante el silencio se puede establecer una separación sintáctica de los escenarios que forman parte del trabajo, por ejemplo, para hacer la transición del registro sonoro en la avenida central hacia el parque España.

En este caso, el silencio en su función sintáctica, se utiliza como puntuación entre los elementos de la obra, sin descartar que la pausa tenga también una función semántica, al tratar de evidenciar los sonidos que percibe la audiencia en su particular contexto de escucha.

# V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El acercamiento al radio arte desde la perspectiva de los elementos del lenguaje radiofónico demostró ser un aspecto poco explorado en el país, por lo que se pretendió ofrecer un aporte desde la Comunicación Colectiva para analizar y producir un género radiofónico que en muchas ocasiones es abordado por practicantes de otras disciplinas, generalmente del ámbito de las llamadas "Bellas Artes". Por lo anterior se propuso visibilizar una serie de expresiones que también forman parte de la radio, pero que pocas veces son analizadas como parte de este medio de comunicación.

## 5.1-Conclusiones.

- El trabajo utilizó aspectos de la teoría sobre la radio para producir y analizar el radio arte como género, concretamente se trabajó con la definición de los 4 elementos del lenguaje radiofónico. Este análisis resultó ser de gran importancia para entender algunas limitaciones que puede presentar dicha teoría ante obras de radio arte, pues generalmente aborda prácticas radiofónicas más tradicionales como la entrevista, el reportaje o el documental. Por lo tanto, se determinó la necesidad de incluir otros aportes teóricos de ámbitos distintos al de la radio, con el fin de enriquecer la comprensión de prácticas radiofónicas menos convencionales. Por eso, si la intención al inicio era acercar el radio arte a la reflexión sobre la radio, también se presentó la oportunidad de acercar la radio a la reflexión sobre el arte y el sonido en general.

- Es insuficiente la división tradicional entre voz, música, efectos de sonido y silencio, ya que en el caso de obras que trabajan con paisajes sonoros, tal división no resulta tan relevante.

Son otras características de los sonidos las que resultan de interés para el radio arte, que en su bagaje histórico también está preocupado por cuestionamientos sobre qué se puede considerar música o no, planteando una visión más amplia e inclusiva sobre el ambiente sonoro en que nos desenvolvemos. Esto revela una necesidad de replantearse qué entendemos en la actualidad por lenguaje radiofónico.

- Con relación a lo anterior, se concluye que es indispensable para la producción de un radio arte incorporar dentro de la reflexión una serie de conceptos más allá del lenguaje radiofónico, como son los de niveles de escucha, acusmática y el objeto sonoro. En el caso de la acusmática, la escucha mediante altavoces o audífonos es algo que orienta la manera como se crea una obra de radio arte y plantea los ajustes por realizar respecto a las condiciones en que una potencial audiencia la recibe. Además, la división en tres niveles de escucha: semántica, casual y reducida, permite variar o concentrarse en uno solo de estos dependiendo de la intención que se pretenda alcanzar con la obra. En cuanto al objeto sonoro como concepto, ayuda a comprender que existen obras que desde el radio arte o el arte sonoro, buscan concentrarse en el sonido y sus cualidades estéticas, como el timbre o la textura, a contracorriente de la sobre representación de producciones que buscan transmitir un mensaje inteligible, casi siempre a través de la utilización de la voz. También resulta factible abrir caminos de análisis valiéndose de disciplinas como la semiótica, tomando en cuenta que el radio arte o el arte sonoro permiten ser analizados como cualquier expresión artística que emite mensajes y aborda los problemas y debates de su época.

- La calidad sonora del producto final es un aspecto al que se le debe prestar un grado importante de atención ya que puede favorecer la experiencia de escucha.

Si bien, no siempre el radio arte busca reproducir ambientes sonoros con un alto grado de fidelidad, en el caso de obras que trabajan con sonidos característicos de un lugar, (como es el ejemplo de la presente propuesta, una ciudad) pueden desarrollar materiales que evoquen sensaciones y espacios de manera efectiva. Tal evocación se potencia cuando se presta atención adecuada al registro de los sonidos y se trabajan aspectos durante el montaje como los niveles de volumen y la ecualización.

- En un proyecto con estas características es necesario abordar, de manera exploratoria, la percepción de un público concreto sobre materiales de radio arte. Los resultados de este acercamiento, si bien no determinaron por completo la orientación del trabajo, resultaron invaluables para tomar en cuenta inquietudes expresadas por la audiencia mediante el instrumento de grupo focal. Entre los principales hallazgos que surgieron tras aplicar el instrumento está el interés del público por escuchar trabajos de radio arte que incorporen elementos culturales cercanos al contexto costarricense. Por esa razón se decidió producir un montaje de paisajes sonoros y voces de habitantes y visitantes de San José para lograr una conjunción entre teoría, conocimiento de la audiencia y práctica. De tal manera también se planteó como contraparte a nociones que consideran que expresiones como el radio arte o el arte sonoro tienen un carácter improvisado y que surgen exclusivamente por la inspiración.

- La práctica del radio arte debe también unir la producción con una justificación teórica de solidez, estableciendo un diálogo con la teoría sobre el arte y el sonido, pero también con la historia de la radio como medio, con sus particularidades y ventajas.

- El radio arte, e incluso el arte sonoro, no son objetos de estudio consolidados en Costa Rica.

Sin embargo, en los últimos años surgen iniciativas como el programa de Composición y Experimentación Sonora (CES) de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y el colectivo Extremos Sonoros que, ya sea desde la academia o fuera de ella, se dedican a la creación y la reflexión acerca de sonoridades no convencionales. Se debe continuar profundizando sobre el protagonismo que un medio como la radio puede tener en este tipo de experiencias, tomando en cuenta las limitaciones pero también las particularidades que ofrece.

- Así mismo, se debe reflexionar más sobre el papel que como disciplina tiene la comunicación en las manifestaciones artísticas reseñadas en este trabajo, así como observar qué aportaciones brinda más allá del tipo de géneros y su frecuencia de uso en los medios de comunicación masiva.

- A través del proceso de producción del radio arte que forma parte de este proyecto, también se tuvo la posibilidad de aplicar el sonido para construir líneas narrativas y mostrar el potencial que tiene para esto. No solamente a través de la palabra se pueden construir historias, así como tampoco es posible únicamente bajo un esquema narrativo tradicional. La idea fue crear un material que evocara los paisajes sonoros de la ciudad, permitiendo a cada escucha reconstruirlos mentalmente e imaginarse la trayectoria urbana que podría irse detallando mediante los sonidos. Por tal razón es relevante incorporar en otras obras esta capacidad de construir narraciones por parte del radio arte y, en concreto, los paisajes sonoros.

- El arte sonoro tiene mucho recorrido a futuro en la producción y en la investigación. En este sentido y al caracterizar algunas de las aplicaciones que hace este género del lenguaje radiofónico, también puede realizar una aportación a otros géneros o a cualquier otro tipo de producciones que trabajen con base en el sonido, ya sea mediante transmisión radiofónica o a través de internet.

Por lo tanto el radio arte y el arte sonoro también plantean posibilidades para renovar la manera en que se abordan géneros como el reportaje, el documental y los dramatizados. El alcance de estas posibilidades puede abrir otros caminos de investigación y la experimentación.

## 5.2-Recomendaciones.

- Los productores audiovisuales podrían profundizar en futuras indagaciones, la manera en que conceptos provenientes del arte sonoro y la música experimental pueden sumarse al bagaje teórico de la radio, teniendo así mayores herramientas para analizar y producir espacios radiofónicos que se salgan de los géneros tradicionales. Este es un planteamiento que podría determinar más a fondo los aspectos en los cuales la teoría sobre la radio podría ser insuficiente.

- Los resultados del grupo focal señalaron que existe una resistencia en el público meta seleccionado a obras que utilizan el lenguaje radiofónico de manera heterodoxa. El hecho de que ocurra en un segmento con un nivel educativo alto vuelve necesario tomar en cuenta esta posible limitación al momento de plantear alguna propuesta relacionada con el radio arte. Dicha perspectiva podría ser necesaria si se pretende establecer un proceso creativo y de comunicación que pretenda trascender, aunque sea tentativamente, los mismos círculos de la academia o ámbitos artísticos en los que se produce y comenta este tipo de trabajos de manera habitual.

- Los productores y radio artistas podrían desarrollar una labor de carácter pedagógico, en donde se promulgue una mayor familiarización con ciertas convenciones del radio arte y el arte sonoro, llevándolo a convertirse en una línea de trabajo urgente y complementaria a la práctica artística con el sonido y el lenguaje radiofónico.

Incluso esta labor pedagógica podría ir más allá y aplicarse en el tema del sonido como fenómeno cotidiano y al que estamos expuestos de manera constante. Al tratar el tema de los paisajes sonoros urbanos en el presente proyecto, una de las principales observaciones que se pueden hacer es recalcar la necesidad de tener mayor sensibilidad a los sonidos que nos rodean, y que caracterizan tanto a un espacio como lo podrían ser aspectos visuales u olfativos. Es probable que la labor pedagógica mencionada deba comenzar por este tipo de aspectos más cotidianos, para luego enfocarse de forma más concreta en obras de radio arte u arte sonoro.

- En cuanto a la producción de radio arte, para futuros proyectos tanto desde la academia como iniciativas independientes, se recomienda darle continuidad a la exploración de paisajes sonoros. En este trabajo, el énfasis fue en la ciudad, pero tanto dentro como fuera del Valle central, existen poblaciones con un gran potencial para registrar los sonidos que las caracterizan, así como las impresiones de sus habitantes. Un posible trabajo a mayor escala podría utilizar los paisajes sonoros de las siete provincias de Costa Rica, combinando la identidad cultural de estas comunidades con las características y libertades que permite el radio arte.

- Un aspecto relevante es el estudio de audiencias potenciales para producciones de radio arte. En este proyecto se realiza un acercamiento muy preliminar que podría ser ampliado y complementado. La intención no es que este tipo de expresiones estén determinadas únicamente por lo que pide una audiencia, pero es importante contar con más información de ésta, sobre todo para crear y fortalecer canales de difusión.

- Se recomienda como metodología, contrastar los públicos sobre los que se intenta conocer su percepción del radio arte. Por ejemplo, una posible dinámica consiste en 2 grupos; el primero formado por personas familiarizadas con el tema del sonido o la experimentación sonora en general, donde se podría contar con músicos, artistas sonoros o académicos, con el fin de conocer cuáles son sus reacciones ante determinadas obras, partiendo de que su experiencia puede generar observaciones muy relevantes sobre este género. El segundo grupo estaría compuesto por personas que no tienen familiaridad con este tipo de expresiones artísticas. Al tener 2 grupos contrastados, se pueden enriquecer las conclusiones y determinar con más detalle aspectos con los que cierto tipo de público requeriría una mayor familiarización.

- En el aspecto metodológico, también se recomienda a investigadores que deseen profundizar en el tema, utilizar otros enfoques además de los que se relacionan con la radio o el sonido. Si se busca producir o estudiar radio arte o arte sonoro que desarrolle temas culturalmente cercanos al contexto regional y nacional, la aplicación de una perspectiva de estudios culturales o de disciplinas como la semiótica podría presentar resultados importante. El objetivos es ir más allá de los aspectos formales de este género, que si bien son determinantes, también pueden ser analizados junto a enfoques que se preocupen por entender estas producciones como parte de un contexto social específico o como parte de la producción cultural de un país o una región, con las particularidades que esta pueda tener. Lo mismo aplica en el caso de estudiar la difusión y cómo tales obras tienen o no un espacio en el panorama de medios tradicionales o alternativos.

- Por último, la perspectiva de analizar la práctica del radio desde el lenguaje radiofónico es solo uno de los enfoques posibles para entender la radio de una manera más amplía.

Sobre todo en momentos en que las tecnologías de transmisión por internet cuestionan lo que tradicionalmente se entendió como transmisión radiofónica. Así, en un contexto en el que la radio se reinventa para sobrevivir en un nuevo hábitat de medios de comunicación, se vuelve una necesidad pensar en este medio también desde sus expresiones menos difundidas o que permiten experimentar con sus convenciones. Por eso se recomienda a los radio artistas y artistas sonoros profundizar en las posibilidades de difusión de programas y obras que ofrece internet, no solamente pensando en la transmisión de radio tradicional, en donde los espacios para el radio arte y el arte sonoro están muy limitados.

## VI. REFERENCIAS

### Libros


Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica.* Barcelona: Gustavo gili.

Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido.* Castilla-La Mancha: Colección Monografías-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Balsebre, A. (1996). *El lenguaje radiofónico.* Barcelona: Cátedra.

Berenguer, J. (1974). *Introducción a la música electroacústica.* Valencia, Fernando Torres Editor.

Camacho, L. (2007). *El radioarte. Un género sin fronteras.* México DF: Trillas.

Casanellas, A. (2010). *La dinámica del lenguaje radioperiodístico.* Autopublicado.

Cebrián, M. (2001) *La radio en la convergencia multimedia*. Barcelona: Gedisa.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto entre la imagen y el sonido.* Barcelona: Paidós.

Espinosa, S. (2006). *Ecología acústica y educación.* Barcelona: Graó.

García, A. (2001). *Manual del comunicador radiofónico.* Barcelona: Cims.

Gutiérrez, M. y Perona, J.J. (2002). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico.* Barcelona: Bosch.

Haye, R. (1995). *Hacia una nueva radio*. Buenos Aires: Paidós.

Haye, R. (2004). *El arte radiofónico. Algunas pistas sobre la constitución de su expresividad.* Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Holmes, T. (2002). *Electronic and experimental music: Pioneers in technology and composition* Nueva York: Routledge.

Licht, A. (2007). *Sound Art: beyond music, between categories.* Nueva York: Rizzoli.

Mainé, A. (2010). Principios básicos de comprensión oral: Audición, decodificación y escucha. En Romero, M. (coord.) *Didáctica de la Lengua y la Literatura. Reflexiones para la práctica docente.* Madrid: Visión Libros.

Niebur, L. (2010). *Special Sound:The creation and legacy of The BBC Radiophonic Workshop* Oxford: Oxford University Press.

Ocampo, E. (2003). El fenómeno estético: Estética de la naturaleza, del arte y las artesanías. En Xirau, R y Sobrevilla, D. (eds.) *Estética.* Madrid: Trotta.

Ortiz, M. y Marchamalo, J. (1997). *Técnicas de comunicación en radio: La realización radiofónica.* Barcelona: Paidós.

Rodríguez, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.* Barcelona: Paidós.

Plazaola, J. (2012). *Introducción a la Estética: Historia, teoría y textos.* Bilbao: Editorial Universidad de Deusto.

Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación México.* D.F: McGraw Hill.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales.* Madrid: Alianza.

Vitoria, P. (1998). *Producción radiofónica: Técnicas básicas.* México DF: Trillas.

**Artículos**

Asociación Mundial de Radios Comunitarias. (2005). *El medio es la interferencia. El Radioarte, de las vanguardias a las radios comunitarias.* Cara y señal N8.

Araya, C. (2006). *Géneros, programas y formatos radiofónicos: algunas reflexiones para su distinción.* III Jornadas de Investigación de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, 9-12 mayo (paper).

Banda Crítica. (2006). *Electrónica, acusmática, arte sonoro y experimental.* Recuperado de http://bandacritica.blogspot.com/2006/10/electrnica-acusmtica-arte-sonoro-y.html.

Block, R. (1994). *Música Fluxus: El acontecimiento cotidiano.* Exposición: En el espíritu de Fluxus, Barcelona, 12 de abril (paper).

Campos, S. (2014). *Arte sonoro, cultura y tecnología.* Recuperado de http://www.susancamposfonseca.com/mayonoise/.

Castro, O. (2009). *La música electroacústica en Costa Rica / Oscilador.* Recuperado de redcultura.com/blogs/index.php/la_musica_electroacustica_en_costa_rica_?blog=16.

Cebrián, M. (2004*). Innovación radiofónica. La creatividad en el contexto de la radio actual.* Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación. N 60.

Bonilla-Jiménez, F. y Escobar, J. (2009). *Grupos focales: Una guía conceptual y metodológica.* En Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología. Vol. 9 No. 1, 51-67.

Bustamante, R. (2010). *Extremos Sonoros.* Recuperado de http://noisnois.com/2010/07/extremos-sonoros/.

Gálvez, E. y Lundren, R. (1999). *Manual de apoyo para la capacitación sobre grupos focales y entrevistas.* Recuperado de http://www.sdc-foodsecurity.ch/en/Home/Focus_areas/Post_harvest/Documents_Videos.

Haye, R. (2000). *Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte.* Convergencia N 23.

Higgins, D. (1990). *Los orígenes de la poesía sonora.* La Taverne di Auerbach. N 5/8.

Iges, J. (2000). *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. En Ólobo, N 1. Recuperado de http://www.uclm.es/artesonoro/oloboport.html.

Latinoamérica Shoegaze. (2013). *La música experimental en Costa Rica.* Recuperado de http://latinoamerica-shoegaze.blogspot.com/2013/09/la-musica-experimental-en-costa-rica.html.

Maiguashca, M. (2014). *05/1971: "Ayayayayay", música concreta y electrónica.* Recuperado de: http://www.maiguashca.de/index.php/es/1970-1979-a/316-051971-ayayayayay-es.

Muñoz, D. (2012, 9 de mayo). *"Vacíos limítrofes" celebra música electroacústica.* Semanario Universidad. Recuperado de: http://www.semanariouniversidad.ucr.cr/component/content/article/1649-Cultura/5792-vacios-limitrofes-celebra-musica-electroacustica.html

Museo Guggenheim Bilbao. (2008). *Historia y evolución del arte sonoro.* Recuperado de http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/didaktika/didaktika_117/obras/historia_evolucion.php?idioma=esyid_exposicion=117.

Noiseau, E. (2011). *And what is radio art now?* Recuperado de http://radia.posterous.com/and-what-is-radio-art-now.

Noiseau, E. (2010). *The ... of ... for ... (keeping on defining radio art)* Recuperado de http://radia.posterous.com/the-of-for-keeping-on-defining-radio-art.

Proyecto Media. (2007). *La producción radiofónica.* Recuperado de http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque7/pag1.html.

Reyes, J. (2009). *Música electroacústica.* Recuperado de http://www.maginvent.org/articles/elastson/Musica_Electroacustica.html.

Robert, A. (1990). *Toward a definition of radio art.* Recuperado de http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html.

Rocha, M. (2005). *¿Que es el arte sonoro?* Recuperado de http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html (paper).

Rocha, M. (2003). *La música electroacústica en México.* Recuperado de http://www.artesonoro.net/electroacustica/electromex.html.

Romero, L. (2010). *Producción actual de arte radiofónico en España y América Latina.* Recuperado de http://radioimaginamos.es/2010/12/creadores-radiofonicos-en-espana-y-america-latina/.

Russolo, L. (1913). *El arte de los ruidos.* Recuperado de https://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html.

Schumacher, F. (2003). *La música electroacústica en América Latina.* Memoria de Diploma de Fin de Estudios Musicales París: Escuela Nacional de Música de Pantin.

Schumacher, F. (2005). *50 años de música electroacústica en Chile.* Revista Musical Chilena 68, 208.

Vázquez, H. (s.f.). *Reseña histórica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.* Recuperado en Julio, 30, 2012 de http://lamusicaenelditella.cultura.gob.ar/?page_id=133.

Viviescas, F. (1997). *Espacio público: Imaginación y planeación urbana. En La calle, lo ajeno, lo público y lo imaginado.* Bogotá: Documentos Barrio Taller.

Wrightson, R. (1999). *Una introducción a la ecología acústica.* Recuperado de http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wrightson.html.

**Tesis/Proyectos de Graduación**

Aceves, F. (2009). *Tímpano: ESCUCHA propuesta de un programa de radioarte para radio universitaria.* Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla.

Avalos, X. (2002). *El radiodrama al servicio de la prevención de las conductas sexuales de riesgo en adolescentes: Propuesta para una producción radiofónica.* Proyecto de Graduación presentado para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica.

Blanco, H. y Murillo, A. (2002). *La radionovela "Sin máscaras" proceso de producción y percepción de su público meta.* Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual, Universidad de Costa Rica.

Cortés, A. (1999). *¿Es la música un elemento de apoyo a la comprensión de noticias radiofónicas para adolescentes de 16 y 17 años?: caso específico estudiantes de educación diversificada: Liceo Roberto Brenes Mesén, Liceo Monseñor Rubén Odio, Liceo Mauro Fernández Acuña, Liceo de Alajuelita.* Proyecto de Graduación presentado para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo, Universidad de Costa Rica.

Marín, A. y Navarro, K. (2006). *Propuesta para desarrollar un programa cultural en radio dirigido a adultos jóvenes* Proyecto de Graduación para optar por grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo, Universidad de Costa Rica.

Méndez, E. y Salas, L. (2012). *Propuesta de un instrumento metodológico para el análisis de la ciberradio.* Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual, Universidad de Costa Rica.

Otárola, F. y Salmerón, J. (2012). *Propuesta de un programa de prácticas en Radio U para estudiantes de periodismo de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva*. Proyecto de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo, Universidad de Costa Rica.

Serrano, A. (2002). *Análisis comparativo entre tres radionovelas transmitidas durante el año 2000 en Costa Rica* Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual, Universidad de Costa Rica.

Villalobos, F. (2003). *Adaptación de literatura costarricense a lenguaje radiofónico para complementar la enseñanza formal del Español en secundaria* Proyecto de Graduación para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Publicidad, Universidad de Costa Rica.

# ANEXO

**Instrumento del grupo focal:**

**Proyecto:** El uso del lenguaje radiofónico en el radio arte

**Grupo Focal:**

**Objetivos:**

1-Conocer la percepción del público meta ante materiales clasificados como "radio-arte".

2-Determinar los aspectos de este tipo de productos radiofónicos ante los cuales el público meta podría ser más receptivo.

**Características de los participantes:**

Jóvenes, hombres y mujeres entre 20-25 años, estudiantes universitarios o profesionales, habitantes del Gran Área Metropolitana.

**Preguntas motivadoras:**

Primera parte: Escucha de materiales de radio-arte

1-¿Qué les pareció lo que acaban de escuchar?

2-(Dependiendo de la reacción) ¿Cómo podrían explicar la reacción que tuvieron ante lo escuchado? (¿por qué les pareció "aburrido" "interesante" "incomprensible etc.").

3-¿Mantuvo su atención durante toda la duración del programa? (determinar aproximadamente en qué punto y por qué razones empezó a dispersarse la atención, de ser así).

4-¿Es necesario "comprender" del todo un programa o un material de radio para disfrutarlo? ¿Qué tan importante creen que es la comprensibilidad?

**Conclusiones finales consensuadas**

-Definir que les gustó y no les gustó de los materiales de radio arte que escuchamos.

-Determinar si escucharían o no un programa de radio arte. Hacer lista de razones a favor y en contra.

-Definir en qué contexto consideran que sería más adecuado escuchar materiales de este tipo (a través de la radio, descargados de internet, en evento especial un museo, etc.).