

En torno al radioarte

Franco Falistoco¹

*El tono sonoro debe mantenerse
en una indecisión, cuando lo que se oye
puede ser música o una voz o solo el viento.*

Andréi Tarkovski, Esculpir en el tiempo

Introducción

La definición precisa de radioarte se presenta como un desafío inherente, tal como lo experimentó la red Radia al intentar establecer parámetros fijos para esta forma de expresión. Esta dificultad, alejada de ser una limitación, remarca la naturaleza dinámica y evolución constante del género. En su propuesta, el radioarte puede entenderse como «radio hecha por artistas». Esta definición específica sirve como punto de partida para explorar los elementos constitutivos que dan forma a esta práctica artística y profesional. El término se aplica típicamente a artefactos basados en el sonido, producidos y transmitidos mediante el uso creativo de las posibilidades, la infraestructura y las tecnologías de los medios radiofónicos.

Diversas perspectivas convergen, ya que el radioarte en sí, se manifiesta como cualquier obra sonora concebida para expandir las fronteras creativas y estéticas del medio, empleando los elementos del lenguaje radiofónico –voz, palabra, música, efectos sonoros

¹ Productor de radio y artista sonoro argentino, Magíster en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario. elruidoeselmensaje@gmail.com

y silencio– y proponer agregar un sexto elemento que es el ruido, con la clara intención de generar mensajes estéticos y conmover a las audiencias. Esta expansión implica un cuestionamiento de las prácticas convencionales de creación, comunicación y consumo radiofónico, transportando la escucha más allá de los límites tradicionales para involucrar al público en experiencias artísticas. La naturaleza interdisciplinaria del radioarte se hace manifiesta en la diversidad de sus creadores, quienes provienen de campos tan variados como la literatura, la música, el teatro, el cine sonoro y/o la performance. Esta convergencia de disciplinas enriquece el panorama del radioarte, aportando una multiplicidad de enfoques y sensibilidades. Además, se resiste a las clasificaciones rígidas, adoptando formatos diversos. Esta fluidez y adaptabilidad son señas distintivas de su carácter experimental, en primer lugar, pudiendo adoptar diferentes formatos, como collages de texto sonoro, paisajes sonoros, composiciones electroacústicas o arte sonoro.

La ausencia de una definición estática para el radioarte no representa una debilidad, sino más bien, una fortaleza intrínseca que fomenta la redefinición continua, una mutación constante y la innovación por parte de los artistas que proyectan desde su práctica. Las reflexiones de Colin Black sobre el género revelan que la intención siempre fue que los artistas, a través de su trabajo, expandieran constantemente los límites del término. Esta apertura permite que el radioarte se mantenga como una forma de expresión viva y pertinente en un entorno mediático en constante transformación. Asimismo, la práctica radioartística implica una resignificación del medio masivo de la radio, transformándolo de una herramienta de comercio o control en un vehículo para la expresión y el compromiso artístico. Este cambio de paradigma se manifiesta en la exploración del potencial de la radiofonía como un medio para el arte, subvirtiendo las convenciones asociadas con su rol tradicional de canal o transmisor, generando nuevas estrategias narrativas acústicas. El radioarte busca crear y mantener nuevos abordajes narrativos, sonoros, acústicos y subvertir, mudar, mutar, transformar las convenciones ya referidas en un esquema tradicional de la comunicación de Aristóteles y Lasswell. A menudo se clasifica como una forma de arte de, o para, transmisión, una

multiplicidad de prácticas de arte mediático centradas en el espectro electromagnético.

En el presente trabajo se desarrollarán los principales antecedentes, componentes críticos y artistas involucrados en el origen del radioarte. El trabajo concluye con aquellos aspectos que desde el paradigma del ruido dieron origen al proyecto «El ruido es el mensaje», programa de radioarte en el que participé de su dirección desde sus inicios el año 2011.

Genealogía del radioarte

La concepción de utilizar la radio con fines artísticos tiene una antigüedad equiparable a la del propio medio radiofónico. Desde sus inicios, la radio demostró un potencial que trascendía la mera transmisión de información o entretenimiento. En los primeros tiempos de la radiodifusión, el radioteatro emergió como una forma artística popular, donde los efectos sonoros, los diálogos y la música se combinaban para «pintar imágenes con sonido» y estimular la imaginación de los oyentes. Esta práctica temprana evidenció la capacidad inherente de la radio para crear mundos inmersivos a través del sonido. Los primeros ejemplos del uso del medio radiofónico para producir arte podrían ser los Hörspiele alemanes («obras para escuchar»), una modalidad de radioteatro que mezcla documental radiofónico, paisaje sonoro, música electroacústica y técnicas de edición de sonido.

Un momento crucial en la formalización del radioarte como género específico fue la fundación del Studio d'Essai por Pierre Schaeffer en 1943. Schaeffer, pionero de la «música concreta», sentó las bases para una forma de arte específicamente radiofónica a través de sus experimentos con la manipulación de sonidos grabados o sonidos tomados. Su trabajo desafió las convenciones musicales tradicionales y abrió nuevas posibilidades para la creación sonora en el contexto radiofónico. La figura de John Cage como otro innovador radical, emergió llevando la experimentación sonora a límites poco mensurados. Sus obras, algunas de las cuales incorporaron el aparato

o dispositivo radio como instrumento, exploraban las fronteras entre el sonido, el silencio y el ruido, poniendo en diálogo y sentando debates sobre las definiciones tradicionales de música y arte.

A partir de 1980, la creación de la *New American Radio* en Estados Unidos, proporcionó una plataforma importante para la difusión y el reconocimiento del radioarte, marcando un punto de inflexión en su consolidación institucional. En la actualidad, la masificación de la radio comunitaria y la radio por internet ha generado nuevos espacios para la experimentación artística, permitiendo a creadores explorar formatos y contenidos fuera de las restricciones comerciales. La radio por internet ha renovado el medio y la técnica de transmisión de audio ha reemplazado el sistema de transmisión analógico, permitiendo a los artistas experimentar con la radio fuera de las limitaciones legales que impone una licencia de FM, o saltarse las restricciones usuales de las sociedades de gestión de derechos de autor, por mencionar ejemplos.

La historia del radioarte se encuentra intrínsecamente ligada a los avances tecnológicos y a las transformaciones en la percepción cultural del sonido y los medios. Desde un comienzo, el uso de efectos de sonido en el radioteatro, hasta las manipulaciones «concretas» de cinta de Schaeffer, y la incorporación de aparatos de radio como instrumentos por Cage, cada desarrollo tecnológico ha abierto nuevas vías para la expresión artística en la radio. Además, la evolución del panorama social y cultural ha influido en la manera en que los artistas abordan el medio y en cómo el público experimenta o se entrega al sonido. El auge de la radio por internet y las plataformas on-demand, representan un ejemplo contemporáneo de esta interacción dinámica. A lo largo de su historia, el radioarte también ha servido como un espacio para la activación social, cultural, estética y política. Ensayos como el de John Barber y las teorías de Brecht sobre la direccionalidad de la radio, resaltan su potencial como herramienta para el compromiso social y político. El contexto histórico revela que los artistas la han utilizado frecuentemente para desafiar narrativas dominantes y fomentar la creación de comunidades, modelos de construcción y sostenimiento de audiencias, los cuales perduran hasta la actualidad.

Distinguimos, fundamentalmente, al radioarte por su naturaleza auditiva, el cual se edifica como «arte invisible de la intimidad» que depende, en gran medida, de la capacidad del oyente para generar imágenes mentales a partir del sonido. Esta característica esencial lo diferencia de las formas de arte visual. Entre sus atributos clave se destaca su habilidad para trascender las barreras del tiempo y el espacio, su potencial para alcanzar, tanto audiencias masivas como individuos en la esfera privada, y su capacidad para generar una dislocación espaciotemporal en la experiencia del oyente. La radio tiende un puente entre el tiempo y el espacio, reuniendo a personas e ideas mediante el establecimiento de experiencias auditivas colectivas que permiten, tanto la escucha masiva, como la individual.

El «lenguaje radiofónico» constituye el núcleo expresivo del radioarte, integrando sus elementos como la voz, la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, junto al ruido. La manipulación activa de estos elementos en forma creativa por parte de los artistas es fundamental para la construcción de significado. El radioarte se manifiesta en una variedad de estilos y formatos, incluyendo el radiodocumental, el radioteatro, el paisaje sonoro, el arte sonoro propiamente dicho, la música electroacústica, la poesía sonora y las narrativas experimentales. Esta diversidad estilística subraya la riqueza y la amplitud del género. En consonancia, el radioarte posee la capacidad de desafiar las percepciones auditivas convencionales y de subvertir las normas de los medios de comunicación masivos, evidenciando su rol crítico e innovador. A menudo, la producción de radioarte se caracteriza por el enfoque de experimentación directa, lo que fomenta la accesibilidad y la exploración sin restricciones preestablecidas.

Las posibilidades técnicas intensifican la importancia del diseño sonoro y la participación activa del oyente en la construcción del significado. A diferencia del imperio de la imagen y medios visuales, el radioarte confía exclusivamente en el sonido para entregar su mensaje, lo que exige y demanda una cuidadosa curatoría y consideración de las texturas sonoras, la espacialidad y la dinámica para involucrar eficazmente la imaginación del oyente y crear una

experiencia auditiva convincente. El receptor se convierte así en un participante activo en la contemplación de la obra de arte a través del sonido. Además, opera en una intersección única de espacio público y privado, siendo transmitido a una audiencia masiva, pero experimentado individualmente en los espacios personales. Esta dualidad crea una dinámica particular entre el artista y el público, donde la obra sonora penetra la esfera íntima del oyente, generando una conexión íntegra y particularmente personal.

Confluencias y divergencias: el diálogo con el arte sonoro y otras formas de creación

Si bien el radioarte se incluye frecuentemente dentro del amplio campo del «arte sonoro», es necesario establecer las distinciones que lo caracterizan, ya que se diferencia de este último por su dependencia intrínseca de las tecnologías de radiodifusión para su creación, comunicación y consumo. En contraste, el arte sonoro puede manifestarse en diversas formas y contextos, incluyendo instalaciones y performances que no necesariamente involucran la transmisión radiofónica. Una perspectiva enfatiza que el radioarte es «radio hecha por artistas», y no simplemente, arte sonoro o música transmitida por la radio, resaltando la intencionalidad y el compromiso específico con el medio radiofónico.

El arte sonoro, a diferencia del radioarte tradicional, puede incorporar elementos visuales o existir fuera de las limitaciones temporales de la radiodifusión, manteniendo una relación compleja con otras formas de creación auditiva como la música experimental, la poesía y los documentales sonoros, compartiendo ciertos elementos, pero manteniendo una multiplicidad de abordajes y enfoques. La frontera entre el arte sonoro y la música experimental a veces es difusa. El arte sonoro, como disciplina artística, utiliza el sonido como medio principal o material. Al igual que muchos géneros del arte contemporáneo, el arte sonoro puede ser de naturaleza interdisciplinaria y/o utilizarse en formas híbridas.

Aunque comparten el material sonoro como elemento fundamental, el radioarte se distingue del arte sonoro debido a su

inherente conexión con el medio y su contexto de transmisión. El radioarte se concibe y se difunde a través del medio radiofónico, teniendo en cuenta sus posibilidades y limitaciones específicas. El arte sonoro, aunque también centrado en el sonido, posee un alcance más amplio y puede manifestarse en diversas formas más allá de la transmisión radiofónica. Distinción esencial para una comprensión precisa del género en cuestión.

Semántica del sonido: producción de significado y recepción en el oyente

Un aspecto a menudo presente en el radioarte es cómo las lenguas organizan sistemáticamente los sonidos para transmitir significado lingüístico. Para comprender la producción de significado en el radioarte, es fundamental considerar este aspecto de la lingüística. Estrenos brinda un marco para analizar cómo el sonido, en el contexto del lenguaje hablado, se convierte en portador de sentido, configura un espacio propio y visibiliza el complejo universo del o los lenguajes, citando a Wittgenstein: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo».

El simbolismo sonoro explora la relación no arbitraria entre los sonidos del habla y su significado; sugiere que ciertos sonidos pueden evocar inherentemente significados o asociaciones específicas. La teoría de la polisemia del sonido postula que este puede tener múltiples significados dependiendo del contexto en el que se percibe, una idea particularmente relevante para la interpretación del radioarte abstracto o experimental. Es crucial reconocer el papel activo del oyente en la percepción auditiva, donde el cerebro interpreta las ondas de presión sonora y extrae significado de complejas mezclas, remarcando la naturaleza subjetiva de la experiencia de escuchar piezas de radioarte. Finalmente, la noción de «poética radiofónica» se refiere a las maneras específicas en que el medio radiofónico moldea la expresión artística y la construcción de significado.

La producción de significado a través del sonido en el radioarte es una interacción compleja, de estructuras lingüísticas, cualidades

sonoras propias, así como el bagaje perceptual y cultural del oyente. Resalta la multifacética naturaleza de cómo derivamos el significado del sonido. En el contexto del radioarte, que a menudo manipula y procesa materia sonora en formas y abordajes poco convencionales, la interpretación del oyente se vuelve aún más importante, influenciada por sus experiencias individuales y su contexto cultural.

Arquitectos de la radio, pensadores del sonido, actores artísticos: algunos autores fundamentales del radioarte y los estudios sonoros

Rudolf Arnheim. Se erige como uno de los pioneros en la exploración teórica del potencial artístico de la radio. En su obra de 1936, titulada simplemente «Radio», el autor sentó las bases para comprenderla no solo como un medio de transmisión, sino como una forma de arte con principios estéticos propios. Su concepto de «materialtheorie» aplicado a la radio, se centra en la idea de que las descripciones artísticas y científicas de la realidad, se moldean a partir de los materiales específicos de cada medio. En el caso de la radio, este material primordial es el sonido. Arnheim exploró las palabras y la música como tipos particulares de sonidos, analizando la dirección y la distancia, la resonancia espacial, la secuencia y la yuxtaposición en el sonido radiofónico. Su trabajo temprano fue fundamental para establecer la radio como un arte sonoro distinto, con sus propias capacidades creativas y emocionales, basadas en la estimulación de la imaginación a través del sonido. Entendía que, si un arte sonoro podía tener un impacto social y político, era porque sociedad y política eran partición de lo perceptible y partición de sensibilidad; la política es una forma de estética: una partición entre lo que se puede y no se puede ver u oír.

Esta temprana labor de R. Arnheim, cimentó las bases para la comprensión de la radio como una forma de arte singular, con principios estéticos propios basados en el campo sonoro. Al enfocarse en el «material» de la radio –el sonido–, trascendió la visión del medio como una herramienta para la mera transmisión de otras formas artísticas. Reconoció el potencial artístico implícito en la manipulación y organización del sonido dentro del contexto radiofónico.

Pierre Schaeffer. Figura central en el desarrollo del radioarte, reconocido principalmente por su trabajo pionero en la «música concreta» y su elaboración teórica sobre el «arte radiofónico». A partir de sus experimentos con la manipulación de sonidos grabados en la radio francesa, Schaeffer buscó definir una forma de arte específica para el medio radiofónico. Su énfasis en la «situación acusmática» –la escucha del sonido sin la visión de su fuente–, reveló el profundo potencial poético de esta experiencia en el contexto del arte radiofónico. Schaeffer desafió las convenciones musicales tradicionales al trabajar directamente con los sonidos del mundo, transformándolos y organizándolos para crear nuevas composiciones sonoras. Su búsqueda de un «arte propio de la radio» y su exploración de las posibilidades expresivas del sonido grabado, marcaron un antes y un después en la concepción del radioarte. Schaeffer buscó, entonces, una estética que pudiera elevar la potencialidad de las artes mecánicas.

Su obra revolucionó la manera en que el sonido podía utilizarse en la creación artística, influyendo directamente en el desarrollo del radioarte como un género «distinto», por decir. Sus novedosas técnicas de trabajo con sonidos grabados, también llamados «sonidos tomados» o «found footage» (en el cine), en lugar de instrumentos musicales tradicionales, abrieron paso a una vasta paleta de sonidos para los artistas. Sus escritos teóricos legitiman aún más a la radio como medio para una profunda exploración artística.

John Cage. El ícono de la vanguardia musical, quizás uno de los más silenciosamente revolucionarios, también realizó contribuciones significativas al radioarte a través de sus enfoques radicales sobre el sonido, el silencio y las operaciones de azar. Cage incorporó aparatos de radio en sus composiciones, explorando la aleatoriedad de las ondas radiofónicas como material musical. Una de sus obras más discutidas, mentadas y reconocidas, *4'33*», desafió y puso en debate, diálogo y discusión, las nociones convencionales de música, al presentar una pieza que abre la puerta a los sonidos ambientales que ocurren durante su mínima interpretación, donde prima la invitación a la reflexión sobre el sonido y el entorno acústico y social

como elemento musical. Su trabajo amplió los bordes de lo que podía considerarse arte en el ámbito sonoro y su impacto, más que profundo, en las prácticas del radioarte. En *Imaginary Landscape No. 4* (1951), utilizó doce radios ejecutadas simultáneamente, dependiendo por completo de las transmisiones random al momento de la performance para su materialización acústica. En *Radio Music* (1956), la obra se compone a partir de operaciones de azar, con indicaciones de 56 frecuencias diferentes entre los 55 y 156 kHz.

La obra de John Cage desafió las definiciones tradicionales de música y expandió las posibilidades de lo que podía considerarse arte dentro del ámbito musical y sonoro, impactando directamente en el radioarte. Sus ideas poco convencionales y sus abordajes sobre el sonido y su disposición a incorporar el ruido ambiental y el azar, gracias a las influencias del Zen y el I Ching en sus composiciones, ampliaron los horizontes artísticos para todas las formas de arte basadas en el sonido. Quizás el mayor legado de Cage para todo el espectro de artistas y pensadores del arte y la sociedad sea el animar a escuchar e interactuar con el mundo que nos rodea de forma no hegemónica y poco tradicional.

Bertolt Brecht. Dramaturgo y teórico, también desarrolló teorías críticas sobre la radio, enfatizando su potencial como medio de comunicación bidireccional, en lugar de un simple aparato de distribución unidireccional. Brecht abogó por una radio «democrática», que permitiera a los oyentes no solo escuchar, sino también, hablar y participar activamente en el proceso comunicativo. Sus teorías exploraron las dimensiones políticas y sociales de la radio, particularmente, en el contexto de los medios de comunicación masivos y la propaganda. La visión de Brecht sobre una radio que fomenta el intercambio y la participación sigue siendo relevante para el análisis del potencial del radioarte como herramienta de discurso público y compromiso social. Brecht propuso transformar el medio desde un aparato de difusión a uno de comunicación. Este aparato no solo debería transmitir, sino también recibir; no solo permitir que la audiencia escuche, sino convertirlos en hablantes y productores.

Hildegard Westerkamp. Compositora, artista radiofónica y ecologista acústica canadiense, reconocida por su trabajo en ecología acústica, composición de paisajes y caminatas sonoras («soundwalks»). Westerkamp popularizó la práctica del «soundwalking» como una forma de escucha atenta del entorno sonoro. Su trabajo con el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (World Soundscape Project) y su enfoque en los sonidos ambientales en el radioarte, resaltan la importancia de la escucha consciente y la conciencia del entorno acústico. Westerkamp utiliza el radioarte como un medio para sensibilizar sobre la ecología acústica y nuestra relación con los paisajes sonoros a nuestro alrededor. Su tesis doctoral exploró la relación entre la escucha y la creación sonora, argumentando que un equilibrio entre ambas es esencial para la salud de la psique acústica humana.

R. Murray Schafer. Compositor, escritor y ambientalista canadiense que acuñó el término «paisaje sonoro» («soundscape») y fundó el World Listening Project (Paisaje Sonoro Mundial). Schafer desarrolló conceptos como las «marcas sonoras» («soundmarks») y las «notas clave» («keynotes»), para comprender la ecología acústica de un entorno. Su preocupación por esta arista, en particular, y sus ideas sobre cómo mejorar la «afinación del mundo» a través de la escucha y la producción sonora conscientes, han tenido una gran influencia en el campo del radioarte y los estudios sonoros. En su libro *The Tuning of the World* (1977), argumentó de manera más completa y convincente a favor de lo que denominó la «ecología acústica».

Douglas Kahn. Historiador y teórico reconocido por sus escritos sobre el uso del sonido en las vanguardias artísticas y la música experimental, así como en las artes mediáticas. Su libro *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, examina el papel del sonido en el arte del siglo XX. Kahn, también, editó la colección *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, junto a Gregory Whitehead, quien explora la historia del arte sonoro en relación con la radio. Kahn sostiene que la dimensión sonora del modernismo y el posmodernismo en el arte precedió significativamente el uso del término «arte sonoro».

Su extensa investigación ofrece una profunda comprensión histórica de cómo los artistas han interactuado con el sonido, particularmente, dentro del medio radiofónico. Su trabajo ayuda a contextualizar las prácticas contemporáneas del radioarte dentro de una trayectoria más larga de innovación artística.

Salomé Voegelin. Artista y escritora que explora la escucha como una práctica sociopolítica. Su libro *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* desarrolla el concepto de una «sensibilidad sónica» y analiza la escucha como un compromiso activo y crítico con el entorno acústico. Voegelin también trabaja en la idea de «Mundos Posibles Sonoros» (Sonic Possible Worlds), explorando cómo el sonido puede crear realidades alternativas. Su enfoque filosófico del radioarte y la escucha, ofrece un marco contemporáneo para comprender las dimensiones experienciales y sociopolíticas de esta forma de arte. Para Voegelin, la escucha está llena de duda: duda fenomenológica del oyente sobre lo oído y sobre sí mismo al oírlo.

Su enfoque filosófico sobre el radioarte y la escucha, el énfasis en el acto de escuchar como una práctica creativa y crítica proporciona una lente poderosa para analizar la participación de la audiencia con el radioarte y su potencial para moldear las percepciones y la comprensión del mundo.

José Iges. Destacado artista y teórico español, quien ha realizado contribuciones significativas en el ámbito del radioarte y el arte sonoro. Su obra se caracteriza por una exploración profunda de las posibilidades expresivas y comunicativas del sonido, así como, por su capacidad para integrar elementos narrativos y conceptuales en sus proyectos. A lo largo de su trayectoria, Iges ha desarrollado una serie de obras que cuestionan los límites tradicionales de la música y la radio. Ya sean piezas radiofónicas, performances interactivas o eventos de arte sonoro, sus obras invitan a la reflexión y al diálogo. Entre sus proyectos más destacados se encuentran aquellos que combinan el uso de tecnologías avanzadas con una sensibilidad artística excepcional. *Modos de Contar* (1983), *Radio No Man's Land* (2010), *Terre di Nessuno* (2002/2013/2022), en colaboración

con Concha Jerez, son obras que no solo desafían las convenciones del arte sonoro en general, sino que también, abren nuevas sendas para la interacción entre el público y el medio sonoro. Además, su labor como teórico es fundamental para el desarrollo y la difusión del radioarte, consolidándolo como una disciplina artística relevante en el panorama contemporáneo.

William S. Burroughs. El método de «cut-up», desarrollado por el escritor William S. Burroughs, consiste en tomar fragmentos de texto y reorganizarlos para crear nuevas composiciones y significados. Esta técnica involucra un proceso prácticamente artesanal. Allí se recortan palabras o frases de diversos orígenes, como diarios, libros, o incluso, conversaciones, y se combinan de maneras inesperadas. El objetivo principal es liberar la creatividad del artista, permitiendo que las palabras encuentren su propio flujo y que el contenido emerja de forma orgánica y espontánea.

Burroughs creía que el lenguaje tenía una estructura y lógica que limitaba tanto la mente como la percepción. Al romper esa estructura, la técnica del cut-up ofrece una manera de acceder a niveles profundos de pensamiento y conciencia. Esto no solo implica la descomposición física del texto, también, la disposición a explorar lo desconocido y aceptar el caos como una forma válida de arte.

En *El ruido es el mensaje*, esta idea toma forma en la producción y montaje. Aquí, el ruido no es solo un elemento perturbador, sino una herramienta creativa para explorar nuevos caminos llenos de significados diversos. En el proceso de edición y montaje los fragmentos aparentemente aleatorios adquieren una nueva lógica y resonancia, desafiando las nociones tradicionales de coherencia narrativa. En sus textos narrativos de ficción, entre los que se encuentran la *Trilogía Nova*, que incluye los libros *La máquina blanda* (*The Soft Machine*, 1961), *El ticket que explotó* (*The Ticket That Exploded*, 1962) y *Nova Express* (1964), como en un sinnúmero de entrevistas, desarrolla y detalla sus procesos y expone su pensamiento tanto filosófico como crítico, mencionando como fuente indispensable, *La revolución electrónica* (*The Electronic Revolution*, 1970), pues, impulsa una evolución en la forma en que

percibimos y utilizamos los medios electrónicos, posicionando el ruido como un componente esencial de la comunicación moderna.

El cut-up no es simplemente una herramienta técnica aplicado a la creación de obra: pone en tela de juicio las normas tradicionales y fomenta formas tan libres como exploratorias de creación.

El ruido en el nuevo paradigma estético. Lecturas y aportes para el radioarte, la impronta conceptual en *El ruido es el mensaje*

El ruido en el proyecto no se manifiesta por sí solo; necesitó de un empujón bastante fuerte para irrumpir en el quehacer cotidiano. En 2011, y después de veinte años de trabajo continuo en medios radiofónicos, sumado a la insistencia de una prolija estética en contra de los «ruidos» que perturban toda artística forzada y tomada de los pelos –sin fundamento crítico por parte de los gerentes administradores del arte dentro de este medio–, los nuevos vínculos y aproximaciones a nuevas lecturas, entornos sociales y tecnológicos, abren el oído a la escucha atenta, profunda, y junto con las nuevas grabadoras digitales, comienza el trabajo de campo y registro, selección y escucha en busca del sentido sintáctico, morfológico y semántico del sonido como materia prima para elaborar piezas sonoras. Allí es donde salen por la puerta trasera, directo al contenedor de NO Reciclables, todos los argumentos ficticios contra el ruido y el silencio que, no solo en el medio radiofónico, sino también, en el académico, circulan como fantasmas producto de la superchería y misticismo más irracional. Estos acercamientos se producen gracias a la influencia de 4' 33", de John Cage, que llevó adelante el artista incorporando en la escena musical, elementos que rompen con lo tradicional, instituidos por la vetusta academia del momento. Esta revolución, como todas, de largo proceso de análisis y asimilación, expande las fronteras artísticas, precisamente, en la composición radiofónica, poniéndose en sintonía con la nueva y moderna corriente, el radioarte.

Pero quien da un marco moderno es, quizás, uno de los primeros en abordar la estética y la radio. Ferruccio Busoni, figura

protagónica del modernismo musical, revolucionó los paradigmas estéticos de su época a través de su obra *Esbozo de una nueva estética de la música* (1907). En el texto, sugiere incorporar el ruido como elemento constitutivo de la composición musical, propuesta de vital importancia, porque para comprender la influencia significativa que tuvo en el desarrollo de la música del siglo XX, hay que sumergirse en el texto y meditar su propuesta.

La crisis de la estética musical tradicional y la búsqueda de nuevas expresiones, llevaron a Busoni a indagar en los usos estéticos de los sonidos de su entorno o de su ecosistema sonoro. Muy lejos aún en el futuro para que R. Murray Schafer acuñara los conceptos de *soundscape* o paisaje sonoro, memoria sonora o ecosistema acústico, anticipándose al silencio revolucionario de John Cage o a las derivas sonoras de la música concreta de los Pierre (Schaeffer y Henry).

A principios del siglo pasado, la música occidental se encontraba en un momento de profunda transformación. Las formas musicales tradicionales, heredadas del romanticismo, parecían agotadas; y los compositores buscaban nuevas vías para expresar las complejidades de la modernidad. Busoni, que no era un ente aislado, dada su formación en composición y teoría musical, propuso una ruptura sin concesiones con el pasado, abogando por una estética musical que trascendiera las limitaciones de la tonalidad y la armonía.

Tradicionalmente, el ruido había sido considerado una perturbación o fuerza externa a la música, un elemento a eliminar o para censurar. Sin embargo, Busoni puso en crisis esta concepción al proponer que el ruido podía constituir un material musical con pleno derecho. De la misma manera que un torno da forma a un trozo de metal hasta convertirse en una valiosa pieza de engranaje, el compositor actuaría dándole forma al ruido, organizando y estructurándolo para crear obras de arte con sonidos. Esta provocativa idea se basaba en la convicción de que el sonido, en todas sus manifestaciones, podía ser utilizado como un medio de expresión artística.

Desde esta perspectiva, Busoni buscaba ampliar las posibilidades expresivas de la música y crear un lenguaje sonoro más acorde con los tiempos. Para lograrlo, el ruido le ofrecía:

Nuevo lenguaje sonoro: porque le permitía explorar sonoridades inéditas más allá de las armonías y melodías tradicionales, ampliando así el espectro tímbrico y expresivo de la música.

Conexión con la modernidad: era un reflejo de la era industrial y de la ruptura con el pasado, capturando la caótica y compleja realidad de los comienzos del siglo XX.

Una herramienta para la expresión emocional: ya que podía transmitir emociones intensas y complejas, difíciles de expresar con recursos musicales convencionales como la armonía y la melodía.

Transcurridos unos cien años, el ruido, según Jacques Attali, es un sonido que se produce de forma no intencionada y que puede ser molesto o desagradable. También puede ser utilizado de forma creativa, como en la música experimental o en el arte sonoro.

Volvamos al ruido de Busoni, dado su estatus de figura clave para revisar y acreditar merecidamente su gran influencia en *El ruido es el mensaje*:

El timbre como elemento primordial: el compositor otorgaba una importancia fundamental al timbre, o lo que llamaríamos color del sonido. El ruido ofrecía una amplia gama de timbres que podían ser explorados y combinados para crear texturas sonoras inéditas en aquel entonces. Como ejemplo actual, claramente desarrollado en un universo musical, podemos mencionar el llamado drone, género que se apropió merecidamente de estas singulares características con representantes en toda la órbita sonora.

La música como un continuo sonoro: Busoni no establecía una dicotomía entre música y ruido, sino que los consideraba como extremos de un continuo sonoro, donde ambos elementos podían coexistir y también complementarse. Aquí podríamos enlazarlo con lo que manifestaba John Cage (1961), que todo sonido es válido y no hay sonidos inherentemente buenos o malos, una idea que desarrolla a lo largo de varios ensayos en *Silencio*.

La importancia de la improvisación: el autor también valoraba la improvisación como una herramienta para explorar nuevos caminos sonoros, para crear una relación más directa entre el

intérprete y el público. El azar en el espectro sonoro, a través de la ejecución de instrumentos y no instrumentos como nuevas formas de expresión sonora, incluyendo el uso de medios electrónicos y técnicas extendidas, así como, en la composición de obras y planteamientos de performances dentro y fuera del arte sonoro, cobra vida plena en géneros como el Free Jazz o la Improvisación Libre. Como ejemplo, podemos citar las performances de F.M. Einheit (Frank-Martin Strauss) como parte de *Einstützende Neubauten* o en colaboración con Andreas Ammer, otro conocido radioasta, productor y guionista, con la obra *Symphony of Sirens*, donde la alternancia de instrumentos de cámara modernos y electrónicos se toman turno, o directamente, pierden protagonismo frente a sirenas, vasos o cualquier objeto que pase por la imaginación y genere un recurso o elemento sonoro para ser incorporado en la composición o performance. El paisaje sonoro juega aquí un papel principal dentro de la escena o cuadro general.

Para Busoni no había necesidad de limitarse a los instrumentos tradicionales para explorar el ruido, proponiendo además el uso de:

Instrumentos modificados: alterando o interviniendo la estructura o el material de los tradicionales, se podían obtener sonidos más percusivos o clústeres.

Objetos cotidianos: cualquier objeto podía convertirse en un instrumento musical, generando una amplia variedad de timbres.

Efectos electrónicos: Busoni anticipó el uso de la electrónica para crear sonidos artificiales y modificar los sonidos naturales (theremin primero, sintetizadores posteriormente).

Las ideas de Busoni, entonces, anclaron en profunda influencia para el desarrollo de la música del siglo XX. Compositores como Edgard Varèse continuaron explorando las posibilidades del ruido, dando lugar a nuevos géneros como el expresionismo musical y la música concreta, poniendo a los sonidos a dialogar con el situacionismo, el azar, la performance y la acción directa. Varèse fue uno de los primeros compositores en llevar al extremo las ideas de Busoni. En obras como *Ionisation*, por la cual Frank Zappa sentía devoción, creó una orquesta de instrumentos de percusión y objetos metálicos, generando una textura sonora densa y caótica.

John Cage, por su parte, llevó la exploración del ruido aún más lejos, componiendo obras como *4'33»*, en la que el silencio

y los sonidos ambientales (más adelante adopta el nombre de paisaje sonoro o soundscape en inglés) se convierten en el material principal de la composición. Mucho se ha dicho respecto de esta obra, y seguramente, mucho se dirá en el futuro aún, donde el elemento principal no radica en la reproducción de información sonora indicada previamente en la partitura, sino en instrucciones lo suficientemente amplias y abiertas para motivar una escucha atenta del entorno inmediato, invirtiendo el orden del ego. La obra deviene en libertad, sin las cadenas opresoras del compositor artista. Por primera vez, el silencio deja de ser una figura en el pentagrama y se incorpora a la paleta sonora del espectro contemporáneo.

Pero unos años antes de la explosión del silencio, caminé por estas tierras, un personaje troncal en el abordaje del ruido como el elemento del futuro en las composiciones. En el período de entreguerras, las vanguardias artísticas estallaban entre los viejos órdenes y los nuevos: mientras más disruptivos, mejores; mientras más destructiva la propuesta, más vanguardista se elevaría al domo de los dioses de la aprobación.

Entre tanta furia contenida y terror con olor a cloro en la Guerra de las Trincheras, como llamaron a la Primera Guerra Mundial, emerge un personaje más que importante en la escena, como tomando el guante y continuando las exploraciones estéticas de Busoni. Luigi Russolo aporta por denominar a su concepción de ruido como *arte de los ruidos* y lo utiliza en sus composiciones musicales para crear una nueva forma de música que él llama «música futurista».

La música futurista utiliza una amplia variedad de sonidos, nutriéndose de sonidos (ruidos) industriales, tanto de la naturaleza como electrónicos.

El arte de los ruidos (L'arte dei rumori), de Russolo, surgió en el contexto del movimiento futurista, un movimiento artístico que celebraba la modernidad, la tecnología y el cambio que se desarrolló en Italia a principios del siglo XX. El arte de los ruidos de Russolo era una expresión más de contexto que de ese espíritu futurista. Vale recordar que se vivía en un crescendo constante en la carrera

bélica por la toma del poder y control de Europa. Como en cualquier juego de estrategia, los artistas también se vieron en la necesidad de cuadrarse en ideas que se dejaban ver en sus obras, lo cual presenta al futurismo como consecuencia de la salida de un estado feudal, con alto control religioso y la alborada de uno de los terrores ideológicos que marcó el siglo XX.

Russolo es considerado como uno de los padres del arte sonoro. Sus ideas y abordajes sobre el ruido han influido en muchos artistas, en general, y sonoros, en particular, posteriores. El arte de los ruidos también contribuyó a la evolución de la música experimental, improvisación y, por supuesto, el radioarte o su género previo, el Hörspiel o radiodrama. En ciertos ámbitos, académicos o no, se suele desconocer no solo el aporte de Russolo en el futurismo; también se desconoce o quita del relato, elevando el dedo acusador, a una de las figuras importantes del movimiento: Filippo Tommaso Marinetti.

Marinetti fue el principal exponente y fundador del futurismo, un movimiento artístico y literario italiano que surgió a principios del siglo XX. Este movimiento, caracterizado por su exaltación de la modernidad, la tecnología y la velocidad, impactó profundamente las artes visuales, la literatura y la música. Al igual que los futuristas, tales disciplinas no veían el ruido como algo negativo o a evitar, sino como una expresión de la energía y el dinamismo de la vida moderna. En su famoso *Manifiesto futurista*, publicado en 1909, Filippo Tommaso exaltaba el sonido de las sirenas, de las fábricas y de las grandes ciudades, como una sinfonía de la vida moderna. Quizás sean los escandinavos quienes mejor comprendieron esta vanguardia y hayan brindado algunas de las más interesantes obras, partiendo desde la formalidad del ruido hasta la combinación propuesta por el situacionismo y la idea de comprender el entorno como actor fundamental en la composición, desde la ficción, como en el filme *Sound of Noise*; la composición formal, como propone Åke Parmerud con *Grains of Voices* o las ya mencionadas obras radiofónicas de Andreas Ammer.

Las ideas de Marinetti sobre el ruido tuvieron una profunda influencia en el desarrollo de las artes sonoras. Junto a Luigi

Russolo, quien fue profundamente influenciado por él, exploraron las posibilidades expresivas del ruido en la música. La idea del ruido como una forma de arte válida y legítima, es una herencia directa del futurismo, que veía al ruido como parte del día a día, estructura del entorno cotidiano. Para los futuristas, no era una simple metáfora de la vida moderna, sino la expresión sonora de la energía y la vitalidad de una sociedad en constante transformación. Al reivindicar el ruido, desafiaban las convenciones estéticas de su tiempo, que valoraba la armonía y la belleza tradicional burguesa, visualizándolo, por el contrario, como el símbolo de la modernidad y la energía que estaban buscando. Según Jacques Attali, podemos distinguir diferentes perspectivas en torno al ruido, ya sea como mercancía, como sentido y como signo:

Como mercancía, refiere al ruido que se vende y se compra, como la música que se escucha en la radio o en los conciertos.

Como sentido, remite al ruido que tiene un significado para nosotros, como el «ruido» de las olas del mar o el ruido de un pájaro cantando.

Como signo, reconoce al ruido que se utiliza para representar algo, como el ruido de un timbre que significa que alguien llama a la puerta.

Lo importante aquí, es que Attali analiza la evolución del ruido a lo largo de una interesante línea temporal. Partiendo desde la antigüedad, el ruido era considerado como un signo de caos y desorden. Ya en la Edad Media, el ruido era visto como una forma de comunicación entre los seres humanos y los dioses. En la Modernidad, el ruido se convirtió en parte integral de nuestra vida cotidiana.

El argumento de Attali señala al ruido como fenómeno político, al estar vinculado con el poder, que puede utilizarlo para controlar a la población, por ejemplo, a través de la propaganda o la censura. En contrapartida, el ruido también puede ser utilizado por los movimientos sociales para protestar contra este poder.

Podemos concluir que, si el ruido va hacia una dirección, siempre hay retorno, como en un loop sonoro.