



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE FILOSOFÍA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

**Territorios de lo audible: propiedades estéticas, implicaciones fenomenológicas y apertura
hermenéutica del arte radiofónico**

TESIS

Para obtener el grado de
Maestra en Filosofía de la Cultura

PRESENTA:

Viviana Ramírez Trejo

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Eduardo González Di Pierro

COMITÉ REVISOR:

Dr. José Alfonso Villa Sánchez

Dr. Federico Marulanda Rey

Morelia, Michoacán. Agosto de 2017.

*Agradezco a quienes me acompañaron en esta intensa travesía
que tocó todos los niveles de mi existencia:*

A mis padres, porque ellos son mi mayor ejemplo de la vida buena y bella.

A mis hermanos, que confían en lo que soy sin explicaciones de por medio.

A mi familia extendida, que me dedica sus palabras más alentadoras.

A mis amigos, que me regalan su complicidad en la locura y en el sueño.

A mis compañeros más cercanos, que conocen la experiencia terrenal y sublime de la filosofía.

A mis colegas, que comprenden hacia dónde se orienta mi camino.

A mis profesores, que me desafían a crecer y ampliar mis horizontes.

A Dios, a lo asombroso del mundo, a los días amorosos, que nunca me sueltan de su mano.

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. EL SER ESTÉTICO DEL ARTE RADIOFÓNICO	11
1.1 El mundo como lugar de lo sonoro.....	12
1.2 Estética de lo audible.....	16
1.2.1 El acto de escuchar y cómo escuchamos lo que escuchamos.....	16
1.3 El ser del radioarte: al encuentro de su naturaleza expresiva.....	20
1.3.1 El radioarte como in-materialidad creadora y la potencia de lo invisible.....	29
1.4 Mediaciones del azar.....	33
1.4.1 Experimentación artística, acciones lúdicas e improvisación.....	35
CAPÍTULO II. HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DEL ARTE RADIOFÓNICO	37
2.1 La experiencia perceptiva.....	39
2.2 La experiencia estética de la escucha radioartística.....	41
2.2.1 Sinestesia radioartística o interacción de los sentidos a través del estímulo auditivo.....	45
2.3 Modificación fenomenológica y escucha atenta o dirigida.....	49
2.4 Constitución del objeto radioartístico.....	52
2.4.1 Aleatoriedad y esteticismo en la escucha radioartística.....	58
2.4.2 Epojé radioartística.....	60
CAPÍTULO III. IMAGINACIÓN, SENTIDO E INTERPRETACIÓN EN EL ARTE RADIOFÓNICO	62
3.1 El ejercicio de la imaginación.....	63
3.1.1 Imágenes imaginarias.....	65
3.1.2 La imagen sonora.....	69
3.2 Por una hermenéutica del radioarte.....	75

3.2.1 El encuentro del sentido en el sonido radioartístico.....	76
3.2.2 Interpretación y significados no unívocos.....	79
3.2.3 Intersubjetividad radioartística e imaginación intersubjetiva.....	84
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	93
AUDIOGRAFÍA.....	96

RESUMEN

Este trabajo pretende explorar los valores estéticos del sonido en la radio, considerando nociones como percepción, sensibilidad, creación, experimentación, expresividad, imaginación, sentido, significación e interpretación. La pregunta principal es qué sucede al entrar en contacto con una obra de arte radiofónico o radioarte, de la cual se derivan otras inquietudes: cómo opera la creación radioartística, cómo es que el radioarte posibilita la vivencia de una interacción sensorial a través del oído, en qué consiste la formación de imágenes generadas por la escucha y cómo es el proceso de interpretación de una pieza. Éstas, entre otras cuestiones, se dirigen al encuentro de la naturaleza expresiva del radioarte, a través de categorías filosóficas provenientes de la ontología, la estética, la fenomenología y la hermenéutica como ejes principales.

(Palabras clave: radioarte, escucha, estética, percepción, imaginación).

ABSTRACT

This investigation attempts to explore the aesthetic values of sound in radio, considering notions such as perception, sensibility, creation, experimentation, expressivity, imagination, sense, signification and interpretation. The main question is what happens while listening radiophonic art or radioart, and that inquiry originates other concerns: how radiophonic creation operates, how radioart makes sensorial interaction possible through ear, what the configuration of images generated by listening consists in, and what the process of understanding a piece is like. These, among other issues, emphasize the expressive nature of radioart, considering philosophical categories related to aesthetics, phenomenology and hermeneutics as the main themes.

(Keywords: radioart, listening, aesthetics, perception, imagination).

INTRODUCCIÓN

El pensamiento viene del fondo. Para concebir una idea, armar una reflexión o concretar una teoría hay que guardar silencio, o mejor dicho, guardarse en el silencio. Pero si uno se mantiene vigilante se dará cuenta de que ese silencio no es estéril, sino que es una necesidad de abismarse para alentar las preguntas y las respuestas, para llegar a ese lugar filosófico al que el pensador parece huir y refugiarse como si construyera su propia cabaña en el bosque donde ejerce su espíritu, su razón. Si bien la filosofía implica un andar constante sobre las letras, palabras y frases que otros han escrito, ese mismo recorrido posibilita una senda paralela que es la del pensamiento propio, el pensamiento de quien intenta ponerle pies y cabeza a un trabajo intelectual nada sencillo. La filosofía tiene un gran aliado en el silencio, pero no podemos dejar de lado que este amor por la sabiduría mantiene una estrecha relación con el sonido de la palabra. Imaginemos a los grandes maestros que no escribieron sus ideas sino que caminaban rodeados de sus discípulos, aquellos filósofos que se ceñían a las palabras y cuyos aprendices apreciaban el valor de tales palabras. Imaginemos a Sócrates, por ejemplo, cuyas extraordinarias virtudes filosóficas quedaban plasmadas en su decir, un decir en el que estaban su erudición, su conocimiento y su humanidad, y aunque hay que reconocer que ese patrimonio ha quedado registrado gracias a la escritura, nada hubiera podido plasmarse sin la presencia de la palabra dicha. En nuestros días esa relevancia tampoco se ha perdido, pues la filosofía depende justamente de la palabra a través de las voces que explican un concepto, la cátedra, los coloquios, las mesas de discusión y otras maneras en las que los interlocutores se revelan por medio del verbo, de la oralidad. No basta con ver al expositor para apreciar su pensamiento, sino que hace falta escucharlo, saber de su propia voz lo que tiene para decir. La filosofía es diálogo y para abrir esa comunicación de ida y vuelta hay que romper el silencio, salir de él, porque no es suficiente generar ideas, hay que llevarlas a algún foro en el que se reúnan los otros para emplear el lenguaje con el sonido de por medio. Con las palabras que salen de la garganta del pensador uno se maravilla, se pasma, se confronta, se vuelca en dudas. Y en el tono de la voz del pensador se declaran muchas cosas, por eso las voces más efectivas son aquellas que hablan no sólo con la

autoridad y la seguridad provenientes del dominio de un tema filosófico, sino aquellas voces que tienen “humedad espiritual”, como escribió Alfonso Reyes refiriéndose a uno de los valores del lenguaje. Hablamos de la voz apasionada, la voz invadida de emoción, la voz que la lógica no degrada, la voz que conecta con la verdad del pensamiento y es capaz de transmitir su hallazgo. Y luego la lluvia de preguntas por parte de la audiencia, la exteriorización de lo que se agita en otras conciencias y la oportunidad de darle juego a todas esas voces: las pasadas, las presentes y las que vendrán. Sí, la filosofía también es sonido, y este punto de partida nos lleva a plantear las generalidades del tema que abordaremos en esta investigación, un tema sonoro, precisamente: el arte radiofónico o radioarte.

Una de las preguntas principales que ha dado impulso a este trabajo es cómo redimensionar lo sonoro en la realidad socio-cultural que estamos viviendo. ¿Qué implicaciones tendría para nuestras prácticas cotidianas volvernos “más auditivos”, tener otra relación con los sonidos del entorno, sean naturales o producto de la creación humana? Es decir, cómo habilitar una comprensión del mundo desde lo sonoro percatándonos de que el oído es un sentido que nunca se cierra, y si emulando su funcionamiento estuviéramos dispuestos a “escuchar al otro” y adoptar una actitud de apertura hacia sus motivos, sus perspectivas, sus deseos, sus necesidades, para que ese otro nos devolviera el favor de considerarnos en las mismas condiciones, pues si nos escucháramos razonablemente sin menospreciar lo que es exteriorizado de una y otra parte, muchos de los problemas que nos aquejan tendrían una salida. De igual forma, si captáramos el paisaje con oídos nuevos para descubrir la polifonía del mundo, si nos rehusáramos a salir a la calle y creer que ahí sólo anida un soniquete insípido, si nos permitiéramos convertirnos en el público de los laboratorios sonoros, nuestros días entonarían otros cantares. Así, persiguiendo un decidido objetivo de sensibilización nos interesa hacer un rescate de lo audible, detenernos a apreciar el sonido y luego seguir andando en su compañía.

En la tradición estética, la historia del arte ha reportado los atributos de grandes obras derivadas de la pintura, de la escultura, incluso del cine. Todos ellos ámbitos visuales. Por otro lado, de ninguna manera podríamos decir que lo audible ha sido desdeñado, pues hay importantes

estudios analíticos y críticos sobre la música, por ejemplo. Pero, ¿qué pasa cuando hay que hablar del sonido que no está sujeto a tal disciplina? ¿Qué pasa cuando entramos en terrenos que no necesariamente remiten a una partitura, a una estructura armónica? Y más aún, sonidos que no suceden a manera de concierto o de recital. ¿Qué y cómo discutimos sobre ellos? Puede resultar un tanto ambiguo o complicado hablar en primera instancia del sonido en general, sin relacionarlo con un área concreta, que podría ser –ya lo mencionábamos antes- la musical. Pero nos interesa pensar el sonido desde una perspectiva que no remita necesariamente a las reglas de la música o que no deba revisarse con los estándares o criterios aplicables a ésta, aunque no sobra decir que en muchas ocasiones las obras sonoras muestran alguna “musicalidad” y pueden recuperar características armónicas, melódicas, rítmicas, contrapuntísticas, hasta cierto grado tradicionales, pero sin tener que responder a esas formas obligatoriamente como validación de una estética audible, pues las obras a las que nos referimos también irrumpen en los departamentos del ruido, de lo atonal, e incluso, de una rudeza experimental que en ocasiones no es fácil de digerir. Estas consideraciones nos llevan a preguntarnos por un arte de los sonidos más allá de la música y también a consultar la historia. Para poder llegar al arte sonoro –como término reconocido en el vocabulario de la actividad creativa- en un principio fue necesario concentrar las vibraciones aéreas en una ciencia especializada, una ciencia que estudiara el sonido como un fenómeno físico de oscilación capaz de generar una sensación auditiva. Nos referimos a la acústica como la disciplina del sonido. Una vez que éste fue analizado según su comportamiento, se descubrieron en él cualidades compositivas que posibilitaron la creación a partir de unidades resonantes. Fue entonces que la acústica tuvo un carácter estético: el llamado arte sonoro.

Durante el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, el sonido fue liberado y se le consideró como un elemento portador de expresividad y no como integrante exclusivo de la (hasta entonces) máxima exponente artística de lo sonoro: nuevamente, la música. Desde ese momento se han hecho numerosos esfuerzos por definir la categoría de arte sonoro, que según las palabras de Manuel Rocha Iturbide, tiene que ver en un amplio sentido con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión o que lo convierten en su columna

vertebral¹. Actualmente, muchos artistas contemporáneos no visualizan las fronteras de las artes como barreras o muros inamovibles, sino por el contrario, interactúan en áreas que pueden combinarse de formas asombrosas y enriquecedoras para lograr una obra sonora. Además, el flujo de información, el desarrollo de la tecnología, la exploración de nuevas estéticas, el ejercicio de la creatividad, el surgimiento de instituciones para la producción del *arte-que-se-escucha*, la permanencia de festivales, colectivos culturales, así como la praxis sin sujeciones a reglas estrictas, han propiciado el destape del arte sonoro. Y el arte siempre ha visitado la radio. Desde el surgimiento de este medio, alrededor de 1920, se le consideró una herramienta de experimentación muy atractiva para los artistas, quienes acudieron a las cabinas para poner en marcha una interlocución estética con las ondas hertzianas que persiste hasta nuestros días. Así, toda obra de arte hecha desde la radio, pensada en función de la naturaleza del medio, en sus elementos fundamentales -voz, música, efectos sonoros, ruidos y silencio- con la vocación de expresar hasta el otro lado de los altavoces y decirle algo a un espectador que escucha, tomando en cuenta las características y posibilidades de su emisión, es un radioarte.

¿Por qué merece la pena pensar el radioarte a partir de la filosofía? En principio, porque es un área de oportunidad teórica ya que aún no es un tema muy difundido en los círculos académicos. En lo que toca a las fuentes bibliográficas el diagnóstico que es que se ubican materiales no filosóficos que revisan el radioarte, y documentos filosóficos sobre temas audibles que no son propiamente radioartísticos. Sin embargo, en esta dificultad radica el reto de encontrar lo filosófico en el terreno apasionante de lo radioartístico. Una vez hecha esta observación, es preciso reconocer que hoy existen más textos y trabajos de investigación al respecto, pues se ha estimulado su discusión en los últimos años aunque no necesariamente desde una perspectiva filosófica, pero sí desde otros frentes igualmente meritorios. Hay quienes se están involucrando con la radio artística a través de la práctica, como hacedores de la misma; también hay universitarios que persiguen un resultado documental en el contexto de la Comunicación y varios radioastas interesados en el campo de la interdisciplinariedad que exponen sus discernimientos en algunos foros existentes, como la Bienal Internacional de Radio. Con suerte, esta tesis podría

¹ Manuel Rocha Iturbide, *¿Qué es el arte sonoro?*

En internet: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

resultar de utilidad para esclarecer algunas ideas sobre el fenómeno radioartístico, pues hay muchos aspectos que son reconocidos por los estudiosos del tema, sin saber que existen nociones filosóficas para explicar y sustentar lo que puede surgir como intuición en un primer momento. Por lo tanto, con estas páginas asumimos el compromiso de la reflexión formal sobre un tema que es parte de la producción cultural de un medio de comunicación -el caso de la radio- y concretamente una manifestación *sui generis* de ésta. El objetivo central de nuestra búsqueda es reflexionar sobre las propiedades estéticas del arte radiofónico o radioarte, sus implicaciones fenomenológicas y su apertura hermenéutica, atendiendo nociones como expresividad, experimentación, intencionalidad, creación, percepción, sentido, sensibilidad, imaginación, interpretación y significación; todo ello para esbozar un perfil filosófico de lo audible en el contexto radial. Como derivaciones de esta enumeración de conceptos, surgen las preguntas: ¿Cuál es el ser estético del radioarte? ¿Cómo opera la creación radioartística? ¿Es posible que a partir de algo puramente audible se logre tener sensaciones en otras regiones del cuerpo? ¿Qué tipo de escucha requiere el radioarte? ¿Cuál es el papel de la imaginación al interpretar una obra radioartística? ¿Cómo se da la intersubjetividad a la hora de compartir con otros los efectos de la escucha? Éstas, entre otras inquietudes serán explicadas a través de nociones provenientes de la ontología, la estética, la fenomenología y la hermenéutica como principales categorías filosóficas. No está de más precisar desde este momento, que cada una de las categorías aludidas supone en sí misma un campo monumental del pensamiento filosófico que evidentemente no podríamos agotar en esta investigación, por ello advertimos que limitaremos la discusión a algunos conceptos que resultan pertinentes para nuestra búsqueda. Además de estos niveles entre los que se estará moviendo nuestro texto, queremos destacar que regresaremos en todo momento al plano de lo empírico, es decir, lo que la experiencia nos ha enseñado sobre el radioarte, porque situándonos en el contacto con una pieza radioartística es que podemos dar cuenta de lo que ahí sucede para luego poder revisarlo con los recursos de la filosofía.

Al unir los cabos que hemos estado señalando, nos encontramos en condiciones de integrar la hipótesis de este trabajo y proponer que a través de una fenomenología del radioarte es posible explorar el acto perceptivo de la escucha, para identificar sus propiedades estéticas, entre las que

destacan creación, sensibilidad y expresividad; de esta manera se llegará al encuentro de su sentido, así como a la multiplicidad de interpretaciones en las que interviene el uso de la imaginación como una herramienta primordial en la obtención de significado por parte del escucha o perceptor. Así, el problema que se plantea es el fenómeno radioartístico, en cuanto experiencia estética que incluye dos elementos: por un lado el artista y por otro, el espectador. Ambos se implican mutuamente para que una pieza exista, pues de algún modo el creador construye para alguien y ese sujeto al que se dirige hace que la misma obra se constituya como objeto estético mediante el acto de escuchar. De tal suerte que en la revisión más extensa y como preámbulo al estudio concreto del radioarte, nos interesamos por una estética de lo audible. Sabemos que el sonido es un acontecimiento físico y perceptivo, pero lo que atañe a esta tesis es lo segundo: su valor como presencia, como sonido para alguien, es decir, sonido escuchado, sonido percibido, y en este esquema ya se encuentra el espectador de manera insustituible. Por eso, pondremos el acento en el sonido que se hace escuchar y acudiremos, en primer lugar, a una noción de estética que nos permita ir dirigiendo el camino hacia lo sensible, para después ampliar su aplicación cuando nos enfoquemos en la actividad creativa del artista y en el tratamiento que es capaz de darle al sonido.

Ya establecimos que la fenomenología es el faro central que orienta nuestro itinerario temático. La premisa que ha desatado las reflexiones subsecuentes es que el sonido es un fenómeno que se presenta, que aparece, por lo tanto un radioarte precisa de un perceptor que lo escuche, de lo contrario -en ausencia del sonido- simplemente no hay fenómeno. De aquí parten los entrecruces radioartísticos que se construirán en las siguientes páginas y aquí también se afianza la aportación que intentamos hacer: una fenomenología del radioarte, principalmente, poniendo a prueba sus alcances y también cruzando sus fronteras cuando hay que elaborar explicaciones que se extienden hacia otras ramas filosóficas. Hemos elegido esta vía porque nos ha proporcionado respuestas y nos ha permitido discernir lo que la experiencia ya nos había mostrado. Sin embargo, somos conscientes de que hay obras radioartísticas que buscan efectos muy particulares y que no necesariamente están planteadas para el deleite más sublime, que no esperan una escucha atenta ni el logro de una *epojé*, ni tampoco una actitud contemplativa por

parte del espectador. Existen radioartes cuyo objetivo es interrumpir, retar la percepción del escucha, poner a prueba su tolerancia a ciertas frecuencias, incomodarlo, o en ocasiones lo contrario, ser un rumor que apenas se nota, una emisión que no deja huella y se disuelve en el vaivén de muchas otras sonoridades; pero aun con esta variedad de objetivos que puede perseguir un radioasta y la diversidad de reacciones suscitadas en el espectador, seguimos situados en la experiencia estética -como ejercicio de la percepción y no como una teoría de lo bello o lo únicamente agradable- y seguimos buscando el sentido dentro de ella.

Después de la justificación fenomenológica, queremos señalar la vinculación entre los capítulos que conforman este trabajo. Al considerar el radioarte como una realidad perceptiva, tenemos que preguntarnos por su ser estético. Así tendemos un puente hacia la ontología para llegar a su centro, para explorar su naturaleza sensible y asumir que entonces en su manifestación sonora expresa su verdad. Después ampliamos el arco hasta los límites de la hermenéutica, ya que como derivación del acto de escuchar hay unas consecuencias del lado del perceptor, mismas que se relacionan con la apertura de la pieza radioartística, con la captura de su sentido y con las posibilidades de interpretación. Ésta es la lógica que conecta las categorías filosóficas que hemos puesto en la mesa, de tal manera que como adelanto de los contenidos se leerán los siguientes títulos: el ser estético del arte radiofónico, en el primer capítulo; hacia una fenomenología del arte radiofónico, en el segundo capítulo; imaginación, sentido e interpretación en el arte radiofónico, en el tercer y último capítulo. Debemos advertir a nuestros lectores que así como la radio cumple una función de redundancia cuando menciona constantemente su frecuencia, la hora del día, el tópico tratado y ofrece un resumen de lo que se ha dicho con la intención de no dejar fuera de la comprensión al radioescucha, nosotros también haremos uso de esa herramienta en el desarrollo del texto para subrayar las ideas más importantes. Esta es la razón por la que conceptos como experiencia estética, sonido, escucha, expresividad, objeto estético, lo real, tiempo, espacio, percepción, perceptor, interpretación, sentido, significación, experiencia radioartística, entre otros, estarán apareciendo a diferentes alturas del presente trabajo. En todo caso, esperamos que se reciba como un recurso aclaratorio para no perder la pista a las cuestiones cardinales y no como una cacofonía escrita que desencante a quien tome un paseo por estas hojas.

Para rendir este modesto fruto hace ya un buen tiempo que el radioarte nos ronda la vida. Muchas horas de traerlo en la cabeza, en los oídos y en las más claras intenciones de seguirle el paso a sus sinuosidades. Aunque etéreo, volátil, efímero, como el sonido mismo, hemos podido tomar al radioarte entre las manos para que nos diga lo que es, hemos podido atraparlo por un momento gracias a la filosofía y las palabras que ella nos ha permitido.

CAPÍTULO I. EL SER ESTÉTICO DEL ARTE RADIOFÓNICO

*El primer emisor de radio fue Dios.
Podemos encontrar evidencia de esto
en mitos religiosos alrededor del mundo.
La voz de Dios estaba en el viento, en el trueno
y en el sueño.
La voz divina era siempre invisible.
Era la voz del hebreo Yaveh, del griego Typhus,
del nórdico Thor y del maya Tepeu y Gukamotz.
Juntos crearon el mundo a partir del sonido.
Los dioses hablaron y se hizo la vida.*

-R. Murray Schafer

¿Por qué escribir sobre algo que se escucha? Un par de veces he iniciado un texto anotando la misma pregunta y creo que la respuesta aún no se agota. Escribir es pensar y es dejar una huella impresa que con suerte no se desvanecerá tan pronto como lo hacen las ondas sonoras en el aire. Las palabras resuenan íntimamente hasta que uno puede escuchar sus propios pensamientos, por eso las frases que se dicen cotidianamente al respecto tienen sentido. A nadie le es ajeno aquello de “escucha tu conciencia”, “escucha tu corazón”, “escucha tu voz interior”, e incluso, se puede constatar que cada uno de ellos nos ha hablado en su propio idioma y que nosotros los hemos entendido en lo profundo. Por eso escuchar implica ir adentro, al fondo; saltar como un clavadista a las aguas de la introspección, dejarse invadir por ese flujo sonoro que atraviesa el oído sin que éste pueda resistirse porque su puerta no se clausura. La evidencia está ahí: el sonido parece afectar a quien lo percibe aun sin su consentimiento, pues a diferencia de la vista que elige hacia dónde centrar su atención, el oído siempre está abierto, funcionando en su captura como un

dispositivo que no se retrae. La audición es un sistema envolvente perfecto que nos abraza con sus trescientos sesenta grados de acción.

El ojo se sitúa por encima o enfrente de los mensajes de los emisores. El oído se mete adentro, se sumerge, participa y se compromete con los acontecimientos y los mensajes. El ojo apunta, discrimina y particulariza casi siempre. La mirada se dirige voluntariamente. El oído es global, aprecia la totalidad del entorno. El ojo se cierra, se anula, se niega. El oído no puede dejar de oír, es independiente de la voluntad del sujeto receptor, se oye siempre.²

Esta cualidad abarcadora es un primer rasgo que nos parece relevante en todo el tema de lo sonoro. Es así que en este primer capítulo, interesa explorar lo que reside en el núcleo del sonido para pasar al concepto de escucha (pues es la acción mediante la cual entramos en contacto con lo que suena), y de ahí aterrizar en el radioarte como una manifestación específica de lo sonoro en la que se ponen en juego ciertas propiedades estéticas. Con ello establecemos un curso que va del sonido, a la escucha y de ahí al radioarte y su *ser* estético, sin olvidar algunos señalamientos sobre el proceso creativo en este trayecto.

1.1 El mundo como lugar de lo sonoro

El sonido tiene una impronta originaria pues nos remonta al inicio de inicios. Basta recordar la teoría del Big Bang que además de ser el modelo cosmológico predominante para explicar el acontecimiento físico más extraordinario de todos los tiempos –de todo el tiempo- podría considerarse a la vez como el primer *performance* acústico que realizó el universo: una explosión en la oscuridad que lleva en el mismo nombre su onomatopeya. Uno piensa ¡Big Bang! (con signos de exclamación) y le viene a la mente una batalla de remolinos, centellas, polvo estelar. Si el

² *Lenguaje sonoro*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina. En internet: http://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_sonoro.pdf
Este documento fue realizado por el equipo de Lenguaje Sonoro del Taller de Producción de Mensajes de la mencionada universidad.

espacio exterior no fuera la comarca del silencio y pudiera escucharse algo en sus dominios, ¿cómo habría sonado tal estridencia? Un espectáculo tan magnífico debió tener una banda sonora para estremecer a cualquiera, pues ahí ya se encontraba en su germen la voz íntegra de la vida. Y después de realizar este ejercicio imaginario inspirado por el cosmos, ponemos los pies en la Tierra, pues la sonoridad es un componente estructural de la vida misma, está en la médula de las experiencias humanas. El mundo tiene una amplia, vibrante y rica banda sonora y lo demuestra a través de sus cursos naturales como la lluvia o el viento, pero también contribuyen a estas formaciones sonoras los contextos urbanos y demás manifestaciones cotidianas.

Los sonidos constantemente entran en mis oídos, envolviéndolos, declarando su interés incluso si yo no estoy escuchando. Mientras camino a través de una calle transitada trato de ignorar el incesante zumbido del denso tráfico, la ruidosa conmoción y el sonsonete vocal de la gente que me rodea. Sin embargo, el hecho de que yo no los escuche conscientemente o voluntariamente no significa que estos sonidos no den forma a la realidad como se presenta en sí misma ante mí. El sonido vuelve a la multitud masiva y penetrante, haciéndola incluso más densa e intimidante, invadiendo mi espacio físico. Su fuerte pisada resuena en la arquitectura firme y brillante. Una estampida: emergiendo detrás de mi espalda y estirándose por delante de mí más allá de mi horizonte visual. Están en todos lados, acercándose más y más, absorbiéndome en su presencia física.³

¿Qué pasaría si apagáramos los sonidos de nuestro contexto y nos quedáramos únicamente con el atributo visual de las cosas? Sólo veríamos gente bambolearse, preocupada por sus propios asuntos, sin nada que ver con nosotros. Así lo considera Salomé Voegelin en su filosofía de la escucha y continúa diciendo que pese a todo, esta autonomía de lo visual no existe debido a que escuchar produce un mundo de la vida sonoro que nosotros habitamos -ya sea con nuestro consentimiento o en contra de nuestra voluntad- y contribuye a generar la unidad compleja de ese mundo. Es decir, que el sonido nos acerca a lo que vemos -y podríamos decir que nos involucra con lo que experimentan los demás sentidos también- porque el sonido vuelve dinámicos a los objetos

³ Salomé Voegelin, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, "Listening", Ed. Continuum, E.E.U.U., 2010, p. 11. La traducción del inglés al español corre por cuenta de la escritora del presente trabajo de investigación.

haciendo que se “estremezcan de vida” y que proporcionen una sensación de movimiento, en lugar de mantener una fijeza callada. La autora es clara con una diferencia: sostiene que la estabilidad es muda y no silenciosa, pues el silencio aún implica escuchar como una acción perceptiva que genera algo, y que por el contrario, el mutismo adormece el compromiso del auditorio, como si le aplicara una anestesia que deshabilita el proceso de escucha. Así el sonido niega tal estabilidad, tal estatismo, a través de la fuerza de la experiencia sensorial.⁴

Sí, el mundo nos habla, pero nosotros mismos, seres humanos, somos sonido desde las entrañas. Tenemos un corazón que late haciéndose oír y que puede subir el volumen de su función vital, que incluso tiene un ritmo que se altera y que es distinto de persona a persona. La respiración suele ser un sonido discreto que hace constar su relevancia cuando nos agitamos por alguna emoción o actividad física o cuando tenemos alguna afección orgánica. También los procesos digestivos suenan (basta recordar ese gruñido de las tripas cuando estamos hambrientos), y si colocáramos un amplificador al interior de nuestras venas y arterias escucharíamos el torrente sanguíneo, quizá muy parecido a la corriente de un río, un río interno. Pero eso no es todo, somos sonido aun antes de nacer.

Primero: previamente a la individuación, escuchamos: es decir, la audición fetal anticipa el mundo como una totalidad de ruido y sonido que siempre está inminente; se escucha en expectación extasiada desde la oscuridad del mundo tonal, generalmente en orientación hacia el mundo en una inquebrantable propensión al futuro. Segundo: tras la formación del Yo volvemos a escuchar: el oído quiere deshacer el mundo como totalidad de ruido, ahora regresar a la eufonía arcaica del interior premundano, activa el recuerdo de una *enstasis* eufórica que nos acompaña como una fosforescencia desde el paraíso.⁵

Escuchamos la promesa del mundo en el vientre de nuestra madre, un adelanto filtrado de lo que nos aguarda cuando emerjamos a la realidad del afuera, un anticipo de lo que

⁴ *Ídem.*

⁵ Peter Sloterdijk, “¿Dónde estamos cuando escuchamos música?”, *Extrañamiento del mundo*, España, Ediciones Pre-textos, 2001, p. 291.

encontraremos en ese exterior que no somos nosotros, más allá del límite, más allá de los lindes corporales. Esos sonidos son las primeras insinuaciones de que existe algo, que debe haber algo que está con nosotros y aunque muy probablemente todo lo que suena en ese universo húmedo, cálido y cerrado se sienta como una misma cosa, ya es evidencia de lo otro, de lo que no somos ni yo ni mi madre. Para eso hay que nacer, para darnos cuenta de que no somos todo cuanto hay. Y cuando salimos al mundo, cuando somos arrojados a él por la labor del parto se exige una comprobación sonora, la prueba de que respiramos y entonces viene el llanto libre, desbordado, a todo pulmón para comenzar a adaptarnos a ese afuera donde los sonidos ya no serán filtrados por carne, huesos y músculos maternos, sino que nos rodearán directamente como seres nuevos y a partir de entonces nuestros pequeños cuerpos desnudos comenzarán a absorberlos, pero de igual forma habremos de contribuir con nuestros propios sonidos, sonidos generados por el mismo hecho de estar vivos, desde los primeros roces de nuestra piel, la emisión de nuestra voz particular y hasta nuestro último aliento.

Quizás es preciso comprender así al niño que nace con su primer grito, niño que es él mismo -su ser o su subjetividad- la expansión repentina de una caja de resonancia (*chambre d'écho*), de una nave donde a la vez se retiene aquello que lo arranca y lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus desembocaduras: cuerpo y alma de *un* alguien nuevo, singular. Uno que viene a sí mismo escuchándose dirigir la palabra *tal como* escuchándose gritar (¿responder al otro? ¿llamarlo?) o cantar, siempre cada vez, bajo cada palabra, gritando o cantando, *exclamándose* como lo hace al venir al mundo.⁶

El sonido es la confirmación de un “estar aquí” que es presencia del mundo, presencia humana, presencia de uno y de lo otro, entonces, presencia del *ser*.

⁶ Jean Luc Nancy, *A la escucha*, Amorrortu Editores, Argentina, 2007, p. 17.

1.2 Estética de lo audible

Al poner los primeros cimientos de este trabajo decíamos que nos interesa el sonido como fenómeno perceptivo, es decir, el sonido que precisa de la escucha para *ser*, para *existir*. Sonido que aparece, que es presencia para alguien. Por esta razón ubicamos nuestro texto en los dominios de la experiencia estética, porque hacen falta tímpanos que reciban lo que suena, pero sobre esta vivencia de nuestros sentidos ahondaremos en páginas posteriores. Por ahora nos interesa recordar que la primera aplicación que haremos del concepto de estética es la que se refiere justamente al ámbito sensorial, en este caso, al de la escucha. Apuntando en esta dirección, Francisco Rivas, importante creador sonoro y filósofo mexicano sugiere lo siguiente: “¿Qué es, pues, el sonido? Me parece que es necesario replantearnos la pregunta de lo que el sonido es para nosotros –aquel que sentimos, que experimentamos, con el que diariamente convivimos, es decir, el sonido desde la dimensión en que se manifiesta ante nosotros como algo existente- y desde ahí, volvemos a preguntar por lo que el sonido es.”⁷ ¿Cómo nos damos cuenta de que el sonido *es* algo? ¿De qué manera descubrimos que está aquí, *siendo* para nosotros? A través de lo que nuestros propios oídos nos aseguran, a través del acto de escuchar.

1.2.1 El acto de escuchar y cómo escuchamos lo que escuchamos

Para estar realmente abiertos a la presencia del sonido es necesario hacer un tránsito que va del oír al escuchar. Pero, ¿qué actitud demanda por parte del perceptor este acto? Mientras oír implica simplemente entrar en contacto con el sonido o realizar un registro superficial del mismo, podemos decir que escuchar se trata de involucrarse con lo que está sonando. En su texto *Escucha*, Peter Szendy menciona que escuchamos queriendo percibir, es decir, intencionadamente, mientras que oímos incluso sin querer.⁸ Por tal motivo, la escucha es voluntad sonora. Más

⁷ Francisco Rivas, “Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha”, *Foro Mundial de Ecología Acústica, Megalópolis sonoras, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, CONACULTA, México, 2009, p. 73.

⁸ Peter Szendy, *Escucha*, Paidós, España, 2003, p. 170.

adelante regresaremos a esta idea, cuando revisemos más a detalle las implicaciones fenomenológicas del sonido en general y el radioarte en particular.

Ahora, recuperemos algunas ideas de Salomé Voegelin plasmadas en su libro *Escuchando el ruido y el silencio*:

Escuchar no puede contemplar el objeto/fenómeno oído separado de su audición porque el objeto no precede a la escucha. Más bien, el auditorio se genera en la práctica de la escucha: en la escucha yo estoy dentro del sonido, no puede haber brecha entre lo oído y el oír, o lo oigo o no lo oigo, y lo que percibo es lo que oigo [...] El escucha se entrelaza con lo que oye. Su sentido del mundo y de sí mismo se constituye en este lazo.⁹

Es muy interesante lo que aquí se expone, pues la autora subraya la relación inminente entre el sujeto que escucha y el sonido que es escuchado, y entre otras anotaciones suyas, explica que la escucha es una exploración y un descubrimiento que no se somete a la pasividad, a la mera receptividad, sino que es un modo de “caminar” a través del trabajo sonoro y que esta exploración es generativa, siempre distinta, continua e inmediata. “La realidad sonora es intersubjetiva en tanto que no existe sin mi ser en ella y yo a mi vez solo existo en mi complicidad con ella.”¹⁰ Para Voegelin el sujeto sonoro es este sujeto empírico entendido como un sujeto de la experiencia y tal experiencia se da en presencia de un fenómeno del sonido que es sumamente poderoso porque éste acribilla a la realidad sistémica y racional a través de su insistencia en ser escuchado, en darse a la experiencia más que ser racionalizado y llevado a la abstracción.¹¹ Y esto es así, antes de reflexionar formalmente sobre el sonido que está sonando ya lo estamos escuchando, ya estamos ahí con él.

⁹ Salomé Voegelin, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰ *Ídem.*, p. 10.

¹¹ *Ídem.*, p. 15.

Preguntemos, entonces, como lo hace Jean Luc Nancy, “¿qué es un ser consagrado a la escucha, formado por ella o en ella, escuchando con todo su ser?”¹² Y continuemos enumerando las preguntas que se desprenden de este plano ontológico:

Y el otro aspecto, indisociable, será: ¿qué es entonces *estar* a la escucha, como quien dice “estar en el mundo”? ¿Qué es existir según la escucha, para ella y por ella, qué es lo que en ella se pone en juego respecto de la experiencia y la verdad? ¿Qué es lo que en ella se juega, lo que en ella resuena, cuál es el tono o el timbre de la escucha? ¿Sería la escucha ella misma sonora?¹³

¿Cómo es que podríamos desdoblarnos y escucharnos escuchar? ¿O cómo escuchar desde un extremo, desde una orilla? ¿Sería factible situarnos a un lado del sonido? ¿O más bien se está en él, siendo con él, no en la superficie sino desde un centro omnipresente que suena –resuena– también en nosotros?

Ningún oyente puede creer estar en la esquina de lo audible. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra “vista” frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay “mundo” o “materias” en la medida en que se está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto se está suspendido o inmerso en el espacio auditivo. Por eso, una filosofía de la audición sólo sería posible, desde un principio, como teoría del ser-en, como exposición de aquella “intimidad” que se hace globalmente sensible en la vigilia humana.¹⁴

¿Qué tanto hay en esa intención de escuchar que mencionábamos hace unas líneas? Que cuando uno verdaderamente *escucha*, quiere estar ahí donde está el sonido, quiere sentir y no sólo eso, sino que quiere comprender. En el caso de la palabra, por ejemplo, es común decirle a alguien “quiero que me escuches”, para referirnos a nuestro deseo de ser comprendidos, de lograr empatía con nuestro interlocutor, porque en las palabras que decimos va expresado nuestro ser

¹² Jean Luc Nancy, *op. cit.*, p. 5.

¹³ *Ídem.*

¹⁴ Peter Sloterdijk., *op. cit.*, p. 287.

actual. “Si hablo, sabrás quién soy”, y en esa manifestación sonora el otro podrá descubrirnos, amarnos, perdonarnos, despedirnos, tendrá elementos para tomar una decisión, para actuar. Pero cuando ese otro no nos escucha nos hace sentir abandonados, solos, impotentes, como si no compartiéramos la misma realidad, como si no “habláramos el mismo idioma” y con esto no nos referimos simplemente a ignorar un código o una lengua que corresponden a una región geográfica de la cual no somos parte, sino a algo más sustancial, a la imposibilidad de ponernos en la misma situación del otro, en el mismo plano dialógico.

En todo decir (y quiero decir, en todo discurso, en toda cadena de sentido) tiene lugar el entender y en todo entender mismo, en su fondo, una escucha; esto querría decir que quizás es preciso que al sentido no le baste con tener sentido (o con ser logos), sino que además ha de resonar.¹⁵

Al percibir un sonido en realidad sentimos que lo que escuchamos no sólo proviene de un afuera, sino que resuena en nosotros, como si se generara en nuestro interior, es decir, “lo que escucho lo escucho en mí”, y aunque podamos identificar la orientación y procedencia de tal sonido, solemos relacionarnos con él como algo que nos está pasando, especialmente si escuchamos con audífonos en lugar de bocinas, pues en este caso –de forma más evidente aunque sin eliminar cualquier otra situación de escucha- el sonido nos penetra, lo absorbemos y nos olvidamos de su “exterioridad”. También es curioso cómo al pensar escuchamos nuestro diálogo interno, cómo nos escuchamos a nosotros mismos cuando acabamos de elaborar una idea, cuando armamos un argumento fresco, cuando nos viene un chispazo a la mente; cómo incluso nos damos réplica y muchas veces entramos en un debate siendo parte y contraparte por igual hasta convencernos de la validez de nuestra disertación, porque en esa resonancia las ideas maduran, uno sigue pensando o rumiando los asuntos. Y cuando hacemos todo esto, ¿podemos definir dónde se desarrolla tal proceso? ¿Escuchamos esa voz interna únicamente dentro de la cabeza? ¿Acaso no la sentimos casi vibrar en la garganta, expandirse en el pecho? ¿No notamos distintas tonalidades, inflexiones? La voz está viva al emitirse, pero también está viva desde antes, desde el

¹⁵ Jean Luc Nancy, *op. cit.*, p. 6.

interior. No es la voz genérica y metalizada de una máquina contestadora, es la voz que surge de órganos, sensaciones, emociones y reflexiones. Nuestra voz despierta.

Jean Luc Nancy refiere una frase escrita por un músico: “¿Cómo el sonido posee una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se asemeja a ninguna otra, muy diferente de aquella que compete a lo visual o al tocar? Es un ámbito que aún ignoramos.”¹⁶ Puede ser que parte de la respuesta se encuentre en ese exterior que penetra y en ese interior que se proyecta en el acto de escuchar, en esos límites que se abren y que se desplazan del fenómeno sonoro al sujeto y de regreso. Y en el hecho de que las ondas sonoras se funden con nuestra propia carne más allá de la metáfora, sino como íntima y verdadera resonancia. Por eso escuchamos con la totalidad de nuestro *ser*, en primera persona y aunque como señala Salomé Voegelin, en toda audición de alguna manera están presentes nuestras escuchas anteriores, cada vez que percibimos un fenómeno sonoro la experiencia es particular y no universal, como tampoco es algo que hemos conocido de una vez y para siempre.¹⁷ La escucha da cabida a algo más, algo nuevo: un lugar a donde ir, una palabra que re significar, incluso un sonido por sí mismo al cual entregarse en el furor de la sensación, sin hacerse más preguntas.

1.3 El ser del radioarte: al encuentro de su naturaleza expresiva

“En el principio fue el verbo”, relata la Biblia y también advierte que el final llegará al toque de las siete trompetas que despertarán al mundo. Murray Schafer repasa otras referencias de libros sagrados en donde el mundo será destruido por el sonido, como el Corán y el Cantar de Gilgamesh, “donde los dioses liberaron el *Deluge* porque ya no podían dormir más debido al

¹⁶ *Ídem.*, p. 11.

¹⁷ Salomé Voegelin, *op. cit.*, p. 14.

crecimiento del clamor de la humanidad.”¹⁸ Así, génesis y apocalipsis quedan marcados por una fuerza sonora absoluta que une los dos extremos de la creación. Como si estos avisos hubieran sido transmisiones religiosas, Schafer continúa diciendo que lo primero que debe recordarse acerca de la radio es que se trata de un sonido poderoso porque también puede construir y destruir: “Una voz invisible sale del cielo o de una caja y exige acción”¹⁹, como una autoridad que está en todas partes aunque parezca ausente. Aquí radica el don de ubicuidad que ostenta la radio como distrito predilecto del sonido. En este sentido, Rudolf Arnheim apunta:

Esta es la mayor maravilla de la radio: la gran ubicuidad que posee, los cantos y charlas traspasan las fronteras, vencen el aislamiento impuesto por el espacio, importan cultura a los países usando las invisibles alas de las ondas, al mismo coste para todos: es el ruido dentro del silencio.²⁰

El sonido de la radio se dispersa en todas direcciones, se enfrenta a la orografía y a las condiciones de la atmósfera, choca contra las montañas, cae, se levanta. Las ondas son flechas que se clavan en las antenas para ser re direccionadas a los cuatro puntos cardinales: entornos distintos, oídos diversos, sitios remotos; todos convocados por la radio en un mismo instante.

Refrendamos uno de nuestros cuestionamientos iniciales, ¿qué lugar ocupa el sonido en la estética? Ya decíamos en la introducción de este trabajo que, tradicionalmente, uno muy importante cuando se trata de la música que ha sido el arte de lo audible por excelencia. Pero cuando liberamos al sonido del servicio musical, nos encontramos con algunas complicaciones, siendo una de las principales, la que expone Samuel Larson Guerra en su libro *Pensar el sonido*.

¹⁸ Lidia Camacho, *El radioarte, un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007, p. 5. La cita puede leerse en el prólogo de este libro, el cual fue escrito por Murray Schafer, músico, escritor y educador canadiense, quien utilizó por primera vez los conceptos de “paisaje sonoro” y “ecología acústica”.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Rudolf Arnheim, *Estética radiofónica*, Ed. Gustavo Gili, España, 1980, pp. 15-16.

Este autor fue uno de los primeros teóricos en señalar a la radio como nuevo generador de arte. Por esta razón, aunque la primera vez que se dio a conocer esta obra en la década de 1930, sus consideraciones siguen siendo altamente apreciadas por la comunidad radiofónica de todas latitudes.

En general no solemos considerar al sonido como un elemento creador, como un generador de cambios, como la causa de poderosos efectos. Al contrario, tendemos a considerar el sonido simplemente como un efecto, a veces agradable, a veces molesto, producido por el movimiento del mundo y de la vida.²¹

Pero, ¿qué sucede cuando apreciamos el sonido por sí mismo como unidad expresiva, colocándolo dentro de un contexto enriquecido con otros elementos de su clase, de manera intencional y simbólica, desde la radio? En este caso el resultado se llama arte radiofónico o radioarte, el cual es una construcción específica, generada a partir de las características del medio. No se trata de un altavoz que simplemente difunde datos educativos o transmite producciones de “pipa y guante”. No consiste en sesenta minutos dedicados a los clásicos de la ópera, ni tampoco se refiere a contar con un conductor ilustrado para hablar de Dadaísmo o cualquier otra corriente de vanguardia, ni a tener en la cabina a un experto en la obra de Émile Zola. Aunque éstos son contenidos deseables para compartir con un auditorio, suenan del lado de la radio cultural, que tiene por objetivo la divulgación de un acervo, de un patrimonio, como parte de su responsabilidad pública. No obstante, hay que darle el crédito suficiente a este tipo de emisoras por producir, impulsar y dar a conocer el arte radiofónico a través de sus frecuencias.

¿Qué es entonces el radioarte? ¿Cómo se define? Por principio de cuentas, Lidia Camacho, destacada investigadora y promotora del arte radiofónico en México, considera que se trata de un género sin fronteras.

Con todo, podríamos decir que radioarte es toda obra que, creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que sustentan 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

²¹ Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. 88.

lenguaje propio, cuyas convenciones son entendidas –y apreciadas- por un receptor cómplice.²²

Esta definición cubre todo el circuito de la creación radioartística, teniendo como punto de partida el propósito de generar algo, pasando por el lenguaje que le es propio, hasta llegar a su recepción como obra radial.

Mencionamos en un punto anterior que la fuerza del sonido está directamente relacionada con su ser persistente, cualidad que se desprende de su innegable presencia abarcadora, envolvente, penetrante. El sonido es tan impactante por su resonancia, por su aparecer y desaparecer continuo que siempre deja detrás de sí un eco que no se va del todo. El radioarte está hecho de sonidos, sonidos que están llenos de algo, algo que llamaremos expresividad y que estableceremos como su fundamental propiedad estética.

Para explorar la noción de expresividad recuperaremos las ideas de Mikel Dufrenne, destacado fenomenólogo francés, quien desarrolló una amplia teoría sobre la experiencia estética ubicando un concepto central en su filosofía: el objeto estético. Dicho concepto se refiere a la obra de arte dada a la percepción (de la cual hablaremos extensamente en el segundo capítulo de este trabajo), pero lo que importa decir en este momento es que el objeto estético es esencialmente expresivo y dicha propiedad se conquista en movimiento, al realizar un tratamiento específico de la materia que es su sustrato, es decir, hay una forma en que la obra es moldeada que a su vez depende de las posibilidades del elemento con el que se ha forjado. Al final de cuentas este crear determina lo que la obra misma será, así como la manera en que se presentará ante el espectador. Este tratamiento no puede ser chato o insignificante, no puede “dar lo mismo”, pues es justamente una parte nodal del proceso que dota a la pieza de profundidad, que dibuja los contornos del mundo que se abrirá después durante la percepción estética cuando la obra se encuentre con su público. Ningún ingrediente puesto en juego durante la creación puede descartarse, pues este proceso está impregnado por la voluntad de “hacer”, con la auténtica pretensión de que aquello

²² Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 13.

que “se hace” no sea una cosa más, ni se vuelva un trasto usual, sino dar sentido a algo y que ese algo revele un poco más de la naturaleza humana. Si bien es cierto que no todas las creaciones están destinadas a la grandeza o a lograr una imperecedera marca en el tiempo, lo que podemos decir es que en ellas hay una intención de fondo, un motivo por el que fueron generadas: ya sea una declaración disruptiva, la implementación de una nueva técnica, la espontaneidad de lo efímero, la monumentalidad de la belleza, el poder de una idea, la búsqueda del asombro y tantas razones más que pueden convertir una obra en un legado cultural o en flor de un día.

A modo de ejemplo, Dufrenne dice que “lo expresivo no es el juicio final tratado en un libro de teología, sino el Juicio Final esculpido por Gislebert, no es la enfermedad descrita por un manual de patología, sino la enfermedad ‘mimada’ por una danza salvaje.”²³ Esto nos lleva a pensar en una especie de amplificación en los temas representados, como “subirle el volumen” a ese contenido que ha querido plasmarse. Algo que expresa es algo que no puede quedarse mudo porque desborda, sale de los límites y tiene mucho para decir en cada caso, en cada ocasión, a diferentes espectadores que son más bien interlocutores, pues ellos también aguardan con una respuesta. Dufrenne expone una de las razones por las que el objeto estético es expresivo:

El objeto estético es expresivo porque el autor se expresa en él. No se trata de que se exhiba o se prostituya, sino de que se expresa a su vez en tanto que expresa; nombrando el objeto, como hace el poeta, mostrándolo como el pintor, o simplemente cantando como el músico; en todos los casos, más allá de lo que se afirma o representa, hace surgir un mundo...²⁴

Con esto no pretendemos sugerir que el artista sea un actor exclusivo y excluyente en la experiencia estética o que deba vérselo como un ser superior al resto de los mortales, quienes siempre se encontrarían en una situación de desventaja frente a la obra, incapaces de apreciarla, sentirla o entenderla por el hecho de no saber usar un pincel o un instrumento musical, o

²³ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética, Volumen I, El objeto estético*, Ed. Fernando Torres, España, 1982, p. 161.

²⁴ *Ídem.*, p. 169.

simplemente, por no haber generado la pieza ellos mismos. Por supuesto que tampoco intentamos minimizar las cualidades del artista, pues es justo reconocer que se trata de una persona que ha sabido descubrir algo especial y ha volcado su ánimo, sus sentidos, su comprensión, sus conocimientos, su experiencia, en la dirección de ese descubrimiento para que algo nuevo surja. En este tenor, es pertinente tomar a préstamo las palabras que Mario Teodoro Ramírez escribió en su texto *Dialéctica de la creación artística*, cuando explica que es preciso no definir la creación de forma parcial reduciéndola a uno de los momentos o aspectos de la experiencia artístico-estética, sino más bien concibiéndola como un proceso o una totalidad dinámica e interactiva que se desplaza en varias direcciones, como una dialéctica múltiple o un conjunto de dialécticas que se propician entre el artista y la obra, la obra y el receptor, el receptor y el artista. “Esto significa que concebimos a la actividad creadora como un proceso práctico, material, sensible y, a la vez, como un proceso histórico, social y cultural, una dinámica real, un movimiento universal de la praxis y una realización paradigmática de la libertad humana”.²⁵

En una configuración así, no se trata de que el artista actúe como un “elegido” en la sacralidad de su estudio ni que la obra sea una especie de dictado del más allá, proveniente de alguna entidad omnipotente o que el espectador sea un sujeto prescindible. Es más bien un verdadero toma y daca de significaciones desde la multiplicidad, desde la intersubjetividad, desde el esto y lo otro. Es un ir y venir de historia, tradición, experiencia, novedad y una serie de elementos que se implican en el transcurso, porque tanto el artista como el espectador no están desiertos, sino que han recorrido sus propios caminos y se han hecho de un bagaje que aparecerá en sus representaciones e interpretaciones y que en última instancia, siendo este bagaje un horizonte de sentido, permitirá que dialoguen teniendo a la obra como intermediario, como lugar de encuentro, como fenómeno concreto e innegable de lo humano.

Es importante habernos detenido en el proceso de creación, porque en esta dialéctica se juega lo expresivo, se le invita a participar, por así decirlo, se le abre la puerta para que visite la obra y se quede residiendo en ella. Así pues, gracias a su expresividad la obra de arte se mantiene

²⁵ Mario Teodoro Ramírez, “Dialéctica de la creación artística (Para una estética integral)”, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2002, p. 290.

viva, superando los límites del tiempo, las fronteras geográficas, los idiomas. La expresión es como esa llama que se mantiene latiendo en la obra, su ardor, su calor; esa luz que no se extingue pero que necesita dirigirse hacia alguien, esa luz que brillará en los sentidos del otro porque ese otro es quien enciende el interruptor, por lo tanto, no es una luz automatizada, sino una luz que alumbraba en el inter, en el entre, en el medio de la relación que establece con su espectador. La luz de la expresión es la luz de la vida que inviste la obra, es luz que irradia su verdad porque proviene de la pretensión de sentido²⁶. Al crear la obra de arte, el artista no desea dar a luz algo muerto, sería una contradicción alumbrar a la nada; ahí donde hay trabajo, elaboración, planteamiento sensible, forma, construcción, contenido, no puede haber aridez o vacuidad. El que quiere crear pone su intención en ello, se pone él mismo al servicio de la obra porque quiere que algo sea sin prever una consecuencia decretada, porque en esa creación va su propia perspectiva del mundo, lo que siente, lo que piensa, lo que es. El artista hace con lo que es y con ello vuelve a hacer la realidad y vuelve a hacerse a sí mismo.

La obra de arte es el producto de un encuentro, de una síntesis entre el mundo de la naturaleza vivida y el mundo de la cultura, entre la dimensión de la sensibilidad y la del sentido, entre el campo de la experiencia personal, singular e irrepetible, y el campo de la vida pública e histórica. La creación viene de “fuera” y pasa por el artista. Su vida y experiencia es sólo el lugar de los encuentros, un espacio de convergencias, comunicaciones y transfiguraciones.²⁷

Esta es la razón por la que el acto creativo lleva aparejada una recreación, un volver a hacer del afuera y del adentro, y como señalamos previamente, un volver-se a hacer como artista. Pero tampoco podemos olvidar la recreación que se suscita del lado del espectador, quien a través de su interpretación y el encuentro del sentido de la obra descubre lo que ésta tiene para dar, para aportar a su propia condición. Es por ello también que la existencia de la obra de arte en la vida

²⁶ Esta idea de “pretensión de sentido”, fue mencionada por el Dr. Alfonso Villa, en una de sus exposiciones durante una sesión del Cuarto Coloquio de Tesistas de la Maestría en Filosofía de la Cultura, durante el mes de febrero de 2017. Idea que dio pie a la reflexión que la escritora del presente trabajo elaboró en las líneas que le siguen.

²⁷ Mario Teodoro Ramírez, *op. cit.*, p. 299.

humana es tan relevante y necesaria, porque a través de ella podemos volver a empezar, porque ella nos sitúa frente a un inicio, un mundo en el que podemos introducirnos sólo con su ayuda - como lo dice Dufrenne- porque los objetos representados en la obra de arte que son puestos al servicio de la expresión total, se entregan a un sentido que los sobrepasa. Así, lo que hay en el corazón de la obra jamás deja de ser verdadero porque sólo cumpliendo este requisito puede haber expresión, sólo así puede presentarnos ese nuevo mundo.²⁸

El arte es expresivo estrictamente en este sentido: no porque exprese “algo” preexistente – el autor, sus ideas o sentimientos, su inconsciente o época- sino porque lo “expresado” por la expresión está en la expresión misma y no en otra parte. De este modo, se llamará expresivo a un conjunto de elementos sensibles (de expresiones o signos) suavemente distinguibles, que se sobreponen inmanentemente y explican entre sí de tal forma que cada uno remite (expresa) desde su interior a todos los demás y configuran todos un complejo singular, inanalizable e irrepetible.²⁹

El arte proviene de una pulsión humana y si hay una profundidad expresada por la obra - profundidad de lo humano- como espectadores somos capaces de captarla porque en nosotros hay ese sentimiento, esa misma pulsión y porque al final de cuentas, “nada de lo humano nos es ajeno”. Creadores y espectadores compartimos la misma naturaleza y el arte nos lleva a ese territorio común donde nos emparejamos, nos empatamos, nos reconocemos y nos damos cuenta de que algo sucede en el espacio cercano que pisamos o en la incesante marcha del universo. Por eso el arte es verdad, porque hay algo de nuestro propio origen que se nos vuelve a presentar. Sea que ya lo supiéramos o lo hubiéramos olvidado, el arte lo trae a colación y nos anuncia o nos recuerda que estamos en esta vida y que en esta misma vida lo hay todo. De tal manera que lo que permanece condensado en esa expresión del arte, es la potencia del mundo, la experiencia del mundo que es experiencia de estar vivos, de poder realizar nuestro *ser*.

²⁸ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 372.

²⁹ Mario Teodoro Ramírez, *op. cit.*, p. 310.

La expresión no es simplemente un exterior que expresa un interior preexistente: es un acto por el cual ambos momentos, distinguiéndose, separándose, se determinan y definen. Lo *profundo* no está atrás o debajo sino en el poder de una superficie para intensificarse y concentrar en sí todo lo que hay alrededor y más allá; para vibrar y vivir. Como siempre, lo más profundo es lo más superficial. Y la obra de arte profunda –como el alma humana profunda- no es aquella inaccesible, intrincada o abstrusa, sino la que es intensa, expresiva; ésa que exhibe o realiza su profundidad enriqueciendo sus formas, afinando su apariencia, eligiendo sus gestos, modulando sus actos, siendo en el mundo.³⁰

Una vez que hemos iniciado el recorrido por este concepto es necesario volver a nuestra inquietud principal. Si ya dijimos que la expresividad es la luz que irradia la obra, cabe preguntarse, ¿cómo es ese resplandor que emana de los sonidos del radioarte? ¿Cómo se escucha brillar esa luz? Y en este caso sería como hablar de una luminiscencia aural, de luz que es intensidad, elocuencia, vibración. Luz que es potencia de lo audible, que se dispara en todas direcciones, que choca contra la materia y se refleja en otras superficies. Pero, sobre todo, luz que absorbe un cuerpo y que enciende otras luces por dentro y por fuera de quien escucha. Lo que expresa el radioarte es su sentido, su presencia viva y resonante. Esta expresión es relacional, pues el radioarte es yuxtaposición de componentes, es un conjunto de capas sonoras que abren su sentido entre sí, que son expresivas en tanto que se corresponden con una diversidad de elementos para construirse y percibirse como unidad, no como partículas aisladas o inconexas. El radioarte, aun con un amplio número de pistas sonando en su urdimbre, se identifica como pieza integral, como totalidad sonora en la que todos sus timbres, registros y oscilaciones son necesarios: ninguno sobra y ninguno falta. Respecto al artista de la radio, Lidia Camacho sostiene que aunque utilice temas, técnicas y materiales sonoros ya conocidos, su deber es buscar un nuevo acomodo u ordenamiento de tales componentes para obtener una expresión que sea inédita, para conquistar la originalidad. “El artista debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales que, al distinguirse de las expresiones comunes, adquieren un valor ideal, un sentido

³⁰ *Ídem.*

nuevo –el llamado valor estético- que las salva de la fugacidad y las hace perdurables.”³¹ Por lo tanto, no se desean luces apagadas sino emanaciones vigorosas de sonido y sentido que nos propongan maneras distintas de componer, de escuchar, de relacionarnos con lo audible.

1.3.1 El radioarte como in-materialidad creadora y la potencia de lo invisible

“Hasta no ver, no creer”, reza un dicho popular, pero en el caso del sonido hay que escuchar para perder el escepticismo. La invisibilidad es otra de las propiedades más representativas de la radio porque no estamos en condiciones de observar sus mensajes, de leer sus textos o de apreciar sus íconos, al menos, no con la vista. A esto se refiere la esencia acusmática del medio que nos ocupa, el fenómeno de oír sin ver: esa imposibilidad para identificar la fuente que produce el sonido cuando se está ante un emisor inmaterial. Sin embargo, la imaginación sucumbe rápidamente al estímulo acústico, siendo capaz de generar toda suerte de imágenes. El llamado medio ciego es altamente vívido y seductor, pues nos envuelve como una enigmática cortina: una vez dentro de ella, somos nosotros mismos quienes terminamos por cerrar los ojos y abrir el resto de la sensibilidad. ¿Quién nos habla desde la radio? ¿Dónde está esa voz? ¿Qué cuerpo tiene? En su artículo “Poesía sin hilos: radio y vanguardia”, Rubén Gallo explica:

La radio fue un medio más misterioso que la fotografía o la escritura mecánica por varias razones: este nuevo medio transmitía voces descorporizadas desde un origen desconocido y tenía el poder de enviar mensajes sin hilos, como por arte de magia, de un país a otro y de un continente a otro. Esta nueva tecnología transformaba a los radioescuchas en ciegos –al menos durante los minutos que duraba la audición– y los obligaba a reconstruir los otros sentidos basándose exclusivamente en los sonidos emitidos por el receptor. Y el medio de la

³¹ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, McGraw-Hill, México, 1999, p. 4.

radiofonía era totalmente invisible: las ondas imperceptibles que transportaban sonidos y música entre países y continentes.³²

Lo que no vemos atraviesa nuestros oídos en la dimensión contundente de las horas, los minutos y los segundos. Según Salomé Voegelin la temporalidad del fenómeno sonoro es particularmente patente en la radio, donde la transmisión que escuchamos viene hacia nosotros desde la oscuridad, además de que podemos sentirnos a nosotros mismos ejercitando nuestros oídos en lugar de inclinarnos hacia el objeto visual que se nos presenta.³³ No obstante, el sonido al ser un fenómeno físico puede tener una traducción gráfica. Las ondas sonoras se propagan a través del aire, se pueden registrar en aparatos de control, reflejarse en un espectrómetro, corroborar su intensidad en un vúmetro o dibujarse como forma de onda, pero ¿esto constituye su materialidad? Más bien podemos decir que todas estas mediciones aparecen en lugar del sonido, que constituyen una representación del mismo, que son formas de su captura o mecanismos utilitarios para comprobar su existencia. Pero, ¿dónde radica su ser estético? Ciertamente, más allá de los decibeles marcados por un sonómetro.

En artes como la pintura, la escultura o la arquitectura hay un testigo físico. Mejor aún, la obra misma es su materialidad. Con la radio la historia es distinta, pues ya decíamos que es un fenómeno acusmático y por lo tanto tiene un cuerpo invisible. Aunque también en este contexto se podría contar con una escritura -es decir, con algún tipo de escaleta en cuyos apuntes se describieran detalladamente las acciones a realizar o los sonidos que deben lograrse- lo cierto es que hay un gran número de piezas radioartísticas que no se ejecutan desde una partitura o un guión, que no tienen ni un documento de mínimas anotaciones que permita su emisión una y otra vez. Y en todo caso, ¿qué papel juega esta referencia material en esa otra inmaterialidad que es el sonido? Siendo claros, en incontables ocasiones si existe una partitura o un guión, sirve sólo como una aproximación a la obra, pues entre lo que está cifrado y su traducción siempre habrá una

³² Rubén Gallo, "Poesía sin hilos: radio y vanguardia", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 221, Octubre-Diciembre 2007, p. 827. En internet: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5322/5479>

³³ Salomé Voegelin, *op. cit.*, p. 37.

diferencia. En el acto de interpretar una pieza intervienen factores subjetivos como el entendimiento y el sentimiento de quien la pone a sonar, así como condiciones que responden al contexto de la emisión o la participación del público.

Desmaterializada, ¿qué tipo de entidad estética es el radioarte? Una manifestación intangible, de la misma naturaleza que el medio que le da vida. Un flujo que busca asilo, que termina de amplificarse en nosotros para que como perceptores seamos el cuerpo donde se realiza. Si hay que considerar un sustrato en el radioarte, diremos que es el sonido, es decir, un acto invisible –advierte Voegelin- una dinámica de producción que no está interesada en quedarse merodeando para alcanzar a escuchar su resultado, sino que está moviéndose perpetuamente, generando tiempo y tensiones más que siguiéndolos.³⁴

Sonido es movimiento que esculpe su escultura con la figura que resta a su propia desaparición, es aquello que se consume a sí mismo, mientras se hace y su ser es simultáneo a su desaparecer, de tal manera que del sonido sólo se puede decir que es dejando de ser, que su ser es dejar de ser siendo. Aún más: sonido no es ni siquiera eso, sino el vestigio de un movimiento, un resto, una huella que existe en un lugar en que ya no es sonido, y justo ahí es en donde se reconoce en su más plena existencia, aquella con que lo dotan mis sentidos; lo que nos podría llevar a decir que el sonido en ese sentido en realidad no es, y sin embargo, puedo reconocerlo como objeto a pesar de que su condición objetiva es más bien la de ser un fantasma del objeto...³⁵

El sonido entonces presenta una dinámica que percibimos, es un flujo que transcurre y va dejando sus ecos, por eso hemos insistido en que se trata de un sonar y resonar, porque las estelas que quedan a su paso no son simplemente residuos sino más bien un *delay* revelador que arroja la sonoridad que viene.

³⁴ *Ídem.*, p. 14.

³⁵ Francisco Rivas, *op. cit.*, p. 72.

Con estas últimas consideraciones que versan sobre invisibilidad e inmaterialidad, ¿aún sería válido hablar de objeto sonoro? Pensamos que en el marco de esta reflexión teórica sí lo es, justamente para tener un punto de referencia que rescatamos de Pierre Schaeffer, quien analiza el objeto sonoro como fenómeno percibido en su conjunto, como un todo coherente que demanda una escucha que lo tome por sí mismo independientemente de su procedencia, incluso, de su significación; una escucha voluntaria y cultural más que cotidiana y utilitaria³⁶. Es así que tomamos el objeto sonoro, no en términos de materia o cosa física sino como unidad que se presenta y que se ubica en el centro de nuestra atención. Finalmente, nuestro objeto sonoro es objeto escuchado, es esa manifestación a la que queremos referirnos dentro de la experiencia estética y que más adelante explicaremos con el nombre de objeto radioartístico.

El radioarte como inmaterialidad creadora apunta hacia una actividad estética desde lo impalpable que definitivamente tiene repercusiones en lo sensible. Es fascinante descubrir cómo algo que parece no tener consistencia impone su presencia a toda costa. Hablamos del poder de lo etéreo, de un canto decidido que el aire lleva a todos lados. La esencia del radioarte es sonora e invisible pero a la vez patente porque nos acontece, porque es experiencia que vamos haciendo con el oído, confiando en él, afianzando el paso en lo que escuchamos. El radioarte se crea con sonidos, pero ¿qué es lo que el radioarte crea? Queda claro que no es sólo la acción de su autor, la actividad o el proceso artístico, sino lo que la obra misma posibilita. ¿Qué puede ser eso? ¿Qué se obtiene al escuchar un radioarte? ¿Hay un más allá de la huella del autor? ¿Hay un después de hacer sonar lo inmaterial? Dejaremos abiertas las preguntas por ahora con el compromiso de regresar a ellas en el tercer capítulo, cuando llegemos al abordaje hermenéutico de este trabajo.

³⁶ Michel Chion, *El sonido*, Paidós, España, 1999, pp. 298-301.

El autor retoma el concepto de objeto sonoro que construyó el músico francés Pierre Schaeffer, reconocido como el creador de la música concreta.

1.4 Mediaciones del azar

En un apartado anterior revisamos el concepto de creación y lo consideramos como una dialéctica en la que hay más de un actor así como diferentes elementos que se ponen en práctica. Pero queremos regresar por un momento al primer artífice de la ecuación, el artista, e insistir en lo siguiente: ¿qué es lo que lo impulsa a crear? ¿A qué reglas se subordina? ¿Cómo define qué rumbo seguir, qué decisión tomar o qué paso no dar? Estas son preocupaciones fundamentales que emergen del proceso creativo. Hacer arte es una iniciativa laboriosa en la cual, quien la ejerce está dispuesto a pagar el precio, pues si no creyera en el valor de su obra bien podría dedicarse a otra cosa. Por eso reiteramos que la creación es un hacer, pero un hacer libre y deliberado. “De hecho, lo que interesa y estimula al artista es, entre los objetos del mundo, lo que aún no está hecho y que parece que está esperando: se trata de esa inasible dimensión de lo real, que no se manifiesta más que en la afectividad, y que sólo el arte puede fijar y comunicar.”³⁷ Dufrenne continúa explicando que lo que queda fuera de otros quehaceres como la geografía o la historia -y muchas otras disciplinas-, lo que muchos han olvidado, lo que se dice a media voz, lo que el conocimiento objetivo no alcanza a capturar, eso es justamente lo que el artista debe saber y poder decir.

¿Cómo es el hacer del artista de la radio? Se puede dar cuenta de diversas prácticas que implementan los radioastas. Hay artistas disciplinados que asumen un cuidado minucioso de los sonidos involucrados en su pieza, trabajan en su estudio y llevan una bitácora de sus acciones, escriben un guión o una partitura y tratan de respetar un orden en la grabación así como en el montaje. Pero hay otras maneras de proceder, pues enarbolando la libertad y la apertura del trabajo creativo, tomar en cuenta la importancia del azar no es un asunto menor. ¿Cómo interviene esa aparente “falta de control” en el proceso artístico? Decíamos antes que el artista confía en lo que hace, por eso, de cierta manera debe “abandonarse a la obra”. Esto implica que no hay imposiciones de su parte, sino que debe colaborar con su elemento compositivo. El sonido mismo le marca ciertas posibilidades y también algunas limitaciones, por ejemplo, si trabaja entre los veinte y los veinte mil hertz, una pieza estará dentro del espectro audible y sus frecuencias

³⁷ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 364.

podrán ser escuchadas por el oído humano. Por lo tanto, si desea que su creación sea percibida, el radioasta tendrá que ajustarse a esta determinación física y entender su funcionamiento. Con este hecho en mente su hacer no puede ser dictatorial porque aunque exista una intención primaria, el artista no se conforma con que su obra sea ideal y permanezca en los confines de su pensamiento donde sería inaccesible para los demás, sino que debe traerla al plano de la realidad sensible y en esta travesía debe estar dispuesto a navegar junto a lo fortuito, a lo no calculado, incluso a sortear algunas tribulaciones que quizá no estaban previstas en el pronóstico del clima. Pero esto también es lo que suele mantener izadas las velas: el apetito de aventura, la sorpresa del camino, la recompensa de llegar a un nuevo continente.

En el radioarte el azar se presenta de manera especial con ciertos géneros como el radioperformance, cuando se está en la cabina generando sonidos espontáneamente a través de aparatos, instrumentos, interfaces, o bien, de los cuales el mismo intérprete es el portador como cuando se usa la voz con su variedad de modulaciones o el cuerpo como percusión. También se da el caso en el que varias estaciones radiofónicas emiten una pieza diferente a la misma hora y le sugieren al auditorio que ubique -en un determinado espacio y usualmente de forma envolvente- varios aparatos receptores para sintonizar las diferentes piezas al mismo tiempo, de tal manera que se tienen todas estas fuentes sonoras generando un ambiente atípico que además posibilita una versión distinta en cada sitio de escucha.

Así pues, el azar es una de las circunstancias de la creación. El azar que aparece en cualquier momento y establece un ritmo a seguir aunque sea un invitado que llega sin anunciarse. En este sentido, no podemos evitar preguntarnos: ¿cómo lo “accidental” puede dar cuenta de lo esencial? ¿Cómo aun con esta inflexión en el proceso creativo -esta aparente pérdida de control, decíamos- se puede manifestar el *ser* de la obra radioartística? Para encontrar una salida a tales inquietudes hace falta dejar de pensar en el azar como una falla o como la mano que acecha para derruir nuestra torre de naipes. El azar no es nuestro enemigo y a pesar de que no podamos ubicar su residencia, es mejor verlo como el vecino de al lado pues tarde o temprano tocará a nuestra puerta.

1.4.1 Experimentación artística, acciones lúdicas e improvisación

Resulta complicado que el artista se someta siempre a una metodología rigurosa, de hecho, la espontaneidad es parte del proceso de la creación porque no se trata de un descuido o una irresponsabilidad, sino más bien de una total disposición para mantenerse al servicio de la obra, de cooperar hasta sus últimas consecuencias, ser vehículo, pero tomar decisiones auténticas a la vez. Cuando experimentamos tomamos riesgos, probamos opciones, encontramos accesos alternos para expresar aquello que queremos y nos quitamos el arnés que nos comprime. Esta actitud proactiva y receptiva está emparentada con otra práctica del arte: la improvisación, pero, ¿es la improvisación un total desprendimiento? ¿No hay algo previo a ella que la sustente? La improvisación no es actuar en la nada y con la nada, sino que más bien es apertura y entrega al momento, es decirle que sí al “aquí y ahora” dispuestos a lo que tenga que pasar. Con el equipaje de nuestras vivencias pero sin dejar que las preconcepciones tomen el timón, estamos resueltos a ser uno con el presente y que sea ese presente el que active lo necesario, lo que se requiere. Al improvisar dejamos las resistencias a un lado, vamos sobre la marcha y resolvemos con lo que tenemos a mano, por eso se solicita cierto estado de ingravidez para que no nos gane el peso, principalmente el peso contraproducente de nuestros miedos y prejuicios.

Experimentar e improvisar son verbos que conjugan el radioarte, por lo que también hay mucho de juego pues no toda acción sonora está perfectamente delimitada y premeditada, sino que la obra va señalando los rumbos que hay que tomar, como si ella misma quisiera ir a ciertos lugares o doblar en ciertas esquinas. El radioartista intenta, siempre está probando el acomodo de sus elementos para obtener el mejor resultado: prueba con los timbres, con las duraciones, con las velocidades, con los tonos. Prueba con los efectos: un *delay* aquí un *reverb* allá, un *eco*, un *reverse*, un *flanger*; prueba con procesos, comprime, amplifica, filtra, ecualiza, masteriza. ¿Cuál es la búsqueda al aplicar tales recursos? Lograr que la expresividad imante la pieza, que el conjunto de sonidos tenga un sentido, que se genere algo en quien escucha, que lo creado sea responsable de efectos emotivos o afectivos, que en verdad, diga.

En este afán lúdico el radioasta tiene sus juguetes –así le llaman algunos a sus herramientas musicales o tecnológicas- ya sean instrumentos, consolas, interfaces, gadgets, etcétera, para generar sonidos con todos ellos. El radioasta a veces juega solo, pero también puede jugar con otros mediante una colaboración, cuando se trata de una pieza conjunta y entonces debe haber diálogo, consenso, talento comunicándose para lograr una pieza. Y aún más, cuando hay varios creadores que entran a la cabina a realizar una improvisación, a dejarse fluir, a dar rienda suelta a sus intuiciones, aquello se convierte en un tipo de catarsis comunitaria, un recreo de muchos, quienes van construyendo en presencia plena al establecer un compromiso con las dimensiones de tiempo y espacio. Además, están conscientes de los otros, de esas otras presencias que también se están volcando ahí mismo. Se percatan de ese acompañamiento creativo y son responsables ante él, no lo evitan, ni lo anulan, sino que están atentos a las pautas que los demás van marcando para hacer lo propio y a la vez están dispuestos al movimiento. El juego es posibilidad, es la invitación a explorar un camino que es susceptible de cambiar de dirección en cualquier segundo porque la espontaneidad de los involucrados así lo va decidiendo, mejor dicho, no hay última palabra sino decisiones provisionales a la expectativa de la próxima intervención sonora. Así, los modos creativos del radioasta siguen teniendo la apetencia de expresar, de generar sonidos con sentido, es decir, con derecho de existencia.

CAPÍTULO II. HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DEL ARTE RADIOFÓNICO

Me sumerjo en la espesura del mundo por la experiencia perceptiva.

-Maurice Merleau-Ponty

Una vez aterrizados en el contexto radiofónico, hace falta recordar por qué interesa entender el radioarte a la luz de la fenomenología y cómo se puede hacer tal cosa. Por principio de cuentas, hemos decidido recurrir a la descripción de tal asunto, atendiendo a su manifestación: ¿qué sucede a la hora de entrar en contacto con una pieza radioartística? ¿Cómo es la experiencia de la misma? ¿Cuáles son los elementos que entran en juego? ¿Qué aspectos hay que considerar? Diremos al unísono con Francisco Rivas que para hablar de una fenomenología del sonido, es preciso considerar una fenomenología del sonido que se escucha. Por eso dedicamos un apartado completo al acto de escuchar en el capítulo anterior y dejamos algunos indicios de lo que se podrá leer en las siguientes páginas dedicadas en gran medida al tema de la percepción. Esto es fundamental en el análisis que pretendemos hacer, pues partiremos de que el sonido de la radio artística está dirigido a alguien, que es sonido para oídos concretos.

En la base de todas las consideraciones anteriores se asoman las preguntas: ¿se puede escuchar filosóficamente? ¿Qué significa esto? ¿No sería posible simplemente “escuchar”, así como se va por la vida con los oídos abiertos, captando frecuencias, encontrándose con los rumores que aparecen a lo lejos, recibiendo en primer plano el testimonio audible de la vida, la invasión estereofónica de las entidades del mundo? ¿Por qué ponerle calificativos a este acto natural? ¿Por qué problematizarlo? Si nos centramos por un instante en la experiencia vital, encontraremos un hecho: no escuchamos igual todo el tiempo, sino que somos capaces de decidir a dónde dirigimos el oído, es decir, aplicamos nuestra voluntad auditiva: seleccionamos, discriminamos, preferimos, rechazamos, pasamos por alto, atendemos unos sonidos por encima de otros. Y no sólo eso, sino que el flujo sonoro tiene un impacto en nuestro cuerpo entero.

Por esta razón importa la manera en que se percibe lo audible, cómo se da el sonido a una conciencia y cuál es la actitud de la escucha radioartística. Estas son –junto a otras que mencionábamos anteriormente– interrogantes que se pueden cavilar a la luz de la fenomenología y a las cuales se intentará responder a través de este trabajo. Pero hay más inquietudes para continuar con las meditaciones estéticas del sonido en general y del radioarte en particular. Llegado el momento, ¿hablaremos de *epojé* radioartística para después encontrar lo esencial de una pieza, para descubrirla plenamente, en toda su potencia, en todo su ofrecimiento, en su genuino aparecer? ¿A dónde nos llevará este viaje teórico que abre tantos caminos prometedores? Así como en el cubo de Sokolowski, ¿cuáles son las caras del radioarte, qué facetas se pueden escuchar? ¿Cómo advertir sus lados presentes y ausentes?

Lo que sabemos por ahora es que el radioarte es una expresión auténtica y legítima de la sonoridad que habitamos y que, recíprocamente, nos habita. Es creación que incluye a los perceptores, que cuenta con su interpretación, pues si el círculo del arte se cierra con la exposición de una obra en un recinto determinado para que sea contemplada, el arte radiofónico tiene la particularidad de transmitirse por un medio que es originalmente público. Se hace radioarte con la alteridad en mente, esperando que llegue a otros oídos, a alguien que escuche; por eso una pieza guardada en los archivos de su creador carece de la chispa intersubjetiva, como la Mona Lisa en el sótano de un edificio. El arte no es ciego y en este caso, el radioarte no es mudo ni sordo: es *ser-para-alguien* cuya búsqueda es extenderse en otro *ser*, entregándole todas sus resonancias, la esencia de su sonoridad. Entonces, el planteamiento que no debe abandonarse en este camino es cómo se da la experiencia estética de la escucha radioartística, atendiendo los conceptos de percepción, sinestesia, escucha atenta o dirigida y objeto radioartístico, como hilos primordiales en el entramado fenomenológico del radioarte.

2.1 La experiencia perceptiva

De acuerdo con Maurice Merleau-Ponty el cuerpo es una unidad expresiva que sólo podemos conocer asumiéndola, es una estructura que se comunica con el mundo sensible y es nuestra vía de percepción.³⁸ Así, el cuerpo no es algo que poseemos, sino que esencialmente, el cuerpo es lo que somos. Esto es relevante porque no podríamos captar la integridad del objeto – cualquiera que sea- sin la mediación de la experiencia corpórea, es decir, somos sujetos encarnados y esa carne nos informa de un afuera, lo que está más allá de los contornos personales. Nuestra propia contextura nota la densidad de las cosas cuando las sentimos y a la vez nos sentimos sintiéndolas. Por eso el cuerpo es el espacio de la subjetividad viva, nuestro modo de existir, en suma: la concreción de lo humano.

En su libro *Fenomenología de la experiencia estética*, Mikel Dufrenne ingresa al ámbito de lo sensible donde se halla necesariamente la marca de la percepción y donde ocurre una especie de unión originaria: la solidaridad entre noesis y noema. “El ámbito de lo sensible exaltado por esta percepción, es, según una vieja fórmula, el acto común del sujeto que siente y lo sentido, dicho de otra manera, que entre la cosa y el que percibe hay un entente previo anterior a todo *logos*.”³⁹ Si nos detenemos un instante a meditar estas palabras encontraremos el asombro en lo que diariamente vivimos: ¿acaso no es sorprendente que en el mundo haya cosas que ver y tengamos ojos para verlas, que haya sonidos y tengamos oídos para escucharlos, que haya olores y tengamos olfato para olerlos, sabores y gusto para probarlos, cosas y tacto para tocarlas? Todo esto podría sonar a sensiblería redundante, pero en verdad es el ensamble de cóncavo y convexo que funda el orbe: hay un objeto para cada sentido y un sentido para cada objeto existente. El mundo mismo es el reino de la percepción y la percepción es captura de lo sensible.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Península, España, 2000, p. 222.

³⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética, Volumen I, El objeto estético*, Ed. Fernando Torres, España, 1982, p. 20.

Precisamente en este punto es necesario distinguir entre la percepción ordinaria a través de la que podemos dar testimonio de una exterioridad que recogen nuestros sentidos, y la percepción estética, que es la solicitada por el arte. Es preciso también regresar a la idea de lo sensible para aclarar que no es únicamente la materia con que se realiza una obra, sino que implica una forma, una significación y una hondura que ofrece una verdad, que es profundidad del *ser*. Para Dufrenne, por ejemplo, los colores no son tales si no se reflejan en la mirada, por eso, en la ausencia de ese ojo comprometido del espectador, regresarían a su mero ser cosa o ser idea, producto químico o vibración si no hubiera alguien para percibirlos, para contemplarlos.⁴⁰ En ese caso, serían tonalidades insípidas, no colores; serían sólo letras en el listado de un catálogo: una mezcla de azul cobalto y verde sepia en vez de “ese mar oscuro y desolado que vuelve a las orillas del alma”, en un cuadro. Por esta razón, la percepción estética nunca será un evento superficial ni tampoco una captura plana, sino un acto de entrega que debe dejar los prejuicios a un lado. En esta circunstancia no se requiere saber la historia del autor, pues éste se nos revela a través de la obra misma sin tener que recurrir a las notas biográficas o a las pautas de un género o estilo; ni siquiera hay que buscar las firmas cerca de los marcos, ni validar la pieza contrastándola con un nombre propio que resuena en los sectores artísticos. La obra es el parámetro, es una especie de figura normativa que nos remite a ella misma todo el tiempo porque en ella todo se encuentra. Así, la obra de arte transformada en objeto estético gracias al ejercicio de esta percepción que sale de lo común, pone frente a nosotros una verdad más allá de explicaciones. Y esta verdad aparece como algo inmanente a la obra misma, no como un supuesto metafísico ni como un atributo mágico, sino desde la reivindicación de su ser sensible, como la verdad que lo sensible posibilita. Una verdad que se encuentra en la experiencia estética, a partir del acto de percibir.

Sólo el arte consagra verdaderamente a lo percibido, sólo él respeta, valora y explaya el ser de la percepción en cuanto tal. En la obra de arte resplandecen los poderes de nuestros sentidos; nuestra sensibilidad perceptiva es elevada a sus máximas posibilidades. Todas las otras modalidades de la experiencia humana –la acción cotidiana, el trabajo, el conocimiento, el pensamiento, etc.- pronto olvidan y al fin acaban por negar la consistencia original y originaria de nuestra relación perceptiva con el mundo. Así, podemos decir que el

⁴⁰ *Ídem*, pp. 88-89.

arte “supera” nuestra percepción ordinaria pero en profundidad: va hasta el centro mismo de lo percibido y se posesiona de él para desplegar todas sus posibilidades.⁴¹

2.2 La experiencia estética de la escucha radioartística

La verdadera potencia estética de una obra hecha originalmente para el oído se expande al momento de sonar. Aunque esto pueda leerse como una obviedad, el objetivo de señalarlo es precisamente recalcar la importancia de la percepción como ese mecanismo que se activa con la aparición, con la manifestación del sonido ante nosotros, de tal manera que no basta con tener referencias, recomendaciones, críticas o análisis detallados de una pieza, sino que hay que concertar un encuentro con ella en igualdad de condiciones, la igualdad de la presencia sensible. Es precisamente ahí cuando somos convocados, atrapados, sorprendidos y transformados por el arte que se escucha, cuando no sabemos cuántos minutos han transcurrido porque andamos perdidos en el caleidoscopio de nuestras propias reacciones, cuando la experiencia es inigualable y justa. En este sentido, me gustaría tomar prestadas las palabras que Clément Rosset le dedicó a la música:

Como ninguna otra forma de expresión humana, la música posee la capacidad de atrapar al espectador, de envolverlo en un mundo totalmente autónomo y propio. El auditorio se encuentra literalmente enajenado, fascinado, extasiado, entregado a este mundo puramente sonoro, donde todo es sonido y nada más que sonido.⁴²

Sin pretender un comportamiento acomodaticio, honestamente pensamos que esta idea se ajusta a lo que sucede con el radioarte, el cual –como la música- se afirma a sí mismo amplificando su fuerza para construir algo único, una realidad que antes no existía. Es irrelevante preguntar por

⁴¹ Mario Teodoro Ramírez, “Dialéctica de la creación artística (Para una estética integral)”, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2002, p. 309.

⁴² Mario Teodoro Ramírez, “El arte como creación de realidad”, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2002, p. 163.

El autor recupera las consideraciones de Clément Rosset respecto a la música, la cual para él es el ideal del arte en cuanto modelo de lo real.

la veracidad de lo que estamos escuchando o poner en duda la existencia de ese nuevo mundo al que accedemos por vía del oído, pues una vez que comenzamos a navegar por el torrente acústico, presenciamos el nacimiento de lo inédito y así nos volvemos creyentes. Ese “traer a la vida sonora” acontece en dos dimensiones: el tiempo y el espacio. El primero está dado por el transcurrir del sonido en un lapso determinado, es decir, por una duración. El segundo es consustancial a la resonancia:

Una gota de agua con algo de reverberación puede ser suficiente para referirse a una caverna; respiraciones agitadas y golpes en primer plano, campanazos en segundo y el vociferar de una multitud en el fondo están describiendo el escenario donde ocurre una pelea de boxeo: apenas con el canto de los grillos le estamos poniendo un marco a la nocturnal conversación de dos enamorados.⁴³

Así opera la creación radiofónica, llevándonos a un escenario que se sostiene por sus propios méritos, es decir, los méritos de lo real. Por eso diremos junto con Mario Teodoro Ramírez que la realidad es aquello que nos rebasa, nos resiste y nos exige una participación activa: una recreación.⁴⁴ Por lo tanto, en el acto de escuchar el perceptor no es simplemente un receptáculo inmovible, al contrario, emerge como la pieza que le otorga significación a lo escuchado en una relación complementaria. La escucha del radioarte siempre se da en tiempo presente conformando un “ahora” cuyas anclas son extremadamente ligeras porque permiten flotar y atravesar los muros de una habitación para ir a cualquier parte. Los sonidos del radioarte no son invenciones de una subjetividad, son elementos sensibles que se erigen en lo real para que una verdad aparezca. Si somos capaces de efectuar tal “flotación”, de “quedar suspendidos” en esta atmósfera sonora, podremos dejar que esta verdad se nos muestre sin obstruir su camino, que *sea lo que es*, que extienda su plenitud en nosotros.

En el radioarte lo sensible atraviesa un proceso que lleva a cabo su autor: los sonidos son estetizados. Con esto nos referimos a que se intensifican sus virtudes expresivas, a que se

⁴³ Ricardo M. Haye, *Hacia una nueva radio*, Paidós, Argentina, 1995, p. 49.

⁴⁴ Mario Teodoro Ramírez, “El arte como creación de realidad”, *op. cit.*, p. 167.

transforman sus características respecto al timbre, intensidad, tono y duración, entre otras, para sacar el mejor partido de ellas. Pero al mismo tiempo, el radioarte tiene una capacidad estetizante, pues modifica un momento preciso que es la experiencia de la audición, la cual está marcada por la expectativa y la sorpresa. Generalmente, cuando tiene la información de que sonará una pieza radioartística, la audiencia se prepara de alguna manera: sabe que no será algo que oiga comúnmente, que no será una pista conformada por un sonido o un ruido cualquiera, y justo ahí empieza a afilarse su curiosidad. Ese estar expectante trae consigo un deseo, deseo de ser interpelado por alguna clase de novedad que inicia con una modificación en la circunstancia actual y que conduce a las afueras de lo ordinario, siendo capaz de suscitar algo en el transcurso. Como lo señala Salomé Voegelin, respecto a la escucha del sonido artístico, no acudimos a “la percepción de lo esperado sino a la generación de lo inesperado.”⁴⁵

Este momento radioartístico ocurre en un espacio físico que tiende a perder sus márgenes porque las paredes, el techo, el suelo ya no son límites sino apertura a un mundo sin puertas, universo. Así, una vez que el radioarte ha estetizado tanto el sonido como el momento de la audición y el espacio donde acontece, también estetiza al perceptor cuando éste lo recibe en su cuerpo como vibración y resonancia, cuando estimula sus sentidos, cuando le da juego a sus sensaciones, cuando lo hace consciente de su propia carne. Si las frecuencias oscilantes ocuparon mi cuerpo, si los sonidos entraron por mis oídos, me atravesaron y yo fui el vehículo para que esas ondas traspasaran la materia; si las absorbí, las sincronice con mi respiración, las acompasé con mis latidos, entonces sería válido decir que me abismé en ellas, que ellas me transformaron a mí y que yo las transformé en respuesta dejándolas usar mis sendas vitales, dándoles mi consentimiento para habitarme al escucharlas. Sería cierto que algo cambió en este lapso de la escucha, porque el sonido no fue sólo sonido, ni yo fui simplemente sujeto, sino que ambos consagramos nuestra relación en una experiencia perceptiva extraordinaria por medio de la cual, la

⁴⁵ Salomé Voegelin, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, “Listening”, Ed. Continuum, E.E.U.U., 2010, p. 17. La traducción del inglés al español corre por cuenta de la escritora del presente trabajo de investigación.

pieza radioartística se convirtió en objeto estético y yo, en fruidor⁴⁶. Aquí ubicamos el punto de intersección entre dos sensibles: el material sensible de la obra (el sonido estetizado) y el ente sensible que lo recibe (el espectador). Es por ello que el objeto estético es el encuentro de lo sensible con lo sensible, es lo sensible repercutiendo en lo sensible, y al final de cuentas, es lo sensible para alguien.

De esta última idea se deriva la irrenunciable necesidad de la asistencia de un otro: un testigo que ofrezca su presencia y su capacidad de disfrute a esa otra presencia que es la obra. Este espectador comprometido, este cómplice entregado a la contemplación del arte, no se estaciona tan sólo en el placer estético sino que también ejerce una recepción crítica del fenómeno en tanto que se apropia de la obra, la deconstruye, la interpreta, es decir, se muestra como un perceptor activo, como alguien que ha podido captar la profundidad de lo humano en esa creación.⁴⁷ Y embeberse en esta profundidad es sumamente deleitable. El placer estético puede experimentarse a muchos niveles pues el espectador encuentra una variedad de satisfacciones cuando se comunica con la obra: puede estremecerse con las imágenes y los sonidos, pero también puede inquietarse por el planteamiento que es capaz de extraer de ellos.

En la experiencia estética no hay oposición entre sensibilidad y pensamiento, sentimiento y reflexión, sino una relación de inmanencia y una íntima interdependencia. No tenemos que elegir entre el arte como experiencia “gozosa” –ajena a las preocupaciones del pensamiento y a toda forma de entendimiento- y el arte como una experiencia “intelectual” –que reduce el objetivo de la experiencia estética a la obtención de un conocimiento o un saber, y que desdeña todo carácter lúdico o sensual en el arte. Lo que debemos hacer es captar (y actuar) el carácter total y móvil de la experiencia estética, entenderla (y practicarla) como un movimiento que va de uno a otro momento de forma continua; no en un círculo sino en una espiral: de la sensación a la interpretación, de la interpretación a la sensación, y de

⁴⁶ La reflexión elaborada respecto al concepto de fruidor -quien se define como ese espectador que asume una participación activa en el fenómeno artístico y se deleita con la obra de arte- ha sido guiada por el Dr. Eduardo González Di Pierro, asesor de este trabajo, durante algunas conversaciones en torno a la fenomenología estética.

⁴⁷ Esta noción de “profundidad de lo humano” está presente en el texto de Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, y se puede asociar con el sentimiento que es expresado por la obra de arte.

ésta, a una nueva, mejor, y cada vez más concreta interpretación, a una nueva y también cada vez más rica sensación...⁴⁸

Siguiendo el análisis profuso que hace Dufrenne del objeto estético, encontramos que un indicador certero de la virtud que éste posee es su poder para seducir al cuerpo, para experimentar placer en el cuerpo como cuando seguimos una melodía o apreciamos un monumento. Lo que sucede es que lo hacemos entregándonos, y en este gozo hay un dejo de inocencia, de ocio, de juego.⁴⁹ Escapamos por un momento de lo obligatorio, de las exigencias del trabajo, de las expectativas de nuestros roles en la vida familiar y social. Por eso el arte nos invita a la catarsis y de alguna forma nos libera del peso de la cotidianidad. El radioarte también incita transformaciones en el perceptor, pues durante una sesión de escucha tanto el cuerpo como la imaginación son trastocados por el sonido, provocando movimientos físicos, mentales y emotivos que se fijan como experiencias no convencionales. Es difícil permanecer indiferente ante una composición de este tipo, ya sea que se logre iniciar un viaje que se desencadena por lo escuchado o que se compruebe que no se desea volver a incluir una pista semejante en la lista de reproducción.

2.2.1 Sinestesia radioartística o interacción de los sentidos a través del estímulo auditivo

Partimos de una afirmación: los sentidos no funcionan aisladamente. Pero, ¿cómo explicar esta conexión multisensorial? Encontramos la primera pista en Maurice Merleau-Ponty, cuando plantea: “En efecto, ¿qué aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse.”⁵⁰ Por eso, en el

⁴⁸ Mario Teodoro Ramírez, “Dialéctica de la creación artística (Para una estética integral)”, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la percepción estética*, Ed. Fernando Torres, España, 1982, p. 15.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 60. Vale la pena mencionar que las siete conferencias que componen este documento fueron dictadas a través de la radio por el mismo autor. La mayoría de ellas, se transmitieron durante 1948. Las grabaciones se hicieron para el programa titulado *Hora de cultura francesa* y sus registros lograron conservarse en el Institut National de l'Audiovisuel (INA).

proceso de aprehender la realidad todos los sentidos trabajan en confabulación, complementándose unos a otros, proporcionando una captura distinta mas nunca extraña. Nuestro cuerpo tiene diferentes reacciones y ninguna es desdeñable, por eso las sensaciones operan en sincronía. “Cada cualidad se abre sobre las cualidades de los demás sentidos”⁵¹, insiste Merleau-Ponty, y no sólo eso, los objetos son comportamientos del mundo para con nosotros, con nuestro cuerpo, por lo que los atributos que poseen no son simplemente su cobertura, ni la yuxtaposición de sus capas, sino manifestaciones de su manera de *ser*.

Respecto a esta interacción sensorial, nos viene a la mente la película italiana *Rosso come il cielo*, que trata, entre otras cosas, de cómo unos niños invidentes reinventan su mundo perceptivo. En una escena, el profesor le pregunta al protagonista: “Cuando ves una flor, ¿no quieres olerla? O al caer la nieve, ¿no deseas caminar sobre ella, tocarla, que se derrita en tus manos? Cuando los músicos están tocando su instrumento cierran los ojos, ¿sabes por qué? Lo hacen para sentir la música, como si fuera una cosa física. Tienes cinco sentidos, Mirco. ¿Por qué utilizar sólo uno?”⁵² Y en efecto, esta resistencia vivencial a confinar los sentidos, es potestad del cuerpo mismo. El cuerpo ejerce la facultad de la percepción y el acto perceptivo es un acto del sentir. Pero respecto de este hecho no es inusual una controversia: pareciera que estamos empeñados en conservar la dicotomía entre los sentidos y la inteligencia. Creemos que forzosamente la inteligencia “tiene que hacer algo” con lo que los sentidos le dan, sin embargo, pensar así sería establecer que la relación entre la percepción y la conciencia es jerárquica, lo cual implicaría que hay fases o momentos privilegiados y no simultaneidad. Lo cierto es que hacemos ambas cosas a la vez: sentimos y lo procesamos, vemos escorzos y la conciencia resuelve lo faltante.⁵³ Se trata de una estructura que se actualiza en la experiencia, pues siguiendo la línea merleau-pontiana, la percepción es una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento.⁵⁴ Por lo tanto, es activa e integral,

⁵¹ *Ídem*, pp. 29-30.

⁵² Película *Rosso come il cielo*, Cristiano Bortone, Italia, 2009. Su título en español se lee “Rojo como el cielo”.

⁵³ Esta idea de superar la dicotomía sensibilidad-inteligencia, fue discutida durante una sesión del seminario “Reflexiones sobre la finitud”, dirigido por el Dr. Alfonso Villa.

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, p. 223.

además de que solicita una cierta actitud del cuerpo. Es preciso señalar que por razones de análisis nos estamos enfocando en la experiencia perceptiva, pero eso no significa que dejemos de reconocer que la inteligencia es sentiente y que la sensibilidad está ligada al entendimiento. El ser humano es unidad.

Cuando Merleau-Ponty habla de sinestesia, se refiere a la multiplicidad de sensaciones que hemos intentado describir. Aunque establece que cada uno de los sentidos pertenece a un campo específico (por ejemplo, la vista nada tiene que ver con el olfato, ni el gusto con el oído y así sucesivamente), la verdad es que todos se comunican entre sí. Resulta muy difícil limitar la experiencia a un único registro sensorial porque ésta desborda espontáneamente hacia todos los demás.⁵⁵ Podemos concluir entonces que el mundo es intersensorial y que la percepción sinestésica no es la excepción, sino la regla.

Para proseguir con la exploración, asoma la pregunta: ¿cuál sería la relación entre los conceptos mencionados y el ámbito artístico? Con toda claridad podemos decir que la sinestesia es condición del arte, pues abre para todos los humanos la posibilidad de integrar una experiencia a partir de él. Si bien es cierto que el arte puede especializarse en un campo sensorial específico, también esparce sus cualidades a otros sentidos. Y tal cosa no es algo que cada individuo deba esforzarse en obtener. Por ejemplo, si nos encontramos al pie de una pintura, lo inmediato será capturar sus colores, sus formas, sus texturas, es decir, lo naturalmente visual. ¿Pero nos está negado otro despliegue que no corresponda a la vista? ¿No podríamos sentir el frío de la lluvia en un paisaje nublado, o el sabor y el olor de las frutas en una naturaleza muerta? ¿Estaríamos imposibilitados para escuchar los murmullos de la gente, el choque de las tazas de café sobre la mesa de cristal, las campanas de las bicicletas y una melodía antigua de acordeón en la escena pictórica de una concurrida callecita parisina? Aunque todas ellas sean sensaciones virtuales (o

⁵⁵ *Ídem*, p.242.

cuasi-sensaciones) no podemos negar que son colaterales a la experiencia estética, pues confiando en el mundo sensible es como se hace arte.⁵⁶

También la radio posee semejante cualidad de integración extendiendo las fronteras de lo audible, especialmente, en su vertiente creadora. Cuando nos preguntamos cómo se relaciona la experiencia radioartística con los sentidos, la respuesta más evidente sería decir que por virtud del oído, aunque atendiendo a las valoraciones merleau-pontianas, en realidad tendríamos que involucrar al cuerpo completo, no fragmentado en sus múltiples dispositivos sensibles, pues la radio penetra al perceptor a través de su corporalidad, es decir, que el sonido no sólo se escucha sino que se siente porque es vibración, como mencionamos anteriormente. Por ejemplo, cuando recibimos un sonido agudo con suficiente volumen notamos cómo sus ciclos nos hacen palpar la sien; en cambio, cuando nos exponemos a un tono grave el pecho retumba como si tuviéramos un tambor alojado entre las costillas. Esto se puede probar cotidianamente, es un experimento sencillo pero funciona para demostrar que la audición tiene consecuencias que no se detienen en el oído. Y aquí cada uno puede repasar el álbum de sus propias vivencias, como cuando la voz de la persona amada nos eriza la piel, o la novena sinfonía de Beethoven hace que se nos escape una expresión de asombro, o la fritura de una delicia en el sartén pone a funcionar nuestras papilas gustativas, o la descripción de un aroma nos ensancha las fosas nasales. Y un caso más que analizaremos en un capítulo posterior: la radio que nos hace “ver” cuando interviene la imaginación.

Al estar ante el fenómeno del radioarte, nuestro cuerpo entero responde a lo que se le presenta. Si hay sonidos suaves, ligeros, templados, el perceptor suele acomodarse en su silla de manera relajada, tal vez llevando los brazos a los costados, disminuyendo el ritmo de su respiración, estirando las piernas, destensando la mandíbula. En el caso opuesto, si los sonidos son fuertes, dramáticos o intensos, es muy probable que el cuerpo se disponga de otra forma, que se aprieten los puños, se planten los pies en el suelo, se sacuda la cabeza, inclusive, que se agite el pulso. En cada circunstancia el cuerpo se anticipa y adopta una actitud que rebasa lo puramente

⁵⁶ Esta reflexión se dio en el marco del seminario “Filosofía y Estética”, coordinado por el Dr. Mario Teodoro Ramírez, quien realizó una disertación sobre el concepto de “Sinestesia” en Maurice Merleau-Ponty.

acústico, ya lo decíamos. El radioarte no se conforma con afectar el oído sino que comanda un amplio menú de sensaciones al mismo tiempo: algo que está presionando el estómago, ganas de salir corriendo, espasmos musculares, exaltación, un calambre en la columna, escalofríos en los brazos, cosquilleo, ganas de sonreír, un susurro detrás de la oreja, una mejor respiración, ingravidez. Estas son algunas referencias de lo que se experimenta en una audición radioartística, y con ello queremos establecer que el radioarte sucede en el cuerpo, que el cuerpo es el lugar del radioarte, o si se quiere, que el radioarte es sonido encarnado en lo humano.

Estamos asegurando que no se puede enviar sólo un sentido a la fiesta de la percepción como se manda un burócrata a una comisión o un representante para negociar a nombre de los demás involucrados. Tenemos que acudir enteros, de cuerpo completo, porque ningún sentido hace antesala sino que todos ingresan al mismo tiempo en el espectáculo del mundo. Y al igual que sucede con cualquier otra manifestación artística, no podemos ir fragmentados a una audición de radioarte.

2.3 Modificación fenomenológica y escucha atenta o dirigida

Según Murray Schafer, educador y compositor canadiense, sólo una apreciación total del ambiente acústico puede facilitarnos los recursos para mejorar la orquestación del paisaje sonoro del mundo.⁵⁷ En aras de lograr esta relación saludable entre el perceptor y los sonidos que lo circundan, Schafer sugiere realizar ejercicios de “limpieza de oídos”, los cuales consisten en orientar nuestra voluntad de escucha hacia sonidos específicos, de tal manera que el panorama que resuena alrededor de nosotros deje de ser una masa amorfa e indiferenciada de ruidos, para dar paso al develamiento de cada tonalidad presente. Así como los instrumentos de una orquesta poseen un timbre necesario para la ejecución de una pieza musical, cada sonido producido por las cosas del mundo co-escribe una sinfonía inigualable según el sitio donde uno se detenga a

⁵⁷ Cfr. R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, E.E.U.U., 1993-1994.

escuchar; por eso es necesario echar a andar un proceso de sensibilización en el que los sonidos sean relevantes y no sólo aparezcan como telón de fondo de la cotidianidad.

En el artículo titulado “La relevancia de la teoría de Husserl para la socialización del lenguaje”⁵⁸, Alessandro Duranti recupera algunas nociones básicas de la fenomenología que pueden ayudarnos a explorar la escucha radioartística. La primera de ellas es la modificación (en el sentido husserliano), a través de la cual dirigimos nuestra atención hacia algo, intencionalmente, para dotarlo de significado. Si un oyente entra en contacto con una pieza radioartística en un ambiente que está invadido por otros sonidos, puede suceder que no le dé la importancia suficiente, que le parezca simplemente ruido, interferencia o (en el peor de los casos) que le irrite por no distinguir claramente lo que está sucediendo. Aquí se hace necesaria la modificación fenomenológica para operar un cambio en la percepción del sujeto, una transformación que lo oriente hacia esos sonidos específicos a los que se quiere dar preeminencia en el momento. Es decir, pasar de la “actitud natural”, en la que haríamos una captación auditiva indiscriminada o indiferente, a la “actitud teórica”, en la que convertiríamos al radioarte en objeto de nuestro interés sensible y sucesiva reflexión.

En la escucha radioartística no es algo inusual “preparar el ambiente”, o sea, propiciar determinadas condiciones para mejorar la recepción de la obra: disponer de un espacio poco iluminado para no tener distractores visuales, adoptar una postura corporal cómoda, cerrar los ojos, acompasar la respiración hasta conseguir un ritmo relajante, dejar pasar los pensamientos sin aferrarse a ellos, tratar de soltar las urgencias del exterior y concentrarse en el “aquí y ahora”, en la vivencia del presente. Con todo lo anterior se favorece un estado corporal y mental más dispuesto, en apertura a la experiencia sonora. Estas son algunas indicaciones que se le pueden

⁵⁸ Alessandro Duranti, “The Relevance of Husserl’s Theory to Language Socialization”, *Journal of Linguistic Anthropology*, Vol. 19, Issue 2, the American Anthropological Association, 2009, pp.205-226. El texto original está escrito en idioma inglés. La interpretación en español corre por cuenta de la autora del presente trabajo, quien se ha tomado la libertad de recuperar algunos fragmentos de su ensayo previo: “Lenguajes sonoros, más allá de los sistemas lingüísticos: el caso del radioarte”, por tocar el aspecto fenomenológico de la escucha radioartística, el cual resulta también de interés en este caso.

hacer al perceptor, pero también podrían hacerse otras en términos del contenido sonoro. Así como lo menciona Duranti en el caso de los estudiantes de jazz, también quienes se están entrenando en la escucha radioartística dependen de sus oídos para llevar a cabo una amplia gama de tareas: ya sea ubicarse física y psicológicamente de cierta manera en el espacio de la proyección acústica -como describimos antes- o bien, dirigir sus oídos a determinados pulsos, motivos, efectos, decisiones estéticas, recursos narrativos o procedimientos técnicos que concurren en la pieza.

Los guías en la escucha radioartística (que pueden ser profesores, promotores culturales o los mismos creadores) les piden a los oyentes que realicen una serie de modificaciones fenomenológicas para potencializar la experiencia y ser capaces de detectar aspectos de la obra que pasarían inadvertidos sin este cambio de actitud que transforma un fenómeno sonoro en objeto de nuestra atención. O dicho de otro modo, que los sonidos no sean captados tan sólo como un dato duro físico, sino que los convirtamos en algo más que meros sonidos: en un campo colmado de sentido. Mediante el ejercicio constante de una escucha fenomenológica en el radioarte, se puede entrenar al oído para conquistar cierta agudeza, para que aparezca una nueva sensibilidad en la plenitud de la vivencia estética del sonido.

Hasta ahora hemos estado haciendo uso de una palabra clave en la escucha radioartística: atención, por lo que sería conveniente explorar algunas ideas en torno a ella. Para empezar, si uno recurre a un diccionario estándar encontrará que el término “atención” está relacionado con evitar pasar por alto una cuestión, mantenerse alerta, aplicar la voluntad personal, procurar el cuidado de algo o alguien, esperar o aguardar, satisfacer una petición, responder a un llamado, y una referencia más que tiene connotaciones muy apropiadas para la esfera radioartística: aplicar intensamente los sentidos a un asunto. Y es que –lo mencionamos ya- la percepción estética no puede darse a cuenta gotas ni en parcialidades, sino que demanda un impostergable recogimiento, una rendición por parte del espectador ante la pieza. “Pero al menos es necesario que el público colabore en la ejecución facilitando a la obra la tela de fondo de un verdadero silencio, un silencio humano cargado de atención, y que esta atención, repercutiendo de conciencia en conciencia, cree

el clima más favorable para la recepción estética.”⁵⁹ Así, escuchar atentamente un radioarte es aceptar una invitación, es asistir al estallido de los reverberos, es estar presente en el acontecimiento sonoro y es también decirle que sí al silencio, pues en este recogimiento, en esta rendición, no hay nada más elocuente que la pieza misma. Para que una voz manifieste todo su contenido hay que bajarle el volumen al resto de las voces, por eso el radioarte demanda atención de su perceptor, y ahí, en el núcleo de la relevancia, enmarcado por la quietud del afuera, la pieza podrá expresar su verdad.

2.4 Constitución del objeto radioartístico

Nos interesa de manera muy puntual la relación que se establece entre los componentes de esta manifestación que tiene su origen en las ondas hertzianas: el radioarte. Intentamos dar cuenta de la reciprocidad entre creador, obra y espectador, los cuales se ponen en juego en el escenario de la vivencia radioartística. La obra de la radio implica que alguien la haya concebido y que alguien se sitúe frente a ella, o mejor dicho -para hacerle justicia a la cualidad envolvente de la audición- se ubique en el centro de su acontecer. En el fenómeno del radioarte, estamos pensando realmente en una tríada que consiste en el creador, la pieza radioartística y el perceptor. Creemos que precisamente la experiencia estética es el punto en el que estos tres elementos se encuentran y conviven en un evento sonoro. Francisco Rivas explica que “en ese acto de encuentro, entre un autor, una pieza y sus escuchas, se teje el acto mágico de la radiofonía.”⁶⁰ No olvidemos que la radio es un medio de comunicación y como tal comprende un envío y una retroalimentación, un decir y un responder. La transmisión radiofónica no se impone al escucha, pues éste siempre tiene la prerrogativa de cambiar de estación o apagar la señal, pero cuando el destinatario ha tomado la decisión de permanecer conectado al flujo de la radio se establece un diálogo entre dos

⁵⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., p. 90.

⁶⁰ F. Tito Rivas, “El cuerpo del radioarte: fisonomías”, ponencia presentada en la mesa *Radioarte: sonido y cuerpo*, durante la Décima Bienal Internacional de Radio, Teatro Nacional de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, Octubre 10, 2014. En internet: <http://pensamientosonoro.blogspot.mx/2015/10/font-face-font-family-arialfont-face.html>

involucrados que no se ven pero se siguen. La radio emite sus sonidos. El perceptor reacciona: siente, piensa, opina sobre esos sonidos.

Después de apuntar esta dinámica, regresemos a un concepto crucial que seguirá apareciendo durante la exposición de este trabajo, el objeto estético en Mikel Dufrenne, recordando que desde sus primeras reflexiones dedicadas al tema, nuestro autor establece que es correlato de la experiencia estética y que no se puede limitar a la sola actividad del artista, de tal modo que el espectador tiene un papel irrenunciable en tal fenómeno. En el primer capítulo revisamos el objeto estético respecto a su expresividad, ahora hablaremos de su constitución a partir del entrecruce de la obra de arte y el espectador.

Pues, si es cierto que el arte supone la iniciativa del artista, es verdad también que espera la consagración de un público. Y, en profundidad, la experiencia del creador y la del espectador no se dan sin comunicación: pues el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea, y el espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra.⁶¹

Valga decir entonces que la pareja sujeto-objeto de la que hablamos se constituye a sí misma, o sea, que ambos componentes son las puntas que cierran un círculo y no hay dominación de uno sobre otro. “La correlación del objeto y del acto que lo capta, no subordina el objeto a este acto; se puede pues determinar el objeto estético considerando la obra de arte como una cosa del mundo, independientemente del acto que la refrenda.”⁶² Y esto tiene relevancia para salir de determinaciones psicologistas o subjetivistas, en las que la obra de arte se limitaría a ser la genialidad de su creador o solamente lo que el espectador pudiera rescatar de sus características por medio de la sublimación, la proyección o el deseo. En cambio, para Dufrenne, importa el artista que la misma obra revela, independientemente de su biografía o datos personales, los cuales no deberían opacar a la creación misma. No obstante, aunque la obra de arte sea una cosa del mundo que existe por derecho propio, tampoco es sólo una cosa. El destino que tiene que procurarse una

⁶¹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., p. 18.

⁶² *Ídem*, p. 23.

obra es trascender en objeto estético, para lo cual necesita la participación del espectador quien es el que finalmente lo “constituye”, quien promueve su *ser* con la potencia de todas sus partes integradas. “Si el objeto estético parece conjurar las cosas que designa, es porque tales cosas se presentan en él no con su ser exterior de cosas distinguibles en sus diferentes atributos, sino con lo que en ellas hay de más profundo, indivisible, con la esencia que sólo el arte puede captar y expresar...”⁶³

Sabemos ya que la experiencia estética reúne al espectador y al creador por mediación de la obra de arte y que en realidad permite una especie de co-creación, porque no es lo dado, lo ya resuelto, sino que da lugar a la interpretación cada vez que se está en contacto con la obra. En el caso del radioarte, esta experiencia inicia con el sonido, un sonido que ha sido diseñado intencionalmente, que ha pasado por un proceso tecnológico de transformación -deconstrucción y construcción- y que quizá ya no suene como el oleaje del mar, como el viento en la montaña, como el *bip* de un teléfono (que fueron grabados inicialmente) sino que ahora es una atmósfera que corresponde a un sitio distinto, un sitio nunca antes visitado que abre sus posibilidades de significación para el perceptor. En todo caso, al apelar a la expresividad de lo que suena e incluso desatender la convención que antes lo definió y le dio su significado, el sonido regresa de alguna manera a su desnudez, a *sí mismo*, sin rendirle cuentas a ningún pacto anterior. Es el sonido que, ocupando simplemente el lugar del sonido, inviste una originalidad descargada de obligaciones; es el *tum-tum, sis, crac, um, bop, ig*, ofreciendo su particular esencia de *tum-tum, sis, crac, um, bop, ig*. Sonido listo para la metamorfosis del acto creador.

Esto nos lleva a preguntarnos, ¿cómo se da el objeto estético-sonoro en el radioarte, lo que podríamos llamar objeto radioartístico? Hemos estado insistiendo en que una obra radioartística está construida por una serie de recursos audibles que se relacionan entre sí de manera colaborativa a través de tensiones o delicadezas que producen un resultado expresivo. Siempre es el conjunto de sonoridades lo que se nos presenta como un radioarte y siempre es la correspondencia entre un sonido y su complemento lo que va tejiendo su entramado, lo que lo

⁶³ *Ídem.*, pp.165-166.

hace *ser* de una manera y no de otra. ¿Qué o quién está en las inmediaciones del sonido? Como lo explicaba Dufrenne, el espectador es quien actualiza el objeto estético, así que no es suficiente con que exista un radioarte, sino que se demanda la asistencia de alguien que lo escuche para efectuar la expansión de lo sensible-sonoro. ¿El radioarte es entonces lo que imagina el perceptor? No podemos considerar que quien escucha hace aparecer el objeto radioartístico como su entera invención, como si el oído del perceptor fuera una vara mágica y a voluntad hiciera existir el radioarte. Sabemos que una pieza radioartística tiene unos datos objetivos (unos sonidos que efectivamente suenan), pero lo innegable es que el espectador sí es correlato para éstos una vez que los escucha, pues guardado en una carpeta digital, como archivo de audio, el radioarte es un conjunto de ceros y unos, frecuencias susceptibles de medición; por eso, al igual que una partitura requiere su ejecución, el radioarte –aun como una pieza ya editada- necesita ser expuesto, precisa un dedo índice que lo ponga en modo de reproducción. Ahora bien, una consecuencia medular en la escucha radioartística además del impacto sobre los sentidos, es la formación de imágenes por parte del perceptor, llevando el sonido a dominios que escapan al control del artista y que tocan la subjetividad de quien recibe el flujo acústico en completa libertad. De esto hablaremos más adelante.

Así, llegamos a la reflexión de que el arte también es la instancia donde se conjuntan lo inmanente y lo trascendente. De acuerdo con Gérard Genette, teórico de literatura y poeta francés, la inmanencia está en el *ser* y la trascendencia en el *hacer*.⁶⁴ Lo explicamos: es cierto que en la obra de arte *está* todo lo que ella *es*, enteramente, en ese aquí y ahora que conlleva su presencia, al ubicarse en el espacio específico donde se muestra y transcurrir en el tiempo que la resguarda. Pero a la vez la obra se desdobra, “abre mundo”, posibilita múltiples lecturas, experiencias, interpretaciones y hay algo que la traspasa, que nos da mucho más que el mero objeto, sea la pintura, la escultura o el sonido: nos manda a una realidad fuera de la facticidad, fuera de la materialidad. Así pues, la obra se realiza y tiene sentido en sí misma, por sí misma, en

⁶⁴ Adrián Bertorello, “Ontología de la obra de arte. Inmanencia y trascendencia”, Argentina, 2003. Este texto se presentó en las III Jornadas Internacionales de Hermenéutica, tituladas: *La hermenéutica en el cruce de las culturas: polifonías y reescrituras*. El autor expone los conceptos fundamentales de lo que Gérard Genette denomina los modos de existencia de la obra de arte. En internet: <http://www.proyectohermeneutica.org/archivo/iii Jornadas/actas/07.pdf>

su plano (inmanencia); pero también posee una amplitud que va más allá y produce unos efectos no controlables ni medibles (trascendencia). No obstante, es conveniente señalar que ese más allá que mencionamos no es un limbo esotérico en el que el espectador anda extraviado, sino la consecuencia de la exposición sensible a la misma obra, a su presencia, ya que ella siempre será el punto de partida para todo cuanto se pueda decir más tarde. El objeto estético –dice Dufrenne– “es la propia luz de sí mismo.”⁶⁵ Pues bien, de la misma forma, el objeto radioartístico atraviesa al espectador con su luminosidad inmanente y lo afecta de múltiples maneras mediante la audición.

En razón de lo anterior, si intentamos explorar una fenomenología del sonido hay que repasar un importante reconocimiento que hace Francisco Rivas y al cual nos hemos atenido desde el principio, esto es, que la fenomenología del sonido es una fenomenología del sonido que se escucha:

A la fenomenología del sonido lo que le interesa es el sonido que escuchamos, el sonido que es en tanto que existe para nuestra conciencia. Lo que preocupa a la fenomenología es la pregunta por el sonido dejando entre paréntesis lo que éste sea para las leyes de la física o de la acústica. No pretende asumir que éstas son falsas o incorrectas sino comprender, categorizar, describir lo que es por sí la experiencia sonora, el sonido para nosotros, seres humanos que lo padecemos, que lo gozamos, que lo vivimos, que lo lloramos, que lo añoramos, que lo recordamos, que lo deseamos, en fin, que lo escuchamos.⁶⁶

De aquí volvemos a la importancia del acto de escuchar, porque se trata de la manifestación del sonido que por la senda de lo sensible-formado se da al oído del escucha, posibilitando la constitución del objeto radioartístico. Ahora bien, el objeto radioartístico no se da con unos límites clausurados, de un solo golpeteo, en un solo ruido, sino que como pieza va apareciendo, va sucediendo segundo a segundo, ligando la simultaneidad de su sonar y también de su recepción. Salomé Voegelin apunta que una creación sonora es algo “que está pasando”, algo

⁶⁵ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., p. 268.

⁶⁶ Francisco Rivas, “Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha”, *Foro Mundial de Ecología Acústica, Megalópolis sonoras, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, CONACULTA, México, 2009, pp. 73-74.

que se genera una y otra vez mientras se escucha.⁶⁷ Un sonido queda vibrando detrás de otro y un sonido más se revela por delante: todos cuentan, todos participan, todos importan, todos son todo. “La presencia sonora *llega*”⁶⁸, anota Jean Luc Nancy, por eso vamos escuchando paso a paso, pero no a la manera de un rompecabezas sonoro con un montón de fragmentos sueltos y aislados, sino que cada sonido va tomando su lugar, un lugar hasta cierto punto compartido porque el radioarte se va bordando con los hilos de la resonancia. En sus reflexiones respecto a la noción de tiempo, Edmund Husserl menciona que los sonidos discurren uno tras otro en la conciencia pero caen dentro de uno y el mismo acto conjunto, por lo tanto “los sonidos forman una unidad sucesiva con un resultado común, la forma de la aprehensión, la cual, naturalmente, no se completa hasta el último sonido.”⁶⁹ De tal suerte que las unidades se perciben sucediéndose en el tiempo, al igual que se puede notar que hay unidades coexistentes, como también se ejerce una aprehensión directa de la identidad, la igualdad, la semejanza y la diferencia. Husserl plantea que cuando advertimos el sonido actual, el sonido que está presente, no damos por supuesto que “eso es todo”, sino que sabemos que algo más se acerca por efecto de la anticipación.

Cada sonido tiene, él mismo, una extensión temporal: al sonar lo oigo como siendo ahora, mas al seguir sonando tiene un ahora siempre nuevo, y el ahora que en cada caso lo precedía muda al pasado. Con lo cual yo oigo en cada caso sólo la fase actual del sonido, y la objetividad del sonido íntegro que dura se constituye en un continuo de acto que es en una parte recuerdo, en otra parte mínima, puntual, percepción, y en otra más amplia, expectativa.⁷⁰

En la construcción de un radioarte, muchas veces la pieza se va erigiendo cuando dos o más sonidos ocupan el mismo lugar gracias al recurso técnico del montaje, y además, a través de la aplicación de algunos procesos o herramientas de edición estos sonidos puede tener una duración

⁶⁷ Salomé Voegelin, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸ Jean Luc Nancy, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Edmund Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Ed. Trotta, España, 2002, p. 44.

⁷⁰ *Ídem*, p. 46.

más larga que la que poseen originalmente, extendiéndose en el tiempo y afectando la sonoridad venidera, como si nunca se fueran del todo, como si no se extinguieran, como si hubiera un rumor de base que sostiene la pieza. Sin embargo, la emisión y captación de estas capas que se funden al unísono sigue siendo sincrónica, actual y presente; como también se da el caso de que hay nuevas capas que se integran y algunas otras que definitivamente despiden sus reverberaciones en cierto punto de la composición.

2.4.1 Aleatoriedad y esteticismo en la escucha radioartística

Para dar cuenta de las reacciones que son consecuencia de la exposición al sonido artístico de la radio, cabe preguntarse, ¿cuáles son las condiciones de la escucha radioartística? Enseguida presentaremos dos situaciones. Ya explicábamos que muchas veces hay una proclividad a ejercer control sobre las circunstancias de la escucha del radioarte que podrían favorecer su constitución en objeto estético, pero tales acciones no quedan exentas de revisión. Quizá se pueda cuestionar cierta “artificialidad” derivada de esas acotaciones o quizá se puedan defender como la búsqueda de una “consagración del momento estético”, lo cual nos lleva a plantear una situación opuesta, unas condiciones de escucha que podrían dificultar la experiencia radioartística.

Si pensamos en un radioarte que se escucha exclusivamente en la radio, el escenario es bastante aleatorio. Una persona puede ir conduciendo su auto y de pronto, al mover el dial, la toma por asalto un flujo sonoro que no es hablado, ni musical, ni informativo; no es el estado del tiempo, ni el reporte del tránsito vehicular; no es siquiera un capítulo de alguna radionovela en la que uno pueda descubrir con relativa facilidad la trama y la relación entre los personajes. Nada de esto. Es, curiosamente, la radio que no suena a la radio, la que no repasa fórmulas convencionales, sino que transmite una mezcla que suena “rara” por decir lo menos. Esta variación parece exigir una actitud diferente, un extra de atención para tratar de entender lo que está sonando. Definitivamente, no es la radio de compañía, sino la radio que rompe la cotidianidad, que suspende la rutina del cuadrante. Un escenario aún más enmarañado sería abordado del transporte

público con un sinfín de distractores para el radioescucha: un chofer malhumorado, una mamá tratando de tranquilizar a un bebé que llora, un vendedor de cremas milagrosas, un músico callejero que quiere ganarse unas monedas, un grupo de adolescentes riendo a carcajadas, el pasajero que acaba de gritar “¡bajan!” o “¡suben!”, el claxon frenético del auto de la izquierda, el de la derecha. Y en medio del caos, un radioarte.

¿Cómo reacciona el radioescucha ante esta otra invasión? ¿Cómo se relaciona con una serie de sonidos que no reconoce, especialmente, con toda la interferencia de la actividad del momento? ¿Es posible hacer *epojé* en medio del tráfico a la hora más abrumadora? Tal vez esto sea parte de la razón por la que la experiencia de la escucha radioartística se estetiza en muchas ocasiones situándola en contextos que no son necesariamente radiofónicos (museos, recintos culturales, aulas de clase) para la degustación sonora al más puro estilo *gourmet*, precisamente para neutralizar otras acciones sonoras que disuelven la presencia de la pieza radioartística y por ende, impiden su constitución como objeto estético por falta de un involucramiento del perceptor. Pese a todo, para algunos artistas de la radio la obra se complementa con los sonidos que ocurren alrededor de ella, por lo que la calle, las voces, la cotidianidad en pleno, el ruido de fondo serían parte de la experiencia perceptiva, harían único el momento de la escucha que puede variar en otro instante cuando haya otros elementos en juego. Por eso la misma pieza puede decir cosas distintas cada vez que se escucha ya que las condiciones presentadas en ese contacto también se modifican.

El panorama dibujado nos deja pensando en lo siguiente: ¿es que la potencia de la obra, su verdad, sus méritos propios no serían suficientes para traernos completamente al presente que nos requiere? ¿No reside en la obra una fuerza tan contundente como para convocarnos sin que algo nos aleje de su centro? ¿No debería captar nuestra atención completamente donde sea que se exponga, en el lugar que suene? Hablábamos en un principio de la solidaridad entre noesis y noema, decíamos que lo escuchado requiere el acto de escuchar y esto significa que en la dupla objeto-sujeto, la obra demanda algo de nosotros, busca poseernos y nosotros estamos dispuestos a pertenecerle, pero si no nos entregamos a la experiencia estética, esta relación no podrá

consumarse: será como aquellas palabras que sólo encuentran oídos sordos. Para Dufrenne, dos circunstancias pueden impedir la captación de lo que el objeto estético expresa, la primera es cuando nos hallamos imposibilitados para definir su sentido y por lo tanto éste se vuelve confuso; y la segunda, cuando no estamos atentos y por ello los signos nos parecen oscuros o ambiguos. Sin embargo, en cualquiera de estos casos, no es que el sentido se oculte, sino que nosotros estamos ciegos, es decir, que no hemos llegado al estado de receptividad que la obra nos solicita.⁷¹

2.4.2 Epojé radioartística

En cuanto al fenómeno sonoro, sostenemos que es posible llevar a cabo la *epojé* radioartística, ese poner entre paréntesis lo que conocemos -lo que el medio radiofónico nos ha dado- con el propósito de desacatar sus géneros más solicitados, re-escuchar, re-educar nuestros oídos y en ese suspenso, en esa pausa, poder encontrar otras relaciones con el sonido, otras experiencias distintas y nuevas con la radio, así como con los elementos de su lenguaje. Y es que el arte mismo nos conduce fuera de la cotidianidad, nos invita a abandonar lo ordinario para adoptar una actitud fenomenológica ante la obra, pues sin esta modificación no llegaríamos a la percepción estética ni seríamos capaces de orientar nuestro *ser* hacia ese nuevo mundo expresado, que más que real es verdadero. Tampoco entraríamos en la sintonía del misterio que yace en lo más profundo de la obra, misterio de cuanto hay de material sensible y naturaleza en ella, misterio que persiste cuando el artista le da forma y misterio que es augurio de futuras significaciones. Aunque la obra es una cosa del mundo, permanece inquietante ante nosotros porque nunca podremos abarcarla por completo, porque no podremos absorberla como lo hace un paño con el agua derramada. La obra de arte es alteridad, es lo otro irreductible porque siempre hay mucho más en ella, ese contenido esencial del que darán cuenta el tiempo y las generaciones a través de la historia. De ahí su carácter infinito que es pauta para la interpretación y que se manifiesta en lo finito de su materialidad, dejando claro que el sentido de la obra de arte es inagotable, que no tiene fecha de expiración mientras se le siga actualizando en la experiencia estética.

⁷¹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., pp. 168-169.

Finalmente, para honrar la tríada creador-obra-espectador en la constitución del objeto radioartístico, es preciso decir que hay una verdad manifiesta fundada por ellos, así como una expresividad encarnada siempre en los dominios de lo sensible-sonoro. De otro modo, lo presentado sería contradictoriamente un amasijo de ecos mudos, carentes de sentido, solo signos imposibles de entender y eso definitivamente, no es el radioarte.

CAPÍTULO III. IMAGINACIÓN, SENTIDO E INTERPRETACIÓN EN EL ARTE RADIOFÓNICO

La imaginación es, pues, la condición general de la experiencia hermenéutica.

Sin contar con ella, la hermenéutica nunca acabará de rebasar el cerco de la racionalidad formal y positivista y marcar con claridad su diferencia, su especificidad y necesidad en tanto que forma del pensamiento humano.

Una teoría de la imaginación es la condición para que la experiencia hermenéutica deje de concebirse como un acto meramente reproductor, pasivo y conservador, esto es, como simple desenvolvimiento de lo ya dado.

-Mario Teodoro Ramírez

La experiencia radioartística es provocadora del sentir y también del imaginar. Una vez que quedó planteado el asunto perceptivo y su relación con el sonido, hace falta preguntarse qué tienen para aportar los conceptos de imaginación, sentido e interpretación al radioarte como fenómeno. ¿Cuál es la pertinencia -desde una perspectiva fenomenológica como eje rector de esta tesis- de tomar en cuenta dichos aspectos? En términos generales hay que considerar que a partir de la apropiación que hace el receptor de la creación sonora hay unas consecuencias, unos efectos que se relacionan con la apertura de la pieza, con la captura de su sentido y con muchas y variadas posibilidades de interpretación. Si el objeto radioartístico no aparece, si no se manifiesta, es decir, si no hay fenómeno, entonces no hay punto de partida para la experiencia sensible, por lo tanto, tampoco hay motivos para generar imágenes o significaciones, como tampoco habría forma de explicar la experiencia ni compartirla con otros. Del imaginar al interpretar es el tránsito que motiva este capítulo, situando a la hermenéutica como la última frontera de este trabajo de investigación, como ese horizonte que permite el paso a la intersubjetividad y que nos confirma que el mundo y las vivencias que tenemos de él se conjugan en plural.

3.1 El ejercicio de la imaginación

¿Qué es la imaginación? ¿Cómo funciona? ¿Cuáles son sus características? ¿Para qué sirve? En un primer acercamiento (aunque después discutamos sus alcances), recurrimos a I. Blauberg, quien en su diccionario de filosofía define la imaginación como una actividad psíquica mediante la cual se proyectan nuevas imágenes tanto sensoriales como mentales, pero siempre sobre la base de experiencia que ya tiene el sujeto. Sin embargo, la imaginación no se limita a hacer alegorías de la realidad, sino que también apunta hacia lo que aún no existe pero que puede existir, abre otros horizontes potenciales y con esto profundiza el conocimiento de la realidad misma. “La imaginación es un elemento necesario y esencial en la creación artística.”⁷² Y deberíamos agregar que también lo es en el proceso de interpretación del arte, ya que da sentido a la experiencia perceptiva y traza un contorno que se abre para permitir el acceso a un contenido a partir del cual el espectador puede dirigirse voluntariamente a donde quiera, pero no al vacío. La imaginación siempre va a hacia algún lado. Se trata pues, de un territorio al que se puede llegar con relativa facilidad ya sea que se tenga el ánimo de hacer una excursión sin abrir los ojos o se esté expuesto a un estímulo sensorial, por mencionar un par de circunstancias en las que la imaginación sucede.

Debido a los intereses de este trabajo, dejaremos de lado la imaginación que se relaciona con lo alucinatorio y lo onírico, es decir, lo involuntario, para avocarnos a su ejercicio consciente. Digamos que la imaginación es una facultad que se estimula constantemente y para la cual tampoco se necesitan manuales de operación, pues tanto un niño como un anciano están en condiciones de practicarla. La imaginación se mueve en una zona de alta plasticidad y porta todas las licencias para ello, pues no tiene límites geográficos, ni regulaciones, por lo tanto, es un espacio de libertad humana. Ya anunciábamos que a expensas de la imaginación, el ser humano puede representarse no sólo lo que existe en la esfera de lo real sino también aquello que no existe o no puede existir.⁷³ Así, en la imaginación confluyen los posibles y los imposibles. Es una frase más o menos conocida que “todo cuanto se puede imaginar se puede crear” y esta idea es sustentada

⁷² I. Blauberg, *Diccionario de filosofía*, Ediciones Quinto Sol, México, 1992, p. 183.

⁷³ *Ídem*.

justamente por nuestra capacidad imaginante, aunque en muchas ocasiones la realidad se impone y nos sorprende con acontecimientos que ni siquiera sospechábamos, mientras que otras veces, construimos utopías a las que sabemos que no seremos capaces de acceder. En todo caso, ya sea que la contingencia le salga al paso a la imaginación o que sea la imaginación misma la que no ha ido más lejos, lo que no se puede negar es que es una dote humana de inmensa valía.

Ya decíamos en líneas previas que aquí ponemos en juego la imaginación que se deja ser, que sigue un pulso no impuesto y que parte de una voluntad consciente, porque nos estamos enfocando en la imaginación que está relacionada con la experiencia perceptiva, con el sentir. Por ello, en el caso particular de esta investigación, tal ejercicio de imaginar parte del fenómeno sensible del sonido y del acto de escucharlo. En el radioarte la primera colaboración que hace el radioescucha es la perceptiva, pero una vez cubierto este requisito indispensable, su próxima contribución es el uso de su facultad de imaginar, la cual, es indefectiblemente estimulada por la radio. Robert Sokolowski escribe: “Me desplazo a un mundo imaginario mientras vivo en el mundo real. Aún más, un objeto imaginado, un objeto imaginario, bien puede salir de mis percepciones reales o de mis recuerdos, pero ahora está proyectado en situaciones y sucesos que no ocurrieron.”⁷⁴ Sokolowski continúa diciendo que la imaginación está impregnada por un tipo de suspensión de la creencia, un giro hacia la modalidad del “como si”. Este rasgo es un deslizamiento a partir del mundo real, es un hilo que conecta lo fáctico con lo imaginario dándoles una especie de estabilidad gravitacional que evita su ruptura definitiva. ¿Dónde estamos mientras escuchamos? Estamos aquí mismo, en el presente, en el lugar de la escucha, pero a la vez habitamos otro lado. Ese condicional, ese “como si”, es una especie de desdoblamiento de las posibilidades presenciales y es al mismo tiempo un poder que ejerce el perceptor: “Poder de imaginar que es poder de interpretar, poder de interpretar que es poder de imaginar. De Ser.”⁷⁵ En este momento apenas mencionamos el término “interpretar”, pero lo retomaremos en las próximas páginas para una exploración más detenida.

⁷⁴ Robert Sokolowski, *Introducción a la fenomenología*, Editorial Jitanjáfora, Morelia, Michoacán, México, 2012, p. 91.

⁷⁵ Mario Teodoro Ramírez, *Filosofía y creación*, “La imaginación hermenéutica. Ensayo para un tratado”, Editorial, Dríada, México, 2007, p. 186.

A diferencia de otras artes, el sonido artístico de la radio, el radioarte, no cuenta con un soporte visual, por eso incita directamente la imaginación del perceptor para que genere los parajes que desee a su antojo y medida. No queremos decir que en otras artes la imaginación no se ejerza, simplemente nos interesa resaltar que al no condicionar al espectador con algo dado, como una silueta o una imagen visual, el campo para imaginar a partir del sonido es verdaderamente amplio.

3.1.1 Imágenes imaginarias

El planteamiento que hemos estado haciendo regresa al origen porque nos parece adecuado intentar que no queden cabos sueltos, por ello hace falta detenerse en algunas consideraciones esenciales. En el acto de imaginar se generan unidades básicas, por así decirlo. Nos referimos a las manifestaciones de la imaginación misma: las imágenes. En la explicación más general, encontramos que la palabra “imagen” alude a una representación, es decir, plasmar algo, figurarlo, contornearlo. La conocida frase “una imagen dice más que mil palabras”, nos deja clara la capacidad de síntesis que hay en la representación visual, como quedan plasmados los horrores de la guerra, la hambruna o el terrorismo en un fotorreportaje aun sin necesidad de leer la redacción de un periodista. Asimismo, la publicidad es otro ejemplo de la contundencia de un mensaje que se clava de lleno en las pupilas del consumidor y lo acompaña insistentemente, sin necesidad de revisar descripciones de contenido, tablas nutrimentales, instrucciones de uso o cualquier otra información acerca de un producto.

Podrían argumentarse razones biológicas, evolutivas o pragmáticas para que la vista tomara el control de los sentidos en determinado momento de la historia humana al hacer más inmediato y certero el contacto del hombre con su entorno, darle la fiabilidad que necesitaba para hacerle frente a peligros y amenazas, resolver problemas o satisfacer necesidades; incluso puede hablarse de razones rituales y religiosas que “animaron” dioses a partir de tener una representación visual de ellos. Con todo, es innegable que también hay un componente cultural que ha trascendido el

ámbito puramente naturalista, para traducirse en conductas, hábitos y comportamientos aplicados en la sociedad que validan y promueven la preeminencia de la imagen visual respecto a otras modalidades de interacción con el mundo, valga decir, otras modalidades de representación.

En el marco de este trabajo, nos interesa la imagen no como algo que toma lugar frente a los ojos, sino como algo que se forma subjetivamente, siendo producto de la imaginación, por eso, partimos de la premisa de que la imaginación no está sujeta exclusivamente a la visión ni al campo de la visualidad, pues muchos de los prejuicios teóricos respecto a la imagen vienen dados por esta idea. En su libro, *Filosofía de la imagen*⁷⁶, Fernando Zamora establece que la imaginación no consiste en la producción de imágenes visuales, sino de imágenes imaginarias -un término que el mismo autor acuña- y hace una aclaración que creemos muy pertinente. Cuando menciona el término “imágenes imaginarias”, lo asocia con otros más, como *imágenes inmateriales, imágenes no sensibles o imágenes no visuales*, no obstante, trata con cuidado la expresión “imagen fantástica”, pues generalmente la fantasía nos remite a lo ilusorio, lo irreal o lo falso, como una oposición a lo real y verdadero. Dicho esto, la imagen fantástica sería un modo de la imagen imaginaria, una forma específica de la imaginación⁷⁷.

Entonces, como contraparte de las imágenes sensibles, aquellas que se capturan con el cuerpo y se forman gracias a la intervención directa de los sentidos, nos enfocaremos ahora en las que se trazan en otra región del sujeto, pero con la misma validez. Fernando Zamora incluye en sus reflexiones a Merleau-Ponty, diciendo que el fenomenólogo francés valora la imagen imaginaria como una realidad auténtica, tan real como la imagen material, aunque de naturaleza subjetiva, o mejor, intersubjetiva, y no como una burda “ficción” o “fantasía” de connotaciones negativas.⁷⁸ No resulta descabellado afirmar que estas “imaginaciones” son parte fundamental tanto en el desarrollo del conocimiento como en el de la vida práctica, pues del ejercicio de imaginar se desprenden muchas explicaciones que se han integrado a la ciencia, a la técnica y por supuesto a

⁷⁶ Cfr. Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

⁷⁷ *Ídem*, p. 148.

⁷⁸ *Ídem*.

las humanidades (entre las que destaca la filosofía misma), sin dejar de lado la resolución de desafíos cotidianos. Esta imaginación es la que nos desvela el lado oculto de todo cuanto queremos saber. Por ejemplo, tenemos las grutas de Altamira y sus estupendas pinturas rupestres, pero es la imaginación la que complementa estos datos plasmados y nos acerca una descripción de cómo eran esos primeros hombres y mujeres, cómo encendieron el fuego para dibujar en la oscuridad, cuáles fueron los sonidos y movimientos que acompañaron sus acciones y cuáles los motivos que los alentaron a dejar su huella sobre las paredes de piedra. Estas recreaciones históricas se apoyan en la imaginación, de la misma manera que el arte:

El universo de una obra literaria, constituido por imágenes imaginarias, es parte del mundo de los lectores: Don Quijote de la Mancha, el Macondo de García Márquez y la Tierra Media de Tolkien son personajes y lugares ya incorporados a la existencia real e intersubjetiva de quienes comparten la lectura de estas obras.⁷⁹

Al principio de este capítulo nos planteamos algunas preguntas elementales acerca de la imaginación. Ahora es tiempo de integrar una más: ¿dónde sucede? Y con esta interrogante vale la pena revisar nuestros prejuicios en torno al tema, porque puede que estemos habituados a considerar algunos fenómenos de una determinada manera, como el dar por hecho que hay procesos que sólo ocurren en ciertas regiones específicas y limitadas de nosotros mismos. Una muestra de ello, es afirmar que la imaginación se desata en los dominios de la mente, como si fuera exclusivamente una cosa psíquica, excluyendo el componente sensible. Ésta es la causa por la que no hemos hablado de imágenes mentales, sino que hemos elegido el término de imágenes imaginarias para evitar esta noción acotada. “¿Qué significa todo lo anterior? Dicho llanamente, que ‘las imágenes mentales’ no están *en* la mente o *en* el cerebro, o, en otras palabras: que las imágenes pensadas no se encuentran sólo en la cabeza, sino también fuera de ella, en el cuerpo.”⁸⁰ Lo que aquí se revela y arremete contra el prejuicio que señalábamos antes, es que la imaginación no puede prescindir de lo corpóreo y tener lugar en un ámbito desarraigado y fantasmal. La

⁷⁹ *Ídem*, p. 149.

⁸⁰ *Ídem*, p. 183.

imaginación sucede en el cuerpo y se nutre de la experiencia. Así, cuerpo y experiencia conforman la doble dimensión que introduce la fenomenología.

Resulta oportuno invitar nuevamente a Mikel Dufrenne a formar parte de estas reflexiones. En su libro *Fenomenología de la percepción estética*⁸¹, el filósofo francés plantea que la imagen es un intermediario entre la experiencia del objeto y el pensamiento donde se convierte en idea, por ello, la imaginación actúa como el enlace entre el espíritu y el cuerpo. Lejos de asumir una postura dualista, Dufrenne sostiene que lo que la imaginación aporta a la percepción no lo crea “de la nada”, sino que toda representación se alimenta con los saberes ya constituidos en la experiencia vivida, y escribe: “¿Qué quiere decir esto, sino que la imaginación como poder de síntesis puede ser utilizada en beneficio del cuerpo, y que por lo tanto lo trascendental es también corporal? La imaginación es así al mismo tiempo naturaleza y espíritu, asumiendo la total antinomia de la condición humana.”⁸²

Es preciso integrar otro elemento de gran relevancia para lo que aquí está en juego: lo real. Unas páginas atrás, a propósito de la definición de Sokolowski sobre la imaginación, mencionamos que es posible desplazarse entre lo real y lo imaginario porque ambos están conectados. La realidad es entonces la fuente de donde abreva la imaginación y por eso es tan importante resaltar la conexión que guardan entre sí. ¿Es posible imaginar algo que no se haya experimentado? ¿Acaso imaginamos cosas que son ajenas a toda realidad? Dufrenne lo explica de la siguiente manera:

Lo irreal no es nunca totalmente aberrante, no hay ficción donde todo sea fingido; las aventuras en el país de las maravillas, los viajes que nunca realizaré, los paisajes que sólo recorro con los ojos cerrados, son aún un elemento de lo real, no solamente porque representan para el antropólogo o el historiador un acontecimiento o un objeto del mundo cultural, sino también en cuanto que son para la conciencia que los vive, una prueba de lo

⁸¹ Cfr. Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la percepción estética*, Ed. Fernando Torres, España, 1982.

⁸² *Ídem*, p. 30.

real, una faceta quizá inolvidable del mundo. Lo imaginario que nos seduce nos instruye tanto como nos atrae.⁸³

Para Dufrenne la imagen se añade a la percepción para constituir el objeto y así la imaginación da sentido a lo real. Puede ser que uno imagine algo que no tiene realidad inmediata, sin embargo en el acto mismo de hacerlo, lo que se torna real es una porción de uno mismo. Aquí estamos frente a la imaginación como realización de lo humano. Por otro lado, Dufrenne reconoce la diferencia entre imaginación y percepción, pero como se distinguen lo posible y lo dado y no como lo irreal y lo real. Entonces, aunque la imaginación está en el cuerpo es siempre más que cuerpo, y cuando se trata de la experiencia estética la imaginación colabora abriendo precisamente los posibles de la obra para que aparezca todo aquello que la obra dice, para captar su plenitud. La presencia de la obra es su dimensión sensible, en la que se nos ofrece lo profundo y verdadero de la creación, pero la imaginación también hace que algo “aparezca”, aquello que somos capaces de aportar como recreación y actualización del sentido.

3.1.2 La imagen sonora

En su detallado análisis de la imagen, Fernando Zamora recupera una tipología de las imágenes inmateriales elaborada por el psicólogo francés Michel Denis, de la cual, nos interesa especialmente una categoría: las imágenes relacionadas con la percepción, pues en el caso de este trabajo ahondaremos en el ejercicio de la imaginación incitado por un estímulo auditivo, o sea, derivado de una experiencia de escucha, por ello resultaba pertinente integrar la dimensión corpórea en los párrafos que preceden a este apartado. Nos encontramos pues ante la imagen sonora, que, ubicada en el contexto del medio radial nos lleva a hablar de la imagen radiofónica. ¿Cómo es posible estimular la formación de imágenes imaginarias en quien escucha los sonidos de la radio? Realizando un planteamiento creativo y técnico que tiene como premisa el uso de los recursos sonoros a disposición. Lidia Camacho lo explica con gran acierto:

⁸³ *Ídem*, p. 33.

Decimos que la imagen sonora es esencialmente sugestiva, porque fomenta la imaginación. El radioescucha no es, pues, un ser pasivo, sino alguien que participa de manera activa en la reconstrucción de la realidad, creando a su manera las imágenes sonoras a partir de las sugerencias del creador radiofónico que propone situaciones, ambientes y personajes. Así, cada receptor, conforme a sus propias experiencias, interviene en la elaboración final del relato y aporta incluso una solución personal.⁸⁴

Esto supone una relación originaria. Cuando escuchamos los sonidos de la radio, cuando estamos ante “su darse”, hay una igualdad de condiciones y esta igualdad es la de lo sensible: el perceptor le ofrece su cuerpo al sonido, y a cambio, el sonido le ofrece su resonancia al perceptor. Esta es la idea husserliana que Mikel Dufrenne retoma cuando habla de volver a la experiencia de la presencia “en la que gracias a nuestro cuerpo estamos al mismo nivel que el objeto sin conocerlo todavía, y contraemos con él una familiaridad a la que no podría suplir nada pensado y de la que ningún conocimiento podría dispensar.”⁸⁵ Es una cita en la que los sensibles cuerpo y sonido han quedado y en la que ambos han aparecido. Y como consecuencia de este encuentro vendrá también la imaginación.

Explicamos antes que la imagen visual posee una gran capacidad de síntesis, que puede transmitir un mensaje o mostrar un contenido con gran elocuencia en solo algunos parpadeos. Pero la imagen sonora también ofrece esta posibilidad sintética y elocuente, pues mediante la combinación de unos cuantos recursos audibles se pueden establecer escenarios nítidos sin necesidad de escuchar notas aclaratorias por parte de un locutor. Por ejemplo, cuando superponemos dos efectos de sonido para transportarnos a una época distinta: si se desea recrear la década de los treinta en México, puede lograrse mezclando el sonido del dial que busca una frecuencia radiofónica en el cuadrante y un bolero cantado por Agustín Lara. Viajamos en el tiempo en tan solo segundos y construimos un escenario con un par de elementos. El contexto audible está dado, pero cada radioescucha definirá las particularidades de la imagen sonora. Tal vez haya quien traiga a su mente al “Flaco de oro” de cuerpo completo cantando frente a un

⁸⁴ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, McGraw-Hill, México, 1999, p. 6.

⁸⁵ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 26.

micrófono en las cabinas de la XEW en tinturas de blanco y negro, pero quizá haya alguien más que recuerde la sala de estar en la casa materna, pardeando la tarde y las manos de su abuela desenredando los hilos de un bordado. Por ello, no tenemos objeción en decir con Lidia Camacho que “la radio hace aparecer el canto mágico de la interioridad y los sonidos secretos de la imaginación.”⁸⁶

El cineasta francés Robert Bresson lo advirtió en su momento: “Un sonido evoca una imagen, raramente lo contrario”. Y esta frase nos sirve para aterrizar en nuestra parcela, pues habiendo revisado anteriormente la potencia del sonido que se manifiesta sensiblemente, ahora deseamos vincularlo con los dominios de la imaginación para explorar la relación que se establece entre ambos y los procesos que se echan a andar a partir de que este encuentro sucede. La imaginación como facultad evocadora, trae consigo los recuerdos, esas imágenes del pasado que se hallan en nuestros archivos personales. Pero no hay que omitir que recordar también es crear, no sólo recrear, porque la memoria no funciona de manera tan simplista como extraer una ficha de un cajón y repararla nítidamente ajustándose a lo que aparece en el recuadro y asegurar que eso y sólo eso fue lo que sucedió. Los recuerdos son complejos porque al revivirlos agregamos giros a la historia, adicionamos condimentos que los vuelven más intensos, más significativos, menos triviales, menos dolorosos, etcétera. Es decir, las cosas no son como fueron sino como las recordamos y al aseverar esto no estamos haciendo alarde de una mentira, más bien estamos aceptando que los acontecimientos de nuestra vida no pueden ser hechos puros, sino que están afectados e infectados por nuestra manera de vivirlos, por lo tanto, esos “cómo” los han trastocado por completo. Gabriel García Márquez también reconoció esto son sabiduría y lo plasmó en su obra *Vivir para contarla* a través de la siguiente frase: “La vida no es lo que uno vivió, sino lo que recuerda, y cómo la recuerda para contarla”. Dicho de otro modo, la autobiografía de alguien se va eslabonando con capítulos que la imaginación personal ha tamizado.

Regresemos a la sonoridad concreta que nos ocupa. En su texto “El lenguaje seductor de la radio”, Cristina Romo menciona la capacidad evocadora del medio:

⁸⁶ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 7.

El lenguaje radiofónico –palabra, música y sonidos- puede crear ambientes, escenarios, decorados, vestuarios, climas, sentimientos, ilusiones, alegrías, miedos, siempre y cuando esté bien estructurado, adecuadamente utilizado, oportunamente emitido. En una ocasión al preguntarle a un niño cuál era su medio favorito, contestó que a él le gustaba más la radio porque en ella los escenarios eran más bonitos.⁸⁷

¿A qué se refiere esta valoración acerca de la radio? ¿Cómo es que alguien puede preferir algo que no se ve y además afirmar que ahí “los escenarios son más bonitos”? Seguramente, porque ese alguien prefiere lo que su imaginación es capaz de ofrecerle, porque se le muestran todas las experiencias agradables que ha podido recolectar en su trayecto, porque trae ante sí a las personas más queridas, los objetos más apreciados o los lugares más entrañables. ¿Cuáles serían esos paisajes que podríamos visitar o diseñar cada uno de nosotros como perceptores? El radioarte apela a la imaginación del escucha y demanda esa complementariedad, pero no sólo como una regresión al pasado, sino también como una proyección hacia el futuro, un paseo por lugares insospechados que apenas están por construirse.

Aun con esta gran carga imaginativa un radioarte sigue sustentado por lo real. Como perceptores, hay sonidos que podremos identificar porque hemos tenido experiencias con el oído, experiencias que nos han provisto de referentes y que nos llevan a considerar que esos sonidos que escuchamos "suenan como tal cosa conocida". Eso marca el rumbo de nuestras imágenes sonoras. Si hay una voz que parece el aullido de un lobo, lo más probable es que *mi* imaginación se dirija al bosque y construya una escena que involucre a dicho lobo y además le sume otras imágenes, otros objetos o seres que muy probablemente también estarían en el contexto de ese lobo. Ahora bien, puede ser que *yo* no tenga la experiencia directa de lo que es un lobo en carne y hueso, que nunca haya estado en el bosque durante la noche para escucharlo en pleno o verlo aparecer entre los árboles como una sombra de ojos brillantes, pero sí tengo la experiencia de haberlo visto representado en una fotografía, en una película, en una grabación, o quizá alguien

⁸⁷ Cristina Romo, “El lenguaje seductor de la radio”, ponencia presentada en el marco del I Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Zacatecas, en el año 1997.

En Internet: <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/radio/romo.htm>

me describió sus características en una conversación y por eso tengo una imagen previa de lo que puede ser esa criatura.

Pero, la imaginación también puede funcionar de manera distinta en el radioarte. Ponemos en papel otra idea de Fernando Zamora: “¿Es lo mismo ser una imagen de algo que *representarlo*? No siempre. Hay imágenes que no *representan*, sino que *presentan* las cosas; que no valen como *signos*, sino sobre todo como *presencias*: *hay imágenes que son cosas, cosas vivas.*”⁸⁸

En lo que toca al radioarte la imagen imaginaria no es necesariamente la representación fiel de un sonido, a manera de mimesis, no puede serlo porque cada radioescucha forja su propio y particular escenario, no una imagen genérica del sonido en cuestión. Por esta razón aducimos que en muchos casos el sonido radioartístico presenta cosas, más que representarlas. Aquí no interesan ni el concepto ni la definición enciclopédica de un sonido, sino lo nuevo, lo original que se propicia en la experiencia del perceptor. En este sentido la imagen sonora es una presencia que cobra vida por sí misma, libremente. Por ejemplo, si se escucha el canto de una mujer que realiza juegos tonales, puede que el perceptor no genere una imagen única o un prototipo de mujer, probablemente ni siquiera se le aparezca la forma corporal de una mujer o un rostro de la misma. Tal vez, la sola referencia a “lo femenino” lo lleve a evocar una emoción sin representar forzosamente tal idea, sino más bien como una presencia que ha desatado otras presencias. Aquí lo femenino “abre un mundo”, “presenta un mundo” -como hemos insistido que pasa con la obra de arte- y no se ejerce una fórmula condicionada de estímulo-respuesta, mucho menos el control de esa respuesta. Por otro lado, si nos permitimos por esta vez recurrir a una analogía visual, eso imaginado por el perceptor usualmente no será estático (al modo de una imagen fija, como una fotografía), sino que en todo caso se parecerá más a una película, con movimiento, con un plató donde ocurren cosas, donde se avanza y se regresa y se va más allá aunque no parezca haber un sustento argumental “lógico” ni un fiel seguimiento a una diégesis, sino que se pueden presentar rupturas, cortes y toda suerte de ediciones subjetivas. Nuevamente, un libre ejercicio de imaginación, un acto sin ataduras.

⁸⁸ Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 111.

En ambos ejemplos radioartísticos en los que hemos destacado sólo un par de elementos - el aullido del lobo y el canto de una mujer- la formación de imágenes sonoras en el perceptor dependerá, además de los referentes con los que cuente, de los procedimientos creativos, técnicos y culturales que realice el autor y la aplicación de determinados criterios en el tratamiento del sonido mismo como son: iconicidad o abstracción, simplicidad o complejidad, redundancia u originalidad,⁸⁹ entre otros. El artista de la radio conoce bien el poder que tiene el sonido y sabe que se provocarán múltiples derivaciones imaginativas en quien lo escuche. Es más: cuenta con que eso suceda para cumplir su misión y hacerle justicia a la obra misma. De tal manera que la imaginación es creación, recreación, cocreación. La imaginación es actividad, es movimiento, es construcción. Es saltar, no seguir caminos lineales. Es ir de aquí para allá y volver quizá por un atajo o por un sendero que no aparece en el mapa.

En el caso de piezas radioartísticas hechas con sonidos sintéticos que propician una imaginación menos “figurativa”, por así decirlo, y de las cuales resulta más complicado extraer referentes pues no está claro cuál es el objeto o la fuente que ha dado origen a tales sonoridades, puede que quien escucha reaccione a la provocación apegándose a sus sensaciones. En estas circunstancias el perceptor tiende a seguir el curso de la misma pieza sin perder su rastro, interesado en las formas audibles que se van presentando, enrollándose más en el laberinto acústico que en la búsqueda de representaciones. Pero sucede otra particularidad con el radioarte, y es que tiene la potencia para desatar a lo sonoro mismo, es decir, que el sonido genera imágenes -como hemos señalado- pero también puede desencadenar la presencia de otros sonidos, como cuando escuchamos una pieza y encontrándonos inmersos en la misma, aseguramos que hemos percibido algunos elementos que en realidad no están sonando, que no están capturados en ninguna pista de la mezcla, que el autor no ha elegido ni ha colocado como parte de su composición. ¿Será entonces una alucinación del perceptor? ¿Qué lo ha llevado a escuchar un sonido que no está integrado en la pieza? La misma construcción sonora es la responsable de esta inclusión. El ambiente, la textura, la progresión, la reverberación, el contexto establecido son los

⁸⁹ Lidia Camacho, *op. cit.*, pp. 7-9.

La autora reconoce haber tomado como referencias algunos de los criterios elaborados por R. Aparici, A. García Matilla y M. Valdivia Santiago en su libro *La Imagen*.

factores que posibilitan esta complementación del escucha, porque al captar una serie de sonidos que aparecen juntos y no sólo suenan consecutivamente, sino paralelamente, se puede generar un tono inesperado proveniente de esas combinaciones, de tal suerte que el resultado obtenido es mucho más que la suma de las partes. Así, en el radioarte un sonido nos hace imaginar más sonidos.

3.2 Por una hermenéutica del radioarte

Al llegar a este punto se introduce el aspecto hermenéutico más claramente cuando queremos trazar una ruta que va del aparecer, al imaginar, al interpretar, e incluso, al comprender. Es la noción de *sentido* la que inicialmente nos lleva a hacer este entrecruce, pues una vez que hemos intentado explorar la imaginación desde una fenomenología estética, se abre un nuevo horizonte que pone en juego la interpretación. ¿Qué es eso que nos ofrece como perceptores una pieza radioartística? ¿Qué es lo que nos deja la obra una vez que la hemos escuchado? Seguimos recuperando el aspecto sensible del sonido, pero damos el paso siguiente al mover nuestras inquietudes hacia el terreno de la imaginación hermenéutica -como la ha desarrollado Mario Teodoro Ramírez- para poner el acento en el papel del espectador y todo lo que éste es capaz de generar cuando ha tenido una experiencia de escucha radioartística. En el capítulo anterior mencionamos que el radioarte precisa una escucha atenta para otorgarle relevancia a sus sonidos y concentrarse en ellos, pero este compromiso perceptivo implica también una escucha activa a través de la cual el espectador “hace algo” con los sonidos, ya que ejerce su capacidad de respuesta corporal, imaginante e interpretativa. Y es que el radioarte, en su calidad de auténtico arte, tiene algo para dar y algo para recibir. En este intercambio virtuoso el perceptor juega un papel irremplazable complementando la obra que se le muestra, introduciendo sus apreciaciones por esa rendija hermenéutica que queda siempre porque no se impone un significado que excluya otros. Por esta misma razón tampoco hay interpretaciones equivocadas, porque no se trata de “entender” algo como si fuera necesario seguir una fórmula o implementar un manual. Se trata de

ser susceptibles a la apertura de la obra para captar su sentido y dejarse invadir por el calor de su inextinguible llama.

3.2.1 El encuentro del sentido en el sonido radioartístico

Como humanos nos apropiamos de las vivencias que tenemos, éstas se convierten en nuestro patrimonio, en un viaje formativo que es construcción de nuestro propio *ser*. Por eso atesoramos la experiencia y no damos marcha atrás; y por mucho que quisiéramos hacerlo, también sabemos con certeza que el tiempo no se revierte, que es imposible volver a cruzar el mismo camino de la misma forma y que “nadie se baña dos veces en el mismo río”, como advirtió Heráclito cuando filosofaba sobre el devenir. De cualquier modo, aun ante el deseo de desandar lo andado, no podemos simplemente borrar las huellas de nuestros pasos o extraviar la maleta de nuestras vivencias y hacer como que nada sucedió. Es así que buscamos un sentido. Y si en verdad volteamos a contemplarnos a nosotros mismos con la autenticidad de quien quiere verse a fondo, es probable que lo encontremos. ¿El sentido está entonces impreso en todas las cosas? ¿Todo lo que ocurre, todo lo que atravesamos humanamente tiene sentido? ¿Y qué pasa si no lo captamos, así en el arte -que es un asunto primordial en este documento- como en la vida misma? ¿Será que andamos distraídos -como apunta Mikel Dufrenne cuando revisa la experiencia estética- y esa falta de atención es lo que nos impide al acceso a él? Y para captar el sentido de la experiencia vital, ¿es necesario adentrarse en el pensamiento profundo, hacerse uno con la filosofía? Tal vez el preámbulo de estas cuestiones sea tan sólo vivir queriendo vivir, sacar el mejor provecho de vivir, desdoblar las potencias de vivir. Vivir sintiendo y vivir imaginando.

¿Qué sentido hay en la imaginación o cómo se encuentra un sentido en el acto de imaginar? Para comenzar a pensar esta respuesta afirmaremos que sí, que en el acto de imaginar hay sentido. Mario Teodoro Ramírez lo explica claramente cuando refiere que este procedimiento interviene en todos los ámbitos de la experiencia hermenéutica, pues en cada uno de ellos se trata de que un objeto de la tradición cultural -sea un texto, un relato, una leyenda o un símbolo- nos

“diga” algo a nosotros, algo que nos permita conocernos, entender nuestro momento presente y nuestra posición en el mundo, esto es, que dé sentido a nuestra propia existencia.⁹⁰ En este “decirnos algo”, va implícita una palabra clave: interpretación. Interpretación que es posible gracias a la facultad de imaginar. Imaginar que es deseo de descubrimiento, que es vigía, que es conciencia, que es voluntad. Exponíamos antes que nos interesa la imaginación desde esta perspectiva, la perspectiva de una subjetividad que imagina desde su *ser* libre. Ésta es la imaginación que tiene lugar en la experiencia estética, la cual es una vivencia de apertura bilateral, la apertura de la obra y la apertura del espectador. Según la fenomenología estética de Dufrenne⁹¹, la obra de arte le da algo al espectador, pero también le solicita algo a cambio y ese algo es su disposición, su entrega, su percepción especial que es percepción estética. Es una entrega recíproca en la que ninguna de las partes pierde nada, por el contrario, lo que se gana es justamente *sentido*. El sentido es entonces la expresión de la que está impregnado el objeto estético, pero hay que estar dispuestos a su captación. De cierta manera es como decir: "quien tenga ojos para ver, que vea; o en nuestro caso, con el sonido, quien tenga oídos para escuchar, que escuche." Si bien no podemos negar la existencia del sentido en la obra de arte, tampoco está dado de forma automática, como si el espectador tuviera un chip integrado que pudiera descargar en su interior una serie de datos al primer contacto con la pieza, de manera que nadie escaparía a las revelaciones que vienen con su presencia. Por eso es necesario ejercer una actitud de apertura, de voluntad a la captación del sentido. Y esto es lo maravilloso de la relación humana con el arte: la interacción verdadera que ocurre; la complicidad esencial entre los seres, el *ser* del perceptor y el *ser* de la obra.

Ahora bien, lo que media y opera entre el sentido y su apropiación hermenéutica es *la facultad de la imaginación*. Es ella, en tanto que *imaginación simbólica* la que crea o instituye un texto de sentido denso y abierto, y es ella, en tanto que *imaginación hermenéutica* la que se apropia ese sentido y lo hace significar de nuevo, esto es, la que

⁹⁰ Mario Teodoro Ramírez, *op. cit.*, p. 178.

⁹¹ Cfr. Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética, Volumen I, El objeto estético*, Ed. Fernando Torres, España, 1982.

reconecta al texto con el mundo actual del intérprete, esclareciendo, iluminando este mundo.⁹²

Decíamos que el sentido subyace en todo aquello que *es*, que existe, que se puede experimentar. Pero, ¿hay sentido en lo que aún no es? ¿En “los posibles” que aguardan en la imaginación, por ejemplo? Podemos decir que ahí reposa un sentido latente que tarde o temprano será también experiencia, cuando se conforme una imagen en la subjetividad y como tal aparezca. Si esto lo aplicamos al radioarte, el sentido aparece desde que el sonido es escuchado, digamos, desde su instancia sensible. Es sonido inteligible, pero no a un nivel reflexivo todavía, sino en tanto que somos capaces de notar que se trata de un sonido, que podemos captarlo y que tiene una forma particular aunque aún no sea tiempo de emitir un juicio al respecto. Pudiera sonar como algo que en nuestro papel de perceptores jamás hayamos escuchado antes, pero de lo que sí estamos seguros es de que se trata de algo sonoro y que, efectivamente, somos capaces de escucharlo; somos conscientes de que tiene una forma audible y de que recibimos ese flujo particular por esa vía particular que es el oído como un primer destino (aunque ya hemos insistido que este destino es también el inicio de una serie de sensaciones que involucran al cuerpo completo cuando en el capítulo anterior hablamos de sinestesia). En esta experiencia radioartística el sentido comienza a desplegarse en la percepción misma, a la hora de aparecer, de hacerse sonar para el receptor y entonces la significación que obtengamos de tal experiencia de escucha, como “carga” o mejor dicho como “posible contenido de esa expresión inmanente a la obra”, ha de relacionarse con una multiplicidad de interpretaciones; interpretaciones y no un mensaje específico, pues si hablamos de un solo mensaje corremos el riesgo de considerar un contenido cerrado detrás de la pieza sonora. Así como sucede con el arte en general, la apertura de una obra radioartística es un vasto campo de posibilidades, no una zona restringida que rechaza el juego interpretativo. Así, el sentido se da tanto en el orden de la sensibilidad como en el de la imaginación que posibilita el interpretar.

⁹² Mario Teodoro Ramírez, *op. cit.*, p. 180.

Ya mencionamos que en artes temporales como el radioarte, dependemos de lo que se acaba de escuchar y de lo que se escuchará enseguida para captar su totalidad significativa, por lo que el sentido está a la vez unido al pasado y al futuro. No basta un sonido suspendido, un segundo que suena, hace falta la concatenación de esos instantes que van desplegando el sentido de la pieza, en tanto composición. Así, el tiempo de la obra no corresponde necesariamente al tiempo objetivo, no se mide igual ni bajo la misma lógica, ya que puede prolongar instantes y recortar otros. Ese tiempo es el tiempo de la contemplación, dice Dufrenne, cuyo futuro no es contingente, sino inseparable de su presente; es el desarrollo de un sentido que no se atiene a la cronología del mundo común sino que es fiel a la obra, pues "así de apretado es el núcleo de la obra, así de imperiosa es su unidad."⁹³ Frente a la obra de arte, el perceptor no "inventa" a través de su imaginación algo que la misma obra no le proporciona. Dufrenne considera que cuando se trata de la obra de arte verdadera es suficiente con tenerla presente en el espíritu y en los sentidos para comprenderla y seguirla, sin que sea necesario completarla como completamos una percepción oscura o ambigua.⁹⁴ No es que se descalifique o subestime la participación de la imaginación, más bien lo que aquí se discute es el hecho de forzar la interpretación al punto de poner parches o remiendos a la obra donde no los necesita. La imaginación tiene que "seguir el hilo", insiste Dufrenne, el hilo del aparecer de la obra, de su presencia que lo dice todo. Y en este sentido, los sonidos del radioarte no quedan limitados de elocuencia.

3.2.2 Interpretación y significados no unívocos

El arte es libertad. Y será siempre uno de los bastiones que no se deben condicionar porque el arte es encuentro con el *ser*: el *ser* expresión, el *ser* realidad, el *ser* de lo humano. El arte se inscribe en un período histórico determinado, pero su fuerza y lo que es capaz de contarnos no se limitan a una cierta fracción del tiempo. Por esta razón la obra de arte es perdurable, pues abre su sentido siempre que se regresa a ella. El arte no le habla a un cierto tipo de persona, a una raza o a

⁹³ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la percepción estética*, op. cit., p. 44.

⁹⁴ *Ídem*, pp. 44-45.

un pueblo, sino que se dirige a la humanidad entera y cada vez le señala algo nuevo. Cuando vemos un cuadro que nos pasma, leemos un poema que nos anuncia algo, escuchamos una canción que nos emociona o un radioarte que nos agita, no nos conformamos con esa única experiencia, no nos es suficiente contemplar la obra una sola vez, sino que volvemos a hacerlo en muchas otras ocasiones y nos sentimos interpelados como si de alguna manera su misterio fuera inacabable. La obra no es un objeto anquilosado, porque en cada nuevo “darse a nosotros” nos revela algo que quizá habíamos pasado por alto anteriormente. Gadamer advirtió que la obra de arte no “dice algo”, sino que le habla directamente al espectador para que lo entienda y así también lo haga entender a otros.⁹⁵ En esto consiste la interpretación. Interpretar es abrir nuevamente el sentido de la pieza, sentido que es inagotable y que no termina o muere en las interpretaciones que ya tuvieron lugar, porque a su vez, esas interpretaciones son un antecedente para las nuevas o recientes, es decir, tampoco se desdibujan ni desaparecen ni son obsoletas, sino que siguen siendo tomadas en cuenta y se les puede revisar como referencia, como muestra de aquellos ejercicios realizados en otro momento o en otro tiempo porque forman parte de la historia cultural. Es notable cómo dichas interpretaciones nos conectan con el espíritu de una era y dan cuenta de lo que tal o cual obra representó en sus días. Y así como son evidencia de una cierta mirada, también lo son de un cierto oído o de una forma de escuchar. “Si el mundo fuese algo totalmente completo... ¿para qué interpretar?”⁹⁶, reflexiona Dufrenne y con estas palabras nos deja pensando en esta extraordinaria similitud que tenemos con el mundo, pues éste es tan inacabado como lo somos nosotros mismos, humanos, y tal vez sean ambas carencias las que posibilitan el interpretar como oposición a la cerrazón y al determinismo. Ese mismo resquicio es el responsable de que andemos en la constante búsqueda de algo que aún nos falta, de añadir la siguiente vivencia que nos irá conformando, que nos irá haciendo. Siempre en la pesquisa de la próxima sensación, de una mejor idea, de una pizca adicional de entendimiento, de una verdad.

⁹⁵ Hans-Georg Gadamer, “Estética y hermenéutica”, *Revista de filosofía*, No. 12, España, 1996, p. 8.

En internet: <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/8311/8081>

El texto es una conferencia pronunciada en el 5º Congreso Internacional de Estética, en Holanda, en el año 1964. La traducción al español fue realizada por José Francisco Zúñiga García para la revista que se menciona.

⁹⁶ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., p. 364.

Señalábamos antes que el sentido es la expresión latente en la pieza radioartística lista para desplegarse en el acto mismo de la percepción, en “su mostrarse” al escucha. El sentido es la justificación intrínseca de la obra. Sentido impregnado por ser una creación humana, por llevar una intención reveladora, por permitir el acceso a distintos mundos como esos parajes nuevos que la misma obra entraña. La llegada a uno de esos mundos concretos, es la significación. Significación como contenido, o mejor dicho, como una posibilidad de contenido que se traduce en la interpretación, en la captura de un modo de la expresión de la pieza; algo que se “entendió” por parte del perceptor, con lo que éste se queda, lo que esa pieza le dijo directamente, personalmente, íntimamente y que puede ser distinto a lo que pudo decirle a otro perceptor. La significación es una capa de ese milhojas que es la pieza, una capa que se puede abrir en la multiplicidad de capas que la pieza radioartística desdobra.

Podemos decir que cuando nuestra conciencia se dirige hacia una obra radioartística (por medio de un acto intencional) no es que la haga aparecer de la nada, sino que la hace adquirir objetividad, y al mismo tiempo, permite establecer distintas relaciones con ella, relaciones significativas, habría que decir. “Podemos dirigir nuestra atención hacia el mismo ‘objeto’ o ‘referente’ como algo (o alguien) que necesitamos, deseamos, admiramos, que nos provoca curiosidad, desprecio, pérdida, juicio, desagrado, por el que nos sentimos repelidos, con el que nos sentimos cómodos, etc.”⁹⁷ Esta cita es adecuada para traer a cuento algo que también puede suceder en la escucha radioartística: el rechazo de la misma experiencia. Acudimos ahora a una anécdota que ocurrió durante una sesión en un taller de producción de radio. Después de dar algunas indicaciones para optimizar la escucha de una pieza radioartística, la profesora procedió a reproducir el audio desde una grabadora. Todos permanecemos en silencio mientras la proyección sonora transcurría y cuando finalizó, se nos pidieron nuestras opiniones en torno a la misma. Para la mayoría resultó una experiencia placentera, pero la apreciación de un compañero que pidió la palabra, desentonó del resto, ya que con una voz firme y clara dijo: “a mí me pareció una serie de sonidos inconexos que me puso de mal humor” y regresó a la calma de su asiento. No se puede negar que este alumno haya puesto interés, ni que haya seguido las instrucciones de la escucha. En

⁹⁷ Alessandro Duranti, *op.cit.*, pp. 205-226.

efecto, cambió su actitud natural y se dispuso a captar la atmósfera que se le ofreció, orientó su atención hacia el objeto sonoro, pero el resultado fue desagradable para él. ¿Se puede hablar de experiencias incorrectas? No creemos que sea así. Más bien consideramos que en la relación establecida entre este oyente particular y la pieza radioartística escuchada, se generó un nexo negativo –por así decirlo- pero al final de cuentas también fue un significado que se le pudo otorgar.

¿De qué depende el despliegue de esa multiplicidad de capas, de significaciones, de contenidos posibles para un perceptor? Aquí intervienen factores subjetivos, pero también otros más amplios que responden a la sociedad y a la cultura. Subjetivos, porque se trata de un escucha específico con una historia de vida particular, con ciertas vivencias y experiencias que lo llevan a configurar sus campos de significación; pero este escucha también tiene referentes históricos, sociales y culturales, signos, imágenes, símbolos que han emanado de un conjunto de subjetividades y se han hecho extensivos a un conglomerado humano. Esto no sólo sucede con las palabras o el lenguaje oral o escrito, sino que también es aplicable a los sonidos. Hay sonidos que representan o significan tal cosa para un grupo social, que tienen una carga, es decir, un contenido que de alguna manera se ha pactado. Por ejemplo, sabemos que la sirena que acompaña las luces de la torreta de una ambulancia o patrulla es señal de alarma (y que cuando suena una alarma, está ocurriendo una emergencia); sabemos también que los primeros cantos de las aves son el síntoma de que pronto vendrá el amanecer, que el trueno es la advertencia de que comenzará a llover. Así, hay sonidos tanto naturales como consensados que quieren decir determinadas cosas. Lo que hace el artista de la radio es usar esos sonidos con una intención determinada, ya sea para respetar la convención y hacer referencia a los significados que más comúnmente atribuimos a tales sonidos, o bien, para trastocar esos significados y generar efectos muy distintos al sacarlos de su contexto, es decir, “descargarlos” de una significación convenida para resemantizarlos y cargarlos con otro contenido.

Un sonido es reconocible para alguien porque existe en su entorno o porque es provocado por un objeto que le es familiar, en este caso, la cercanía lo hace reconocible. Volvamos a la lluvia.

Si ese alguien ha escuchado la lluvia, cuando se reproduzca en una pieza radiofónica, la reconocerá como lluvia, pero si está combinada con otros elementos, ya no será simplemente lluvia, sino la imagen de un paisaje más extenso. Imaginemos el tic-tic de las gotas al caer, mientras unas cigarras se insinúan en el fondo, un gato maúlla a intervalos, el reloj columpia su segundero con un inconfundible tic-tac, tic-tac, tic-tac y una respiración entrecortada se ubica en primer plano. ¿Qué podemos obtener de esta escena? Con seguridad, habría varias explicaciones y con la misma seguridad todas serían válidas.

También podría suceder que no se logre adivinar qué es ese objeto que está sonando o cuál es la fuente que produce tal tono. Aquí estamos frente a lo acusmático, la situación de “oír sin ver”, que es la naturaleza de la radio y el criterio de muchas piezas radioartísticas en las que se evita el uso de instrumentos acústicos, por ejemplo, o se “descomponen” los sonidos con procedimientos técnicos para hacer que suenen a otra cosa, como si se eliminara el referente con la intención de llevar la composición a un nivel más abstracto que icónico y de alguna manera, también hacerla más desafiante para quien escucha. Aun con esta peculiaridad, la interpretación sigue siendo posible, es decir, todavía somos capaces de encontrar un sentido en lo que escuchamos, pues a pesar de nuestra incapacidad para identificar un determinado sonido -porque se le hizo sonar de una manera extraña o porque fue alterado- la pieza en su conjunto, en sus relaciones “intersonoras”, crea por sí misma una realidad inédita a la que accedemos. En la escucha radioartística no hay demarcaciones para la apertura hermenéutica porque a través de la interpretación ratificamos el sentido del sonido, lo actualizamos, lo incorporamos a nuestros deseos, a nuestras expectativas, nos lo apropiamos, nos acercamos a su comprensión, a su entendimiento. Y eso que interpretamos no es un disparate ni un cuento descabellado, justamente porque sea lo que sea que hayamos obtenido de la obra es parte de nuestra experiencia de las cosas del mundo, y así se consume una vez más la solidaridad entre noesis y noema, entre el acto de escuchar y lo escuchado. Si el radioarte me dice algo en particular a mí, como individuo, es mi prerrogativa lo que yo pueda entender de ese decir.

3.2.3 Intersubjetividad radioartística e imaginación intersubjetiva

Originalmente el arte es movimiento de la sensibilidad, así que su mayor fracaso sería dejar al espectador impasible. Partiendo de su propia intención –y pasión- para crear, el artista está consciente de que puede suceder algo: que del contacto con su obra se desprenderán sensaciones, emociones o reflexiones en alguien más. Podríamos considerar entonces que la obra de arte tiene un elemento público pues es hecha para mostrarse, para ser compartida y trastocada, a su vez, por quien la interpreta. De tal modo que después de su exposición la obra tampoco queda intacta. El radioarte es una manifestación particular de la radio y la radio es un medio íntimo pero a la vez colectivo, pues aunque le hable de tú al radioescucha, en el hecho mismo de la transmisión se implica a los espectadores –en plural- que recibirán las ondas hertzianas que viajan en el aire. La radio ocurre en el ámbito de lo social y no desligado de éste como si la ubicáramos en un no-lugar. Al final de cuentas la radio no es un espacio solitario.

Husserl establece que la realidad se constituye a través de la intersubjetividad, porque es la corroboración de que existe un mundo en común y de que todos compartimos una experiencia del mismo. Están los sentidos para orientarnos en el mundo, nuestros sentidos que no nos dejan solos. Si alguno de ellos sufre una anomalía, están los demás órganos para hacer verificaciones y darnos cuenta de lo que acontece. Pero si los sentidos nos fallaran y nuestra confianza en ellos se viera comprometida, siempre estarán los otros sujetos para ayudarnos a efectuar estas verificaciones.⁹⁸ Y aquí es donde entra en juego el lenguaje como puesta en común y confirmación de la realidad.

¿Cómo se da entonces la intersubjetividad en el radioarte? Aunque el fenómeno de la escucha radioartística sea subjetivo, privado, íntimo e individual, puede ser que un audio se proyecte en una galería, en una sala de exposiciones, en un salón de clases y por supuesto, a través de la radio, lo cual implica una recepción extensa por el número de personas que están en contacto con los mismos sonidos a la vez. Pero, a pesar de ello, cada uno de estos perceptores tendrá un modo distinto de escuchar y una apreciación única del mismo hecho. Nadie puede entrar

⁹⁸ Cfr. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

en un cuerpo ajeno para saber exactamente cuál fue su vivencia, por lo tanto, hace falta una herramienta indispensable para exteriorizarla: el lenguaje. La experiencia como tal es muda, pero llegado el momento sí puede hablarse de ella. Esto es: por medio de la interacción comunicativa es que se ponen en relación las experiencias de la conciencia individual y se comparten los resultados de la escucha. Lidia Camacho lo señala puntualmente: “Sólo cuando hablamos el mundo cobra sentido; sólo así compartimos lo que somos, la experiencia de las cosas, la presencia del otro.”⁹⁹ Lo social y lo cultural son escenarios comunes para encontrar sentido porque entendemos el mundo en la interacción, justo ahí lo dotamos de significado y encontramos los elementos para interpretarlo. Por lo tanto, el medio para ejecutar estas claves es la intersubjetividad. Enseguida anotamos un ejemplo de lo que se explicó líneas arriba.

Después de realizar cualquier ejercicio de escucha radioartística, se les pide a los participantes hacer una retroalimentación, justamente, para conocer los efectos provocados por la pieza. Normalmente el balance se hace de forma verbal, aunque en algunas ocasiones se sugiere que se haga por escrito. De este modo, además de conocer las impresiones de los asistentes, también es posible saber si hay algún punto de encuentro entre sus experiencias, si lograron concentrarse, si fue sencillo o complicado dirigir su atención, si alguna imagen, emoción o sensación apareció repetidamente, si tuvo eco en más de uno, si hay opiniones recurrentes y otras semejanzas o controversias. Con este procedimiento se le da un valor compartido a la actividad y se enriquece la experiencia misma traspasando los límites del *yo*, para llegar al *nosotros*: ir de la individualidad a la intersubjetividad. No se trata de minimizar lo interpretado por un perceptor, sino de compartirlo a través del diálogo con los demás; es decir, que la diversidad de interpretaciones no representa una desconexión entre los sujetos, más bien lo que se rescata es que esa puesta en común es la constatación de que el fenómeno sonoro ha tenido lugar posibilitando a su vez la exploración de lo que ha sucedido, cómo ha sucedido y con qué consecuencias. Y ya advertíamos al inicio de este capítulo que uno de los efectos más poderosos del radioarte es el ejercicio de la imaginación. Imaginación que no excluye a los otros.

⁹⁹ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 14.

La imaginación es un proceso *intersubjetivo*: las imágenes imaginarias no *yacen* en la cabeza, sino que tienen una existencia social. Ahí es donde está la imaginación: en el uso de los signos que manejamos todos. Las imágenes imaginarias son *intersubjetivas*: son, en un sentido amplio, *formas simbólicas*. Así, los unicornios existen intersubjetivamente: sabemos que alguien piensa en un unicornio por lo que *dice*, no necesitamos abrirle el cerebro para comprobarlo.¹⁰⁰

Cuando externamos las vías que ha seguido nuestra imaginación al escuchar un radioarte, asumimos que lo imaginado es válido para el que imagina y no está comprometido a combinar perfectamente con lo imaginado por otras subjetividades, aunque puede ser compartido en alguna medida por varios perceptores. Ya expusimos que de ninguna manera la imaginación es una teoría general aplicada que rinde las mismas cuentas en todos los escuchas, sino que, a partir de la experiencia estética en el orden individual, se generan imágenes diversas que tienen que ver con los referentes, los recuerdos, las asociaciones que conforman el mundo personal del perceptor, pero este mundo es mucho más extenso porque también es un mundo cultural. Por más que existan las elaboraciones en primera persona, no es todo lo que pasa, pues a estas alturas ya sabemos que el mundo y su sentido no están constituidos por un solo individuo, sino por la intersubjetividad, de tal suerte que la imaginación se proyecta en todo aquello que fue, es y será humano.

Sólo un concepto hermenéutico de la imaginación, que va más allá de cualquier definición meramente psicologista y subjetivista, nos permitirá captar todas las capacidades y posibilidades de la acción imaginante. Que “imaginar es interpretar” significa que el acto de la imaginación opera ante todo con sentidos y significaciones públicas y en un plano de interacción comunicativa y comprensiva. Significa, pues, que la imaginación es una facultad de la praxis social, cultural e histórica de los seres humanos, como, a la vez, esta praxis es la obra fundamental de la imaginación creadora. El fondo o el “fundamento infundado” del mundo humano es imaginario, imaginante.¹⁰¹

¹⁰⁰ Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰¹ Mario Teodoro Ramírez, *op. cit.*, p. 181.

CONCLUSIONES

Este trabajo se embarcó en el puerto del pensamiento. Su navío cruzó el océano de lo audible, donde se levantaban constantemente las olas de una búsqueda central: el arte radiofónico o radioarte. Los remos de la filosofía posibilitaron el avance por esas aguas que a ratos amenazaban a la tripulación de uno –una, en este caso- con dar la vuelta de campana y no dejarle más remedio que regresar a brazo tendido a la orilla para recomenzar la tarea al día siguiente, con la esperanza de un mar menos revuelto. Cada minuto de echar a andar la reflexión la encomienda fue aclarar esas mismas aguas, ver a través de ellas, escuchar sus mareas. Así fue la manera en que procedimos para desarrollar esta tesis, justamente como un oleaje intelectual, pues fue un ir y venir del arte al sonido, del sonido al radioarte, del arte en general al radioarte. Trazamos inicialmente una ruta a partir de la fenomenología estética para después allegarnos la ontología y la hermenéutica con sus instrumentos de navegación. La intención era no quedarse en traslaciones gratuitas al radioarte, tan sólo adaptaciones artificiales o ajustes de conceptos y autores forzadamente. Esto siempre se mantuvo como una preocupación genuina, como un asunto metodológico que cuidar. Fue más bien considerando al radioarte como fenómeno -no desde su historia, ni desde su producción como material de una barra programática, ni desde la enumeración de sus géneros- que encontramos una serie de asuntos que suceden tanto a la hora de crearlo como a la hora de escucharlo, y entonces, ubicando las principales cuestiones de interés, buscamos un suelo conceptual que diera luz al respecto. ¿Qué es lo esencial del radioarte? ¿Qué pasa en su proceso creativo? ¿Cómo se escucha? ¿Qué sucede al escucharlo? Así, decíamos, tomando como sustento teórico los ámbitos de la estética, la ontología, la fenomenología y la hermenéutica, procuramos ir señalando cómo estas categorías filosóficas y las nociones que las acompañan podrían aplicarse al radioarte -según las características que hemos podido apreciar en tal fenómeno- para encontrar algunas claves que nos ayudaran a describirlo, explicarlo y entenderlo. Después de andar por la ruta de expedición señalada, concluimos que el radioarte posee una cualidad expresiva innegable que proviene del tratamiento estético que el artista, el radioasta, le da al sonido, a los sonidos, mismos que tienen un destinatario o un perceptor que los

recibe como unidad, como pieza integrada, mediante el acto de escuchar. Cuando suena un radioarte hay unas consecuencias, hay algo que se genera en este perceptor activo, quien es capaz de sentir, imaginar e interpretar la pieza, es decir, captar su sentido y abrirlo en distintas direcciones. Este intercambio entre el radioarte y el perceptor sucede en el escenario vital de la experiencia estética -como experiencia de lo sensible- donde se ponen en juego los objetos estéticos, los artistas y los espectadores. Todos ellos integran una dialéctica de creación, co-creación y recreación, superando las consideraciones dualistas para asumir una complicidad en la exploración de la profundidad humana.

Reiteramos entonces que desde el planteamiento de la hipótesis ya se indicaba que la fenomenología sería el punto de partida. Eso estaba claro. La segunda apuesta era que la misma fenomenología nos permitiría transitar a la hermenéutica y a la ontología estética del radioarte, de manera que se lograra articular un despliegue teórico coherente con todos estos niveles pulsando de manera solidaria. Sin deformaciones lamentables. Sin naufragios irremediables. Y creemos que pudo hacerse así. Nos sujetamos a una intuición que encontró sustento: el radioarte en tanto que fenómeno estético manifiesta lo que *es* al ser escuchado. En este sentido, “ser es aparecer” o bien, “en el aparecer está el ser”. Establecimos que el radioarte aparece como sonido, que no es un objeto ideal sino sensible, y que al decir sensible no nos referimos únicamente a la materia que compone la obra, sino a ese soporte, ese fragmento del mundo que es transformado y percibido, por eso a partir de “su mostrarse” es que se puede revisar todo lo que sucede con el radioarte y sus alrededores. Pero aun con esta afirmación, aparecieron las dificultades: el hecho de que no existen muchos documentos sobre fenomenología del sonido, ni concretamente sobre fenomenología del radioarte. Esto nos aconsejó ir con pasos cautelosos, pero al mismo tiempo fue la oportunidad de hacer un aporte, aunque humilde, para pensar el radioarte en términos filosóficos comprobando muy gratamente que sí hay manera de llevar a cabo semejante tarea y que después de este esfuerzo pueden venir otros más que dialoguen con sus resultados.

Entre las ideas que ocupan mayor número de páginas en este trabajo, destaca la de escuchar. Escuchar es una noción que está presente a lo largo de la tesis (prácticamente en cada

uno de los capítulos que la conforman), porque evidentemente el radioarte depende de este acto, al cual quisimos ir sumando elementos nuevos mientras avanzamos en su exposición. Iniciamos con la escucha ontológica del radioarte, cuando se habló de su cualidad abarcadora, invasiva y penetrante; luego estudiamos la escucha fenomenológica del radioarte como asunto perceptivo y por lo tanto ejercicio del sentir. Eventualmente, llegamos a la escucha hermenéutica del radioarte, a partir de la cual se pueden generar imágenes sonoras y encontrar significaciones. Y cuando nos detuvimos en cada una de las estaciones volvimos a encontrar el sentido: sentido expresivo, sentido sensible, sentido hermenéutico; sentido que se halla presente en cada uno de estos niveles. Entonces sostuvimos que el ser del radioarte es sensible-sonoro-expresivo y que en él los sonidos son estetizados porque el artista les da una forma, les imprime su intención, quiere que sean algo, a través de un proceso creativo variado y diverso en el que nada está fríamente calculado, sino en todo caso, cálidamente ejecutado y en el que también intervienen la espontaneidad, la improvisación, el azar y las actividades lúdicas.

Repasamos: la primera consecuencia de tener contacto con un radioarte es sentir sus sonidos en el cuerpo, y queremos enfatizar el cuerpo entero y no sólo el oído, porque aunque un radioarte es una pieza que se capta primariamente por esta vía, sus alcances se pueden experimentar también con el resto de los sentidos. A esto llamamos sinestesia radioartística o interacción sensorial, debido a que es imposible fragmentar el cuerpo durante la audición. El radioarte se constituye como objeto estético justamente mediante la percepción de ese cuerpo-espectador que hace caso a sus sonidos, que les presta su atención, su disposición y voluntad de escucha mediante una modificación de la actitud natural para superar lo que suena como telón de fondo y darle relevancia al momento radioartístico, de tal manera que se pueda captar su ser sensible y con ello, su sentido. Para escuchar un radioarte hace falta adoptar la actitud fenomenológica, hacer *epojé*, poner en suspenso lo que conocemos como contenido de la radio y prestar oídos frescos, renovados, desprejuiciados, a una sonoridad distinta. Si el radioarte experimenta con los sonidos, el radioescucha también puede experimentar con su percepción. Por otro lado, el radioarte estimula ampliamente la imaginación, dando origen a la formación de imágenes imaginarias que estimamos como íntimas y personales, pero que al mismo tiempo se

mueven en el terreno de la intersubjetividad, pues los referentes que tenemos, los símbolos que reconocemos, las vivencias que contamos y las significaciones que aportamos tienen relación con los demás, es decir, forman parte de un mundo cultural. Nuestras interpretaciones radioartísticas están ligadas necesariamente a la historia de vida que hemos transitado con todas las particularidades que ello sugiere, con todas las sonoridades a las que hemos estado expuestos, pero sucede que ninguno de nosotros somos entes impermeables, como tampoco podemos renunciar a la compañía de la alteridad que se proyecta y nos devuelve el reflejo de lo que somos.

Una peculiaridad nos salió al paso constantemente: que es muy difícil abstraerse de las referencias visuales cuando se habla de lo audible, aunque lo hemos intentado porque vale la pena quitarse el condicionamiento de lo visual para hablar del sonido. Pero aun así queda de manifiesto la preponderancia de lo visual en el mundo, en los juicios de cuanto nos rodea y en los constructos culturales que realizamos. ¿Cómo resistirse a esta tendencia? Siendo conscientes de ella y, usualmente, proponiéndonos evitarla. Debemos reconocer que a veces lo logramos con esfuerzo y algunas otras, deliberadamente, utilizamos alusiones visuales para explicar una cuestión sonora. Hay algunos especialistas del sonido que proponen rechazar toda insinuación visual –o de cualquier otra índole sensorial- en el lenguaje cuando ponen en palabras su labor. Consideramos que no podemos llegar a un extremo tal porque somos incapaces de despreciar alguno de nuestros sentidos, no quisiéramos tener que prescindir de ninguno de ellos. Con toda honestidad, por más afiliación que tengamos al universo de lo sonoro, por más que apreciemos nuestros oídos y las experiencias que nos permiten tener: disfrutar la música, descubrir la naturaleza, conversar, contar sueños, confiar secretos, recibir promesas y miles más, nos negamos a desprendernos del resto de nuestras posibilidades y capacidades sensibles, si ello depende de nuestro deseo. Sí, reconocemos que es necesario hacer el ejercicio de hablar del sonido en términos sonoros precisamente para revalorar su fuerza expresiva y autónoma, para no confinarlo a ser un mero complemento de lo visual o encasillarlo como un fenómeno de segundo orden. Pero, por otro lado, si queremos ser consecuentes con el concepto de sinestesia planteado en este trabajo tampoco podemos asumir una perspectiva purista del sonido, descartando o minimizando lo que de hecho ocurre con nuestra percepción. Y no se trata solamente de una pose académica, sino del funcionamiento

normal de nuestro cuerpo que está en el mundo siendo oídos, tacto, gusto, olfato y vista. Al final de cuentas, en este texto también vibra un esfuerzo por reivindicar el papel de una sensibilidad integral, cuya genuina motivación es siempre lo audible.

Después de esta síntesis, no quisiéramos que una cuestión quede fuera. Sabemos que la relación entre el escucha y la radio puede ser fluctuante porque este medio de comunicación permite realizar un número de actividades físicas e intelectuales mientras se le escucha, porque muchas veces es un acompañante o un murmullo que se deja encendido para mitigar el silencio. El radioescucha no siempre asume un compromiso con lo que suena porque se puede unir tardíamente a una sintonía, alejarse, cambiar de estación, regresar, etcétera. De acuerdo con las modalidades de la programación radial no hay garantía de que el radioescucha permanezca ininterrumpidamente en la misma frecuencia, así que, con tales usos del medio, ¿cómo podría pedírsele al espectador radiofónico que se quede, que escuche atentamente un radioarte de principio a fin, que actualice su sentido, que sienta, que imagine, que interprete, que comprenda, que haga algo con los sonidos percibidos, que los capte como unidad expresiva y significativa? Definitivamente, parecen muchos requerimientos para alguien que sólo quiere pasar el rato entreteniendo el oído mientras hace otra cosa. Pero este es precisamente el meollo del asunto que a la vez se transforma en una exhortación. Lo que queremos es que se valore a la radio como un medio de creación, no sólo como un aparato que repite contenidos, sino que se le considere como un ámbito capaz de generar obras artísticas, las cuales requieren una actitud distinta de escucha, es decir, la disponibilidad para sellar un pacto estético. La petición de la radio artística es que se le dé la oportunidad de exponer piezas de valor, y que así como alguien que asiste a un espacio dedicado al arte -sea un museo, una sala de conciertos, una casa de cultura o una exposición en el espacio público- sabe de antemano que este contacto con la obra requiere un esfuerzo de su parte, de la misma manera, se solicita que el radioescucha asuma otro tipo de conexión significativa con la radio.

El radioarte necesita esta disposición a vivir algo distinto, salir de la cotidianidad en el medio más cotidiano, porque justamente el radioarte es esa sorpresa que el cuadrante le tiene

preparada al radioescucha para que note que no toda la radio es igual, que no todo lo que en ella se transmite es lo mismo, sino que la radio es también diversidad y experimentación. Y este señalamiento no va dirigido exclusivamente a quien escucha, sino que de igual forma toca a los programadores, pues más allá de usar los elementos del lenguaje radiofónico, voz, música, efectos sonoros, ruidos y silencio de acuerdo a un manual para la producción profesional, hace falta que se proyecten más radioartes en la misma radio.

Respecto al futuro, vienen a nuestra mente otras preocupaciones radiofónicas que tendrán revisión fuera de los márgenes de este trabajo, que podrían ser objeto de otras investigaciones, pero que aquí simplemente mencionaremos. Prácticas actuales como la llamada radio expandida que saca al radioarte de los límites de la radio, que tiene que ver con acciones físicas, con el performance, con la instalación, con el concierto multimedia, con las narrativas transmedia y con otros procedimientos *avant-garde*. Cabe preguntarse cómo afectarían estas nuevas manifestaciones una ontología del radioarte y hacia dónde se desplazarían las ideas que hemos planteado hasta el momento. Si bien el radioarte sigue estando inspirado en la radio y sus recursos sonoros, qué otras cosas se podrían decir de él cuando involucra otros sustratos que son extra-sonoros, qué sucedería con su naturaleza expresiva, con su invisibilidad creadora cuando éstas se entrelazan con elementos materiales, físicos, tangibles, incluyendo un espectador que también realiza acciones sonoras para formar la pieza en tiempo real, de tal suerte que no sólo aporta su percepción y su imaginación sino un papel como *performer*, como actor. ¿Qué diferencia habría entre un radioarte únicamente sonoro y una pieza que se gesta con componentes que escapan a las ondas hertzianas, pero que aun así las convocan? Y en el marco de las nuevas tecnologías aplicadas tanto a los medios de comunicación como a las prácticas artísticas, ¿cómo sonaría el radioarte más contemporáneo, el de más reciente creación, el que quizá ejecute piruetas electrónicas con el software más complejo, o incluso, la obra que aún no se concreta esperando la invención de un artefacto que marque una nueva era sonora? Es bueno terminar con más preguntas, pues son ocasión de otras rutas para el pensamiento. Y aunque este no será ya el espacio para resolverlas, quedan como una sugerencia rutilante para próximas embarcaciones filosóficas, pues de momento, según el diario de navegación, hemos llegado a nuestro destino.

BIBLIOGRAFÍA

Rudolf Arnheim, *Estética radiofónica*, Ed. Gustavo Gili, España, 1980.

Adrián Bertorello, "Ontología de la obra de arte. Inmanencia y trascendencia", Argentina, 2003.
En internet: <http://www.proyectohermeneutica.org/archivo/iiiijornadas/actas/07.pdf>

Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

I. Blauberg, *Diccionario de filosofía*, Ediciones Quinto Sol, México, 1992.

Lidia Camacho, *El radioarte, un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007.

Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, McGraw-Hill, México, 1999.

Michel Chion, *El sonido*, Paidós, España, 1999.

Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética, Volumen I, El objeto estético*, Ed. Fernando Torres, España, 1982.

Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la percepción estética*, Ed. Fernando Torres, España, 1982.

Alessandro Duranti, "The Relevance of Husserl's Theory to Language Socialization", *Journal of Linguistic Anthropology*, Vol. 19, Issue 2, the American Anthropological Association, 2009.

Hans-Georg Gadamer, "Estética y hermenéutica", *Revista de filosofía*, No. 12, España, 1996.
En internet: <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/8311/8081>

Rubén Gallo, "Poesía sin hilos: radio y vanguardia", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 221, Octubre-Diciembre 2007.

En internet:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5322/5479>

Ricardo M. Haye, *Hacia una nueva radio*, Paidós, Argentina, 1995.

Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

Edmund Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Ed. Trotta, España, 2002.

Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.

Lenguaje sonoro. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina. En internet: http://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_sonoro.pdf

Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Península, España, 2000.

R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, E.E.U.U., 1993-1994.

En internet: https://quote.ucsd.edu/sed/files/2014/01/schafer_1.pdf

Jean Luc Nancy, *A la escucha*, Amorrortu Editores, Argentina, 2007.

Mario Teodoro Ramírez, “Dialéctica de la creación artística (Para una estética integral)”, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2002.

Mario Teodoro Ramírez, “El arte como creación de realidad”, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2002.

Mario Teodoro Ramírez, “La imaginación hermenéutica. Ensayo para un tratado”, *Filosofía y creación*, Editorial Dríada, México, 2007.

F. Tito Rivas, “El cuerpo del radioarte: fisonomías”, México, 2014.

En internet: <http://pensamientosonoro.blogspot.mx/2015/10/font-face-font-family-arialfont-face.html>

Francisco Rivas, “Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha”, *Foro Mundial de Ecología Acústica, Megalópolis sonoras, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, CONACULTA, México, 2009.

Cristina Romo, “El lenguaje seductor de la radio”, ponencia presentada en el marco del I Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Zacatecas, en el año 1997.

En Internet: <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/radio/romo.htm>

Peter Sloterdijk, “¿Dónde estamos cuando escuchamos música?”, *Extrañamiento del mundo*, España, Ediciones Pre-textos, 2001.

Robert Sokolowski, *Introducción a la fenomenología*, Editorial Jitanjáfora, Morelia, Michoacán, México, 2012.

Peter Szendy, *Escucha*, Paidós, España, 2003.

Salomé Voegelin, "Listening", *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, Ed. Continuum, E.E.U.U., 2010.

Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

AUDIOGRAFÍA

<http://radioartnet.net/11/>

<http://www.kunstradio.at/>

<http://joseiges.com/>

<http://conchajerez.net/>

<https://soundcloud.com/janete-el-haouli>

<https://soundcloud.com/tito-phonos>

<https://solrezza.com/>

<https://myspace.com/vivi-arte.radio.sonoro>

<https://www.youtube.com/watch?v=SfGdlajO2EQ>

https://www.ivoox.com/podcast-radioarte-dia-muertos-los-proverbios-audios-mp3_rf_9272017_1.html

<https://vimeo.com/user9054869>

<https://archive.org/details/2016-SonoRUIDO08>

https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2007_radio_arte/publicacions_radioarte_e.html

<http://titoballesteros.blogspot.mx/2010/03/radio-arte.html>

<http://www.e-radio.edu.mx/Imaginarios-Sonoros>

<http://www.artesonoro.net/>

<http://www.artesonoro.org/>

<http://parlante23.blogspot.mx/2008/12/arte-sonoro-y-radiaorte-de-venezuela.html>

http://www.enestaruta.com/ruido_mensaje.php?code=330&page=RadioArte_13&language=3