

Ilustraciones: Andrés Reina Gutiérrez



# AL AIRE

## LA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA CON LA RADIOFONÍA EXPERIMENTAL

EN LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE (COLOMBIA)

THE PEDAGOGICAL EXPERIENCE  
OF THE EXPERIMENTAL  
RADIO IN THE ESCUELA DE  
COMUNICACIÓN SOCIAL  
AT UNIVERSIDAD DEL VALLE  
(COLOMBIA)

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA  
COM A RADIOFONIA  
EXPERIMENTAL NA ESCUELA  
DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
DA UNIVERSIDAD DEL VALLE,  
(COLÔMBIA)

**Jorge Caicedo**<sup>1</sup>

Profesor

Universidad del Valle

[jorge.e.caicedo@correounivalle.edu.co](mailto:jorge.e.caicedo@correounivalle.edu.co)

---

**Resumen:** Este artículo, que se inscribe en el marco del proyecto de creación-investigación *Univérsono-Laboratorio de experimentación sonora*, presenta un panorama histórico sobre la práctica docente y la producción académica en torno a la radiofonía experimental desarrollada en el Taller de Radio de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Partiendo de consideraciones conceptuales sobre la relación entre la radio y el arte, y la posterior configuración de conceptos como el radio-arte y arte acústico, el texto presenta una mirada histórica a las formas cómo desde la docencia y la extensión, se ha ido configurando un escenario constante de experimentación sonora que busca ser coherente con el proyecto pedagógico del programa académico, actuando en consonancia con la formación para la investigación, la producción periodística, la creación de ficción y el acompañamiento a procesos de educación y movilización social desde la radio; un ejercicio docente reflejado en estrategias pedagógicas, diseños programáticos, procesos de producción, desarrollo de trabajos de grado, conformación de colectivos y apertura de espacios físicos y prácticos para la creación de piezas y montajes performáticos y para la apertura de escenarios de reflexión desde y en torno a la radiofonía experimental.

**Palabras clave:** Arte sonoro, radio arte, radiofonía experimental, enseñanza radiofónica.

**Abstract:** This article, framed within the project of research-creation entitled *Univérsono - Laboratorio de experimentación sonora (Univérsono - Laboratory of sound experimentation)*, presents a historic review of the processes of teaching and production of experimental radio, developed in the Radio Workshop of the School of Communications at the University of Valle (Cali, Colombia). Starting from conceptual approaches to the relationship between radio and art, the following establishment of concepts such as radio-art and sound art is introduced. Subsequently, this text presents a historical review of the ways in which teaching practices promoted a scenario for constant sound experimentation, which aims to be coherent with the pedagogical project of the undergraduate program of Communication at the University of Valle –maintaining coherence with the academic training in research, journalism, fictional narratives, and processes of social mobilization. Overall, the teaching practices are discussed, addressing pedagogic strategies, course syllabuses, production processes, supervisions of degree dissertations, foundation of collectives, and the establishment of physical spaces for the creation and analysis of experimental radio.

**Keywords:** Sound art, radio art, experimental radio, radio teaching.

**Resumo:** Este artigo, inscrito no contexto do projeto de criação-pesquisa *Univérsono-Laboratório de experimentação sonora*, apresenta um panorama histórico sobre a prática docente e a produção acadêmica em torno à radiofonia experimental desenvolvida no Workshop de Rádio da Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. Baseado nas noções conceituais sobre a relação entre a rádio e a arte, e a posterior

configuração de conceitos como a rádio-arte e arte acústica, o texto apresenta uma perspectiva histórica das formas como o ensino e a extensão tem se configurado num cenário de constante experimentação sonora, visando a coerência do projeto pedagógico do programa acadêmico, atuando conforme à formação para a pesquisa, a produção periodística, a criação de ficção e o acompanhamento dos processos de educação e mobilização social da rádio. Este exercício docente reflete-se nas estratégias pedagógicas, planejamento programático, processos de produção, desenvolvimento de trabalhos de graduação, criação de coletivos e abertura de espaços físicos e práticos para a criação de peças e montagens performáticos, assim como a abertura de cenários de reflexão desde e em torno a radiofonia experimental.

**Palavras-chave:** Arte sonora, rádio arte, radiofonia experimental, ensino radiofónico.

## 1. El origen de la cuestión

La radio es ese objeto extraño e intruso que irrumpió en el mundo y en la cotidianidad de los grupos sociales y de los hombres y mujeres por allá en los comienzos del siglo pasado; una invención que tuvo sus orígenes en las teorías que en 1873 planteara James Clerk-Maxwell a partir de su *tratado de electricidad y magnetismo*, y que, desde sus primeros y previos días, ha estado ligado a lo colectivo, a lo colaborativo, a lo múltiple. No se puede ubicar un creador único a quién atribuirle tamaña invención, y tal vez no importe, pues es tan responsable de su creación Clerk-Maxwell al detectar la posibilidad de generar un canal para conducir la electricidad por el aire o Heinrich Hertz al comprobar esta teoría en un laboratorio 10 años después o Marconi que se atrevió a proponer la radio como un posible negocio para que los ingleses invirtieran en él o Fedessen que hizo las primeras transmisiones de sonido o Lee de Forest que desarrolló el *audión*, el tubo de vacío precursor del transistor (Hausmman, 2001). Es decir, la radio es un medio que desde sus comienzos ha involucrado los aportes de muchos y obliga a que, de manera coherente, su mirada, sus discursos y las sonoridades que irradia, no puedan ni deban estar enfocadas en una sola dirección o desde lo dispuesto por un solo sector. En este sentido, lo que nos convoca es una cosa que va más allá de conocer las minucias tecnológicas o el detallado *enlistamiento* de los inventos y desarrollos tecnológicos que la hicieron posible; lo importante en este espacio, no es detenernos a revisar ni la génesis ni la configuración técnica del medio, aunque es posible que la traigamos a colación en algunos instantes concretos del discurso; lo esencial a esta altura del viaje, será analizar algunos de sus usos sociales, los abusos de sus posibilidades de comunicación y de alguna manera, los desencuentros históricos entre la potencialidad de una herramienta de mediación tan poderosa, con la poca exploración discursiva que en nuestro medio cercano, Cali, de forma particular, se ha adelantado. Todo esto, buscando detectar y mostrar el escenario real y concreto que le da vida a la necesidad de implementar un ejercicio permanente de laboratorio de experimentación sonora en el corazón académico de una entidad educativa como la Universidad del Valle.

Partimos de la necesidad de encontrar y caminar nuevos escenarios para pensar la radio que hoy oímos, vivimos y hacemos. Nuevos escenarios que lo son, no porque sean exclusivamente una aparición actual en el ámbito radiofónico, sino más por ese redescubrimiento que se da en la medida en el que nos damos la oportunidad de revisar más allá del contexto cercano y de las disposiciones/imposiciones de un medio controlado desde intereses con una mirada muy particular y que podríamos definir como *mono-aural*<sup>2</sup>. Esta apuesta se apoya en la inquietud que algunos autores han planteado a lo largo de la historia de los estudios sobre el medio radiofónico y que reclaman la necesidad de explorar un medio rico en posibilidades, pero que se ha quedado relegado a algunos usos y se ha explotado en un bajo porcentaje de toda su potencialidad. Ángel Faus, por ejemplo, desde la década pasada analiza el presente y el futuro de la radio y encuentra una plataforma de comunicación ligada a lo que considera unas pocas e incipientes miradas a su pasado. Faus habla de una suerte de ayuno que posee el medio en torno a la exploración de su naturaleza y de sus posibilidades. La investigación y la ciencia, propias del medio, no aparecen y los cerebros y voluntades que se piensen elementos discursivos y formales pensados para la radio, parecen escasear. Incluso va más allá y decreta una suerte de caducidad del sistema radiofónico sustentado en fórmulas estáticas en las que pareciera haberse establecido muchos años atrás como un medio en el que todo estaría inventado (Faus Belau, 2001).

Bertold Brecht, en un texto legendario escrito en 1936, hacía ya una solicitud fraterna que bien podría hacerse en la actualidad; el dramaturgo alemán, para esos días, sus días, planteaba la necesidad de que el medio radial empezara a re-conocerse y de alguna manera, a reinventarse. Apurado por el poco nivel de creatividad y el excesivo tono instrumental que tomaba el hacer radiofónico de su época, clamaba por un ejercicio de búsqueda de esa verdadera voz de la radio para que ésta dejara de ser un simple canal-reservorio por el que otras voces y otros espacios dejaban fluir sus necesidades. Su mirada crítica apuntaba a una especie de subutilización del medio que quedaba postergado a la reproducción de música y a la transmisión de información que incluso había sido desarrollada pensando más en el medio escrito<sup>3</sup>. Planteaba de manera ingeniosa, pero desafiante, que más que ser la radio un invento puesto al servicio de cosas que ya estaban establecidas, independiente de la existencia de este medio, habría que buscar la creación de sonoridades propias para la radio (Bassets, 1981).

Brecht, al igual que lo hiciera muchos años después Armand Balsebre, invitaba a las empresas radiofónicas en su momento (*y muy seguramente lo haría si estuviera frente a las de ahora*), a pensar, descubrir, crear y explorar un discurso propiamente radiofónico y no simplemente un ejercicio basado en la utilización de otros discursos a través de la radio, con unos niveles apenas básicos de adecuación. Balsebre, en este sentido, plantea la necesidad de luchar contra eso que denomina el vococentrismo de la radio, en el que, a partir de un uso y abuso de la palabra como elemento central pero casi exclusivo, se construye un alto porcentaje del material sonoro que integra

los discursos de las radios (Balsebre, 2004). Un vococentrismo que no es exclusivo de la radio, como lo demuestra Michel Chion cuando analiza al cine y menciona que, con todo su poder audiovisual, sigue basando con fuerza la posibilidad de su comprensibilidad en el texto hablado; un discurso oral que pareciera ser la única, correcta y necesaria interpretación de lo planteado por la historia plasmada en la pantalla (Chion, 1993). En este uso parcial de las potencialidades del medio, los otros elementos sonoros, es decir, la música, los sistemas acústicos o efectos que representan el sonido de la vida natural y cultural y sobre todo, los silencios apenas y aparecen o se hace un uso meramente ornamental, intuitivo y equivoco de los mismos. Es muy frecuente escuchar de los realizadores tradicionales la expresión aquella de “musicalizar el texto para hacerlo más ameno, más ágil”. Craso error: ni la música está dispuesta en la radio para “amenizar” textos densos, ni su función única es la de acompañar la palabra hablada. Chion aborda este punto trayendo a escena el concepto de *valor añadido*, para designar esa cantidad de información necesaria, no simplemente complementaria, que aportan al mensaje la presencia de otra cantidad de imágenes sonoras distintas a la voz (Chion, 1993).

Hablamos entonces de una radio que surgió en un momento específico de la historia con unos usos muy puntuales para los ejercicios de inteligencia bélica, pero que con su fuerza y potencialidad fue colonizando otros espacios, otros contextos y otros públicos. Sin embargo, pareciera que esa radio por largo tiempo en su historia se hubiese quedado detenida en el tiempo, mientras los contextos y los mismos públicos fueron cambiando. Faus expresa abiertamente que la radio se siguió haciendo desde los parámetros y los estilos de sus comienzos y son muchas las ventajas y las posibilidades expresivas que van quedando relegadas por su oposición a un sistema que se mueve a través de la filosofía de hacer una y otra vez, solo aquello que funciona (Faus Belau, 2001); una especie de eterno caminar en círculos, sin abandonar la zona de confort.

Clave para iniciar un cambio en la forma de asumir esta producción es conocer en toda su magnitud la versatilidad y la posibilidad de cada elemento e ir más allá, para descubrir otros usos de cada elemento, más allá de aquello que tradicionalmente se le ha asignado. Se trata de la búsqueda de rupturas que son tan viejas como la radio, pero que parecen olvidarse con el tiempo. Ya en los tiempos de las grandes guerras en Alemania y en pleno conflicto bélico, algunas voces reaccionaban hacia la radio que intentaba contar una versión de la guerra desde la rigurosidad de la palabra oficial y se instalaba la *Königsgründerhaus*, una radio principal que, desde sonidos y músicas alteradas y disonantes, intentaba entretener a los soldados en medio de un escenario de caos y desesperanza (Burkhard Schlichting, 2004). Según lo que plantea Estévez Trujillo (2015), la experimentación sonora tiene sus inicios en el uso que dieron a las máquinas para trabajar el sonido los artistas provenientes de las vanguardias europeas y norteamericanas, de inicios y mediados del siglo XX: dadaístas, surrealistas, expresionistas y futuristas. En este orden de ideas, el movimiento futurista de Russolo, Marinetti y otros artistas sonoros, trabajaron y descubrieron, entre otras

cosas, el poder musical de la sonoridad de las palabras y lograron establecer una recuperación acústica de la riqueza oral, relegando el elemento sintáctico y generando tratamientos musicales desde la pronunciación rítmica de los discursos. El futurismo, entonces, se metió con lo establecido, con la estética y la métrica de la poesía e incluso, con la rigidez de la gramática y de la misma ortografía, para desmembrar la palabra y reinventarla, caminando por lo que ellos llamaban las locomotoras de la inspiración desde la aventura, a través de los ilimitados campos de lo Nuevo y lo Futuro (Gómez Aponte, 2007). Un trabajo similar hacían los rusos desde el movimiento que denominaron zaumismo y en el que centraban su reivindicación en la palabra como un sonido visual, a partir de revisar algunas experiencias de poesía fonética rusa del siglo XIX o experiencias puntuales como la *Verbofonía* de Arturo Petronio, que construía poemas en los que los sonidos silábicos y consonánticos se mezclaban y relacionaban sin respetar los cánones del buen lenguaje, solo sonaban con una particular armonía (Mancebo, 2004).

En este mismo camino experimental, el futurismo también exploró la musicalidad de los sonidos producidos por los objetos y los espacios, rompiendo la escala de percepción de lo armónico y lo bello, descubriendo el placer estético de los sonidos denominados concretos, aquellas cosas cuya sonoridad, hasta ese momento, era impensada como parte de una melodía o de una composición sinfónica. El arte buscado en la cotidianidad y llevado a los contextos de la cotidianidad, porque contrario a lo que defienden los actores que forman y conforman del sistema tradicional de hacer la radio, la exploración de las sonoridades no tiene porque necesariamente asociarse a las elites intelectuales, artísticas o culturales (Mancebo, 2004). Estas *otras* sonoridades, *otras* más que *nuevas*, pueden perfectamente introducirse en las grandes audiencias, solo hay que generar los espacios y procesos a partir de los cuales la gente/audiencia entre en contacto con estas nuevas creaciones. Claro está, proceso que solo será posible una vez los artistas sonoros y los radialistas<sup>4</sup> se embarquen en la aventura de desarrollar esta otra radio.

Los futuristas, muy en consecuencia con lo que venimos planteando, y a partir de su manifiesto, es decir, el documento en el que se plasmaron sus principios y las directrices de su hacer, buscaban una nueva forma expresiva para lo que consideraron en su momento, un nuevo medio de comunicación para las masas, pero constituyente del tiempo moderno y para el que era también necesario reconocer la especificidad de su lenguaje, el lenguaje radiofónico (Mancebo, 2004).

Esta necesidad de exploración sonora al interior del medio radiofónico y que se ha desarrollado a partir del trabajo de distintos colectivos y actores en diversos momentos de la historia, es la misma inquietud a la que nos enfrentamos desde el interior del ejercicio académico. Partimos de una situación desfavorable que se da de forma repetitiva en las distintas escuelas de comunicación en lo que respecta a la enseñanza de la radio sistemáticamente y en nuestros tiempos con mayor fuerza: los estudiantes se enfrentan a la formación radiofónica con muy pocas expectativas

y motivaciones ante el complejo y limitado panorama profesional y creativo que se muestra poco atractivo dentro de sus proyectos de vida. El diseño y el desarrollo de los programas de formación en expresión sonora y radio, marcados por la fama de un medio que es considerado como menor frente a la espectacularidad del cine, la innovación de lo *transmedia* y el prestigio que aún conserva la prensa escrita, busca la creación de escenarios de formación-producción en los que la paleta de elementos sonoros que se utilice en las distintas producciones agenciadas desde los procesos académicos, se enriquezca. En la que los discursos radiofónicos exploten las posibilidades de los sonidos y los silencios; en los que los formatos se diversifiquen y se reinventen y en los que se presente la radio como uno de los posibles caminos profesionales y personales, a la par con otros modos de expresión, creación, comunicación y movilización desde lo sonoro. En palabras de Ángel Faus, no se trata de un mero maquillaje y de una adecuación forzada a las nuevas tendencias o las nuevas tecnologías de información y comunicación; el reto está en reinventar la radio desde las nuevas realidades sociales, económicas, políticas y artísticas, no solo tecnológicas (Faus Belau, 2001).

## 2. Una radio que forme y transforme

En esta búsqueda de otra sonoridad para la radio, son muchos los autores que se han detenido a pensar esa transformación estética y narrativa de un medio que sigue estando bastante vigente en nuestro tiempo, pero que requiere cambios que estén a tono con las nuevas sensibilidades. Partimos de la necesidad de una radio que toque a unos públicos que pueden y deben generar otras sensibilidades a partir de otras escuchas.

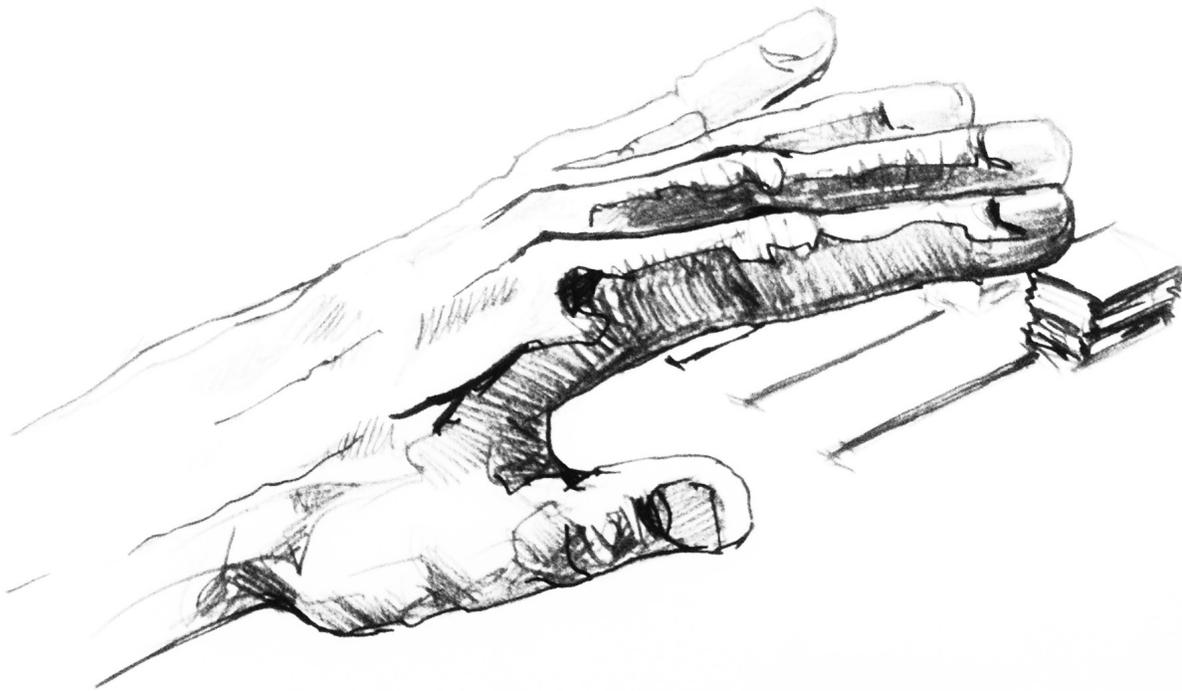
Michel Chion, refiriéndose a los retos de una producción *audio-visual* que vaya más allá de lo referencial, habla de la importancia de conocer y explorar la trilogía de modos de escuchar en donde las formas tradicionales de la radiodifusión estarían implicando a sus audiencias tan solo en esas primeras escuchas que denomina lingüísticas o semánticas y en las que el objeto central de la acción es enterarse de un discurso más o menos utilitario; una escucha alimentada por el verbocentrismo limitante que el autor subraya en la misma obra. Se hace necesario entonces que las otras escuchas entren en juego. La causal, que busca en el sonido más que una información verbal, reconocer en las huellas sonoras diversas, la razón que produce el sonido, haciendo del proceso de escucha, un ejercicio más dinámico, complejo y enriquecedor; y, sobre todo, la que Chion llama escucha reducida, esa que obliga a que el oyente explore las imágenes sonoras más allá de su forma o su significado y empiece a descubrir y a reescribir los sentidos de las narrativas sonoras a las que se expone (Chion, 1993). Pensar en términos de esta escucha que revisa lo sonoro y lo valora desde sus dimensiones físicas para descubrir la multiplicidad de sentidos, propone a su vez, una actitud distinta en la construcción de los productos comunicacionales sonoros. Invita a pensar en modos de reescribir y re-semantizar el universo sonoro con el que se quiere contar lo que se ha de contar.

Aunque la literatura académica que empieza a preocuparse por este espacio expresivo, habla de cómo los artistas que están construyendo la escena del radio arte en el continente son precavidos al momento de lanzarse a definir lo que hacen y prefieren dejarlo como una disciplina que busque su definición en las formas y modos cómo es asumido por la sensibilidad de quien lo disfruta, algunos artistas y teóricos, como Lidia Camacho, aventuran una definición que resume la esencia de esta práctica artística:

Radio arte 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 fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que, al conformar un lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultad de construir mensajes estéticos; esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha (Camacho, 2007, p. 13).

Esta postura de producción distinta se enfrenta a obstáculos legendarios que hacen que no pueda ser tan popular ni tan presente en los medios sonoros de mayor penetración en los contextos geográficos. Un primer elemento sería aquella frase muy repetida, no obstante no tenga mayor sustento teórico y empírico, de que “a las audiencias no les gustan estas transformaciones”. Desde la perspectiva de los medios comerciales, que se mueven en medio de consideraciones de *rating* y de mercados, es probable que mantenerse en esta zona de confort que ha construido su círculo vicioso, sea una verdad de hierro. Sin embargo, autores como Gandara y Warley, sostienen enfáticamente que la audiencia, como ente vivo, no existe más allá de la voluntad creativa y la persistencia de quien emite; y no contentos con esta temeraria afirmación, más adelante atribuyen al realizador la responsabilidad de esta creación cuando plantean que “una audiencia es lo que uno, como autor sonoro, quiere que ella sea” (Gandara & Warley, 1998). Y es que esto se complementa con la postura que siempre hemos sostenido de que el público, la audiencia, por fortuna, no es un concepto acabado, contrario a esto, está en permanente construcción. Por ende, este proceso de formar al público es una obligación de cualquier proceso creativo, porque, volviendo a Gandara y Warley, “quien no inventa su propia audiencia, pues termina tomando como verdadera aquella que pergeñó (dispuso) algún otro” (Gandara & Warley, 1998, p. 8).

Otro de los obstáculos que pesa en el momento de generar otras narrativas y de poder experimentar con nuevas sonoridades, tiene que ver con una suerte de *herencia maldita* que Lidia Camacho atribuye a la dependencia cultural y estructural de los modelos norteamericanos. En este sentido, ser hijos, radiofónicamente hablando, del modelo comercial de los Estados Unidos, a diferencia del modelo de radio pública europea que está llamado a ejercer un amplio apoyo a la producción artística y a la experimentación, ha hecho que un alto porcentaje de la radio que se hace y que se escucha en nuestros contextos, se limite a la transmisión de información, a la venta



de publicidad, al intercambio de mensajes, a la conexión de comunidades con sus entes decisores perpetuando la relación asistencialista, la exposición de novedades musicales y trivialidades de la farándula criolla, además de ser un constante altavoz noticioso (Camacho, 2007). Camacho plantea que el modelo general está construido para obtener ganancias, más que para generar procesos sensibles y estéticos ligados a la comunicación, lo que impide que se tomen riesgos, que se explore en formas más artísticas, se experimente con todas las dimensiones del lenguaje radiofónico y se le dé cabida a otras posibilidades expresivas; plantea también cómo estos respiros en la rutina de difusión sonora se concentran en los pocos espacios que tienen las radios públicas, las comunitarias, algunos procesos escolares y las alternativas que se inventan las *nuevas-otras* comunidades sonoras. En este mismo sentido, hace 20 años Carlos Patiño Millán, quien hoy es docente del taller de Radio en la Universidad del Valle (Cali, Colombia), planteaba en un artículo publicado en el periódico *El Colombiano*, la preocupación por la dependencia que el discurso radial tenía de esta rigidez narrativa impuesta por los modelos hegemónicos empresariales. Su texto invitaba a abandonar la idea de una radio estancada en unos pocos formatos, en una suerte de régimen de la entrevista y el monólogo sobre la crónica y la ficción sonora, e impedida de iniciar caminos de exploración y experimentación, usando los componentes básicos del sonido. Patiño Millán lanzaba una especie de consigna que hoy sigue esperando ser asumida por los creadores y productores de radio, en torno a la necesidad de “fomentar la imaginación y la creatividad en el campo sonoro donde arte y comunicación se fundan en un solo producto que evoque y sugiera imágenes y sensaciones en el perceptor” (Patiño, 1995). Algo que se complementa con otra de las definiciones que Camacho lanza en su obra:

El radioarte busca llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del sonido; intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro; el radioarte es un género que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radioarte es una búsqueda pero también un reencuentro: con el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética (Camacho, 2007, p. 13).

Un tercer problema que conecta esta última afirmación, tiene que ver con la relación de oposición que puede presentarse entre los conceptos radio y arte. Encontramos sujetos y discursos puristas en ambos bandos que plantean como imposible esta fusión. Un arte que estaría muy elevado para los espacios y la naturaleza de un medio altamente popular; y una radio tan marcada por sus intereses y la necesidad de ser simple y directa, que no tiene espacio para la complejidad, el *encriptamiento* y la subjetividad de la creación artística. Sin embargo, para algunos autores, esta relación es tan vieja como la existencia de los dos elementos y esta discusión estaría incluso superada. Lidia Camacho, de manera certera, afirma que la radio como medio, posee su propio lenguaje y que se constituye en un vehículo susceptible de producir arte y no solo de transmitirlo (Camacho, 2007). José Iges, artista sonoro que ha reflexionado mucho sobre el asunto, plantea en este mismo sentido que:

Históricamente es constatable que la necesidad de expresarse artísticamente en la radio, nació de la mano de su conversión de vehículo de comunicación en dos sentidos a medio verticalizado y unidireccional. Partiremos, por tanto, de que el arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tienen lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio (Iges, 2004).

Iges (2004) hace énfasis en la forma como el arte es pensado en directa relación con la generación de sensaciones en el espíritu de quien lo produce y lo aprecia. En ese sentido, en la medida en que la radio es un espacio capaz de generar sensaciones en quien la escucha, pensar en el radioarte, es pensar en un arte de sensaciones radiofónicas. Un arte sonoro que se produce desde los radialistas a partir de dos circunstancias o condiciones: la interferencia y el extrañamiento. La primera, entendida como la ruptura con las formas tradicionales, con los formatos prefabricados y los discursos impuestos desde el establecimiento radial como institución o sistema; una acción consciente que rompe con las formas naturalizadas de decir y de sonar, para lograr en ese otro, el público, la segunda condición, una actitud de escucha en clave de distanciamiento de lo naturalizado, que lo invite a caminar por esas otras sonoridades.

Una radio que proponga un ejercicio activo en el oyente, que lo saque del letargo del facilismo comunicacional, que más que un modo de facilitar la comunicación, puede convertirse en un sospechoso modo de colonización mental, de adormilamiento de espíritus. Es decir, una radio que necesita modos alternativos de narración, que permitan el acceso a otras voces, a otros sonidos, a otras historias, pero también a otros modos de contar esas historias. Y más allá de la necesidad de esta *alternatividad* con la tradición radiofónica, evocando a Julián Tenorio cuando hablaba de los hacedores de las televisiones comunitarias (Tenorio, 1998), y a Patiño Millán refiriéndose a las radios, se requiere saltar de lo alternativo a lo alterativo, entendido esto último no solo como ruptura, cambio y transformación, sino también como una comunicación que se conecta efectivamente con los otros, que piensa en los otros y los interpela, los mueve, sacudiendo sus sensibilidades (Patiño, 1995).

Todo lo anterior, hace más que necesario trabajar por esta íntima simbiosis entre el arte y la radio. En este sentido, Jorge Gómez Aponte (2007), otro artista sonoro que ha estudiado esta relación, plantea que el arte sonoro no puede mirarse como opuesto a la radio, pues desde sus comienzos, la segunda ha sido el canal en el que más se ha difundido, en lo que a Europa y Norteamérica se refiere, las creaciones en el marco del primero. Gómez Aponte enfatiza en esta estrecha relación y para ello se apoya en la definición que, en clave de sentencia y de utopía, hace de arte sonoro Klaus Schoneing, dramaturgo y precursor del arte acústico:

Arte Sonoro: Universo del lenguaje, universo de sonido y de ruido. Lenguaje que tiende a ser sonido, sonido del lenguaje, música, totalidad sonora, mundo acústico. Simbiosis del universo de lenguaje-ruido, organización sonora por medio de la técnica. Como oído sensible que registra: un micrófono. Como soporte se sonido: banda sonora, cassette, disco, microchip. Como boca: una corneta. Una de sus utopías: un espacio de escucha accesible a todos: la Radio (Gómez Aponte, 2007).

Por todo lo anterior y ante la falta de un sistema empresarial radiofónico estructurado y abierto a permitir estas transformaciones y esta multiplicidad de sonidos y narrativas, la tarea tiene que ser mucho más individual, más particular. Deben ser los autores, los radialistas y, sobre todo, en lo que a nosotros nos toca, las escuelas de comunicación y periodismo, entendidas como laboratorios en permanente búsqueda y transformación, las que inicien o apoyen esta audio-revolución. En este sentido, es clave traer el concepto de Mayra Etevez Trujillo del centro experimental Oído Salvaje, que refuerza la necesidad de que la academia y su forma de capacitar en radio, le apuesten a la transformación:

La radio, por su tecnología, es uno de los espacios predilectos para los experimentadores sonoros que encuentran en ella un lugar de mediación pública entre el sonido y los escuchas, resultado de ello es que este tipo de prácticas se han ido incorporando de a poco en el

movimiento social de las radios comunitarias, alternativas, populares, públicas, universitarias y ciudadanas. Y es allí, en este movimiento, en donde ha encontrado su sentido político, frente y en contra a la homogenización de los relatos radiofónicos provenientes de las cadenas comerciales de radio, que se exponen como únicas formas narrativas (Estévez Trujillo, 2009, p.15).

### 3. La propuesta de formación radial

La radio, como esa disciplina de conocimiento con una alta concepción experimental y de la que venimos hablando, comenzó a formar parte del proyecto formativo de la hoy Escuela de Comunicación de La Universidad del Valle, hacia mediados de los años 80, es decir, casi una década después de haberse iniciado oficialmente el programa de comunicación desde la directriz del maestro Jesús Martín Barbero y el que en sus inicios concibió la radio desde una óptica tradicional y la puso tal vez, en un espacio secundario entre las expectativas de los y las estudiantes. Como lo plantean desde tiempo atrás Lewis & Booth (1992), una radio que es tomada como un medio de bajo perfil, opacada por el glamour del cine y de la televisión y a la que ni la literatura académica ni los procesos de formación de la época, le daban un lugar, mirándola como un apéndice de los talleres de periodismo, trabajando básicamente con las mismas consideraciones y técnicas propias de la prensa escrita.

Para mediados de los años 80, se presenta una ruptura en el proceso formativo de la radio en la Universidad del Valle; en este sentido, la coordinación académica del Programa entiende la importancia de explorar de manera diferente este medio, que venía cobrando gran importancia en los procesos de desarrollo social en el continente, y re-inventa la asignatura como un espacio que deberá ser pensado con otra perspectiva a la tradicional, pues en comunión con la filosofía inicial expresada por el maestro Barbero, la comunicación social en la Universidad del Valle no pretendía, ni pretende, limitarse a formar hombres y mujeres expertos en técnicas de producción, sino ir mucho más allá y generar espacios de investigación e intervención de las realidades sociales a partir de la comunicación, pero también de experimentación en las posibilidades estéticas de todo aquello que se quiere decir. Muy de la mano con la concepción que hoy plantea López Vigil (2015) cuando prefiere hablar más que de enseñanza de la radio, de procesos de capacitación radiofónica, pensando en que *capaz*, viene de la raíz *caber*, es decir, un proceso en donde se da cabida, se abren espacios, se amplían horizontes y miradas, se generan rupturas de lo estático, se transforma mientras se forma. Por ello, quienes asumieron estos primeros re-diseños pedagógicos y metodológicos, si bien vinieron de un escenario que incluía experiencias en el medio radial tradicional, se encontraron ante el reto de descubrir nuevos abordajes formativos y de proyección profesional para una radio, que en ese momento, y tal vez aún, no se presentaba atractiva ni para los estudiantes ni para el programa que desde sus comienzos fue llevado a fijarse en los audiovisuales como un elemento con mucho peso en el proyecto académico<sup>5</sup>.

Pasamos de la concepción de una radio como una asignatura complementaria y amarrada al área de periodismo, a una que la consideró como área independiente y concebida como taller de expresión alternativa y experimental en la estructura curricular del programa. Este cambio contó con la suerte de que quien ganará el concurso por la plaza docente en el año 1984, hubiese estado inmersa en procesos de trabajo con la expresión sonora, ligados a la radio educativa y comunitaria, muy alejada de las rutinas tradicionales de la radio noticiosa y de entretenimiento de las que normalmente se nutren las instituciones técnicas que enseñan la radio y que ponen especial énfasis en la locución, aportando al vococentrismo, el fenómeno aquel que Armand Balsebre intenta desmontar desde su apuesta por la existencia y legitimación de un lenguaje radiofónico (Balsebre, 2004). Desde esta perspectiva, la docente María Victoria Polanco, en un primer momento, llegó a la universidad para pensar más que en la necesidad de enseñar a hacer radio, en la posibilidad de generar espacios para pensar en los problemas de la radio en torno a la relación comunicación-sociedad y para ponerla a jugar como un actor clave en los contextos sociales; en un segundo momento, finales de los años 90, el ingreso de Carlos Patiño, que llegaba de dirigir la emisora Cultural de la Universidad de Antioquia en la ciudad de Medellín y que ya venía explorando en los campos de la escucha y emisión del arte sonoro y sus posibilidades de expresión, configuró un escenario ideal para que la enseñanza de la radio se concibiera de una forma particular, distinta, y en la que el experimentar en discursos y en estéticas fuera la constante. En ese sentido, los primeros programas de formación en radio que se originaron bajo esta nueva forma de entender la enseñanza radiofónica, fueron gestados con una fuerte influencia desde la urgente necesidad de enamorar a la Escuela y al estudiantado alrededor del sonido, más que de la misma radio. Luego, con un escenario sensible a la riqueza de la radiofonía se generaron espacios académicos y extra-académicos que pusieron a los futuros comunicadores en contacto con procesos de educación y comunicación desde la radio educativa y cultural que se hacía desde la emisora de la Fundación Carvajal (hoy Clásica FM), y de movilización social y desarrollo, desde las experiencias con las radios comunitarias e indígenas del suroccidente colombiano.

Sin embargo, los abordajes periodísticos y del medio tradicional no se eliminaron y por el contrario, a finales de los 80 y comienzos de los 90, se contó con la presencia de docentes con importante recorridos en el medio laboral radiofónico, quienes compartieron su experiencia y sirvieron de contacto para que los estudiantes de la época hicieran prácticas profesionales en medios tradicionales como Caracol y Todelar<sup>6</sup>; estos profesionales de la radio generaban un contraste importante con los académicos<sup>7</sup> para que la formación alternativa y experimental desde los discursos se pudiera enriquecer antes que diluirse en medio de los embates del medio y los afanes normales que el estudiante expone ante su expectativa futura laboral; la misma que lo lleva a exigir las herramientas básicas para poder asumir un trabajo, antes que los procesos de reflexión sobre el medio en sí.

Buscando una formación holística frente al medio, el área de radio desde sus inicios se construyó sobre la base de tres pilares representados en tres componentes que a lo largo de la historia han tomado distintas denominaciones y a veces conformaciones particulares en lo que corresponde a sus sub-componentes, pero que en esencia nutren de forma complementaria la formación a la que se quiere apostar. Hablamos entonces de un componente de fundamentación en el lenguaje radiofónico en el que se hace un recorrido por distintos géneros y formatos; un componente de corte proyectual en el que a partir de las herramientas del lenguaje se desarrollan propuestas radiofónicas sobre temas concretos; y un tercer componente analítico en el que se lee, se conoce y se discute sobre la importancia y la incidencia de la radio en la sociedad. Es decir, un espacio para pensar la radio, otro para aprehender las herramientas conceptuales y técnicas de la radio y un último que recoge los anteriores y en donde se hace lo que podríamos llamar una formación radiofónica situada. Toda esta historia del hacer radiofónico en el programa de comunicación social de La Universidad del Valle ha estado marcada con una clara tendencia a la experimentación. Inicialmente enfocada en los discursos, las temáticas y los contextos, y luego en los modos de pensar, abordar y transformar los distintos géneros y formatos.

Si damos una mirada a la propuesta pedagógica estructurada dentro del área de radio del programa de Comunicación Social en La Universidad del Valle, tenemos que remitirnos a los planes de curso encontrados, lo cuales datan del año 1985, año en el que se configura la radio como área. Desde sus inicios, se identifican los dos componentes: el analítico y el de producción, dividido este último a su vez, en una fase de fundamentación y otra de práctica concreta. Estos primeros programas se concentran en revisar analíticamente los procesos de producción de la radio en Latinoamérica y a su vez, abordan los formatos periodísticos más recurrentes en los discursos de esas radios: la noticia, el reportaje, el comentario; y se complementan con un formato más del género dramático: la adaptación radiofónica de historias. Igualmente se percibe la tendencia a revisar los procesos de legislación de medios en el país, que para el momento estaban en plena construcción<sup>8</sup>. Este componente se transformaría con el tiempo y le daría vida a una asignatura denominada *políticas de comunicación y cultura*, entendiéndolo que lo importante es el estudio de los procesos que dan vida a la normatividad y a la ausencia de la misma, más que el ejercicio de lectura crítica a las meras leyes establecidas en un momento determinado, elemento que puede aparecer conexo en la práctica de la asignatura.

Para los últimos años de la década de los 80, se hace una serie de experimentos formativos que incluyen la fusión de los talleres de prensa y radio en una sola área, estableciendo una especie de tronco común de formación en lo que a periodismo se refiere, y luego espacios específicos de producción para cada medio. Esta experiencia, que parece regresar a la práctica de los primeros años del programa, no duró mucho. Una explicación para el fracaso de este modelo, desde la opinión de María Victoria Polanco, radica en que, aunque el sistema tenía mucho sentido, cada área comenzó a

buscar su propio espacio y en el caso de la radio, es la época en la que entra a apoyar fuertemente los procesos de radios comunitarias y alternativas, lo que hizo que el énfasis en el periodismo, sin perderse, cayera a un segundo plano. La Escuela, muy en sintonía con este viraje, apoya el proceso en consecuencia con lo que debe ser el papel de la Universidad con la sociedad, que se materializa en la dinamización de los procesos de radiodifusión comunitaria en el Occidente colombiano<sup>9</sup>.

También cerrando la década de los 80 y en lo que estrictamente tiene que ver con el área de radio, las modificaciones se concentran en establecer una serie de componentes específicos para el taller. Se conservan los componentes de fundamentación, producción y análisis, pero en el primero de estos, se suman asignaturas específicas como musicalización y locución. Estas transformaciones fueron alimentadas por disciplinas como el teatro y la música, en un momento en el que estos dos espacios tuvieron asignaturas directas. Por ejemplo, *musicalización* como asignatura, se concibió como un espacio para pensar la importancia de este elemento y dejar, por fin, de verlo como el “agilizador” de discursos densos. Por este componente pasaron nombres como el del maestro Mario Gómez Vignes, la musicóloga Rocío Cárdenas y más recientes, el músico y compositor sevillano Julián Rodríguez y el comunicador y especialista en sonido, Eduardo Serrano. Este componente le apostó a hacer una revisión sobre la importancia de la música como lenguaje autónomo pero complementario en la producción radial. Algunos más que otros, enfatizaron en la especificidad de la producción musical, pero en general se intentó sensibilizar sobre la necesidad de pensar en el lugar de la música como en elemento con personalidad, con un lenguaje propio y con una intención comunicativa fundamental en tal medida, que una mala propuesta musical podría alterar ya no el ritmo de la pieza sonora, sino su sentido y su impacto esperado. Otro de los resultados claves de esta aparición de la música, buscaba que el productor radial respetara y considerara el rol del musicalizador en sus producciones. Esto ante la costumbre de musicalizar desde la intuición, los gustos personales, la mera estética sin vinculación directa ni complementaria a la narrativa y otras formas anómalas de pensar la música, como la misma pereza mental y en la que se solía musicalizar con dos o tres piezas instrumentales que se tenían a la mano. Con el tiempo, esto se volvió mucho más importante cuando la legislación de derechos de autor se hizo mucho más estricta y sumó un nuevo elemento en la consideración de la musicalización al obligar a pensar en música original o en el complejo trámite de solicitar los derechos de emisión a los músicos y productores.

Desde la otra acera, el teatro hizo presencia para aportar a los estudiantes del taller las bases para el manejo físico del escenario radial en una asignatura a la que se le denominó *locución*, pero que no pretendía formar las mal llamadas voces radiofónicas, sino aportar las bases para el manejo de elementos como la buena respiración, la relajación y la activación del aparato respiratorio para facilitar y potenciar la expresión oral; el componente estuvo a cargo del actor y docente Jorge Vanegas y hacia mediados de los años 2000, época en la que termina este modelo,

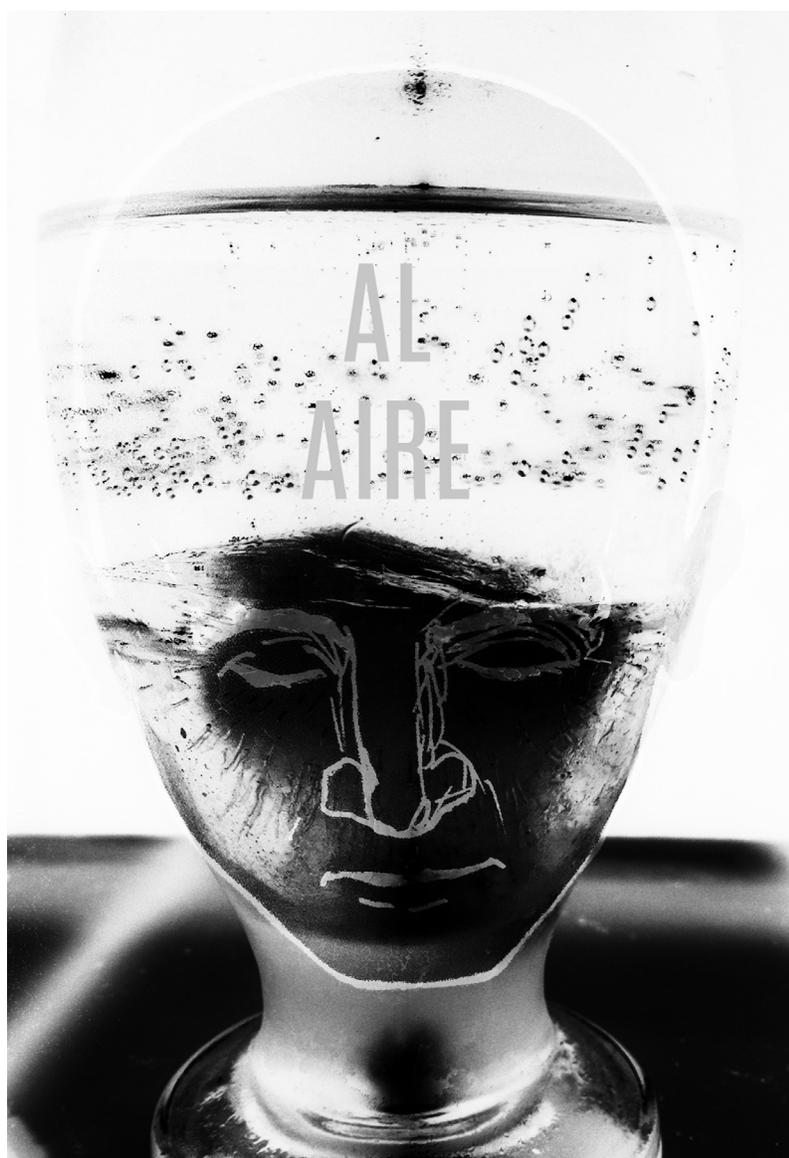
ingresó la docente Doris Sarria Valencia trabajando asignaturas relacionadas con la dirección de actores y con la producción de voz. Para este momento, el taller había establecido una subdivisión desde el año 1997, que presentaba cuatro componentes: *Expresión y locución*, *Géneros y lenguajes*, *Proyecto radiofónico* y *Radio y Sociedad*. Con el paso del tiempo y de las reformas, los elementos del componente de expresión desaparecieron y tuvieron que ser integrados de manera informal y casi anecdótica en las otras asignaturas<sup>10</sup>, en lo que para algunos docentes contratistas y estudiantes participantes en el taller, se establece como una cuenta pendiente, al igual que la desaparición de la musicalización.

Desde el año 2000 se instaura el modelo que se tiene en la actualidad con los tres componentes básicos, Radio (géneros y lenguajes), Proyecto radiofónico y Radio y Sociedad, con una tímida excepción en el año 2004 cuando aparece una asignatura de apoyo a la producción vocal a cargo del egresado y actor teatral Halaix Barbosa. Desde entonces, las variaciones han estado representadas en los giros temáticos que cada componente hace y en los niveles de unidad y sincronización que puedan presentar, de acuerdo con la nómina de docentes que los encare y los procesos sinérgicos que se monten. *Radio y Sociedad* por ejemplo ha oscilado entre los estudios de fenómenos latinoamericanos, experimentales, comunitarios, educativos o desde las teorías frente al medio hasta ejercicios que se centran en la mirada crítica a la historia universal y local de la radio o a la problematización de la legislación radial que impone trabas frecuentes a los procesos de radios alternativas. *Proyecto Radiofónico* ha planteado en ocasiones la producción de series documentales, proyectos convergentes, periodísticos y en ocasiones de tema y formato libre; otras veces le ha apostado a ejercicios de intervención con presencia de los estudiantes en medios de corte local y comunitario, y en la época más reciente, ha incursionado en la producción de proyectos que intentan abordar lo transmedia, cuando se combina la necesidad de emisión radiofónica y la puesta en pantalla de los productos a través de audioblogs. En lo que respecta al componente de fundamentación, *Radio (Géneros y Lenguajes)*, se ha movido en tres caminos: el experimental, el periodístico y el dramático, con algunas variaciones dado que en algunos semestres se ha obviado bien sea el segundo género o el tercero; igualmente en este último componente suele darse cambios en los formatos que se abordan dentro de cada género, así, algunas veces el reportaje aparece y no la crónica, el perfil hace presencia en remplazo de la entrevista o el audio-retrato que se ve en una promoción, en la siguiente es sustituido por la fotografía sonora.

El otro elemento clave que transformó el proceso de enseñanza de la radio, tiene que ver con la creación, en el año 2001, del espacio radiofónico *El taller*. Este cambio motivó una nueva perspectiva en el sentido de lo trabajado dentro de las distintas asignaturas, ya que los ejercicios de producción sonora tuvieron que integrar en su diseño la perspectiva de emisión, tanto a nivel de tiempos de producción y fechas límites, como de estructuras y discursos, la cual se hizo y se hace a través de la estación radial de la Universidad del Valle, Univalle Estéreo 105.3 fm en Cali. Este

programa que normalmente se emite en un semestre determinado y es alimentado por la producción académica del semestre anterior, en algunas ocasiones ha sido complementado por producciones alternas como el caso de un espacio especializado en músicas urbanas alternativas, que le diera espacio a bandas locales con propuestas diversas. El programa se ha sostenido durante más de 15 años, transformándose en los últimos tiempos en una franja de emisión denominada *Bloque C*, que integra, además de los productos académicos empaquetados dentro de *El Taller*, otras secciones alimentadas con producciones de colectivos radiales tanto de la Escuela como de otras instancias, siempre en clave del diseño de nuevas apuestas periódicas y experimentales<sup>11</sup>.

En este punto es importante decir que la relación del Taller de Radio de la Escuela de Comunicación Social y la emisora universitaria se da de manera no oficial, casi que a través de la relación personal entre individuos más que desde políticas oficiales universitarias. A diferencia de lo que Ortiz Sobrino, Marta-lazo y Martín Peña (2016), encuentran en países como España y Portugal, donde las emisoras universitarias se convierten en espacios de formación complementaria y aportan elementos clave a partir de su instalación oficial dentro del proceso formativo de las



academias, en la Universidad del Valle, la ausencia de una política clara frente al lugar que ocupan los medios de comunicación dentro de la estructura de la institución, hace que los espacios de práctica y de producción de contenidos para los estudiantes, se den de manera informal e intermitente. Esto, dado que la administración de la emisora está obligada a producir recursos para su sostenibilidad, lo que le impide arriesgar con los formatos alternativos y poco convencionales que se exploran en El Taller, espacio que, dicho sea de paso, debe acomodarse a los horarios que la emisora pueda liberar y en ocasiones moverse ante la presencia de un proyecto que pueda reportar ingresos a la estación.

#### **4. El lugar de la tecnología**

La experimentación sonora en la Escuela ha ido transformándose desde distintas perspectivas, unas externas promovidas desde los distintos canales de interacción con el universo de la producción sonora local y universal representada en la asistencia a bienales, la lectura de artículos y libros que trabajan en torno a la experimentación sonora, la radiofonía y el arte sonoro; por otro lado, a partir de las apuestas individuales de los docentes y asistentes técnicos que introducen en los programas y en las formas de abordar la misma producción, cambios motivados de su contacto con experiencias de formación, exhibición y producción.

Sin embargo, no podemos dejar de lado a otro de esos elementos que han aportado a la transformación de la forma hacer de la producción sonora, y que tiene que ver con la dotación tecnológica que ha hecho presencia en el equipamiento de sus laboratorios en las distintas fases de la historia del taller de radio. De hecho, Balsebre ubica a la tecnología de grabación y emisión como un componente clave de lo que él llama el sistema semiótico de la radio, adjudicándole una importancia determinante y disponiéndolo en un esquema en el que es el gran mediador entre el realizador y los usos que hace del lenguaje radiofónico, por un lado, y el oyente y su percepción radiofónica del otro extremo; cuatro elementos ligados y entrelazados como un gran todo (Balsebre, 2004). Desde esa perspectiva, un seguimiento a estas transformaciones puede encontrarse inicialmente en la memoria de las personas que han estado al frente de los roles de asistencia técnica. La conversa con los protagonistas nos lleva a ubicar la relación de la dotación tecnológica y los procesos de docencia y producción, en cuatro etapas determinadas por inversiones que respondieron a las transformaciones buscadas desde lo académico. Veamos estas etapas.

Después de un primer momento en el que el programa se está consolidando y la práctica radial se va resolviendo con el montaje ocasional de espacios técnicamente adecuados con las condiciones mínimas, a mediados de los años 80 y hasta comienzos de los años 90, aparece lo que podríamos llamar el primer centro de producción radial en las instalaciones del antiguo CREE (Centro de Recursos para la Enseñanza), hoy reconocido por la nomenclatura interna como el edificio

317; un espacio compartido con otras instancias de la Universidad, y en el que la Escuela de Comunicación tenía derecho a espacios para las clases y 4 horas adicionales para la post-producción semanal. En esta primera época se trabaja con una línea de producción *Tascam*, conformada por una consola M35 de ocho canales y dos grabadoras de carrete abierto, una de dos pistas independientes para grabación de voces y otra, de cuatro pistas, para el proceso de montaje, un deck, también de la marca *Tascam*, un tornamesa *Technics* y dos micrófonos *Shure SM-58*. En las instalaciones se divide físicamente el área de control que es la misma zona de docencia, y en otro espacio mucho más pequeño, la cabina de micrófonos. En la dinámica de curso, los estudiantes recolectaban los audios y entrevistas en grabadoras periodísticas, en cinta de casete y traían acetatos y audios en cintas de VHS para complementar sus ediciones. Una vez adelantado el trabajo de montaje en cintas de media pulgada de carrete abierto se procedía a realizar la masterización en cassetes de audio, ya que las cintas, por cuestiones de presupuesto, tenían que reutilizarse en grabación una y otra y otra vez. El archivo final de las piezas se hacía en cassetes de audio, pero quedaba en poder de los estudiantes o de los docentes, y solo hasta el año 1989 se inició un proceso incipiente de archivo; esto quiere decir que la producción anterior a esa fecha se encuentra perdida casi en su totalidad o dispersa, un pequeño porcentaje, en los archivos personales de algunos estudiantes de la época. Es una etapa donde se hace importante la figura y el saber de Jesús Antonio “Chucho” Becerra, el técnico de sonido que llegó precedido de una importante experiencia adquirida en su trabajo en la radio comercial y que habría de acompañar el Taller de Radio hasta su jubilación en el año 2016. Bajo los lineamientos de las distintas asignaturas y con la experticia de Chucho, en esta primera época se trabaja mucho más en formatos tradicionales como crónicas, reportajes y dramatizados. De corte más experimental, en esta primera etapa se desarrollan solo las historias con sonidos; para ello se da un trabajo interesante de exploración sonora en la medida en que se busca la construcción de efectos foley, más por la necesidad y la ausencia de banco de sonidos, desde la experimentación con objetos cotidianos y la grabación de éstos en cabina.

Para el año 1992, se materializa el proyecto Univalle Estéreo, la emisora radial de la Universidad que requiere para su apertura y funcionamiento hacer uso de los espacios que en el CREE estaban destinados al programa de Comunicación Social. Esto obliga a que el centro de producción radial se traslade al quinto piso del edificio 383, en el mismo Campus universitario del sector de Meléndez, al sur de la ciudad. El gran cambio que se produce en este periodo tiene que ver con la construcción de un espacio con las características necesarias para una mejor producción: revestimiento de madera, cabina de micrófonos insonorizada y con trampa de audio, pisos de caucho y lo más importante, destinado al uso exclusivo de la Escuela. Sin embargo, a diferencia con la primera etapa, las clases se imparten en un espacio independiente en el 3er piso del mismo edificio; esto obliga a que los ejemplos y la audición de los ejercicios, se haga desde una radiograbadora portátil con una potencia importante y que se siga masterizando en casete de cinta. Desde el punto de vista de los equipos,

se conservan los elementos de la primera etapa, pero se suman equipos que llegan gracias a un convenio con el Centro Internacional de Agricultura Tropical CIAT. Lo más importante que llega es una nueva grabadora de carrete abierto de cuatro pistas, un equipo de reverberación, borradores magnéticos de cinta y un duplicador de casetes. En este espacio ingresan los reproductores de CD cuyo principal uso era el de tocar los discos compactos con efectos de sonido pregrabado que se adquieren para esta misma época, y parte de la música utilizada para sonorizar las piezas radiofónicas. Por la misma época y gracias a un proyecto de intervención, formación y acompañamiento a procesos de comunicación en la Costa Pacífica colombiana, se logra el recurso necesario para cambiar la consola Tascam, que de 8 canales pasa a una más potente de 12 tracks. Más adelante aparece el DAT (*digital audio tape*), que comienza a bajar los costos de producción y a mejorar mucho la calidad de sonido. Estos DAT se usan especialmente para la grabación de voces, remplazando una de las grabadoras Tascam y se continúa con la edición en cinta de carrete abierto. Finalmente, toda la producción de esta etapa se masteriza en DAT, desde donde se archiva en casetes de cinta.

En el año 1997, los proyectos de intervención social adelantados bajo el impulso de la profesora María Victoria Polanco, generan los recursos necesarios para la construcción de una moderna aula-estudio en el tercer piso del edificio 383; la misma que hasta hoy alberga la formación de las asignaturas del área de radio. El centro de producción radial, desde donde se sigue generando formación y procesos de extensión, se traslada a este nuevo espacio. El cambio tecnológico más importante de esta etapa fue la adquisición de un quemador de CD en línea y en tiempo real, lo que permite que la masterización se haga en discos compactos regrabables, tecnología de avanzada para el momento. Para esta época, también se adquiere el minidisk como uno de los grandes adelantos que entran a remplazar al DAT, formato que duró muy poco en el mercado. Esta nueva tecnología, entra a mejorar mucho los procesos de grabación y montaje, pues no solo se utiliza en la edición, sino que sirve como dispositivo de grabación de entrevistas y sonidos en terreno, con una alta calidad. Pese a todas sus ventajas, el minidisk tampoco se puede consolidar en el mercado internacional, dados sus altos costos en relación con los sistemas tradicionales y es discontinuado. Para esta época, los estudiantes seguían trayendo sus insumos sonoros en cinta de casete, se post-producía en las grabadoras de carrete abierto y se masterizaba en CD o en minidisk.

Para el año 2000 se presenta uno de los puntos de giro más significativos para la producción sonora en el Taller de Radio y un impulso fundamental para la experimentación sonora en específico. En este año, la Escuela de Comunicación hace el tránsito de la posproducción analógica a la digital. Este cambio se materializa en la adquisición de una estación de edición Macintosh y el software de edición *Protools*. Este cambio tecnológico va acompañado de un proceso de formación impartido a docentes, laboratoristas de audio y a algunos estudiantes de semestres superiores que mostraban interés especial por la radio y la expresión sonora. Esto permite que se

monte una sala de postproducción digital a cargo del laboratorista Mauricio Prieto, pero se sostiene el estudio análogo en el que se hace la grabación de voces gracias a la cabina acústicamente adecuada y se realiza montaje análogo en las grabadoras de carrete abierto que seguirán funcionando durante 7 años más, hasta la adquisición de un segundo equipo de montaje online, que es asignado a Jesús Antonio Becerra, dejando al laboratorio de radio dotado con dos estaciones de edición digital. En esta época, se destaca también la compra de una estación adicional en plataforma Macintosh que va a servir de reservorio de almacenamiento de la producción que ahora se masteriza tanto en CD como en archivos digitales en formato WAV. Desde el punto de vista de los estudiantes, aparecen las primeras grabadoras de periodismo digital que introducen marcas como RCA, Sony y Panasonic, lo que también redundó en una mejora ostensible en la calidad de las producciones y en la agilidad en los procesos de montaje.

Para el año 2007, desde la iniciativa de Mauricio Prieto, egresado y laboratorista del Taller de Radio, y guiados por la necesidad de seguir apostándole a estos nuevos abordajes con el audio, la Escuela de Comunicación Social, en asociación con la Escuela de Música y el Departamento de Artes Visuales, crean una alianza estratégica para el montaje de un laboratorio de experimentación sonora que pueda servir a las tres unidades, pero que a su vez propicie la posibilidad de proyectos interdisciplinarios desde lo sonoro. La propuesta comprendía la compra de equipos de grabación y postproducción de sonido de última generación y el montaje de un espacio físico en el que se pudieran adelantar proyectos de experimentación sonora desde la radiofonía, la música y las artes plásticas. Esto trajo consigo la aprobación de la compra, entre otras cosas, de una consola de grabación y mezcla profesional con posibilidades de automatismos y memoria interna, micrófonos, audífonos, piasas y todo lo necesario para el estudio, además de una estación de postproducción con el software *protools* HD y sistemas de monitoreo 5.1. Por cuestiones de tipo administrativo, las compras se hicieron fragmentadas atendiendo más a los tiempos de ejecución presupuestal que a la realidad y necesidad del proyecto. Se ejecutó entonces tan solo el 60% del presupuesto, lo que hizo que el computador llegara primero y mucho tiempo después el software, cosa que dada la velocidad con la que avanza la tecnología, hizo que al llegar el programa de edición, ya el computador estaba obsoleto para esa versión; por otro lado, la consola, almacenada a la espera de que la universidad resolviera los trámites de compra de un cable necesario para su activación, nunca pudo entrar en acción y se averió sin encender. Ante esta cruda realidad y dado que los trámites para recomponer los desencuentros y las averías eran bastante complejos, las unidades académicas abortaron el proyecto antes de nacer, se repartieron los equipos que alcanzaron a llegar y la idea del laboratorio se canceló; no obstante, esto no detuvo el ejercicio de experimentación, que se siguió adelantando con los recursos existentes y con la búsqueda de tecnologías alternativas y de bajo costo que luego darían luz a un abordaje importante desde los colectivos de experimentación sonora generados desde la Escuela y la pasión de algunos de sus egresados<sup>12</sup>.

Ya en el año 2013, la idea del laboratorio se retoma y esta vez, ya no como alianza de unidades académicas, sino como un ejercicio colectivo entre docentes de Comunicación y Música, se escribe y se adelanta el proyecto, Univérsono, que además de un ejercicio de investigación y creación, piensa en el montaje de un espacio físico, tecnológicamente adecuado para adelantar proyectos de experimentación sonora para los programas involucrados y para toda la facultad. Así nace el laboratorio de experimentación sonora Univérsono, sin el gran presupuesto de su antecesor frustrado, y que consta de un espacio físico para la grabación y la posproducción sonora; una estación de montaje Macintosh, un sistema de monitoreo 5.1; un micrófono holofónico *Audiotechnica BP4025* y dos micrófonos *Soundman OKM II Professional*, uno clásico y el otro de estudio, para grabación binaural. Además, se compra el control remoto *RC-F82*, un complemento que permite activar una grabadora profesional *Tascam HS-P82* de 8 canales independientes, que estaba inutilizada en bodega y, por último, se adquieren dos grabadoras digitales profesionales *Zoom H4n* y *H6n*, para completar un importante equipamiento para el laboratorio.

Univérsono, como laboratorio de experimentación, se une a los otros tres espacios del laboratorio de audio: el aula-estudio que fuera bautizada “Jesús Antonio Becerra” en el año 2016 con ocasión de la jubilación de este actor clave del proceso, y en la que se imparten las clases además de realizarse la grabación y el montaje de productos; la sala de posproducción 3003 dedicada exclusivamente al montaje sonoro y *audio-visual*, y el espacio de la emisora virtual Oír Más Radio, todos en el tercer piso del bloque 383 de la sede Meléndez.

Finalmente, es importante plantear cómo hoy la tecnología ha logrado una de las transformaciones más importantes en este proceso, logrando modificar las prácticas en las que se desarrollan tanto la formación como tal, la producción de materiales y la misma evaluación. Hablamos del acercamiento a los terrenos del aprendizaje móvil (m-learning), del que hablan Marcos, Tamez y Lozano (2009), y en el que conceptos rígidos como la clase presencial como elemento absoluto e indispensable para el aprendizaje, el estudio de grabación de la universidad como único dispositivo válido de producción y la evaluación de trabajos a partir de la escucha presencial, entran en crisis y son complementados o remplazados con la recomendación de escucha de podcast para el afianzamiento de los conceptos y la apropiación de las formas de producción, el desarrollo de los ejercicios desde los computadores caseros y personales de los estudiantes y la entrega y evaluación de trabajos a través de audio blogs colaborativos y campus virtuales libres en internet.

Hoy, el taller sigue desarrollándose en el aula-estudio del laboratorio de audio del edificio de Comunicación en el campus de la Universidad del Valle, pero el proceso formativo se complementa desde los materiales colgados en la plataforma libre [www.edmodo.com](http://www.edmodo.com) o en el campus virtual de la universidad, además de las asesorías y evaluaciones realizadas a través el foro instalado en estos espacios; igualmente se ha

diseñado un seminario intensivo de técnica sonora para que los estudiantes puedan adelantar la producción y postproducción de sus talleres desde software libre como *Audacity* o licenciado como *Audition*, procesos que antes solo eran posibles bajo la experticia del laboratorista de audio. Los ejercicios, una vez producidos, son colgados por los estudiantes en el sitio [www.tallerderadiouv.jimdo.com](http://www.tallerderadiouv.jimdo.com) y desde esa misma plataforma reciben retroalimentación de los docentes y de los compañeros de promoción; una vez corregidos y afinados, cada pieza es entregada en formato .wav para su archivo oficial y es emitida por los canales dispuestos desde el taller: el programa radial en la emisora Univalle Estéreo, la emisión en vivo a través de OírMás Radio, y su conexión como podcast a través de redes como *Itunes* o *Ivoox*.

## 5. Las apuestas del presente y a futuro

La revisión de la historia de la práctica docente que ha impulsado el ejercicio de experimentación sonora a lo largo de los 30 años que lleva instaurado el taller de radio, nos deja un escenario interesante para pensar el presente y el futuro de esta área del conocimiento dentro del plan de formación en el programa de Comunicación Social. Los testimonios de los docentes entrevistados en torno a sus concepciones, pero también en torno a las devoluciones que recibieron de los estudiantes, indican que haber dado un giro fundamental en la forma de asumir la radio desde otras estéticas y desde un componente más expresivo y artístico, ha potenciado el lugar de la radio y la expresión sonora en la estructura formativa del programa y en los imaginarios de los y las jóvenes, que terminan sospechando de la idea de que éste es un medio menor y descubriendo desde la práctica que su rango de incidencia está muy por encima de lo que las radios tradicionales, dueñas del mercado y las grandes audiencias, han determinado como las lógicas imperantes. Tres décadas después de iniciado el rediseño, el área de radio sigue convencida en la necesidad de combinar la formación experimental y la periodística investigativa, no como dos zonas opuestas, sino como dos pasos lógicos y necesarios dentro de la secuencia didáctica.

Dentro de la apuesta formativa actual, el ejercicio de sensibilización y experimentación sonora se ubica como elemento de apertura al proceso formativo, en la medida en que esta relación directa con el audio en toda su dimensión y en toda la gama de posibilidades, genera en el radialista-estudiante una mayor apertura para abordar cada uno de los formatos y proyectos desde una triple perspectiva: la estética, la informativa y la movilizadora, esa que sacude y que invita a no olvidar la conexión con la gente no solo como audiencia, sino como el otro, como un sujeto clave del proceso de comunicación y construcción.

Es por ello que uno de los componentes del taller, *Géneros y Lenguajes*, dedica su primera parte a la exploración de la sonoridad desde formatos ubicados en el ámbito de la experimentación: la *Sinestesia* que invita a pensar en cómo traducir en sonidos sensaciones cromáticas, valores, estados de ánimo, emociones y aromas, todo esto sin el uso de la palabra y con la ayuda de efectos producidos bajo la modalidad del foley;

el *Sonominuto* o *Paisaje sonoro sinestésico* que invita al estudiante a recorrer el campus universitario y a leer y reescribir los espacios desde los sonidos que lo componen, pero también desde la traducción sonora de la sensación que inspira el habitarlos o atravesarlos; las *postales sonoras* que los arroja a un recorrido por la ciudad y a un proceso de observación-auditiva que va más allá de la experiencia tradicional con calles, barrios y lugares y con los cuales se está construyendo un mapa sonoro de la ciudad de Cali; el *Filme sonoro* o *Audiofilm*, que pone en juego toda la posibilidad de creación para reinterpretar historias contadas desde el cine y ubicadas a partir de un concepto que cambia en cada promoción (guerra, miedo, frustración, violencias domésticas, etc.), y que se reescriben en audio, conjugadas con la experiencia personal de los realizadores en sus contextos cercanos; la *Fotografía sonora* en la que una imagen instantánea, de la que no se es autor ni se hace parte de su concepción, debe dar paso a todo un universo sonoro surgido de las emociones que produzca o suscite su visualización; y por último, *el Espacio sonoro holo-fónico*, en el que se abordan la reconstrucción espacial, a través de audio expandido, de espacios y situaciones propias del medio vital en el que se mueve el estudiante.

En el segundo momento, la exploración de formatos más de corte periodístico, se ven impactados por este ejercicio exploratorio inicial. Hablamos de la producción de comentarios radiofónicos en los que la fuerza de la narrativa se ve reforzada por un diseño sonoro que no puede quedarse en lo accesorio. Hablamos también del ejercicio del *Vox-pop creativo* que invita a construir piezas sonoras a partir del juego con las respuestas de los tradicionales sondeos y la mezcla con músicas, documentos sonoros, efectos y, sobre todo, una marcada intención editorial desde el montaje y el procesamiento sonoro. También encontramos *la Entrevista/perfil*, convertida en una experiencia de montaje más cercana al documental, y en la que el personaje central habla desde su voz, pero también desde la sonoridad de su contexto, de sus acciones, los objetos que lo definen y de su historia. Por último, *la Crónica urgente* llega para cerrar este segundo momento y en los resultados podemos ver condensada toda la necesidad de contar las historias haciendo uso de todo el recurso sonoro, pero también explorando y transgrediendo los cánones de lo narrativo, en una serie que está reconstruyendo la otra historia de la ciudad, a partir de contar los sucesos que han marcado a sectores de la ciudad y que o bien no fueron cubiertos por el periodismo tradicional o su tratamiento no ha explorado otras voces y otros sonidos. En el cierre de este componente del taller, *la Ficción sonora* aparece para involucrar la fuerte tradición de esta escuela en torno a la narración de historias con la tendencia a la exploración sonora. En este sentido, se desarrolla la adaptación de historias de la literatura local y universal o de creación propia en los talleres previos de escritura, complementada con un ejercicio de experimentación que implica desde el diseño un sistema acústico complejo que va mucho más allá de las voces de personajes y narradores, hasta la recreación espacial materializada en la construcción de realidades sonoras expandidas.

Por su parte, el otro componente del taller, *Proyecto Radiofónico*, pone en juego todos estos elementos de investigación, narración y experimentación al servicio de la producción de proyectos de corte documental que incursionan en la realización de series en el marco de lo convergente, conformadas por dos o tres episodios tipo podcast, los cuales se instalan en dispositivos transmedia (*páginas web o audio-blogs*). Esto ha llevado a que, desde el ejercicio docente, se acompañe la realización de series que abordan temas sensibles a la experiencia vital de los jóvenes; hablamos de los imaginarios sobre las violencias sociales, las tendencias de pensamiento frente al sexo y a la sexualidad, sus relaciones con las nuevas tecnologías y las redes sociales, las transformaciones de la sociedad y de la ciudad, la reconstrucción de la memoria de ciudad desde sus perspectivas, entre otros temas.

En suma, la experimentación sonora ha construido su espacio al interior de la propuesta de formación de la Escuela de Comunicación, y se presenta no como una apuesta personal de un grupo de docentes o como una tendencia artística en un momento dado, sino que se ubica como una apuesta política permanente de un área de formación que camina en la doble necesidad de expresar las nuevas sensibilidades y sonoridades, desde nuevos formatos en el marco concreto del arte sonoro aplicado a la radio, pero también desde la perspectiva de innovar y transformar el discurso radiofónico en general: desde lo periodístico, lo interpretativo, la ficción, lo educativo, lo movilizador. Una radio que sigue abriendo las posibilidades para que se escuchen todas las voces todas, pero también todos los sonidos-ruídos, todas las músicas y todos los silencios, tanto los expresivos y los festivos, como también aquellos que llegan a doler.

Hoy, el área de formación radial de la Escuela de Comunicación de La Universidad del Valle está fortalecida en términos de infraestructura, contando con dos espacios de producción y postproducción, un laboratorio de experimentación, presencia en la radio universitaria y con una estación radial virtual propia en proceso de consolidación. Esto permite que la formación y la producción experimental siga presente en los procesos de enseñanza-aprendizaje del pregrado, pero también en el desarrollo de proyectos de investigación, de extensión y de intervención social; en el acompañamiento a colectivos de producción y de experimentación sonora surgidos desde las iniciativas de los estudiantes y egresados: hablamos de procesos como *OírMás Radio*, *Nois radio*, *Radio Alpargata*, *Sursystem* y *Radio Relajo*, todos ellos coordinados y jalonados por egresados de la Escuela, pero igualmente de los espacios de trabajo creados en contextos comunitarios y juveniles externos como las emisoras alternativas y comunitarias *Oriente estéreo*, *la Direkta Radio* o *Ciudad del Campo Estéreo*. Asimismo, las producciones experimentales y periodísticas surgidas del Taller comienzan a ser reconocidas en eventos nacionales e internacionales de arte y de comunicación como la *Bienal de Radio de México*, el premio latinoamericano de periodismo universitario de *Etecom*, los festivales nacionales de comunicación universitaria *Te Muestra y Corte Final*, y menciones y premios en el concurso regional de periodismo *Alfonso Bonilla Aragón*. Al interior del taller se sigue

explorando en la creación y la exploración de nuevos formatos experimentales como el vox pop creativo, la sinestesia, el paisaje sonoro holofónico, la ficción holofónica, entre otras. De igual manera, se sigue apostando por el aumento en el número de trabajos de grado de estudiantes que asumen la radio y el sonido desde sus escenarios informativos, investigativos y de movilización: *Cali Ají, un debate sobre la Capital mundial de la Salsa* (Briñes España, 2015), *Análisis del periodismo deportivo en la ciudad de Cali* (Rengifo, 2017) y *Pacífico, música y memoria - serie radiofónica* (Cosme, 2017); pero también desde el ámbito del arte sonoro y el radio arte: *Oraloteca de la Playa Renaciente- memorias a la orilla del río* (Mora y Ceballos 2015), *Audiofilia, experimentación desde la intimidad sonora* (Cobo, Muñoz y Ramos, 2016) o los *Retratos de Oriente* (Rodas, Polanía y Cañas, 2016). En síntesis, hablamos de la presencia de una estrategia de formación, producción e investigación en torno a la radio, una radio que se sigue reinventando desde la academia, desde la fusión de lo tradicional y lo experimental, y que se manifiesta a través de medios tradicionales como la emisora de la Universidad y el proyecto de emisora virtual de la Escuela de Comunicación, o que se funde con otros lenguajes y prácticas para avanzar en aquellos otros canales que han llegado con los nuevos medios, los podcasts y audio-blogs, y que se presentan más acordes a las prácticas y rutinas de las nuevas audiencias. Una radio que sigue viva, como lo plantea Robles Andreu (2012), cuando reseña la obra de Ortiz Sobrino:

Pues la radio no ha muerto, ni agoniza, ni siquiera presenta síntomas de enfermedad, sino todo lo contrario, vislumbra con grandes expectativas un nuevo campo donde construir y cultivar una nueva vida, paralela a la que ya tiene, pero con las ventajas de la modernidad digital tomando Internet como base, no para la reconversión, pero sí para la reinención, adaptación creación e innovación radiofónica (Robles Andreu, 2012, p. 279).

## Notas

- 
- <sup>1</sup> Profesor Asistente de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Miembro del Grupo de Investigación en Sonido, Imagen y Escritura Audiovisual, Caligari. También es miembro del Grupo de Investigación en Periodismo e Información de la Universidad del Valle y de la Corporación Códice Comunicaciones, organización conformada por egresados del programa de Comunicación Social de la Universidad del Valle (Cali, Colombia).
  - <sup>2</sup> Usamos el término, haciendo una analogía con el sistema de escucha humana que es binaural, lo que permite, a partir de la doble exposición al aura sonora desde los dos oídos, una comprensión total del espacio sonoro y físico en el que se mueve el individuo. Una radio monoaural es esa que solo le da cabida a una cara de la moneda, a una única forma de hacer-se.
  - <sup>3</sup> De ahí la existencia y permanencia de aquel legendario formato denominado el radio-periódico que era entendido tanto por los productores como por los públicos destinatarios, como un ejercicio de lectura, a través de la radio, de las noticias producidas por la prensa escrita.
  - <sup>4</sup> Concepto introducido por José Ignacio López Vigil y que designa a los hombres y mujeres que asumen la producción de radio de manera integral, desde su forma hasta su sentido y sus impactos; López Vigil distingue el hacer radio del hablar por radio; en esa medida, el radialista está en el primer grupo.

- <sup>5</sup> Elemento nada gratuito si se entiende el gran protagonismo del programa académico en la creación del canal regional de televisión Telepacífico a finales de los 80 y su gran aporte a la naciente industria del cine colombiano a comienzos del siglo XXI.
- <sup>6</sup> Se contó con la presencia de María Mira Hurtado, periodista con gran experiencia en la radio comercial y con Rubén Darío Gálvez quien aún hoy es una figura reconocida en la radio y la televisión regionales.
- <sup>7</sup> El taller contó con profesionales en música como Rocío Cárdenas, en su momento la única musicóloga colombiana graduada en Cuba, Julián Rodríguez y el maestro Mario Gómez Vignes; igualmente en expresión corporal y locución, se contaba con el maestro Jorge Vanegas.
- <sup>8</sup> Un proceso que, en resumidas cuentas, no termina de construirse.
- <sup>9</sup> El proceso de acompañamiento a la red de radios comunitarias del Pacífico marcó un momento clave en los procesos de movilización social desde la comunicación en Colombia. Después seguiría el apoyo a procesos de radios indígenas y más reciente, al de las radios comunitarias urbanas y colectivos de expresión sonora alternativa.
- <sup>10</sup> En algunas ocasiones los docentes invitan a profesionales y estudiantes de teatro que desarrollan sesiones extraordinarias de técnicas de relajación y respiración. En otras ocasiones, son algunos estudiantes del taller con pasado y presente relacionados con el teatro, quienes asumen esa formación complementaria, pero no de manera oficial ni institucional.
- <sup>11</sup> En esta franja se han implementado secciones como radiofonías que realiza una construcción de postales sonoras de los distintos espacios de la ciudad; el caminante, una mezcla de paseo sonoro y documental radiofónico y voces y palabras, perfiles en donde la voz del entrevistado es enriquecida con la sonoridad del universo del mismo.
- <sup>12</sup> Esta exploración llevó a descubrir sistemas de edición en software libre y la posibilidad de construir dispositivos de captación sonora con grandes posibilidades para la experimentación y a muy bajo costo. Más adelante, colectivos como Nois radio y Radio Relajo, sistematizaron estos saberes y generaron una estrategia de formación y producción con comunidades a partir de estos recursos más accesibles a las circunstancias locales.



## Referencias

---

- Brecht, B. (1981). Teoría de la Radio (1927-1932). En Bassets, L. (Edit) *De las ondas rojas a las radios libres*. Gustavo Gii, Barcelona.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Editorial Cátedra.
- Burkhard Schlichting, H. (2004). Orígenes de un espacio auditivo familiar. La radio como una instalación sonora cotidiana. *Telos, cuadernos de comunicación, cultura y sociedad No. 60- Julio-septiembre 2004*.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Camacho, L. (2007). *El Radio arte, un género sin fronteras*. México DF, México: Edit. Trillas.
- Estévez Trujillo, M. (2009). *Dissss Sonación sonante sonora sonar suena – Una aproximación a la experimentación sonora*. Quito, Ecuador: Asociación Latinoamericana de Enseñanza Radiofónica ALER.
- Estévez Trujillo, M. (2015) Mis “manos sonoras” devoran la histórica garganta del mundo: sonoridades y colonialidad del poder. *Revista Calle14*, 10 (15) pp. 54 – 73
- Faus Belau, A. (2001). Reinventar la Radio. *Revista latinoamericana de comunicación Chasqui No. 074*. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Gandara, S. & Warley, J. (1988). *La Oral Porteña*. Buenos Aires, Argentina: Edit. La Tribu.
- Gómez Aponte, J. (2007). El arte sonoro y el radioarte como géneros artísticos de la contemporaneidad. *Revista digital Parlante 23, arte sonoro y otras experimentaciones* visible en <http://parlante23.blogspot.com.co/2008/12/el-arte-sonoro-y-el-radioarte-como.html>
- Hausman, C. (2001). *Producción en la radio moderna*. Edit. ITP Latin América.
- Iges, J. (2004). Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación. *Revista Telos, cuadernos de comunicación, cultura y sociedad No. 60*. Visto en <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=1&rev=60.htm>
- Lewis, P. & Booth, J. (1992). *El medio invisible, radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona, España: Edi. Paidós.
- Lopez Vigil, J. (2015). *Pasión por la radio, capacitación de capacitadores*. Quito, Ecuador : Licencia creative commons.
- Mancebo Roca, J. (2004). La radio futurista. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, ISSN 1133-8792, N° 99*.
- Marcos, L., et al. (2009). Aprendizaje móvil y desarrollo de habilidades en foros asincrónicos de comunicación. *Comunicar*, vol. 17, no. 33.
- Ortiz Sobrino, M., et al. (2016). La formación de competencias profesionales en los estudiantes de Comunicación Social de las emisoras universitarias en España y Portugal: situación y resultados asimétricos. *Signo y Pensamiento No. 68*. Bogotá, Colombia. Universidad Javeriana.
- Patíño, C. (1995). *Paisajes imaginarios de la radio*. En *El Colombiano*. Septiembre 10 de 1995.
- Robles Andreu, M<sup>a</sup> C. (2012). Reseña “Radio 3.0 Una nueva radio para una nueva era. La democratización de los contenidos” de Miguel Ángel Ortiz Sobrino y Nereida López Vidales. *Sphera Pública*, núm. 12, enero-diciembre, 2012, pp. 279-283. Murcia, España: Universidad Católica San Antonio de Murcia.
- Tenorio, J. (1998). Región occidental (Putumayo, Nariño, Cauca y Valle). En *Señales de Humo No. 1 – panorama de la televisión local y comunitaria en Colombia*. Fundación Social.

**Recibido:** 21 de marzo de 2017/ **Aprobado:** 2 de junio de 2017