

Ilustraciones: Christian Camilo Diaz Maya

UNA MIRADA ANALÍTICA A LA
EXPERIMENTACIÓN SONORA EN LA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE

AN ANALYTIC VIEW OF SOUND
EXPERIMENTATION IN THE ESCUELA DE
COMUNICACIÓN AT THE UNIVERSIDAD
DEL VALLE

UM OLHAR ANALÍTICO SOBRE A
EXPERIMENTAÇÃO SONORA NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DE
UNIVALLE

Jorge Caicedo

Universidad del Valle (Colombia)

jorge.e.caicedo@correounivalle.edu.co

Resumen: Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de creación-investigación Universono-Laboratorio de experimentación sonora, en su primera fase, adelantado entre los años 2013 y 2016. Realiza un ejercicio analítico sobre los formatos y productos experimentales desarrollados desde las distintas asignaturas del Taller de Radio que se dictan durante el periodo comprendido entre los años 1995 y 2015, en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Desde una perspectiva conceptual, estructural y comparativa de los niveles de experimentación, en contraposición a la narración y la musicalidad, se analizan 559 piezas sonoras, enmarcadas en 7 formatos establecidos en el interior de las distintas asignaturas de este espacio de formación; este análisis se confronta y se complementa con entrevistas a los profesores responsables del diseño y el ejercicio docente. Lo plasmado acá busca, entre otras cosas, brindar elementos para comprender cómo ha sido asumida la experimentación sonora desde la práctica docente y su relación con los preceptos y conceptos universales que determinan al arte sonoro y el radio arte y a su vez, precisar algunos hallazgos que puedan contribuir a la consolidación de esta práctica en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la radio.

Palabras clave: Experimentación sonora, producción radiofónica, enseñanza de la radio.

Abstract: This paper derives from a creation-research project entitled Universono-Laboratorio of sound experimentation, at its first stage, conducted between 2013 and 2016. It endeavours to analyse formats and products developed in the diverse courses of the Radio Workshop that have been offered during a time span between 1995 and 2015, in the Escuela de Comunicación Social at the Universidad del Valle. From a conceptual, structural and comparative perspective of the levels of experimentation, in contrast to narration and musicality, it is analysed 559 sound products, divided into seven formats established in the above-mentioned courses. This analysis is confronted to and complemented with interviews of professors responsible for the teaching design and exercise. Among other things, it aims to offer an understanding of how sound experimentation has been interpreted from the teaching practice and its relationship with universal precepts and concepts that determine the sound art and artistic radio. On the other hand, it attempts to clarify some findings that might contribute to consolidate this practice in the teaching-learning process of the radio.

Keywords: Sound experimentation, radiophonic production, teaching of the radio.

Resumo: Este artigo, o qual se inscreve no quadro do projeto de criação-investigação *Universono-Laboratorio de Experimentación sonora*, realiza um exercício analítico sobre os formatos e produtos experimentais desenvolvidos desde as distintas disciplinas da oficina de rádio na Escola de Comunicação Social da Universidad del Valle, durante o período compreendido entre os anos 1995 e 2015. Desde uma

perspectiva conceitual, estrutural e comparativa dos níveis de experimentação, em contraposição à narração e a musicalidade, analisam-se 559 peças sonoras, emolduradas em sete formatos estabelecidos ao interior das distintas disciplinas desse espaço de formação. O exercício procura, entre outros elementos, fornecer elementos para compreender a forma como foi assumida a experimentação sonora desde a prática docente e a sua relação com os preceitos e conceitos universais que determinam a arte sonora e a rádio arte. Por sua vez, procura precisar algumas descobertas que possam contribuir com a consolidação dessa prática nos processos de ensino-aprendizado da rádio.

Palavras chave: Experimentação sonora, produção radiofónica, ensino da rádio.

La pregunta inicial que mueve este ejercicio analítico busca entender el sentido, o los sentidos, de apostarle a la experimentación sonora en el marco del diseño de asignaturas relacionadas con la radio y la enseñanza de las mismas al interior de un programa de comunicación social y periodismo. Es decir, parte de la necesidad de detectar esos elementos que permiten, o no, consolidar un espacio de formación y producción de radio experimental en una escuela de comunicación social de universidad pública, la Universidad del Valle (Univalle) en este caso específico, un espacio pensado, desde la lógica inicial, más como un escenario de formación en y para el periodismo. En este sentido, la experiencia de investigación le apuesta inicialmente, como paso obligado, a intentar entender el impacto de la presencia de la experimentación sonora en el proyecto formativo, lo que, a su vez, invita a dar una mirada a los abordajes directos que, desde el trabajo exploratorio con las muchas sonoridades posibles, se ha desarrollado por casi dos décadas. Un primer paso en el intento de indagar por esta relación entre la experimentación sonora y la enseñanza de la radio, consistió en revisar el historial de los programas de curso, centrados en la radio, diseñados a lo largo de 20 años en el programa de Comunicación Social de Univalle; esto, mostró, entre otras cosas, que el primer formato que generó un cambio importante en las formas expresivas, desligándose de los abordajes más tradicionales y conectados con los ámbitos educativos y periodísticos, data de mediados de los años 90, casi una década después de iniciado el plan de Comunicación Social en esa institución de educación superior; luego, la radiofonía experimental, como fenómeno y como una suerte de sistema, se ha ido enriqueciendo con otros formatos y otros modos de asumirla a medida que los docentes y la misma radio, se enfrentan y atraviesan otras formas de expresión o crean y re-crean las mismas desde el contexto real cercano, en una constante generación de nuevos formatos y nuevos abordajes.

Desde el proyecto de investigación-producción Universono-Laboratorio de Experimentación Sonora, proyecto dentro del cual se llevó a cabo este análisis, el primer paso para avanzar en el re-conocimiento y el posterior afianzamiento

El paso siguiente consistió en desarrollar el instrumento de análisis con el que se testearon cada una de las 559 piezas sonoras encontradas en la fase inicial. Este ejercicio se adelantó con un grupo de 4 monitores cuyo requisito esencial era haber cursado el taller de radio. Con ellos y los dos investigadores, se dividió el material por años y formatos y se realizó la escucha y catalogación del material. A continuación, presentaremos el resultado del análisis de cada uno de los 7 formatos identificados en el proceso y que recogen y clasifican la totalidad de piezas producidas en los 20 años definidos por el estudio. Este análisis se asume desde dos grandes bloques. En un primer momento, se hace una caracterización de la naturaleza del ejercicio, desde las consideraciones que cada docente desarrolló para su implementación como trabajo académico. Es por ello que hemos conservado la denominación que en cada proceso se le dio al formato, independiente de que el análisis luego muestre diferencias entre la forma como es llamado y la forma como es construido en la práctica. Como un segundo momento, hacemos una mirada detallada del tipo de recursos sonoros usados para cada uno de los productos; para ello hemos hecho una clasificación en 13 tipos de sonidos que van desde los más naturales hasta los más fabricados o artificiales.

Historia con Sonidos (HCS - 56 piezas - 10% de la muestra analizada; periodo de producción: 1997-2000). Este formato encuentra su origen en una experiencia de capacitación que reciben en Ecuador quienes más adelante serían docentes del área de radio de la Escuela; hablamos de María Victoria Polanco y Carlos Patiño. Este espacio de formación dirigido por el realizador brasileño Walter Alves y dictado en el marco de las actividades de capacitación del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina - CIESPAL, muestra a los y las participantes, muy en consonancia con el pensamiento del radialista y educador brasileño, una discusión acerca de la necesidad de explorar la riqueza sonora de la radio y a partir de ahí, buscar otras formas de expresión que rompan con la linealidad y con lo establecido, que busquen la exploración en toda su dimensión, tanto de la palabra como de los otros sonidos en busca de la creación de una incommensurable cantidad de imágenes en la mente del ser humano (Alves, SF). Es decir, plantea la obligación para los nuevos realizadores de entrar en esa función de extrañamiento y ruptura que más adelante caracterizaría el artista sonoro español José Iges y que invita a alejarse de las formas tradicionales, a desconfiar de las mismas, a mirarlas desde afuera y a desnaturalizarlas, para así avanzar hacia la construcción de otros modos de decir, que rompen, molestan, que cambian paradigmas (Iges, 2004).

La historia con sonidos, también llamada historia sin palabras, plantea la realización de una serie de producciones que oscilan entre uno y siete minutos de duración y cuyo reto original consiste en contar historias obviando la palabra central del tradicional narrador que todo lo sabe; en este sentido, la consigna inicial plantea el reto de abordar una historia para que sea leída sonoramente desde el juego con

los sonidos concretos, es decir, el sistema acústico del que hablaba Abraham Moles (Balsebre, 2007), y solo acompañado con músicas y palabras diegéticas o que aparenten serlo.

Los productos de la HCS, en un alto porcentaje, responden a historias lineales en donde los referentes acústicos son bastante concretos y donde las acciones tienden a suscitar una única interpretación o variantes muy leves entre las posibles formas de leer la pieza. Hablamos de historias en las que se pueden reconocer cuatro grandes ámbitos: uno en el que se reflejan fragmentos de la cotidianidad de la gente de la época; un segundo grupo de historias tienen que ver con miradas futuristas en las que la vida como la conocemos hoy tiende a ser transformada; un tercer ámbito recurrente tiene que ver con los encuentros de tipo sexual que son expresados en todas las etapas del ritual, y el último de los elementos, bastante recurrente, tiene que ver con la presencia de la muerte; la muerte que se padece, se presencia o se le perpetra a otro. Desde el punto de vista de los recursos tecnológicos utilizados, es de anotar que este tipo de ejercicios se hacen con un alto contenido de efectos sonoros pre-fabricados desde espacios ajenos tanto a la Escuela como al contexto de los realizadores.

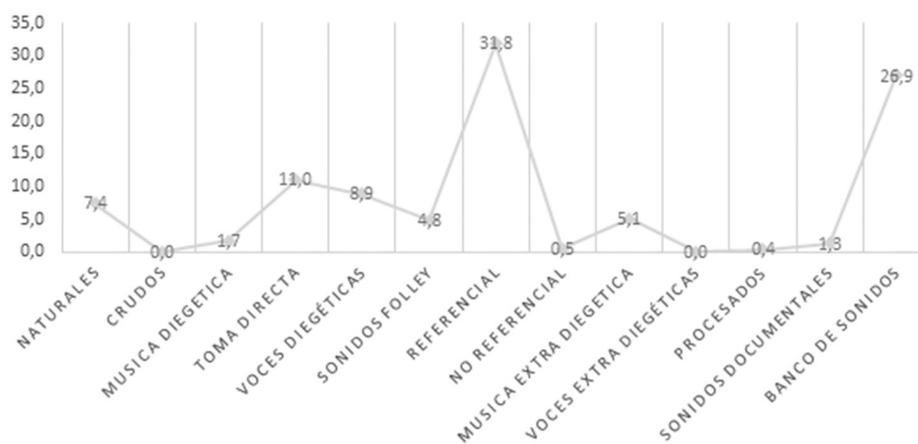


Gráfico 2. Tipología de sonidos - Historias con Sonidos

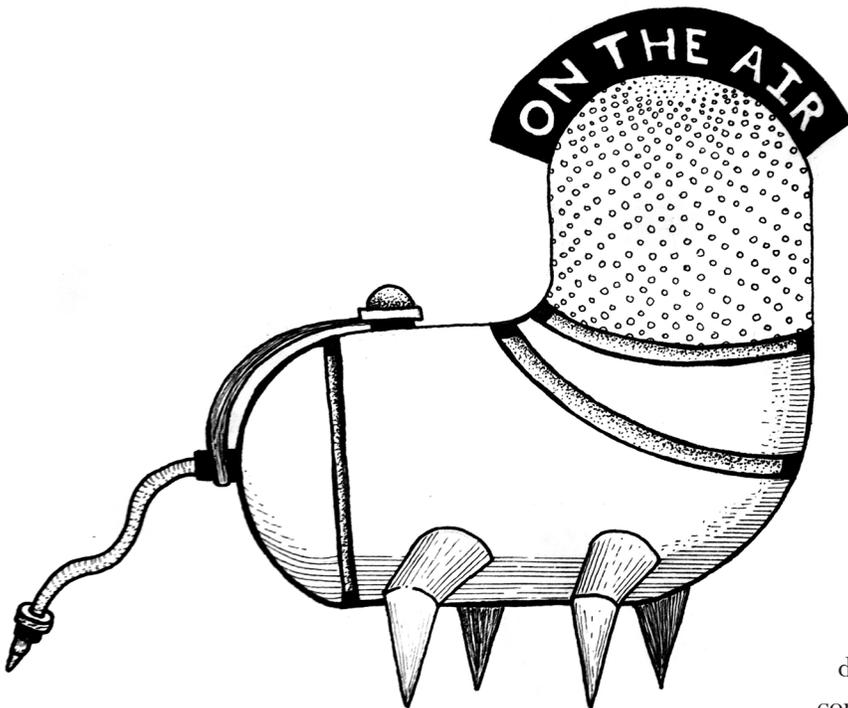
Desde la tipología sonora, la gráfica 2 permite ver cómo los mayores picos de utilización se dan en los sonidos de corte referencial (31.8%); hablamos de aquellos sonidos que representan elementos claramente identificables en el imaginario del oyente: pasos, puertas que se abren, tráfico, timbres telefónicos, etc. El otro punto alto es el de Banco de sonidos (26,9%), elemento que ya habíamos nombrado en la medida en que la producción hizo muy poco trabajo de captación de sonidos directos (11%), así como poco nivel de uso tuvo el elemento sonoro documental (1,3%). Es decir, este formato tuvo un desarrollo eminentemente de estudio y postproducción.

El Audio-retrato (AR -152 piezas – 27,2% de la muestra analizada; periodo de producción: 2001-2011) – La esencia de este ejercicio reunía la necesidad de experimentar con el sonido y la realización de un proceso de auto-reconocimiento, identidad y representación. Los estudiantes, a partir de un paso por la identificación de la potencialidad sonora, desarrollaban un documento base que reflejara la forma como se veían a sí mismos. Una vez este documento base era desarrollado, proseguía un ejercicio de transducción a lo sonoro. Cada individuo se enfrentaba a la necesidad de contarse desde lo que para cada cual era su representación a partir de las distintas posibilidades sonoras y todos los objetos que podrían construir esa imagen auditiva de sí mismos. Un primer resultado que se aprecia tiene que ver con un interesante insumo para hacer futuros estudios o diagnósticos del tipo de jóvenes que ingresan a estudiar la carrera. Las piezas permiten detectar elementos no solo físicos y sociodemográficos, sino que hace una inmersión en los modos en los que estos jóvenes ven su carrera, su ciudad, su entorno, sus relaciones y su vida.

Frente a la tipología sonora, es interesante ver cómo algunos elementos y niveles encontrados en las HCS, empiezan a transformarse en los Audio-retratos (AR). En este ejercicio, en general, se observa un cambio en los espacios de producción, donde el estudio ya no es tan fundamental como en los primeros. Los autores encuentran que los discos de efectos se presentan bastante ajenos a sus realidades y se ven obligados a salir a registrar sus entornos y a utilizar documentos sonoros propios, encajados en los denominados sonidos crudos, es decir, registros sonoros

directos no procesados en el montaje. Otro cambio profundo tiene que ver con la presencia del elemento oral, tanto diegético como extra-diegético, casi nulo en las HCS.

En el análisis arrojado y consecuente con lo anteriormente manifestado, la presencia mayor de sonidos está en los de tipo referencial (17,4%), representado en sonidos que permiten mostrar los contextos urbanos y caseros que tienen gran presencia en el ejercicio. Hablamos de calles, de ambientes naturales, espacios de la universidad y de los barrios, además de la dinámica doméstica de las casas, ámbitos estos donde se mueve la mayoría de las vidas contadas en las historias producidas.



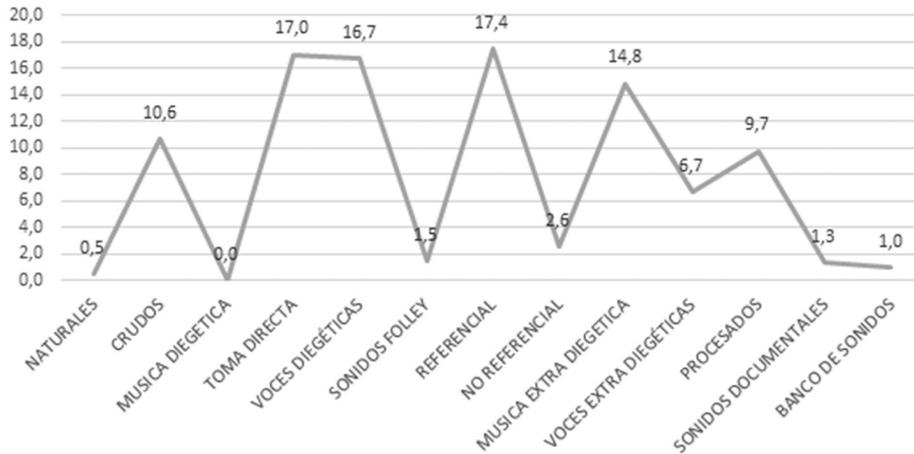


Gráfico 3. Tipología de sonidos - Audio-Retrato

Paisaje Sonoro (PS - 159 piezas – 28,4% de la muestra analizada; periodo de producción: 2004-2015). Este trabajo parte de la concepción original del *soundscape*, como se concibe desde la época en la que Walter Rutman produjo su obra *Weekend*, es decir, una serie de productos que buscan retratar la sonoridad de los distintos espacios y acciones ubicados en un contexto/ciudad y dan cuenta de ellos desde la subjetividad del realizador, pero desde un cierto respeto a la realidad captada (Rezza, 2009). Desde esta perspectiva encontramos en su primera temporada registros más o menos fieles a lo que cada autor-estudiante encuentra en su ejercicio de lectura de los escenarios o contextos pero desde una perspectiva más genérica, es decir, se retratan lugares entendidos como universos sonoros cargados de acciones y personajes, pero en los que su ubicación específica o su identificación concreta no es lo más importante: una tienda de barrio, un espacio de recreación público, un gimnasio, etc.; así mismo, en esta primera etapa vemos trabajos que se enfocan en acciones específicas, casi que sin importar el espacio en el que se desarrollan, es decir, la actividad como fenómeno sonoro ubicada en un paisaje indeterminado: oír radio, esperar por alguien o por algo, la sensación de soledad, entre otras cosas. Luego encontramos algunas variantes en las que el ejercicio, desde su planteamiento, invita a transgredir el formato en su concepción original e introduce una marca particular dentro del taller, invitando a que en el marco del paisaje contado, se descubra y se cuente una historia; una suerte de fusión entre el paisaje sonoro y la historia con sonidos: la actividad de los *skaters* en un parque público, el universo del rebusque en la plaza más tradicional del centro de la ciudad, el escape a lo natural en la ruta que del casco urbano lleva a la zona de los ríos tutelares. En la tercera etapa, la más reciente, vemos como el taller gira en la intención y los productos vuelven a la concepción original del *soundscape*, guiados también por el proyecto de construcción general de un mapa sonoro de la ciudad y la región; en este periodo, los paisajes sonoros se concentran en mostrar lugares específicos, claramente ubicables en la geografía de los espacios en donde

se producen: ya no hablamos de un taller de mecánica, sino del taller de mecánica ubicado en un barrio específico, ni hablamos de una iglesia, sino de la iglesia del barrio más antiguo de la ciudad y sus campanas legendarias. En todas las etapas, el elemento subjetivo es clave, en algunos casos actúa más como un gran transgresor de la identidad “natural” de los espacios, pero en todos los ejercicios escuchados, es clara la huella del autor pues un mismo espacio puede ser interpretado y escrito sonoramente de distintas maneras, conforme la sensibilidad y la historia del autor con el espacio lo determine.

El paisaje sonoro, en su producción, presenta un importante énfasis en los sonidos no procesados y naturales. La mayor presencia la tienen los sonidos referenciales (23,7%). El paisaje sonoro se concibe entonces como la expresión subjetiva de la percepción sonora que de un espacio o situación tiene el autor/creador. En ese mismo orden de ideas, es fuerte la presencia de tomas de sonido directo (17,8%). Es decir, el paisaje sonoro es un formato que moviliza al realizador/artista, que lo invita a caminar los escenarios reales y a nutrirse de forma directa de las tonalidades y huellas que serán claves para la construcción de la percepción sonora que se quiere mostrar.

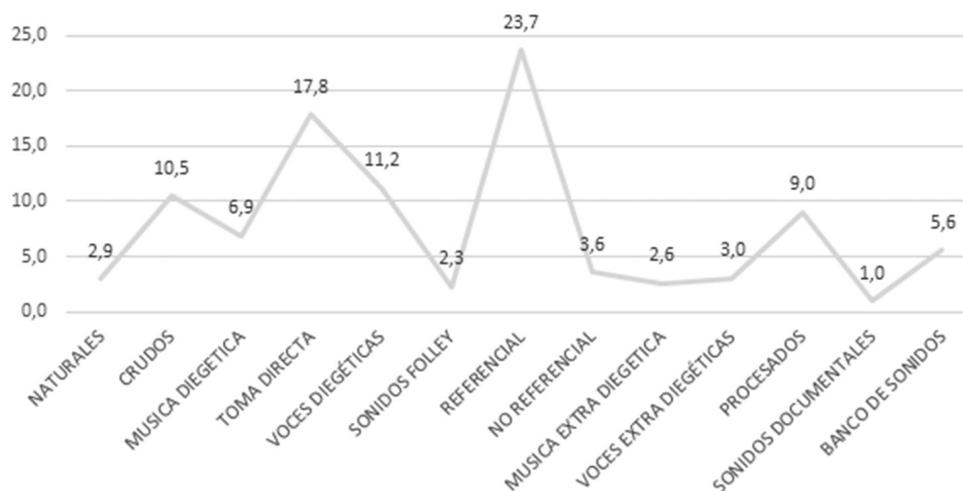


Gráfico 4. Tipología de sonidos - Paisaje Sonoro

Audio-Film (AF – filme acústico - 67 piezas – 12% de la muestra analizada; periodo de producción: 2010-2015). Este formato se inscribe en el marco del ensayo sonoro, pero está fuertemente influenciado por las características de la ficción sonora. Desde la perspectiva histórica interna, surge a partir de la intención de invitar a los participantes en el taller de radio, a adelantar un ejercicio de reflexión sobre los alcances, limitaciones, abusos y potencialidades de la radio, con base en lo trabajado en algunas producciones cinematográficas, algunas clásicas y

otras no tanto. Para ese primer ejercicio se seleccionó una serie de filmes que en su argumento tuviera fuerte presencia la radio y/o el sonido. Hablamos de películas como *Días de Radio* (Allen, 1987), *Good Morning Vietnam* (Levison, 1987), *Sometimes in April* (Peck, 2005), *Private parts* (Thomas, 1997), entre otras.

Este ejercicio inauguró este formato que inicialmente fue pensado como reseñas sonoras sobre los filmes, sin embargo, el resultado entregó productos sonoros bastante alejados de las simples reseñas, y dejó una serie de piezas experimentales en las que se reconstruía desde el audio, algunos fragmentos de las películas observadas, o se desarrollaban piezas más cercanas a la HCS, o en casos más atrevidos, se construía una nueva historia, más cercana al filme acústico que en los años 30, trabajaron algunos artistas del cine, como Vertov o Ruttman, en sus incursiones iniciales en el mundo de la radio (Aceves Pérez, 2009).

Surgió entonces este formato que fue bautizado de manera arbitraria como *Audiofilm*, entendida como la producción sonora experimental cercana al ensayo y realizada a partir de un referente inicial de tipo fílmico. El *Audiofilm* se constituyó entonces en una pieza eminentemente experimental, de tratamiento libre y que sirvió como un producto inicial del curso en el que se ponían en juego todos los elementos sonoros que conforman el discurso radiofónico. Los términos de referencia para su realización incluían la selección de un concepto general a trabajar por todos los grupos, concepto que en la mayoría de ocasiones tenía que ver con los imaginarios y las visiones de mundo de los jóvenes *radio-participantes* en el taller. Sobre conceptos como soledad, guerra, destierro, sexo violento, entre otros, los jóvenes en grupos o en parejas, buscaban referentes fílmicos cuyo argumento estuviera directamente relacionado con el tema y a partir de ahí se desarrollaba la pieza sonora experimental, inscrita de manera general dentro del ensayo sonoro, pero que en su desarrollo presentó distintas variantes a nivel de los formatos y la hibridación de los mismos.

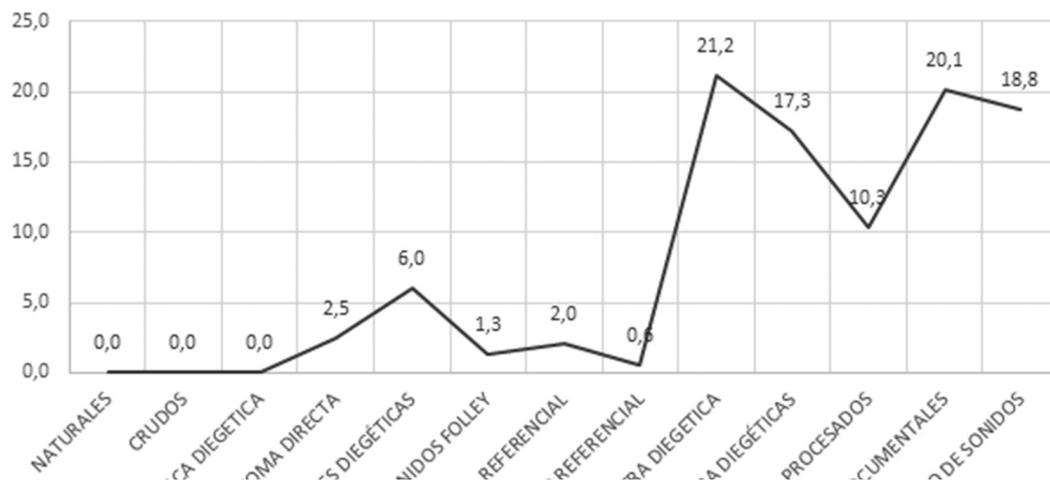


Gráfico 5. Tipología de sonidos - Audio Film

En lo que tiene que ver con el análisis sobre la tipología sonora presente en el formato AF, el gráfico nos muestra una tendencia fuerte hacia los sonidos fabricados, en contraposición a los sonidos naturales y de aquellos que son el resultado de la toma directa. Es un formato altamente intervenido desde la sonoridad y el tipo de sonido con mayor presencia es la música extra diegética (22,4%). Este porcentaje está constituido tanto por la musicalidad ligada a las bandas sonoras de los referentes originales como a música incidental que intenta sugerir estados anímicos o ambientes espaciales y psicológicos de las narrativas construidas. La segunda tipología con fuerte presencia, refiere a los sonidos documentales (21%). Esto también se presenta como apenas natural si tenemos en cuenta el gran número de piezas que en mayor o menor medida hacen uso de fragmentos sonoros tomados directamente de las películas analizadas. En ocasiones pueden ser escenas dialogadas o fragmentos de las mismas, en otras ocasiones, algunas huellas sonoras de eventos sobresalientes dentro de la trama y que se hacen importante en la lógica narrativa del audiofilm. Muchas de las piezas que comportan el bloque de AF tienen dentro de su dispositivo narrativo la presencia de un narrador (19%), en un gran porcentaje materializado por un actor que cuenta o reflexiona ante las acciones adelantadas. El cuarto elemento que hace presencia tiene que ver con el banco de sonidos (17,6%). Esta práctica que usualmente ha sido desplazada en otros formatos por el trabajo con efectos *foley* y los paisajes sonoros, en esta ocasión, dada la naturaleza de muchas de las películas que remiten a escenarios de guerra, por ejemplo, hacen compleja y casi imposible la reconstrucción de muchas de las huellas. El otro elemento con una presencia destacable se refiere a los sonidos procesados, (11,7%). Este procesamiento se explica en la constante presencia de ambientes de reflexión de los personajes y narradores. Finalmente, encontramos en menor porcentaje tipologías como las voces diegéticas (4,1%), representado en algunos ejercicios de sondeos que refuerzan algunas de las temáticas, y el sonido directo (3,3%); representado en algunas piezas que intentan conectar, desde la temática central de la serie, la narrativa expuesta por la película con la realidad del contexto cercano de los realizadores.

Ensayos sonoros (ES - 40 piezas – 7,2% de la muestra analizada; periodo de producción: 2007-2012). Es uno de los formatos en los que encontramos que la experimentación sonora aparece en un nivel medido, a través de creaciones en los que el ejercicio de performance sonora se mezcla de manera importante con elementos reflexivos, interpretativos, de opinión y de corte informativo-periodístico. Dado que no responde a la línea de un solo docente, la investigación ha optado por integrar este bloque con ejercicios y productos de distinta naturaleza, pero que tienen como elemento común la constante ruptura de los esquemas narrativos tradicionales, lo que la aleja de experiencias argumentativas orales netas. En este sentido, encontramos ejercicios guiados por la necesidad de reflexionar sobre la presencia y el sentido de la radio en sus distintas manifestaciones: comunitaria, juvenil, experimental; en un ejercicio en el que

las entrevistas, y el formato en general, acercan el producto más al terreno del documental. Otra serie se centra en la relación sociedad-ciudad y en este sentido, hay productos experimentales más cercanos a la crónica y al reportaje. Estas dos experiencias explican su característica en el hecho de ser planteadas en el marco de la asignatura *Radio y Sociedad*.

Por su parte, los productos denominados ensayos sonoros y surgidos en la asignatura *Radio, Géneros y Lenguajes*, están más enfocados a experiencias personales, intimistas; reflexiones sonoras surgidas desde el autor y su relación con objetos, con su cuerpo o con sensaciones producidas en su condición de habitante de un espacio social. Encontramos una variación importante en los años 2009 y 2010, en dos bloques que responden a su vez a dos formas de concebir el trabajo de experimentación. Por un lado, y desde la definición que da el docente, vemos una tendencia a considerar el montaje como un ejercicio de transformación de sentidos a partir de objetos sonoros que de manera independiente o inmersos en piezas sonoras más generales, tenían ya un sentido inicial. Desde esta perspectiva podríamos ligarlo con el collage. La otra experiencia tiene que ver con una suerte de reportajes experimentales que tenían que dar cuenta de espacios de la ciudad y se trabajaron a partir del paseo sonoro como dispositivo central, sin descartar los elementos que daban cuenta del espacio desde aspectos más etnográficos y sociales.

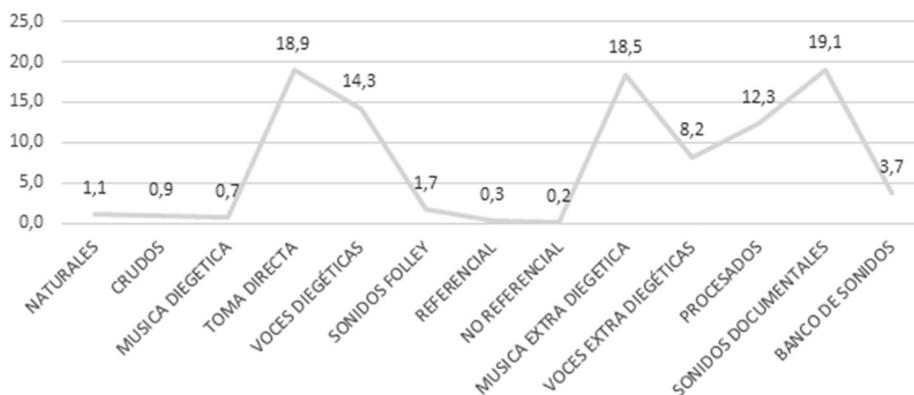


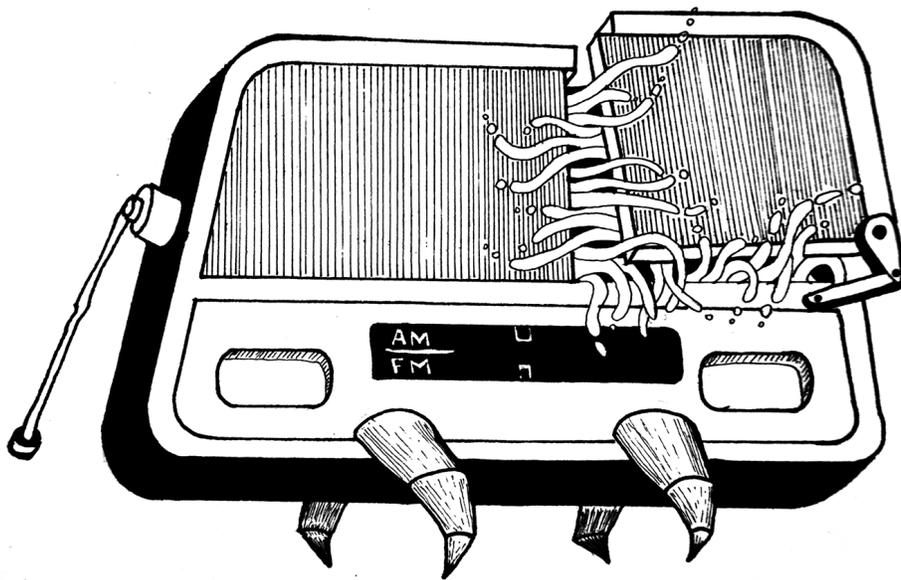
Gráfico 6. Tipología de sonidos - Ensayo Sonoro

El análisis de la tipología sonora presente en este formato nos muestra una variedad que corresponde al resultado hallado en la categorización de dispositivos narrativos. Esto hace complejo ubicar este formato bien en una tendencia o a lo natural o a lo fabricado. El recurso sonoro más utilizado está representado en los sonidos documentales (19,1%). Hablamos de la presencia de material de archivo,

entrevistas tomadas de productos periodísticos de medios como la televisión y la misma radio. En segundo lugar, encontramos las tomas de sonido directo (18,9%), que corresponde al trabajo de paisajes sonoros, *vox pop* y entrevistas directas que se presentan con mayor fuerza en los primeros años de presencia del formato. Igualmente es significativa la presencia de la música extradiegética (18,5%), ubicada de manera importante en los ensayos y montajes sonoros. Destacamos también la voz diegética (14,3%); este elemento corresponde a la alta presencia del componente periodístico y documental que se presenta tanto en los paseos sonoros, como en los ensayos y reportajes experimentales. Por último, y sustentando la presencia de la experimentación, encontramos los sonidos procesados (12,3%), principalmente aplicado a voces y música; la voz extradiegética (8,2%), se presenta en un porcentaje importante, aunque normalmente es considerada un elemento de poca utilización, y de alguna forma, mal visto por una suerte de facilismo o zona de confort comunicacional. Aquí, los narradores formales, por un lado, y los cargados de un cierto nivel de interioridad y reflexividad, son clave en los dispositivos narrativos.

Sonominuto (SM - paisaje sonoro sinestésico - 54 piezas – 9,7% de la muestra analizada: periodo de producción: 2010-2015). Para esta fase de la experimentación sonora en la radiofonía de la Escuela de Comunicación, encontramos la fusión de dos conceptos: por un lado el paisaje sonoro entendido como la lectura y re-escritura de un espacio desde la sonoridad captada e interpretada por el radialista realizador; por otro lado, la sinestesia, entendida como la capacidad de unir dos o más sensaciones provenientes de estímulos distintos, en este caso, el sonido del espacio y las sensaciones que en un momento dado cada ambiente puede generar en lo que algunos autores llaman, la cuna de la originalidad para la capacidad creadora (Redondo Barba, 1999). En síntesis, el ejercicio está destinado a hacer una lectura de distintos espacios de la Universidad, tanto en su dimensión sonora, es decir, las distintas huellas, tonalidades y marcas que componen cada espacio abierto, cada laboratorio, cada lugar de paso o cada bloque; como también en una especie de dimensión sensorial, en donde lo ubicable son aquellas sensaciones o estados de ánimo que genera su habitación o su paso. Este ejercicio tiene una primera fase de reconstrucción sonora de manera particularizada en cada espacio intervenido y un segundo momento de consolidación de lo encontrado en un mapa sonoro del campus universitario ubicado en la sede Sur, en el sector de Meléndez, en Cali.

El trazado del mapa sonoro, entonces, estaría dando cuenta de las búsquedas y las formas como los jóvenes participantes en los talleres, ven y configuran la universidad. Hay entonces una identificación de la universidad desde los espacios tradicionalmente más sonoros y también los más cercanos y conocidos. La dinámica de las zonas deportivas y recreativas; la musicalidad del edificio de la Facultad de Artes Integradas y los espacios aledaños que concentran los ensayos de músicos y artistas escénicos; la sonoridad tecnológica de las ingenierías y



la familiaridad de los espacios internos y cercanos al edificio de la Escuela de Comunicación. Los puntos sonoros están ubicados, en su gran mayoría, en las zonas por las que se transita el campus, es decir, este ejercicio da cuenta inicialmente de los trayectos vitales como el estudiante del programa vive la Universidad. La segunda parte del ejercicio de producción del sonominuto (SM) implica la transducción de las sensaciones que produce estar en el espacio, en términos de sonidos. En este punto, encontramos una gama de sensaciones que rondan en mayor medida por escenarios tensos, melancólicos, estresantes y toda una gama de sensaciones duras. Pocas veces aparecen estados de ánimo ligados a lo tranquilo, lo positivo o lo apasionante. Para cerrar este punto, tendríamos que decir que uno de los grandes logros de este ejercicio, radica en permitir una lectura mucho más profunda del territorio que se habita en el proceso educativo.

Con respecto a los recursos sonoros utilizados en la producción de estos materiales, la toma directa (40,5%), por circunstancias propias de la metodología propuesta por el docente, hace que tenga mayor peso. En contraposición, la utilización de recursos pregrabados, extradiégeticos o procesados, es mínima. Estos ítems no superan el 5% de presencia, siendo tal vez el más fuerte la música extradiégetica (4%), que se presenta en algunos montajes sonoros como reforzamiento a la sensación determinada. La otra presencia importante, la vemos representada en los sonidos referenciales (20,1%), en contraposición, lo que llamamos sonidos no referenciales (4,3%), es decir, aquellos que no pueden relacionarse con un referente claro, y se presentan principalmente en los montajes sonoros, más que en los paisajes y los paseos.

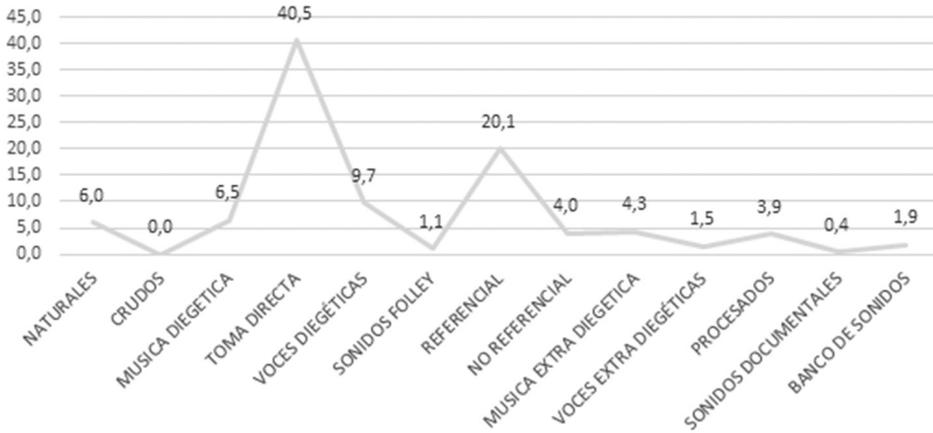


Gráfico 7. Tipología de sonidos - Sonominuto

Otras presencias importantes tienen que ver con las voces diegéticas (9%), dado que la presencia de la comunidad estudiantil es fuerte en la mayoría de los espacios retratados y la música diegética (6%), contribuye en la caracterización de espacios como la Facultad de Artes, las audiciones y los espacios de recreación y deporte.

Fotografía Sonora (FS - 31 piezas – 5,5% de la muestra analizada: periodo de producción: 2014-2015). Antes de hablar de lo que es este formato desde la concepción del Taller de Radio de la Escuela de Comunicación de Univalle, habría que decir lo que no es. No se trata de un ejercicio que busque poner al estudiante en la tarea de tratar de reconstruir el sonido referencial de la fotografía que se está trabajando; podría ser un ejercicio igual de creativo y formativo, pero acá eso no es lo que importa. Acá el ejercicio es otro. A partir de la experiencia con un trabajo particular elaborado desde Conaculta y la Bienal de Radio de Guadalajara, el taller decidió iniciar la experimentación sonora enfocada a proponerle al estudiante que desarrollara, desde lo que una foto en particular le propusiera, una pieza sonora experimental. El autor, frente a la fotografía, podría

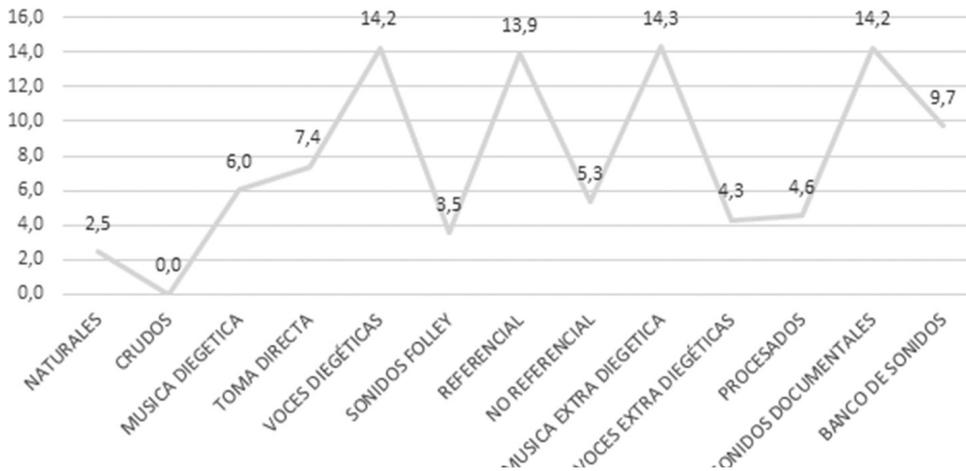


Gráfico 8. Tipología de sonidos - Fotografía Sonora

evocar y construir las acciones que llevaron a producir la imagen que hoy está viendo, o generar una pieza por contraste a la situación y al ambiente plasmado en la foto, o tomar la imagen como una metáfora de un proceso social o vital diferente. Se trataba entonces de lograr que la fotografía pudiera “hablarle” al autor y dictarle las imágenes sonoras que debería expresar en el producto de audio.

Analizando la gráfica, desde el punto de vista de la realización del producto, encontramos que cuatro grupos sonoros sobresalen como niveles altos de presencia. La música (14,3%) y las voces extradiegéticas (14,2%), nos muestran una fuerte presencia del autor, a través del montaje, como determinante de la narrativa final. En este mismo sentido, la utilización de sonidos documentales (14,2%), nos muestra que es un formato producto más de la postproducción que del trabajo de producción en campo. Ya desde el aspecto narrativo, la tendencia es a la utilización de sonidos referenciales (13,9%), de fácil identificación. Son piezas sonoras que están muy ligadas a su referente y en esa medida, intentan generar una producción sonora en el marco diegético de lo que ofrece la imagen raíz, en contraste con lo no referencial y de corte más experimental (5,3%), o los procesados (4,6). Lo otro destacable, es la alta utilización de sonidos provenientes de bancos sonoros (9,7%), es decir, reforzando más la tendencia a ser una pieza resuelta más en la sala de montaje que en el terreno, se privilegian las huellas prefabricadas a los sonidos realizados a través del foley (3.5%).

Algunos hallazgos

Una vez observados los resultados del análisis, podemos encontrar algunos puntos clave que resumen el aprendizaje de estos años de experimentación sonora en el Taller de Radio de la Universidad del Valle. Unos elementos tienen que ver con la composición técnica de la producción sonora, otros tienen que ver con los modos de abordar esta experimentación y otros más, intentan dar luces sobre el sentido y el futuro de esta práctica de formación y producción.

Hallazgo 1. La experimentación sonora ha sido una constante durante toda la trayectoria de formación del taller de radio. Esta experimentación se manifiesta tanto en los discursos y narrativas, como en las formas y formatos utilizados. Los abordajes tradicionales son estudiados en su momento como una suerte de línea base que permita iniciar la exploración y transformación de cada forma de producción. En este sentido, los cánones de la producción radiofónica de corte tradicional y que se instalan en el ámbito de la radio comercial aparecen o bien al comienzo de la historia del programa entre los años 1975 y 1984, cuando la radio se trabaja inserta en los talleres de periodismo, o bien en la segunda etapa, cuando se concibe a la radio como un área de formación independiente, y de forma tímida se incorporan en algunos momentos a partir de convenios directos que para práctica profesional implementa la Escuela con empresas de comunicación radiofónica como Caracol o Todelar. Estas alianzas, animadas en su momento por

la presencia de algunos docentes contratistas vinculados laboralmente con estos medios, hacen necesarios abordajes tradicionales, pero que no se consolidan dentro del proyecto formativo y que desaparecen una vez se terminan las relaciones directas con las casas radiales. Desde esta perspectiva, encontramos que los formatos periodísticos, de opinión y las ficciones sonoras, presentan una gran influencia por la experimentación sonora, entendida como esa exploración en recursos sonoros, modos de montaje y tratamientos de la oralidad, que la distancian de los modelos tradicionales. Hablamos entonces de la noticia con enfoque hiperlocal que intenta rescatar la cotidianidad de los espacios vitales en los que se mueven los participantes y la gente *de a pie*, más que mostrar el panorama de las agendas noticiosas hegemónicas; hablamos de la crónica urgente que da cuenta de una historia paralela de los sucesos desde la mirada y racionalidad de personajes y actores sociales, más que desde la institucionalidad establecida local o nacionalmente. Hablamos también de abordajes que rompen las estructuras piramidales y los esquemas informativos soportados por la oralidad, para dar paso a la información proyectada en el sonido de los espacios, en la interpretación intimista de las sensaciones que produce un hecho, más que las acciones referenciales que se puedan contar desde el discurso oral.

Hallazgo 2. La disposición a experimentar con el sonido en el marco del programa de Comunicación Social, si bien parte de una importante revisión de los conceptos que mueven el arte sonoro y el radio arte, no pretende volcar la formación hacia la generación de vocación artística en los participantes del taller; igual no excluye esa posibilidad. Los impactos transformadores de este ejercicio pedagógico buscan la amplitud de sensibilidades hacia el sonido y sus posibilidades expresivas y comunicativas en el estudiante. Esta apertura sensorial se ve reflejada en las maneras como se aborda la producción de materiales experimentales, pero también en los modos como se transforma la concepción y realización de formatos periodísticos, de ficción y educativos dentro del taller de radio; igualmente en los abordajes que se hacen del trabajo sonoro en semestres superiores cuando se afronta el taller de audiovisuales o el futuro profesional en el cine; también en el ciclo de trabajo de grado, en el que empiezan a aflorar y aumentar el número de proyectos que tienen como objeto de investigación y producción a la radio y el sonido. Un caso puntual tiene que ver con la valoración del silencio como elemento expresivo potente, en contraposición de la mirada que de este elemento se hace en la radio tradicional, donde se le cataloga como ausencia de comunicación, como un error.

Hallazgo 3. En lo que corresponde a los modos de producción, podemos observar como la experimentación sonora ha generado una transformación en los modos cómo se desarrolla; esto desde dos ámbitos: la relación con la tecnología como elemento clave en el sistema semiótico de la radio y la tendencia a generar sonidos, antes que hacer uso de bancos sonoros externos. En el primer caso, si bien no podemos afirmar que son los adelantos tecnológicos los que determinan la

presencia y la capacidad de experimentación, si es claro que juega un papel clave en los modos como finalmente se conciben y se materializan las producciones. Es decir, el programa hizo experimentación sonora con máquinas análogas y cintas de carrete abierto que contaban con tan solo cuatro pistas independientes obligando a trabajar solo en tres, luego mezclar en la cuarta para liberar tres pistas y así en la práctica aumentar tracks de tres en tres hasta tener cubiertas todas las necesidades; pero también se experimentó desde plataformas digitales en combinación con las análogas en una mezcla de texturas y procedimientos que inauguraron métodos con tiempos y etapas bastante particulares; y, desde luego, también se experimentó con la incorporación de los sistemas de edición no lineal y la aparición de la microfónica estereofónica y binaural. La disposición a explorar las sonoridades en las dinámicas de formación y producción del Taller se potencia y se replantea con la presencia de nuevos dispositivos de captación y procesamiento, pero no depende de su existencia. En lo que corresponde al segundo punto, se observa una tendencia fuerte a la construcción de los efectos de sonido y la composición de la música que comportan las producciones. Se pasa de una excesiva utilización de efectos pregrabados y provenientes de ámbitos ajenos a las realidades del contexto, a la producción de efectos foley y a la captura de huellas sonoras propias en busca de esa huella identitaria de los espacios locales desde donde se narra. Esto también se facilita por la presencia de nuevos dispositivos de grabación y micrófonos adecuados para tal fin.

Hallazgo 4. Frente a los formatos usados, hay una precisión frente a la denominación del ejercicio y la estructura formal de cada uno. Es decir, una cosa es lo planteado por la dinámica formativa y otra cosa la forma como se encara el ejercicio. Desde el punto de vista del planteamiento pedagógico, encontramos siete formatos establecidos, los mismos que se han analizado en este artículo, pero en la práctica, vemos que la producción hace uso de 10 formatos claramente identificados, algunos de ellos con pequeñas variantes. Los siete formatos desde la nominalización no coinciden de manera contundente con los formatos desarrollados en la práctica. Habría entonces que entender la naturaleza de los planteado desde la intencionalidad pedagógica y desde esa perspectiva revisar si podemos encontrarnos frente a nuevos formatos o lo que vemos es una adecuación del formato a la condición formativa planteada en el aula. Veamos en primer lugar la tipología de formatos resultados desde el desarrollo práctico.



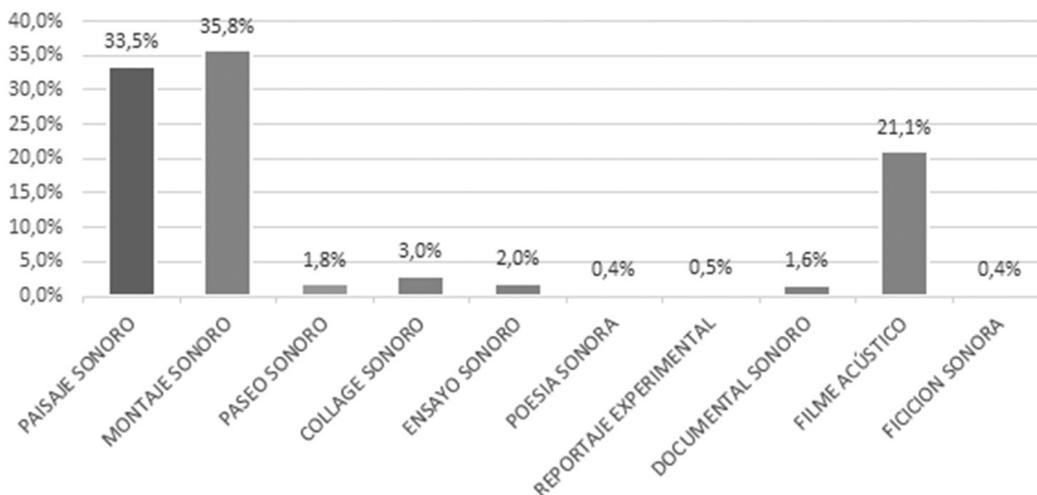


Gráfico 9. Tipología Sonora General

El gráfico nos muestra una significativa tendencia a materializar las producciones sonoras experimentales haciendo uso del montaje sonoro (36%), entendido como la mezcla experimental de voces, músicas, efectos y ruidos procesados; y del paisaje sonoro (32%), entendido como la narración de un espacio o la acción sucedida en este, desde las huellas y tonalidades encontradas en él. El tercer formato en presencia, en consecuencia, con la característica de narradores de la que hemos hablado en reiteradas ocasiones, tiene que ver con el filme acústico (21%), entendido como la narración de acciones desde las características de la ficción sonora, pero haciendo uso de gran cantidad de recursos sonoros, exceptuando los diálogos y la narración, afines a la ficción sonora. Los otros siete formatos aparecen tímidamente en niveles que oscilan entre el 0,2% y el 3%.

Ya desde el aspecto conceptual, el análisis da cuenta de varios aspectos:

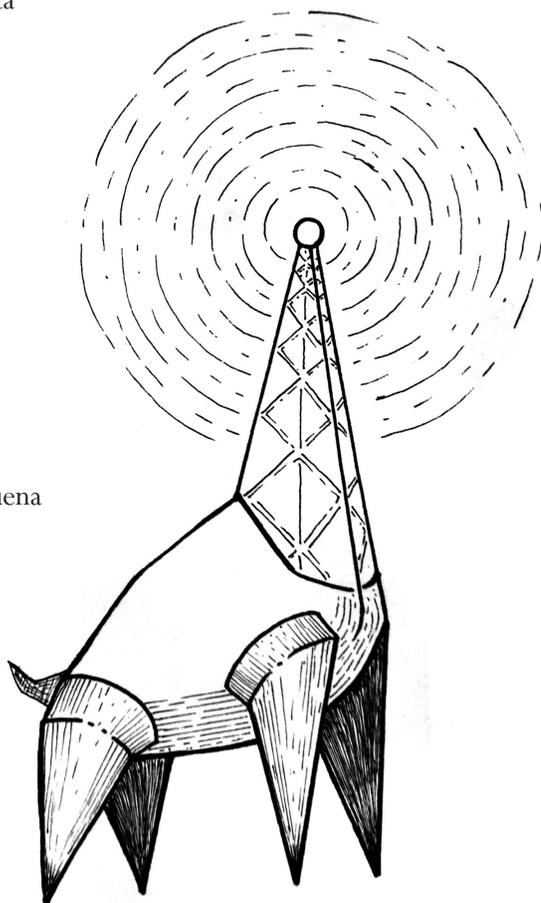
1. El **paisaje sonoro** presenta dos variaciones específicas frente a la concepción original: un abordaje particular del paisajes sonoros en el que se privilegia la narración de historias como elemento central para dar cuenta del espacio; y una propuesta mucho más consistente que se materializa en el ejercicio denominado **Sonominuto**, y que en la práctica se concibe como un paisaje sonoro sinestésico, es decir, un paisaje que da cuenta del espacio narrado no solo desde sus características acústicas, sino que intenta transmitir las sensaciones que produce el estar en ese espacio; desde esta perspectiva y a diferencia del paisajes sonoro tradicional, se permite involucrar elementos extradiegéticos que refuercen la parte sensorial que se quiere transmitir al oyente.
2. El **audiofilm**, más que un formato, se presenta como un abordaje específico que plantea un reto narrativo para que desde la experimentación desarrolle un ensayo sonoro o una ficción

sonora experimental, en torno a un concepto, desde un ejercicio de visualización de referentes audiovisuales. Igual sucede con la **fotografía sonora**, que, aunque la experiencia mexicana lo concibe como un formato, en la práctica de la experiencia objeto de este estudio, se inscribe como un abordaje específico motivado desde la apreciación/interpretación de una imagen y su desarrollo sonoro posterior desde distintos formatos experimentales.

3. La **historia con sonidos**, formato pionero del ejercicio de experimentación, se asimila como una fusión entre los preceptos del filme acústico y la ficción sonora.
4. El **audio-retrato** y el **ensayo sonoro**, desde la denominación dada en el ejercicio académico, en la práctica se mueven dentro de los terrenos del montaje sonoro, cuando su fuerza está más en la propuesta estética experimental, o del ensayo sonoro, cuando el elemento conceptual se impone en la apuesta narrativa.

Hallazgo 5. En lo que corresponde a una mirada general a la tipología sonora, el análisis muestra como el ejercicio experimental hace uso de toda la gama sonora establecida en el estudio. Desde las sonoridades más naturales hasta las más fabricadas. Sobresale de manera importante la toma directa (17,2%), lo que refuerza lo que establecíamos en hallazgos anteriores sobre la marcada intención de captar los sonidos de forma directa como una forma de respeto a la sonoridad propia y de la época, más que a la utilización del banco sonoro (8,6%).

El otro ítem sobresaliente corresponde a los sonidos referenciales (17,6%), en contraposición a los no referenciales (2,4%). Esto se podría explicar desde lo que hemos manifestado en varias ocasiones al respecto de la tendencia fuerte a narrar y a conectar con los públicos o audiencias; es decir, se experimenta sin descuidar la máxima conexión posible con quien escucha, por ello los sonidos se manipulan, se procesan, pero no pierden su esencia sonora. En este mismo sentido, vemos que la presencia de los actores humanos aparece en una buena proporción desde su lugar como elementos propios de la diégesis. Esto se refleja en la importante presencia de las voces diegéticas (12%). Finalmente, en orden de importancia desde su presencia, encontramos que la música extra-diegética (10,2%), como ingrediente que cuenta o refuerza narrativas, se configura como una gran protagonista y, en consonancia con la experimentación sonora, otro elemento presente lo conforman los sonidos procesados (7,3%), incluidos a través de *plugins*,



efectos de postproducción o de grabación. La gama de los otros componentes aparece en su totalidad con porcentajes que oscilan entre el 6,1% y el 2,4%, reforzando lo que hemos planteado en torno a que este ejercicio de producción ha generado una exploración total en las posibilidades sonoras.

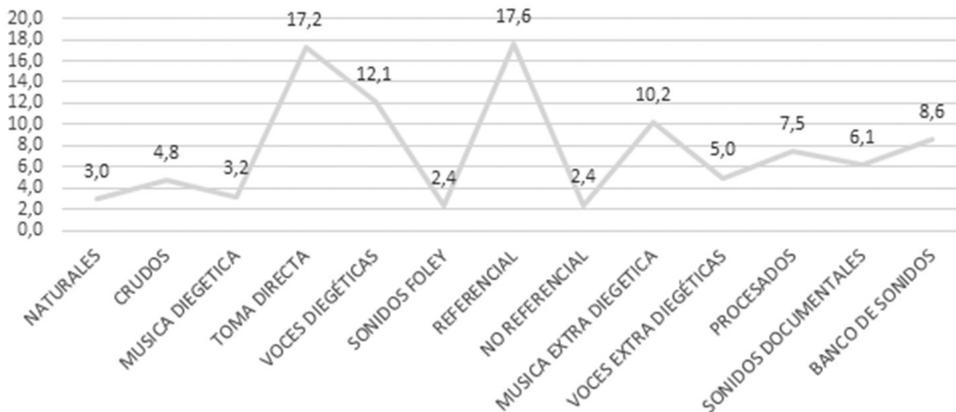


Gráfico 10. Tipología de los sonidos. Muestra total

Hallazgo 6. El resultado final desde la perspectiva del nivel de experimentación en contraste con la narratividad y la musicalidad, entendiendo estos elementos como los tres componentes del discurso establecidos desde el estudio, dan cuenta de lo que hemos detectado en la mirada particular a cada formato. La narratividad es el elemento con mayor presencia, con un 57%, seguido por la experimentación que arroja una cifra del 42% y por último, el elemento musical con un 15%.

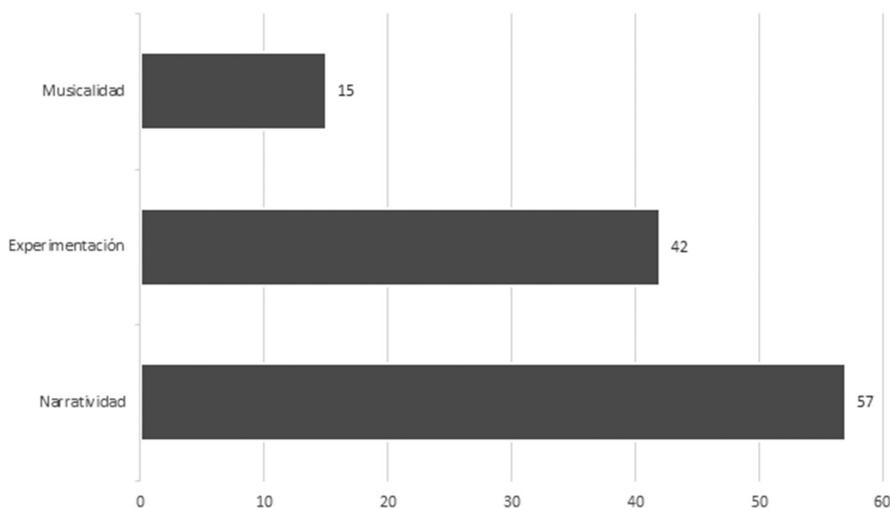


Gráfico 11. Nivel de experimentación muestra total

La construcción de la producción experimental está marcada principalmente por la necesidad de contar historias, de narrar hechos que comportan situaciones concretas y referenciales, por encima de discursos más de corte experimental y que exijan al auditorio un mayor esfuerzo de comprensión o le brinden un compás de libertad de interpretación mayor. La vocación de narración del programa está por encima de posturas más encriptadas o subjetivas, es decir, el ejercicio del comunicador se impone sobre la expresión del artista. La actuación del experimentador se subordina a las necesidades del relator. La historia no es una excusa para experimentar con el sonido; la experimentación es un elemento que se trabaja y se potencia a partir de la complejidad y la estructura de la historia.

Hallazgo 7. Finalmente, hay que decir que la experimentación sonora no es un proceso que se estanca o se agota en este estudio. En los dos últimos años, en el periodo comprendido entre el año 2016 y el 2017, la producción sigue en aumento. Los formatos siguen desarrollándose, transformándose y dando luz a nuevos abordajes. A los siete formatos consignados en este estudio, se suman ahora el vox pop experimental, en el que a partir de la técnica tradicional de este formato que consiste en desarrollar un producto por la sumatoria de respuestas al sondeo a partir de una pregunta concreta, se desarrollan montajes sonoros que juegan con las respuestas, traducen algunas en sonoridades, alteran, musicalizan, componen un producto compacto, no solo informativo sino altamente exploratorio. Igualmente surge la Sinestesia urgente³, entendida como un ejercicio en dos partes, un primer momento en cabina de transducción de una sensación no sonora en audio, desde efectos folye en cabina, y un segundo momento de enriquecimiento del ejercicio urgente con la adición de músicas y efectos extradiagéticos en el proceso de montaje. Por último, y a partir de la instalación del laboratorio de experimentación sonora del proyecto, se viene desarrollando un formato denominado espacio sonoro holofónico, que pretende ubicar espacios genéricos y específicos para su posterior recreación en audio expandido o audio 3D⁴. Sin embargo, el avance más contundente en este sentido, tiene que ver con un marcado trabajo de experimentación sonora en la producción de piezas más de corte tradicional, ligadas a lo periodístico, a lo educativo y a la ficción sonora. Las crónicas, los informes periodísticos y los documentales exploran ampliamente las posibilidades sonoras, yendo mucho más allá del vococentrismo que tradicionalmente se escucha en la radio. Igualmente pasa con la ficción sonora que se recarga con mucha fuerza en la narración desde las tonalidades de cada escena más que desde la palabra de narradores o personajes y desde la construcción de audios holofónicos que permitan una forma diferente de escuchar y vivir las historias.

Notas

- ¹ Profesor asistente de la Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle (Cali, Colombia). Miembro de Caligari, Grupo de Investigación en Sonido, Imagen y Escritura Audiovisual. 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).
- ² La muestra incluye solo el material desarrollado hasta el 2015, excluyendo las últimas producciones de los años 2016 y 2017, tiempo en el que, incluso, se han incorporado tres nuevos formatos experimentales: el vox pop experimental, el espacio holofónico y la sinestesia.
- ³ Este ejercicio se inaugura en el segundo semestre del año 2016, y lleva dos cohortes de producción; puede apreciarse en el blog del taller de radio, en el siguiente link <https://tallerderadiouv.jimdo.com/sinestesia-1/>
- ⁴ Este ejercicio lleva tres cohortes a la fecha y puede apreciarse en el blog del taller de radio, en el enlace <https://tallerderadiouv.jimdo.com/espacio-holof%C3%B3nico/>

Referencias

- Aceves Pérez, F. (2009). *Tímpano: ESCUCHA propuesta de un programa de radioarte para radio universitaria*. Tesis. México. 2009. Visto en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/aceves_p_f/ . el 20 de Marzo 2017.
- Alvez, W. (SF). Radio: la mayor pantalla del mundo. Materiales de trabajo CIESPAL. Quito, Ecuador.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Editorial Cátedra.
- 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
- Gómez Aponte, J. (2008). 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>
- 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>
- 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.
- Redondo Barba, R. (1991). *Un extraño caso fenómeno perceptivo: la sinestesia*. En RIEV Revista Internacional de los Estudios Vascos. Año 39. Tomo XXXVI. N.º 1 (1991), p. 11-21 ISSN 0212-7016 San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Rezza, S. (2009). *El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)*. En Sonograma, revista de pensament musical. No. 004 – 2009.
- Ricœur, P. (1997). *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*. Visto en <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15057/14898> el 15 de marzo de 2017.
- Robles Andreu, Mª 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.

Recibido: 2 de mayo de 2017 / **Aprobado:** 15 de agosto de 2017