

Poéticas radiofónicas:
De la visión libertina
al paroxismo vanguardista

entretejidos
Revista de Transdisciplina y Cultura Digital

Radio Poetics: From the libertine vision to avant-garde paroxysm

Octavio Serra

Situacionismo:

Psicogeografía y deriva en la urbe, caso Ciudad de México

Resumen

El artículo pregunta si la configuración de poéticas radiofónicas pertenece más al campo literario que al tecnológico; si hay una conexión histórica entre la visión novelada de un autor libertino como Cyrano de Bergerac y la radiofonía; si con los manifiestos futuristas se engendra un modo de escuchar y trabajar con los sonidos que pueda considerarse puramente radiofónico. Al revisar las visiones artísticas de dos movimientos intelectuales separados en el tiempo y el espacio, se intenta corroborar la idea de que la radiofonía es un invento de la imaginación poética, cuyas raíces conceptuales se expanden más allá de la historia convencional de las innovaciones científicas.

Palabras claves: Situación, habitante, entorno, urbe, ciudad, percepción, publicidad, capitalismo, psicogeografía, deriva.

Situationism:

Psychogeography and drift in the city, Mexico City case

Abstract

This article questions if the configuration of radiophonic poetics belongs to the literary or to the technological field; if there is a historical connection between the narrative vision of libertine authors such as Cyrano de Bergerac and radiophonics; if with these futuristic manifests is conceived a way of listening and work with sounds that could be considered purely radiophonic. Revisiting the artistic visions of two intellectual movements separated in time and space, we try to confirm the idea that radiophony is another invention of the poetic imagination, which its conceptual roots expands furthermore of its historical conventions and scientific innovations.

Keywords:

*Radiophonic poetic/Artistic vision/Libertine/
Cyrano/ Avant-garde/ Futurism/ Radio Art.*

Introducción

*What is now proved was once only
imagin'd.*

Proverbs of Hell de William Blake



Guillermo Marconi. Crédito: <http://image.toutlecine.com>

Cuando Brecht manifiesta que la radio es un aparato antediluviano, no sugiere un argumento de ciencia ficción, sino señala el curso de una teoría ancestral de un medio de comunicación o propiamente de una experiencia comunicativa, que antecede a la aparición en el siglo XX del dispositivo tecnológico reconocido como tal. Esta insinuación es intrigante e inquietante al mismo tiempo, porque traza signos de interrogación sobre los mausoleos de las insignes figuras que la historia del medio acredita como los inventores de la radiofonía.

Antes de que Popov y Marconi experimentaran las primeras transmisiones hertzianas; antes de que el ingeniero Sarnoff programara la instalación de los radio receptores en el corazón doméstico de los norteamericanos a modo de cajas musicales; antes de los micrófonos, de las antenas, de los bulbos y de los transistores; ¿pudo ser anticipada la existencia de la comunicación radiofónica? Y lo más desafiante: ¿habría sido imaginada ya en otro tiempo y espacio la experiencia sonora que representa para cultura moderna la radiofonía? Si la suspicacia es sembrada por un dramaturgo y poeta, no es extraño que las respuestas se encuentren dentro del campo literario. Lo singular del asunto es constatar la configuración anticipada desde tal esfera, aparentemente lejana al desarrollo tecnológico, de los materiales, estrategias y convenciones de la práctica de la radio, es decir, de una poética radiofónica que invoca a la teoría.

La palabra griega Theoría (Jewria) refiere justamente a la visión mental del mundo, esa mirada bífida que conecta la realidad externa con la interna, el rastro del pretérito con el hecho futuro, en un raptó clarividente. Este trabajo discute las sutiles conexiones entre la visión de un novelista del siglo XVII y la cultura

sonora de la modernidad; entre los manifiestos y poemas de las primeras vanguardias del siglo XX y las prácticas expresivas del medio radiofónico en la actualidad. Específicamente, plantea cómo un alunizaje literario registra el presagio de la sonoridad futura y cómo los textos de los futuristas, prefiguraron la energía creativa de un artilugio, cuyo arte sonoro no fue evidente en un principio.

Arte y tecnología han cruzado sus destinos continuamente: las tecnologías modifican las relaciones económicas y culturales de las sociedades, y los artistas asimilan, modifican y expanden a su vez su función y su vinculación social. Antes de ser bautizada con el nombre de Radio, esta tecnología obtuvo apenas una denominación secundaria, telefonía sin hilos. La acepción cultural de la radio fue posible en la medida que la inventiva artística refundó su valor comunicativo, al reconocer su expresividad sonora.

En la cresta de la revolución industrial, los inventores montaron laboratorios donde toda clase de prodigios fueron creados. El asombro provocado por experimentos e inventos de toda índole fue el signo del siglo XIX. El telégrafo, la cámara fotográfica, el teléfono, la lámpara incandescente, el gramófono y el cinematógrafo, despertaron en su momento la curiosidad de la opinión pública y en el futuro, transformarían las características de la comunicación entre las personas al volverse medios de información, investigación, entretenimiento y expresión al alcance de las mayorías.

El XIX fue una época de praxis, pero fue antecedido por un par de siglos teóricos. En esa etapa previa al estallido tecnológico, se fermentaron las ideas que el Renacimiento había cultivado en el ánimo intelectual de Europa. Antes de que la ilustración adquiriera el ímpetu de una revolución filosófica y social, hubo un lapso durante el cual un espíritu

naturalista y humanista encarnó en personajes, cuya crítica a la concepción tomista del mundo resultó peligrosa para el sistema político. Copérnico, Kepler y Galileo rompieron el cascarón terráqueo y miraron otros mundos. La grieta provocada por el pensamiento científico trastornó, literalmente, el orden universal. Esa crisis inauguró el camino hacia la otredad, en cuanto permitió preguntar si las cosas que existen de una manera en el mundo pueden cambiar, convertirse en algo diferente, transitar del pensamiento único a la pluralidad racional. La imaginación empieza el dictado de una fábula nueva de la humanidad, y en sus líneas se leen atisbos de futuros prodigios. En un fragmento de una obra literaria en particular se describe un artefacto de resonancia histórica.

1. La Visión Libertina

–No confundir libertad con libertinaje– es un consejo que habrá escuchado el lector ocasionalmente en labios de aquellos que se asumen como conservadores de la moral y los valores tradicionales. Claro, siempre y cuando moralidad, valor y tradición invocados recluyan la libertad en los márgenes del dogma. En todo caso, habría que indagar qué semántica de la palabra en cuestión provoca tal repudio. Porque si tomamos a los libertinos del siglo XVII como referencia, tal vez más de un acólito remiso estimaría la conversión al libertinaje filosófico:

La palabra libertino, trillada por un uso abusivo y cierta ambigüedad, designaba en el siglo XVII al seguidor de una corriente filosófica que, apoyándose en el naturalismo del Renacimiento, en el escepticismo y la moral de Montaigne, reivindicó la libertad del individuo frente a cualquier autoridad y anunció a los fundadores del pensamiento ilustrado. (en Bergerac, 11)

A esta corriente, por ejemplo, pertenecen la dramaturgia de Molière, los diálogos filosóficos de Saint Evremond, los tratados del sacerdote Gassendi y las novelas fantásticas de Cyrano de Bergerac. La obra de este último es evidencia de la visión artística como precursora del hecho tecnológico. Antes de que su efígie fuera caricaturizada por el dramaturgo Rostand, existió un Cyrano de Bergerac, hombre de carne, hueso y nariz. Su novela *El otro Mundo* (1657), describe en primera persona viajes interplanetarios que encontrarán eco en las posteriores obras Jonathan Swift (*Los viajes de Gulliver* 1726), Voltaire (*Micomegas* 1752), y Julio Verne (*De la tierra a la luna* 1865). El libro está dividido en dos partes: *Historia cómica de los estados e imperios de la luna* e *Historia cómica de los estados e imperios del sol*. El relato mezcla diálogos satíricos, imprecaciones religiosas, debates filosóficos e inventiva científica. Como en toda buena ficción late bajo sus párrafos una premisa integradora, a saber, que la literatura es un arma política tan o más efectiva que la espada.

Pero en lo que atañe a nuestro tema, hay un pasaje de *Historia cómica de los estados e imperios de la luna* en el que se describe con detalle un dispositivo capaz de emitir sonidos articulados, tanto musicales como verbales, que a la distancia de los siglos más parece extraído de un instructivo de uso que de un cuento fantástico:

Al abrir la caja, encontré adentro algo de metal parecido a nuestros relojes, lleno de no sé qué resortitos y de máquinas imperceptibles. En realidad, se trata de un libro, pero un libro milagroso que no tiene folios ni caracteres; es, pues, un libro en el que, para aprender, no sirven los ojos; sólo se necesitan los oídos. Así, cuando alguien desea leer, pone tensa, como una gran cantidad de todo tipo de pequeños nervios, esta máquina, luego hace girar la



Cyrano de Bergerac representado por John Harrell. Crédito: <http://www.americanshakespearecenter.com>

aguja en el capítulo que quiere escuchar, y al mismo tiempo salen de él como de la boca de un hombre, o de un instrumento de música, todos los sonidos distintos y diferentes que sirven, entre los grandes de la luna, para expresar el lenguaje. (Bergerac, 100)

En reconocimiento a la imaginación de aquel "hombre a nariz pegado" -diría Quevedo- el aparato receptor de ondas hertzianas debió nombrarse "Cyrano" en lugar de "Radio"; sin embargo a falta de patente histórica, ajuste de cuentas poético: el primer radio teatro transmitido en 1922 por la primera estación de la Marconi Company afincada en Writtle, Inglaterra, fue justamente una lectura dramatizada de la célebre obra de Rostand: Cyrano de Bergerac -touché! (Briggs y Burke, 180).

Independientemente de que se interprete como un adelantado gramófono, o pianola, o fonógrafo, o radio, o walkman, o iPod, la caja musical de Cyrano anticipa no sólo el mecanismo sino la sensibilidad aural que lo acompaña. El instrumento lunar es el medio de expresión de un nuevo lenguaje que mezcla palabra y música, separando los sonidos de sus fuentes, y habilitando para la escucha un discurso autónomo: una vía acusmática para construir y compartir los saberes del mundo.

2. El Paroxismo Vanguardista

El siglo XX comienza con un estruendo. Inmensas, ruidosas máquinas son utilizadas para fabricar y ensamblar otras de menores tamaños, múltiples funciones y sonoridades inauditas. Pronto máquinas de guerra, de transporte y de entretenimiento asaltan la vida pública y privada. El paisaje sonoro de las ciudades sufre una metamorfosis irreversible. Cada ruido tecnológico que se agrega al contexto urbano es celebrado como un paso más hacia el progreso de la civilización.



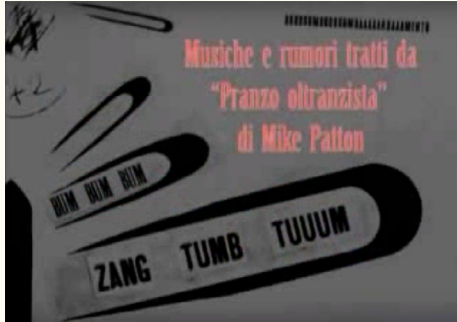
Filippo Tommaso Marinetti precursor del Futurismo italiano. Crédito: <https://upload.wikimedia.org>

Los futuristas italianos se unieron a la fiesta de la industrialización, y lo hicieron con bombo y platillo eléctricos. Ellos fueron los primeros en prestar oído al fenómeno y los pioneros en la exploración formal del bullicio como un elemento afín a la creación artística. Hay tres momentos de agnición sonora en la trayectoria del movimiento; en un principio se trata de una epifanía poética: el mundanal ruido se revela como materia literaria y es menester de la poesía futurista adoptarlo. En una etapa siguiente, el ruido no sólo es un referente literario, también se considera una fuente de composición musical, pero que difiere técnica y conceptualmente de la música tradicional. Y en un tercer momento, por una síntesis de los dos anteriores, se fragua una poética radiofónica para un medio cuya influencia social ya se presentía inexorable.

El patriarca del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, asume en el manifiesto fundador (1909) un compromiso estético con las nuevas sonoridades:

Cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas [...] y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. (en Sáenz, 92)

La enumeración de tópicos poéticos implica algo más que un catálogo de ingeniería moderna, Marinetti comprende y promulga un tratamiento especial de estos materiales mediante la abolición del canon. Asimilar temas propios de una época nueva no puede



Video: Poema futurista Filippo Tommaso Marinetti.

Crédito: <https://www.youtube.com/watch?v=YeNI9BE0kdc&feature=youtu.be>

hacerse desde el régimen formal del siglo XIX. La ruptura con la tradición decimonónica es la premisa de la que parten todas las vanguardias artísticas del temprano siglo XX. El pasado queda sepultado bajo la promesa de la revolución social que cuenta con la colaboración del artista, para demoler los íconos del pensamiento conservador.

En el texto *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad* (1913), Marinetti desata la creación poética del yugo sintáctico, ortográfico y tipográfico. Declara la soberanía del verso libre en cuya composición las imágenes brotan instintivamente, las palabras fluyen al ritmo de la sensibilidad lírica sin considerar la puntuación clásica, las onomatopeyas y los signos matemáticos se combinan con las grafías regulares, y la experimentación ortográfica y tipográfica goza de licencia irrevocable. El poema se vuelve algo más que un texto para la lectura, se transforma en un espectáculo para la vista y el oído. Un fragmento del poema *Bombardeo de Adrianópolis*, exhibe el plan poético de este movimiento:

CADA 5 segundos cañones de sitio demoler espacio con un acorde ZZZANG-TUMB TUM amotinamiento de 500 ecos para morderlo desmenuzarlo desparramarlo hasta el infinito

En el centro de aquellos zzang-tumb tum chafados (amplitud 50 kilómetros cuadrados) saltar estallidos cortes puños baterías tiro rápido violencia ferocidad re – gu – la – ri – dad este bajo grave escandir los extraños locos agitadísimos agudos de la batalla

Furia afán orejas ojos narices abiertos iatención! ¡Fuerza! qué alegría ver oír husmear todo todo todo tatatatata de las ametralladoras gritar a voz en cuello bajo mordidas bofetadas traak – traak



Boccioni. Formas únicas de continuidad en el espacio. 1913. Bronce. Crédito: formas-c3banicas-de-continuidad-en-el-espacio



Ilustración 2: Balla. Trazados y secuencias dinámicas de un movimiento. 1913. Óleo. Crédito: <https://historiadepinceles.files.wordpress.com/2012/08/balla3.jpg>

latigazos pic-pac-pum-tumb pic-pac-pumb-tumb pic-pac-pumb-tumb bizarrías saltos (200 metros) de la fusilería (en Basilio, 31)

El poema es un compendio ya de los motivos constantes de la vanguardia italiana: agitación, velocidad, marcialidad, polifonía, tecnicidad y cromatismo. Esta fórmula funciona tanto para la escritura como para las otras artes que cultivan los futuristas. Los arrebatos plásticos de Umberto Boccioni y la pintura cinética de Giacomo Balla, son ejemplos de la sensibilidad eléctrica de sus miembros. Hay una voluntad compartida por reventar los límites que contienen el ímpetu experimental de cada arte y por transgredir las fronteras que separan a las artes entre sí.

Si bien Ballila Pratella había preconizado (1911) una música propiamente futurista que reconociera "... el dominio de la Máquina y el reino victorioso de la Electricidad..." (en Sáenz, 144) Su postulado resulta apenas un esbozo comparado con el manifiesto El arte de los ruidos (1913) escrito por el pintor, músico y visionario Luigi Russolo. Se trata de un texto fundacional para la cultura sonora del siglo XX porque de éste abrevan tanto la experimentación musical como el radioarte. Russolo trastoca el paradigma perceptivo que la musicología occidental había desarrollado hasta el siglo XIX; marca una línea histórica que separa la sensibilidad e instrumentación de la composición tradicional, a la que se refiere como sonidos-puros, de la nueva percepción conformada por su aportación: los sonidos-ruidos. El recién nacido arte de los ruidos consiste en captar las polifonías modernas de timbres, ritmos y armonías inauditas, para recomponerlos según las inquietudes expresivas del artista musical:

Estamos seguros de que eligiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada [...] el arte de los

ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Éste obtendrá su mayor facultad de emoción en el goce acústico de sí mismo, que la inspiración del artista sabrá recabar de los ruidos combinados... (en Sáenz, 194)

Tiempo después John Cage diría que la música es la organización del sonido (Cage, 3); y es que la herencia de Russolo es tal que la música concreta, el arte sonoro y el sampling contemporáneo se han nutrido de su pensamiento. Para que el artista pueda combinar, propone Russolo, los sonidos-ruidos, es indispensable que sepa dónde y cómo encontrarlos, es decir, una organización sistemática de los ruidos ambientales:

He aquí las 6 familias de los ruidos de la orquesta futurista que pronto llevaremos a cabo, mecánicamente: 1) Estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos. 2) Silbidos, pitidos, bufidos. 3) Susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos. 4) Estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricaciones. 5) Ruidos obtenidos de la percusión en metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc. 6) Voces de animales y de hombres: gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores. (en Sáenz, 195)

Tiempo después Murray Schafer (1969) patentaría el término paisaje sonoro para referirse a la composición del entorno acústico y propondría una clasificación de sonidos muy parecida a la de Russolo. Aunque el listado queda corto, su impacto todavía reverbera. El arte de los ruidos considera la apropiación y manipulación de las sonoridades humanas, naturales y tecnológicas, lo cual implica recuperar la escucha como una vía de conocimiento y creación artística, más allá del canon musical. Si bien la tecnología de su momento no permitía completar el plan

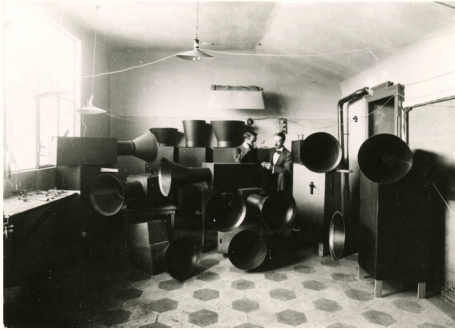


Ilustración 2: Balla. Trazados y secuencias dinámicas de un movimiento. 1913. Óleo.
Crédito: <https://historiadepinceles.files.wordpress.com/2012/08/balla3.jpg>

ruidista, Russolo sabía que "... mañana, con la multiplicación de nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos diferentes, no para imitarlos simplemente, sino para combinarlos según nuestra fantasía." (en Sáenz, 196)

Si sus palabras transmiten ecos proféticos es porque actualmente grabadoras, samplers y sintetizadores cumplen tal función. El propio Russolo inventaría una máquina ruidista, el intonamrumori (el entonaruidos), un armatoste semejante a una caja de resonancia, pero cuya función dependía de un mecanismo interno de palancas, cuerdas y ruedas de metal que se activaba con electricidad para producir diversos ruidos como zumbidos, aullidos, crepitaciones, etc. (Ariza 29) El entonaruidos fue posiblemente la primer y auténtica instalación de arte sonoro de la modernidad: un ensayo por expandir las cualidades propias de los sonidos y su difusión espacial.

No le faltó razón e intuición a Rudolf Arnheim cuando aseveró que para lograr un verdadero arte radiofónico era indispensable el poeta. (Arnheim, 124)

Luego de un par de décadas de intensa actividad artística, el futurismo tenía necesariamente que aportar a la teoría radiofónica. En 1933 Marinetti y Pino Masnata -poetas los dos- suscriben el manifiesto titulado La radia. El tiempo era el indicado. La radiodifusión eclosiona en Estados Unidos y Europa pero las emisiones todavía recurren a fórmulas de otros ámbitos como conciertos, lecturas dramatizadas y charlas de café para solventar contenidos. Ante una pobreza expresiva tal, La Radia plantea la emancipación de la tradición escénica y literaria del medio. El manifiesto recupera las propuestas de las palabras en libertad y del arte de los ruidos para dotar a la radiofonía de un acervo propio de recursos expresivos. Marinetti aboga por un lenguaje

que no traicione la veta sonora del dispositivo, y que permita la creación de una genuina estética radiofónica:

La Radia será 1) Libertad de todo punto de contacto con la tradición literaria y artística Cualquier tentativa de relacionar la Radia con la tradición es grotesca. 2) Un arte nuevo que empieza donde acaban el teatro el cine y la narración [...]

6) Puro organismo de sensaciones radiofónicas [...] 10) Vida característica de cada ruido e infinita variedad de concreto-abstracto y de realizado-soñado mediante pueblos de ruidos 12) Palabras en libertad [...] Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabra atmósfera 15) música gastronómica amorosa gimnástica [...] 18) Delimitación y construcción geométrica del silencio (en Sáenz, 350 y 351).

Y allí están dispuestos los materiales básicos del lenguaje radiofónico: palabra, música, ruidos y silencio; considerados no sólo por su mera presencia sino por su plasticidad sonora, su multiplicidad evocativa. La radia futurista es una experiencia radiofónica absoluta, porque al reconocer la autonomía expresiva del medio propone una ruta inexplorada de creación artística o más precisamente, un arte naciente, el radioarte.

Es así como Marinetti concibe una poética radiofónica, es decir, una forma de pensar y crear en la radio que hasta ese momento pocos habían vislumbrado. En la Radia las palabras no son mimesis literaria ni precepto social, son instrumentos ruidistas, pinceles eléctricos, aviones supersónicos, relámpagos nocturnos. Su función es menos decir o hablar, que transportar al oyente por el tiempo y el espacio que los sonidos descubren.

Se trata no de transmitir información, sino de construir un espacio alternativo, libre y esencialmente radiofónico sobre el aire cotidiano. En ese sentido, sus elementos se transfiguran siempre: la palabra es ruido, pero es música, pero es silencio, pero es espacio, pero es onomatopeya, pero es drama, pero es textura, pero es voz, pero es orquesta, pero es –siempre- comunicación.

La Radia es trascendente en la historia de las teorías radiofónicas, por ser el primer texto que define la capacidad polisensorial del medio y porque señala una metodología polifónica no lineal para su producción. En la visión de la Radia se proyecta la compleja sencillez que el medio reclama y es que la producción radiofónica ha sido, y continúa siendo subestimada; tal vez por la economía de elementos que la componen. En comparación con el despliegue tecnológico y humano que el cine a nivel industrial requiere, por ejemplo, la radio subsiste con frugalidad. Sin embargo, la combinatoria artística de sus elementos puede construir teatros del aire, mundos invisibles pero excepcionalmente sensibles. En este sentido, la creatividad radiofónica se emparenta más con la pintura, que con otro medio expresivo de la modernidad. Un pintor virtuoso no requiere más que pincel, óleo y tela para configurar una obra maestra. Así mismo, un radialista consumado no requeriría más que su voz y un micrófono para trastocar la imaginería de su audiencia.

El caso de la Radia futurista es un ejemplo de lo que Ricardo Piglia apunta como la capacidad de las vanguardias para anteponer la mirada artística, la *theorein*, a la realización material de una obra determinada: «... la práctica de la vanguardia consiste en construir la mirada artística antes que la obra artística [...] Esto supone otra noción de lo que es la crítica artística, porque la construcción de esa mirada y su imposición entrañan un plan,

una estrategia, una posición de combate, un sistema de alianzas.» (Piglia, 110)

Y es que los manifiestos de los diversos movimientos o artistas de vanguardia son declaraciones de guerra, provocaciones explícitas para, simultáneamente, intimidar a sus adversarios y ganar adeptos. La consigna recurrente es contra el orden burgués y a favor de la emancipación artística. Por eso, la Radia es un manifiesto que dispone estrategias, materiales, vías y dimensiones posibles para la creación radiofónica, en oposición a la realidad de un medio que ya para los años treinta del siglo XX, cobraba un valor meramente instrumental, tanto para gobiernos, como para el empresariado de las naciones occidentales.

La Radia ilustra el paroxismo vanguardista en tanto demanda una exaltación extrema de los valores sonoros de un medio emergente, pero también porque entiende, como los libertinos del siglo XVII, que la mirada artística comprende una definición política por cuanto entraña una práctica a contracorriente de la socialmente dada. La poética radiofónica expuesta en el manifiesto futurista coloca a la radio en un campo por explorar, donde las obras no han sido elaboradas pero ya tienen porvenir. Entran, pues, en conflicto dos corrientes: la radio posible contra la radiodifusión establecida. En esta disputa, el futurismo surte el armamento teórico: la Radia –que es la otra radio, el radioarte- a la disposición de quien comulgue con las palabras en libertad, con la imaginación sin hilos.

Conclusión

Los casos de la caja musical de Cyrano y la Radia futurista, demuestran que la literatura o más específicamente, la visión artística condensada con instrumentos literarios, aventaja a la mera circunstancia tecnológica. En ese campo germinan las ideas que luego la ingeniería materializa. Brecht reconocía

con tino el aura primitiva de la radio y su estudio, como un medio creativo, debe reconocer también la aportación de novelas, poemas y manifiestos que vislumbran una reconfiguración de la expresividad sonora. El enunciar una poética radiofónica en este contexto refiere precisamente a los modos en que es aprehendida y articulada la nueva sensibilidad aural que el artefacto permite. Por eso la radio es un invento literario antes que científico, en cuyo interior opera un zumo de arcaísmos e innovaciones que sólo la imaginación del poeta –libertino, vanguardista– supo destilar. Porque un aparato antediluviano sólo funciona si es alimentado por la energía de la imaginación poética.

Fuentes de consulta

Ariza, Javier. Las imágenes del sonido. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2003. Impreso.

Arnheim, Rudolf. Estética Radiofónica. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Impreso.

Basilio, Librado. Los futuristas italianos. México: UAM, 1986. Impreso

Bergerac, Cyrano de. El otro mundo México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Impreso.

Blake, William. Matrimonio del cielo y el infierno. Madrid: Visor, 1997. Impreso.

Briggs, Assa y Burke, Peter. De Gutenberg a Internet. México: Taurus, 2006. Impreso.

Cage, John. Silence. New England: Wesleyan University Press, 1973. Impreso.

Pilgia, Ricardo. Antología personal. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

Sáenz, Olga. El futurismo italiano. México: UNAM, 2010. Impreso.

Semblanza curricular

Octavio Serra

Formación académica: Profesor –Investigador de la UACM, donde imparte las materias de medios-audiovisuales, video experimental y medio radiofónico en la carrera de Comunicación y Cultura. Licenciado en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Maestro en Comunicación y Estudios de la Cultura por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura.

Actividad laboral: Productor y creador radiofónico de múltiples programas entre los que destacan: los radiodramas Onomatopeyas: el comic hecho radio (2005) e Invasión Hertziana (2012), y las radiorevistas Vasos Comunicantes (1999-2009), Gotas de plata: el cine en dosis homeopáticas (2002-2004) Carpe Noctem (2005) y Cinefagia (2006). Diseñador de sonido para producciones audiovisuales como el corto documental Paradero Norte (2012) dirigido por Daniel Ulacia, ganador del Primer Lugar en el Festival de Morelia en la categoría de Corto Documental; y producciones teatrales como Historias de Animales (2007) y Manual de DESuso (2015), dirigidas por Edurne Goded. Ha sido Jefe de difusión cultural en Radio Universidad Nacional Autónoma de México (2001-2004) y Coordinador de radio para el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA (2006-2007).

Ha obtenido los siguientes reconocimientos: en la Bienal Internacional de Radio: Mención Honorífica en la categoría de Radio-Reportaje por la realización de Raportaje 3: sonido XLZ/4ª Bienal Internacional de Radio (2002). Mención Honorífica en la categoría de Radio-Drama por la realización de La Fraternidad del Obelisco/4ª B I de R (2002). Tercer lugar en la categoría de Radio revista por la realización de Gotas de plata: el cine en dosis homeopáticas/5ª B I de R (2004). Tercer lugar en la categoría de radio revista por la producción del programa Carpe Noctem: Lovecraft/6ª B I de R (2006). Mención honorífica en la categoría de programa infantil por la producción de Onomatopeyas: El Guardián del espacio/7ª B I de R (2008). Mención honorífica en la categoría de radiodrama por la producción Una vieja canción del siglo XX/8ª B I de R (2010).

Contacto: octavioserra@gmail.com

Entretejidos.

Revista de Transdisciplina y Cultura Digital

DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, año 2, volumen 2, No. 3, Octubre 2015 a Marzo 2016, es una publicación electrónica semestral editada por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, S.C. con dirección en Av. Chapultepec No. 57, segundo piso, colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06040 en México D.F. Tel. (55) 57094370, www.iconos.edu.mx, entretejidos@staff.iconos.edu.mx. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Se permite la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes, siempre y cuando se den crédito a los autores y se licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas y que siempre sean no comerciales. El objetivo de esta publicación es exponer los hallazgos y las perspectivas de toda la comunidad afín al espíritu y temática de esta publicación electrónica digital, orientada a difundir aportaciones de investigaciones relacionadas con la epistemología del pensamiento complejo y que reflexionen entorno a la cultura, así como con las producciones del ámbito de las tecnologías digitales, desde diferentes campos de estudio y a través de artículos originales, artículos de divulgación, revisiones críticas, estudios de casos, trabajos históricos, actualizaciones, reseñas y críticas.

Aparición: Octubre 2015 a Marzo 2016

Año: 2

Volumen: 2

Número: 3-2015/2016

ISSN: 2395-8154

Comité Editorial

Dr. Jorge Alberto Manrique (UNAM)

Dra. Julieta Haidar (ENAH)

Dr. Julio César Schara (UAQ)

Dra. Teresa Carbó (CIESAS)

Dr. Diego Lizarazo (UAM-Xochimilco)

Dra. Graciela Sánchez (UACM)

Dr. Félix Beltrán (UAM-Azcapotzalco)

Dr. Ignacio Aceves (UAM-Azcapotzalco)

Equipo Editorial

Editor en Jefe: Dr. J. Rafael Mauleón

Editores: Mtra. Adriana Barragán Nájera y
Dr. Miguel Ángel Ixta Ayala.

Editor de desarrollo: Mtro. Tiberio Zepeda
Prats

Editora Web: Mtra. Roselena Vargas

Diseño Web: ICONOS Diseño

Corrección de estilo: Mtra. Ileana Díaz
Ramírez y Mtra. Lourdes Chávez Sandoval

Relaciones Públicas: Mtro. Francisco Mitre

Traducción: Diego Pineda Hernández