

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

LA OTRA CARA DE GRANDES MAESTROS
(Serie de micros radiofónicos)

Tutor:

Profesor Manuel Sainz

Autoras:

Bra. Reyes Coll, Yasnaia
C.I. 16905114
Bra. Sánchez de L B, Lorena
C.I. 17402264

Caracas, Octubre 2008

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

(Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Comunicación Social)

LA OTRA CARA DE GRANDES MAESTROS
(Serie de micros radiofónicos)

Tutor:

Profesor Manuel Sainz

Autoras:

Bra. Reyes Coll, Yasnaia

C.I. 16905114

Bra. Sánchez de L B, Lorena

C.I. 17402264

Caracas, Octubre 2008

INTRODUCCIÓN

El arte se ha planteado desde sus inicios como un camino muy expedito para alcanzar la gloria cultural, no es casualidad que el siglo XX haya estado plagado de corrientes vanguardistas y de artistas muy visionarios que se dieron a la tarea de buscar nuevos significados para la vida y las cosas que suceden en ella como la guerra, el amor, la naturaleza, entre otros.

Son estos personajes los que le han dado una razón de ser al arte, porque han experimentado los matices de esta práctica y han conseguido conectarse con los que en algún momento los rodearon, y aquellos que no lograron un reconocimiento oportuno por su estimable ayuda en estos menesteres, más tarde fueron comprendidos o se le dio un puesto importante en consonancia con su colaboración.

No obstante, en la actualidad existe un gran desconocimiento con respecto a este orbe puesto que, entre otras cosas, el ritmo acelerado de la vida ha hecho a un lado aspectos que son muy importantes desde el punto de vista cultural, y eso ha ocasionado que personajes artísticos relevantes se estén perdiendo entre los vaivenes del quehacer diario.

Esta realidad se configura como una razón justificable para elaborar una investigación cuyo eje central se base en varios representantes del arte en el siglo XX, pero más allá de indagar sobre sus obras, darle al público la oportunidad de conocer sus aspectos más íntimos, aquellos que los han configurado y se han proyectado en sus trabajos.

En este sentido, nace el deseo de basar este estudio inicialmente en cinco artistas que marcaron hito en el siglo pasado, como fueron Pablo Picasso, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Armando Reverón y Wassily Kandinsky, antes que en mayor o

menor intensidad dieron grandes aportes a la humanidad al identificar y aplicar técnicas que revolucionaron el siglo XX y que aún siguen siendo tomadas en cuenta, como el surrealismo y el abstraccionismo, así como el uso de los juegos de luces en las pinturas.

Así mismo y en otro orden de ideas, el siglo XX estuvo marcado por una inmensa cantidad de hechos de gran importancia histórica, que se pudieron difundir y quedar en los anales de la historia, gracias a la existencia de medios de comunicación que hicieron posible el acceso a estos datos a un número extenso de personas en todo el mundo.

La radio fue uno de esos medios que tuvieron gran relevancia, sobre todo porque cuando la creación de la televisión estaba mucho de ser una realidad, las ondas hertzianas ya habían sido descubiertas y se utilizaban para comunicaciones estratégicas en las fuerzas de seguridad de las naciones, como medio para enviar información militar.

En su paseo por el tiempo, este medio ha decaído en importancia, pues las recientes tecnologías han dejado un poco de lado estas herramientas de comunicación que en el pasado fueron de gran importancia. No obstante, la radio es uno de los medios de comunicación más efectivos en la actualidad para la difusión de la cultura y el arte, porque a través de ella se pueden transmitir mensajes claros, concisos y además es un canal muy accesible para todo aquel que no tenga discapacidades auditivas.

De esta forma, cumple con las características necesarias para difundir información a un número indefinido de personas, teniendo en cuenta que el dinamismo de la vida en las ciudades es tan vertiginoso, que los ciudadanos cuentan con muy poco tiempo entre sus ocupaciones para ver la televisión por ejemplo, entonces un medio como la radio es excelente pues en cualquier momento una

persona puede escucharla en su auto o en sus hogares, y tener un instante ameno obteniendo información interesante sin distraerse de sus obligaciones.

Así mismo, los micros radiofónicos son formatos que se adaptan a la dinámica de una población que tiene diversos quehaceres cada uno más importante que otro, y donde el tiempo es un artículo de lujo, por lo que escuchar espacios radiales cortos no se hace una tarea tediosa y lo transmitido se puede oír y entender con facilidad.

A su vez, este contenido no se refiere ni siquiera a esquemas tradicionales de información y análisis de obras de arte, si no a un estudio más profundo sobre el trasfondo íntimo de los artistas plásticos mencionados, para luego convertir esa información a un formato accesible para los radioescuchas.

De esta forma, los datos que se tomaran en cuenta para la elaboración de los guiones adquieren un gran valor, puesto que son más curiosos, y es una buena forma de crear una identificación inmediata con el público que al escuchar hechos reales de la vida de estos artistas, podrán ver que son tan humanos como cualquier individuo y que en un período de su vida pasaron por momentos que tienen similitudes con la vida de cada persona.

En este sentido, se busca combinar todos estos elementos para crear una serie radial que no sólo sea informativa, sino también interesante, estructurado de forma clara y accesible, con fines educativos.

De acuerdo con lo argumentado, el documento que conforma esta investigación está estructurado en cinco capítulos que se enuncian a continuación:

El capítulo I, fue titulado “LA PROBLEMÁTICA”, y en él se desarrollan todos los aspectos que estructuran la investigación como son la identificación del problema, el objetivo general y los específicos de la investigación, la justificación del objeto de estudio, el alcance del mismo, y la factibilidad del proyecto.

El capítulo II, denominado “LA METODOLOGÍA”, trabaja todos los aspectos metodológicos necesarios para la elaboración de este estudio como es la especificación del tipo de investigación, el diseño de la misma, la población y muestra, la técnica y el instrumento para la recolección de la información, la validez y por último, el procedimiento para el análisis de los datos recolectados.

En el capítulo III, previsto como “LA TEORÍA”, se desarrollan todas las bases teóricas acerca del mundo del arte, el medio radiofónico y las semblanzas de los cinco artistas plásticos que son objeto de estudio en esta investigación.

El capítulo IV, denominado “LA PRODUCCIÓN”, especifica todos los aspectos técnicos del proceso de preproducción, producción y postproducción de la serie de microprogramas radiofónicos, incluyendo la idea central, el objetivo principal que se quiere lograr, el formato, la periodicidad, la ficha técnica y el horario de transmisión entre otros.

El capítulo V, titulado “LAS CONCLUSIONES”, expondrá los que arrojó esta investigación.

Por último, las “FUENTES CONSULTADAS” utilizadas para elaborar toda la investigación.

RESUMEN

El trabajo de Grado LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS: Serie de microprogramas radiofónicos, tiene como eje temático la difusión a través de microprogramas radiofónicos de datos de la vida íntima de cinco artistas plásticos del siglo XX, en el ámbito nacional e internacional. Estos personajes son: Pablo Picasso y Salvador Dalí de España, Frida Kahlo de México, Wassily Kandinsky de Rusia y el no menos importante y nuestro Armando Reverón, obedeciendo al hecho de que no existe un amplio interés ni un conocimiento extenso acerca del mundo del arte y sus representantes en la zona metropolitana.

La investigación y en especial la consecución final de los cinco microprogramas radiofónicos fue estructurada mediante la metodología de trabajo profesional, referido a propuestas de grado relacionadas con medios audiovisuales, adaptándose además a una investigación documental descriptiva en vista de que se basa en la búsqueda de fuentes escritas o registros gráficos y sonoros del tema tratado.

Las conclusiones del Proyecto se pueden considerar en los siguientes aspectos. En primer lugar, fue posible lograr el objetivo principal de la investigación referente a la realización de cinco microprogramas radiofónicos acerca de los artistas mencionados. En segundo lugar, que las investigadoras estuvieron presentes en todos los niveles del proceso de adaptación de los datos recopilados, y experimentaron la forma en como se puede retrotraer la vida de personas que tuvieron protagonismo en el pasado mediante la reconstrucción de hechos a través de un medio de comunicación como la radio.

RÉSUMÉ

Thèse de Licence. L'AUTRE VISAGE DES GRANDS MAITRES: Il s'agit d'une série de microprogrammes radiophoniques, le sujet central est la diffusion à travers eux de détails de la vie intime de cinq artistes plastiques du vingtième siècle, dans l'entourage nationale et internationale. Ces personnages sont: Pablo Picasso et Salvador Dali pour l'Espagne, Frida Kahlo du Mexique, Wassily Kandinsky de la Russie et le non moins important et nôtre Armando Reverón, en faisant attention au fait qu'il n'existe pas un intérêt general et une connaissance diffusée sur le monde de l'art et de ses représentants dans la zone metropolitaine.

La recherche et en spécial la reussite finale des cinq microprogrammes radiophoniques a été structurée à travers la methodologie du travail professionnel, en relation aux propositions de thèses reliées avec les moyens audiovisuels, s'adaptant par contre à une recherche du type dossier descriptif puisqu'elle se développe sur la recherche des ressources écrites ou des registres graphiques et sonores du thème en question.

Les conclusions du Projet peuvent être considerée dans les suivants aspects. En premier lieu, il fut possible d'obtenir l'objectif principal de la recherche realisée pour la production des cinq microprogrammes radiophoniques sur la vie des artistes en question. En second lieu, les chercheuses ont été presentes dans tous les niveaux du procès d'adaptation des données obtenues, et ont experimentées la facon à travers laquelle on peut représenter la vie des personnes qui ont eu un quelque protagonisme dans le passé à travers la reconstruction des faits dans un moyen de communication comme la radio.

RIASSUNTO

Tesi di Laurea. L'ALTRA FACCIA DEI GRANDI MAESTRI: Si tratta di una serie di microprogrammi radiofonici, il tema centrale ha la pretesa di dofondere attraverso costoro i dati sulla vita intima di cinque artisti plastici del ventesimo secolo, nell'ambito nazionale ed internazionale. Questi personaggi sono: Pablo Picasso e Salvador Dali di Spagna, Frida Kahlo del Messico, Wassily Kandinsky della Russia ed il non meno importante e nostro Armando Reveron, tenendo presente il fatto che non esiste un esteso interesse nè una diffusa conoscenza sulla realtà del mondo artistico e dei suoi rappresentanti nella zona metropolitana.

La ricerca ed in special modo la realizzazione dei cinque microprogrammi radiofónici è stata strutturata secondo la metodologíá del lavoro professionale, facendo riferimento a diverse proposte di laurea nell'ambito dei mezzi audiovisivi, adattandosi in particolare ad una ricerca di dossier descrittivo poichè si basa nella ricerca di fonti scritte e registri grafici e sonori dei diversi argomenti sviluppati.

Le conclusioni del Progetto si possono considerare nei seguenti aspetti. Per primo, è possibile riuscire nel compito principale della ricerca in riferimento alla realizzazione di cinque microprogrammi radiofónici sulla vita degli artisti qui sopra riferiti. Secondo, le ricercatrici hanno assistito ad ogni livello del processo di adattamento dei dati compilati, ed hanno sperimentato il modo in cui si può riportare al presente la vita di persone che hanno avuto un protagonismo in passato attraverso la ricostruzione dei fatti in un mezzo di comunicazione com'è la radio.

PALABRAS CLAVES

DEDICATORIA

A la vida, porque ella a veces nos
cierra los caminos, pero siempre termina
abriéndolos para demostrarnos que
nunca debemos perder las esperanzas.

AGRADECIMIENTOs

- A mi Dios querido, porque se que no me ha abandonado nunca en estos cinco años y me ha puesto pruebas que han fortalecido mi carácter.
- A mi amada Universidad Central de Venezuela, lugar que me ha dado todo: la oportunidad de estudiar, vivir, conocer, aprender y amar.
- Mi gratitud a todos mis profesores, y en especial a mi tutor Manuel Sainz, porque me han convertido en la excelente profesional que se que ya soy.
- Todo mi amor a mi mamá Egleé Reyes Coll, porque desde el día que me trajo al mundo me ha enseñado a enfrentarme a la vida con las mejores herramientas.
- Toda mi gratitud a mi tía Haydeé Reyes, porque ella es una de las artífices de esta investigación, pues sin su asesoramiento en la parte metodológica no habría sido posible armar este rompecabezas.
- Mi amor a Daniel Carpio, pues su inmenso respeto y consideración por mí han hecho de este un camino menos rocoso y lo ha llenado de nubes y color.

- Mis infinitas gracias a todos mis compañeros y amigos, en especial a Maried, Julio, Yacarlí, Isabel y Tamanaco por estar siempre presentes y ayudarme cuando lo he necesitado. Los adoro muchísimo porque siempre han sido testigos presenciales de mis sonrisas y llantos, de las cosas buenas y de las malas y de aquellas que nunca fueron tan importante.
- Un inmenso abrazo y todo mi cariño para mi compañera de tesis Lorena Sánchez de León Brajkovitch por el gran trabajo que hemos hecho, logrando al final mantener nuestra amistad, pero sobre todo llegar a un alto nivel de madurez habiendo enfrentado todo lo que esta hermosa investigación ha significado para nosotras.
- Mil gracias a mi familia por estar siempre ahí para mí. ¡¡¡¡Los amo!!!!

AGRADECIMIENTOS

Creo que es definitivo, tengo que aceptar que es imposible sentarme a escribir estas palabras sin que los ojos se me llenen de lágrimas. Es imposible que le pidan a uno ponerle punto final a un capítulo largo de su vida y que se pretenda no llorar.

Hoy, cuando por fin tengo que sentarme a escribir estas líneas que por tantos años he deseado, es realmente duro hacerlo. Es difícil tratar de recordar cinco años completos de carrera, que han tenido que pasar con dolores, felicidades, ansias, angustias, orgullos, decepciones y seguro un poquito de cada sentimiento. Ahora me doy cuenta que valió la pena, así sea por tener la oportunidad de escribirles estas líneas que, aunque siempre les diga que los amo, nunca es lo mismo si queda grabado en papel.

Vale la pena comenzar recorriendo mi universidad, la que fue mi casa por cinco años, aquella universidad que me brindó mi educación completa por menos de lo que cuesta un combo de Mc Donalds (como siempre echamos broma) y que me hizo hasta brindarles los 2.000 bolívares (de los viejos) a mis amigos, que supondría el semestre completo, casi lo que cuesta ahora un café. Sí, viví cinco años de carrera con diez tazas de café barato o un combo de Mc Donalds. ¡Una experiencia ya pasada y ya vivida!

Cuando recorro los pasillos me comienzo a arrepentir de no haber tenido una carpa para montar en “Tierra de Nadie” y dormir ahí. Han pasado tantas cosas que

cuando menos lo esperaba, en “un abrir y cerrar de ojos”, me gradué. Ahora recuerdos

los amigos que dejé y aquellos amistades que por mi corre corre nunca pude cultivar. Las horas de estudio en mis salones que fueron soñados cuartos alguna vez.

Mis profesores que odié y a los que llegue a admirar. Los que me propusieron el cielo tan sólo con sus ideas y los que me generaron dolores de estómago con sus piraterías. Todo valió la pena, por que aprendí a sentir que fui privilegiada, no sólo por la familia que me gasto, sino por la universidad en la que me tocó vivir. Antes que nada GRACIAS a ti UCV, hasta el día de mi muerte me seguiré perturbando cuando hable mal de ti la gente que ni siquiera te conoce. Eres la mejor por que realmente eres Venezuela.

Uno de los puntos cruciales de esta tesis es Yaya, llamada en los bajos fondos como “mi yayis” o “mi loca” o “mi compañera de tesis” jejeje. Pues ella fue equilibrio perfecto entre su talento y el mío. Sin duda nuestra mejor herramienta fue conocernos a nosotras mismas y toparnos con la responsabilidad profunda que nos caracteriza y el anhelo de llegar a ser llamadas “Licenciadas”. Valió la pena mi Yayis, los caduques tuyos, los problemas míos y todo lo que vivimos para llegar a entender hasta nuestros propios talentos. Definitivamente fuimos y siempre seremos “un gran equipo”. Recuerda que el camino que juntas comenzamos no será fácil, pero siempre confía en ti, en el talento increíble que tienes de plasmar en líneas lo que se vive en el mundo.

Mi profe Manuel Sainz por aguantar mis fastidios, por tener paciencia y sin duda una devoción enorme por enseñar. Gracias por sus horas de trabajo y por su responsabilidad absoluta por ayudar y enseñar, dos pilares fundamentales para llegar a ser un maestro... más allá de un profesor.

Mi mamá... la que sin duda es la mejor del mundo. “La Súper Mamá”, la que todo lo puede. La que trabaja en mil lugares, cuida a sus “pollitos” como nadie, está

pendiente del mundo y hasta ayuda a los que más lo necesitan. Ella es todo y para el mundo es lo que Dalí llamaría “El plus ultra de la vida”. Gracias por la paciencia, por las horas de sueño que diariamente nos brindas, gracias por enseñarme los valores de honestidad, respeto, perseverancia, ayuda humanitaria, trabajo y sobre todo lucha, en un país como en el que vivimos.

Definitivamente sin ti sería un ser diferente, tus valores, tus ideas y tu lucha continua por ayudar y mejorar al mundo, hacen que seas sin duda un pilar importante para todo llega a conocerte. Te amo, no sólo por ser tu hija, sino por que tengo dentro de mí una parte importante de ti.

A mi papá... por sus locuras, su apoyo incondicional, su esmero de vida, su manera de vivir cada respiro como si fuera el último. Gracias por tus ánimos, tus palabras, por tu apoyo incondicional, por enseñarme a vivir la vida como si cada segundo se pierde en el tiempo, por esa comprensión absoluta de la vida como un placer y no como un trabajo. Definitivamente cada día entiendo que eres parte de mí, que tu ayuda y tu deseo inminente de disfrutar todo, hace que el mundo lo disfrute a tu lado.

Entiende que eres parte fundamental de la vida de tus hijos y de todo aquel que llega a vivir el mundo de la misma manera en que la vives tú. Te amo por que nos parecemos mucho más que en lo físico, por que hasta te agradezco tus piernas largas y tu barriguita que ahora es mía. Y claro está por tu pasión por el arte... una pasión malévola pero deliciosa, que ahora llevo dentro de mí y que ocupa hasta lo más profundo de cada línea de esta tesis.

Mis hermanas... antes que nada Gracias por mantener el amor como prioridad de vida, y por su capacidad enorme de olvido. Por entender que somos personas distintas pero que no por eso dejamos de ser una sola... juntas podemos vencer al mundo y nuestro amor siempre estará por encima de todo.

Vane nunca olvidare nuestras lágrimas corriendo juntas escuchando el primer micro. Gracias por tu solidaridad, tu capacidad de poner a la familia como fuerza ante la vida... por tu corazón, que aunque muchas veces se mantiene escondido del mundo por un caparazón duro, es enorme e invaluable. Te amo muchísimo y cada segundo te agradezco más por cuidarme tanto y darme un apoyo tajante pero profundo, me encanta saber que no somos iguales pero que entendemos que el amor y la sangre es básico para continuar la vida.

Michi tu corazón enorme algunas veces me impresiona, esa capacidad solidaria de ayudar a todo el que pronuncie así sea tu nombre. Tu talento innato que engrandece todo lo que tocas y tu versatilidad en el diseño te hacen mejorar en todos los ámbitos. Gracias por siempre estar ahí, por tu apoyo perseverante y silente que nunca he dejado de sentir... y hasta por tus explosiones de molestia que siempre ayudan a entender mejor todo.

A Kutsy en esta tesis casi te debo la vida o más bien la tesis jejeje. Gracias por tu talento y por tu humildad que te diferencian del mundo. De verdad cuñado cada día me impresionas más, tu talento es descomunal y tu manera de ayudarme me demostró que me sientes como familia, así como cada uno de nosotros te siente a ti... ahora agradezco que seas parte de nosotros. Gracias y mil veces GRACIAS por la paciencia y por la ayuda sin límites que nunca podrá igualarse a nada que escriba en estas líneas. (buena elección mi Vani... jejeje)

Pedro... “mi cielitito”, “mi blablebleble” jejeje. Mi equilibrio, mi complemento, mi tranquilidad, mi apoyo absoluto, mi “Team Work”. Sin duda viviste de esa tesis lo que muchos ni siquiera se imaginan, mis frustraciones, mi trabajo hasta la madrugada, mis rabias ante el estudio de Picasso, mi risas por Dalí, mi cansancio con Reverón. En definitiva mi pasión por el arte! Mi esfuerzo en general... GRACIAS por llegar cuando más te necesitaba. Valió la pena esperar!

Disfruté caer varias veces para entender los medios deplorables que tenemos en nuestro país. Vale la pena la destrucción de nuestros sueños, por que ahora tendremos algo grande que construir.

... Nadie dijo que iba a ser fácil y el camino aun está por comenzar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I. EL PROBLEMA	
I.1. Identificación del problema.....	5
I.2. Justificación de la investigación.....	10
I.3. Objetivos de la investigación.....	12
I.3.1. Objetivo general.....	12
I.3.2. Objetivos específicos.....	12
I.4. Alcances.....	12
I.5. Factibilidad de la investigación.....	13
Capítulo II. LA TEORÍA	
II.1. El arte.....	14
II.1.1. El arte en el siglo XX.....	14
II.1.2. La expansión de las corrientes artísticas.....	17
II.1.3. El arte después de los enfrentamientos bélicos.....	21
II.1.4. El arte en los últimos cuarenta años.....	27
II.1.5. El presente.....	30
II.2. La radio.....	31
II.2.1. Origen de la radio en el mundo.....	31
II.2.2. La apertura de la radio en el contenido cultural, social, político y económico.....	33
II.2.3. La radio en Venezuela.....	37
II.2.4. La radio: significado y características.....	42
II.2.5. Características de la radio.....	44
II.2.6. Producción radiofónico.....	49
II.2.7. Lenguaje radiofónico.....	54
II.2.7.1. Música y efectos en la radio.....	57

II.2.7.2. El silencio.....	60
II.2.8. Clasificación y selección del formato radiofónico.....	62
II.2.9. Los microprogramas de radio.....	63
II.2.9.1. Características del microprograma.....	66
II.2.9.2. Limitaciones y ventajas del formato.....	68
II.2.9.3. Tipos de microprogramas.....	69
II.3.Semblanzas.....	70
II.3.1. Pablo Picasso.....	70
II.3.1.1. Sus primeros años.....	70
II.3.1.2. La juventud de Picasso.....	74
II.3.1.3. Sus etapas artísticas.....	76
II.3.1.4. La pasión, el amor y la política.....	80
II.3.2. Salvador Dalí.....	86
II.3.2.1. Sus orígenes.....	86
II.3.2.2. Dalí y su rebeldía nata.....	92
II.3.2.3. El erotismo y las desviaciones sexuales.....	100
II.3.2.4. Apegado al ideal de líder.....	105
II.3.2.5. Su Dios.....	108
II.3.2.6. Gala: la locura a su medida.....	111
II.3.3. Frida Kahlo.....	116
II.3.3.1. Los sufrimientos de Frida en su niñez.....	116
II.3.3.2. La ajetreada y dolorosa juventud de la friducha.....	120
II.3.3.3. Frida y el amor.....	122
II.3.3.4. La artista en Norteamérica.....	123
II.3.3.5. La propia sangre traiciona a Frida.....	125
II.3.3.6. Los últimos años de Frida Kahlo.....	129
II.3.3.7. Frida y el pueblo.....	130
II.3.4. Armando Reverón.....	132
II.3.4.1. Los primeros años del maestro Reverón.....	132

II.3.4.2. Reverón y El Castillete.....	135
II.3.4.3. Los rituales del pintor de la luz.....	138
II.3.4.4. Reverón y una visión de su arte.....	144
II.3.5. Wassily Kandinsky.....	147
II.3.5.1. La génesis del maestro.....	147
II.3.5.2. Kandinsky conoce a Nina.....	151
II.3.5.3. Kandinsky y su arte inconcluso.....	152
II.3.5.4. La última etapa de la vida de Kandinsky.....	154
Capítulo III. LA METODOLOGÍA	
III.1. Tipo de investigación.....	155
III.2. Diseño de la investigación.....	156
III.3. Población y muestra.....	158
III.3.1. Población.....	158
III.3.2. Muestra.....	158
III.4. Técnicas de recolección de datos.....	159
III.4.1. Instrumento de recolección de datos.....	159
III.4.2. Técnicas de análisis de datos.....	160
III.5. Validez.....	162
Capítulo IV. LA PRODUCCIÓN	
IV.1. Producción de microprogramas.....	164
IV.2. El proyecto.....	166
IV.2.1. Idea central.....	166
IV.2.2. Hipótesis.....	166
IV.2.3. Objetivo.....	166
IV.2.4. Importancia.....	167
IV.2.5. Números de programas y tema.....	168
IV.2.6.	
Periodicidad.....	168

IV.2.7. Caracterización de la audiencia.....	168
IV.2.8. Tipo de emisora.....	170
IV.2.9. Formato.....	171
IV.2.10. Duración de la emisión.....	171
IV.3. Plan de realización.....	171
IV.3.1. Recopilación.....	171
IV.3.2. Sinopsis.....	171
IV.3.3. Recursos humanos.....	172
IV.3.4. Ficha técnica.....	172
IV.3.5. Estudio de grabación.....	173
IV.3.6. Presupuesto.....	173
IV.3.7. Guiones literarios.....	175
IV.3.7.1. Pablo Picasso.....	175
IV.3.7.2. Salvador Dalí.....	178
IV.3.7.3. Frida Kahlo.....	181
IV.3.7.4. Armando Reverón.....	185
IV.3.7.5. Wassily Kandinsky.....	188
IV.3.8. Guiones técnicos.....	190
IV.3.8.1. Ficha técnica Pablo Picasso- Micro 1.....	191
IV.3.8.1.1. Pablo Picasso.....	192
IV.3.8.2. Ficha técnica Salvador Dalí- Micro 2.....	201
IV.3.8.2.1. Salvador Dalí.....	202
IV.3.8.3. Ficha técnica Frida Kahlo- Micro 3.....	213
IV.3.8.3.1. Frida Kahlo.....	214
IV.3.8.4. Ficha técnica Armando Reverón- Micro 4.....	224
IV.3.8.4.1. Armando Reverón.....	225
IV.3.8.5. Ficha técnica Wassily Kandinsky- Micro 5.....	235
IV.3.8.5.1. Wassily Kandinsky.....	236

Capítulo V. CONCLUSIONES.....	244
Fuentes consultadas.....	247

CAPÍTULO I: LA PROBLEMÁTICA

I.1. IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Los seres humanos son por naturaleza sociales, razón por la cual siempre deben ser estudiados dentro de la sociedad a la que pertenecen. Ahora bien, cada sociedad es parte de una cultura, e incluso dentro de una cultura existen sub culturas en las que se encuentra la esencia de lo que en sí conforma a una persona. De allí, que se transmite por todas las formas y expresiones posibles que tiene un grupo social, por lo que contiene “las normas duraderas, los valores, las costumbres y patrones de comportamiento comunes a un grupo particular de personas” (Mayer, B., 2000: p-72).

De igual forma, en la cultura se incluyen todas aquellas categorías, planes y reglas que son empleadas por los seres humanos para interpretar y actuar en su mundo empírico, de lo que se puede desprender el hecho de que cada grupo cultural tiene una forma específica y determinada por las circunstancias compartidas de reaccionar a lo que lo rodea. (Spradley, J. y McCurdy, D., 1989: p-2)

En este sentido, la cultura puede ser considerada como un cúmulo importante de conocimientos de cualquier naturaleza que sirven a las sociedades como mecanismos para establecer lazos de comunicación. Entonces, englobando todos estos elementos, se puede entender que la misma es un todo integrado en el que se encuentran orgánicamente articuladas diferentes dimensiones de la vida social cotidiana que forman a un individuo, no sólo conocimientos que pueden ser difundidos mediante procesos comunicativos, sino también, todo lo que caracteriza a un ente humano como es su personalidad, su forma de relacionarse, de vestirse, de expresar sus ideas, entre otros aspectos.

En 1982 la Unesco declaró que a través de la cultura el hombre se expresa y toma conciencia de sí mismo, y crea obras que lo trascienden. Siguiendo esta línea, es

posible decir, que uno de las formas de expresión de la cultura es el arte y todos sus componentes, pues desde las eras más tempranas de la sociedad el hombre se ha dado a la tarea de dejar huellas antropológicas en arquitectura, música, pintura, artesanía y documentos escritos, lo que habla a su vez de la capacidad de los seres humanos para establecer conexiones comunicativas muy profundas mediante las situaciones artísticas que perduran a través del tiempo e inspiran sociedades posteriores.

Esta ha sido una forma especial de transmitir conocimientos a través de las generaciones, porque cada ser humano es único en sus sentimientos y aún cuando comparte los patrones de comunicación del grupo donde establece sus procesos de socialización, tiene formas particulares de proyectar sus necesidades y en muchas ocasiones lo hace a través del arte, que es un espacio donde cualquier cosa puede ser expresada mediante las más diversas técnicas y puede tener centenares de significados.

De tal manera, Antonio López, considera al arte como “una necesidad de "corporeizar" y "exteriorizar" los sentimientos. "Eso es lo que caracteriza el arte" pues en las creaciones artísticas es necesario dar cuerpo a eso que se siente, y los sentimientos son la materia prima de todo proceso creativo y el vehículo para establecer la comunicación con los demás. (Noticias de Alava. Disponible en: <http://www.noticiasdealava.com/ediciones/2007/08/06/mirarte/cultura/d06cul86.693644.php>).

A su vez, este autor cree que el valor agregado del arte en el siglo XX se traduce en la “posibilidad de expresar lo individual”, lo que cada uno siente y que de esta filosofía vanguardista surgen artistas plásticos de gran talla como Giacometti o Picasso, entre otros, que encontraron la capacidad de dar a conocer aspectos de la individualidad pero de forma colectiva, llegando a tocar las fibras más sensibles de las personas que pertenecen al mundo actual.

Ahora bien, en los últimos años el arte se ha llegado a relacionar con muchos de los medios de comunicación creados por el hombre, pues esta práctica así como todo instrumento de expresión, tiene la intención de dar a conocer una idea o una manifestación individual o colectiva al mundo, que a través de los diferentes medios de difusión llega a las masas sociales.

Sumado a esto, la creación de nuevas tecnologías de comunicación han dado paso además a la llamada “sociedad del conocimiento”, que busca constantemente llenar los vacíos de información que existen en el mundo, y que son expresados en muchos casos a través del arte. Así, la apertura de los medios de comunicación aunada a la revolución científico- técnica ha traído además, como consecuencia positiva, que se produzca un “incremento exponencial de la cantidad de información en circulación”, por la integración de las telecomunicaciones y la informática. (Bisbal, M., 1989: p- 305).

En consecuencia, los medios de comunicación son excelentes herramientas para difundir contenidos de tipo artístico, bien sea para promover obras, dar proyección a artistas e interactuar con un público proactivo que cada día requiere tener acceso a más y mejor información de una manera concreta. Asimismo, es relevante reforzar que ellos permiten al individuo ejercer “el discernimiento, para identificar lo adecuado, bello o noble de determinado hecho, y en influencia de su contexto, en este particular por ejemplo: el hombre requiere ser instruido dentro de una sociedad”. (Moreno, R., 2006: p-13)

Por esto, se establece una relación importante de conocimientos entre la cultura, el arte, los medios de comunicación y los seres humanos. Dichos elementos están estrechamente ligados en la sociedad actual, y con ello no se quiere afirmar que no existen otras relaciones que se puedan observar.

Sin embargo, esta investigación está guiada hacia los aspectos artísticos que pueden ser difundidos a través de los medios de comunicación, específicamente en la

radio, en especial a los de cinco grandes maestros de la pintura que han marcado un hito cultural importante en el siglo pasado como son Pablo Picasso, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Armando Reverón y Wassily Kandinsky, considerando además que la idea inicial es describir la otra cara de su vida, datos íntimos que ayudarán a entender el por qué de sus acciones y sus obras.

Así mismo, es importante destacar que en Venezuela los medios de comunicación se revistieron de una gran importancia desde los años 70, momento hasta el cual los sistemas de transmisión propios de la comunicación “se habían mantenido separados”. Entonces, el boom de las telecomunicaciones dio paso a una expansión importante en cada medio, ya sea la televisión o la radio, y es por esta razón que ha sido posible transmitir todo tipo de información a través de ellos, pues se les confiere una gran credibilidad por parte del público receptor, situación que además se ha visto reforzada por el perfeccionamiento de todos los sistemas digitales y tecnológicos.

Aunado a esto y en virtud de que esta investigación abarca lo referente a la difusión de datos de la vida íntima de los artistas mencionados a través de una serie de microprogramas radiofónicos, es relevante expresar que esta evolución de la telecomunicaciones ha reforzado más el carácter de importancia que posee la radio desde sus inicios, pues hay que recordar que aún antes de la aparición del “mago de la cara de vidrio” en los hogares venezolanos, este era un medio privilegiado seguido por muchas personas para mantenerse informado y/o entretenerse.

Así, la radio se estructura como un medio de difusión que tiene muchas ventajas, especialmente las cualidades de establecer relaciones más íntimas con los oyentes, su acceso es de ínfimo o ningún costo para el público, las ondas y programas se pueden apreciar en cualquier sitio o momento. Estas características hacen de la radio “un cuadrante transmisor del arte, de información para el uso social [...] difusor tanto de la cultura como de la educación”. (Carmona, A. (2001). Disponible en: <http://www.cuc.udg.mx/gaceta-CUC/gaceta-CUC/gaceta07/8.pdf>)

Ahora bien, se considera que existe un vacío de información reflejado en el hecho de que aún cuando se ha dado mayor proyección al arte a través de los diversos medios de difusión, artistas plásticos muy importantes del siglo XX, como los protagonistas de esta investigación ya nombrados anteriormente, son poco conocidos o reconocidos por los públicos, pues no es manifiesta la iniciativa insistente de incluir a más sectores de la población venezolana en los menesteres del arte.

Esta desinformación además, está arraigada profundamente en la conciencia de valores del ciudadano común, pues es sabido que estos son el motor que mueve al mundo, y en su esencia giran las sociedades de la actualidad. Así pues, cuando en un ser humano se instala de forma definitiva este tipo de vacíos se vuelve parte de la personalidad. Es decir, tal desconocimiento se hace parte del individuo como un valor establecido, lo que se configura como una problemática que debe ser sopesada.

Por consiguiente, la importancia de estos elementos radica en el hecho de que actualmente en Venezuela no se estimula el interés por conocer aspectos importantes del arte, ni sus artistas o componentes, por lo que se pretende dar a la población, herramientas eficaces para llenar los vacíos con respecto al referido tema, y así no sólo darle preponderancia a estos aspectos, sino complementarlos con el mundo de la radio para crear un dúo efectivo, a través de una serie de microprogramas radiofónicos.

En este sentido, con el presente estudio se pretende mermar la reiterada desinformación de los venezolanos con respecto a los datos íntimos de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Armando Reverón y Wassily Kandinsky, utilizando el medio radiofónico para expresar el mensaje de forma rápida, sencilla, concreta y dirigida al público meta.

Así mismo, el formato de microprogramas es el canal ideal para difundir el tema que da objeto a esta investigación, pues no sólo es ameno escuchar espacios radiales cortos mientras los oyentes realizan sus tareas cotidianas, si no que el

mensaje es captado mejor por la cualidad de presentar información de cualquier índole, bien sea educativas, culturales, económicas o afines, en períodos muy cortos de tiempo. Además, se realizarán como un seriado, buscando con esto que el público no sólo se identifique con el mensaje si no que también.

De esta forma, se pretende responder a preguntas básicas como ¿Quiénes fueron estos artistas? ¿Cómo se convirtieron en representantes importantes del mundo del arte? Además de ¿Cómo hacer microprogramas de radio? O ¿A quiénes van dirigidos estos espacios cortos de radio?, entre otras interrogantes.

I.2. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Se considera fundamental reafirmar el pensamiento de que el arte es un instrumento importante para establecer procesos comunicativos sensoriales, pues al transmitir sentimientos se conecta con lo más profundo de las personas a las que llega.

Y mediante los medios de comunicación que ha logrado conectarse con el público en forma general, contribuyendo también de manera sutil a fortalecer los valores culturales y sociales. Además, crean el ambiente o el contexto necesario para que el hombre pueda socializar con sus iguales de la forma en que una sociedad lo cree correcto, “aportándole un sentido de pertenencia al mundo, a la comunidad y al entorno más inmediato”, y así crear rasgos de identidad cultural. (Bello, J., 2004: p-17).

Entonces, considerando que existe una desinformación general sobre el mundo de las artes plásticas y sus representantes, hecho que además se arraiga en la escala de valores del ser humano y lo hace adaptable a una situación de ignorancia con respecto a este tema, se cree necesario establecer los parámetros para una investigación dirigida a disminuir este grado de desconocimiento, y ofrecer un basamento importante sobre dichos artistas y sus obras.

De igual forma, desde el punto de vista epistemológico, existe un interés en configurar datos informativos acerca de cinco grandes maestros de la pintura, como son Pablo Picasso, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Armando Reverón y Wassily Kandinsky, quienes han dejado rastros muy difíciles de borrar en los contextos culturales y del arte, pues fueron pioneros de tendencias vanguardistas en muchos casos contestatarios o con un alto contenido social, reflejado en su contexto histórico, a objeto de ser adaptados para que puedan ser entendidos por cualquiera que los lea y oiga.

Así mismo, el hecho de haber escogido a estos cinco representantes del arte en siglo XX, radica en son personajes muy conocidos por sus relevantes aportes y son considerados maestros que dejaron inapreciables aportes a la pintura actual donde se observa la influencia de las corrientes de las que fueron pioneros, razón por la que se infiere que hay referentes conceptuales más actuales sobre ellos, elemento que puede ayudar a la identificación del público con el tema.

De igual forma, es importante difundir mensajes de tipo cultural a la población, porque eso les da acceso a espacios de conocimiento y expande sus horizontes intelectuales. Del mismo modo, el ser humano está focalizado en un núcleo cultural, que lo moldea y define, pero los patrones psicológicos también son responsables de las acciones que son acometidas en un momento determinado por una persona. En base a esta conjugación se ha querido indagar en los vericuetos de la vida de estos cinco artistas plásticos, para de esta forma aportar un significado con validez acerca de su arte.

En otro orden de ideas, en la práctica la utilización del formato de microprograma de radio es dinámico, claro y accesible para todo público que tenga un transmisor y no presente problemas de audición. Además, estos espacios de radiodifusión están guiados a dar a conocer datos curiosos de la vida íntima y la personalidad de los artistas, elementos que indudablemente se reflejan en muchos de sus cuadros, razón por la cual, la bibliografía consultada está referida no sólo a su

desarrollo artístico y a sus obras, si no más bien a los aspectos ocultos de sus vidas, interesantes a los oídos de los oyentes que quizás tengan poca información acerca de ellos.

Por último, está el valor o la utilidad científica que se quiere lograr con la investigación, que radica en el referente bibliográfico en el que se convertirá este trabajo de grado, puesto que cualquier estudiante o investigador que decida realizar un estudio sobre microprogramas de radio, o más explícito relacionado a artistas plásticos puede acceder a la presente investigación.

I.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

I.3.1. Objetivo general

Producir cinco microprogramas radiofónicos sobre elementos curiosos de la vida íntima y la personalidad de cinco artistas plásticos del siglo XX.

I.3.2. Objetivos específicos

- Investigar sobre la personalidad y elementos de la vida íntima de los artistas seleccionados.
- Adaptar la información sobre la vida y obra de los cinco artistas seleccionados al formato de microprograma radiofónico.

I.4. ALCANCES

La misión fundamental representada en esta investigación es la producción de microprogramas radiales referidos a los elementos curiosos de la vida íntima y la personalidad de los cinco artistas plásticos del Siglo XX nombrados anteriormente, a fin de fortalecer el conocimiento artístico, histórico y educativo del arte en la población venezolana, mediante estructuras sencillas que tienen una gran

oportunidad de calar entre los miembros del target para la cual se realizó la serie de micros radiofónicos.

I.5. FACTIBILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

La viabilidad de la presente investigación se encuentra representada por los siguientes aspectos:

- Está basado en un tema accesible en lo referido al elemento bibliográfico, y sumado a esto se contó con el apoyo incondicional de profesores especialistas en las artes plásticas y la radio que brindaron sus aportes a la investigación.

- También, todas las posibilidades desde el punto de vista práctico y empírico, en cuanto las investigadoras poseen el acceso directo a algunas estaciones radiales donde se le permite la utilización de los equipos necesarios, además de la creatividad para la elaboración y producción de los microprogramas.

- Por otra parte, La elaboración y producción de los referidos microprogramas radiofónicos, si se quiere, están sujetos a un costo financiero ínfimo.

CAPÍTULO II: LA TEORÍA

II.1. EL ARTE

II.1.1. El arte en el siglo XX

Muchos fueron los precursores de la historia artística que recorrieron el mundo en el siglo XX. Sin embargo no es conveniente hablar de este período, sin antes mencionar a Paul Cezanne, Paul Gauguin y Vincent Van Gogh, tres grandes pintores que, con un estilo propio, fueron influencia notable de esta etapa y partiendo todos ellos de la experiencia impresionista, pronto trataron de ir más allá, utilizando cada uno un lenguaje expresivo personal.

Ahora bien, estos tres artistas, si bien no forman parte de los representantes del arte del Siglo XX, fueron parte importante de la influencia y el soporte de un arte modernista que se comenzaba a gestar. Cabe destacar, que siempre a la hora de analizar las corrientes artísticas en una época determinada, hay que vincular también los aspectos históricos que se vivieron en esos años, pues hablar de movimientos artísticos como hechos puntuales, sería un error, en vista de que todo forma parte de un proceso y una evolución.

Así, Paul Cezanne quién vivió desde 1839 hasta 1906, fue el único que transformó la visión de las vibraciones luminosas y cromáticas del impresionismo en una visión “mental” de formas plásticas definidas por el color. Este pintor afirmó que todo en nuestra naturaleza se ajustaba a tres formas: el cono, la esfera y el cilindro, todas ellas relacionadas al hecho de que “los artistas ven, interpretan y recrean la realidad según su propia estructura mental y sus exigencias expresivas personales” (Prette, C., 2002: p-186)

Cabe destacar que la aplicación de las formas geométricas al mundo, recuerda a la creación del cubismo. A su vez Cezanne fue uno de los que explicó que la sencillez era la base de todo. Mientras más claras y básicas eran las temáticas de sus cuadros, más impacto tenían sus obras. Esto demuestra que ya había una apertura a lo sencillo, a dejar atrás las capas sobre capas de pinturas que se habían visto representadas en las obras de los grandes artistas del Siglo XVI o en el Siglo XVII.

Otro artista que es importante destacar como precursor del arte moderno fue Paul Gauguin, que vivió desde 1848 hasta 1903. Junto con Van Gogh, fue un innovador que fue incomprendido por los críticos y por el mismo público. Gauguin estableció la iluminación y la intensidad de los colores como medios para definir los distintos planos del ambiente. El punto clave de este artista fue la audacia que tuvo para estudiar nuevas culturas y figuras que hasta el momento no se habían tocado en cuadros de artistas que ya comenzaban a hacerse famosos a nivel mundial.

Por otro lado, el renombrado Van Gogh, quien nace en 1853 y muere en 1890, fue desde el punto de vista de muchos investigadores e historiadores del arte, uno de los pintores más impactantes de la época, porque nunca dudó en plasmar sus perturbaciones psicológicas en sus cuadros, formando representaciones subjetivas de su vida a través de la utilización de una materia cromática densa y aplicando colores a menudo en estado puro. (Prette, C., 2002: p-188)

Sus complejos recuerdos de vida lo hicieron crear un arte más abstracto donde las figuras y las perspectivas no tenían un control absoluto, los colores no eran tomados de forma armónica, pero sin duda su obra proyecta un mensaje intenso y apasionado con una gran carga expresiva que hace de sus pinturas un manifiesto de sus estados de ánimo.

Van Gogh fue sin duda uno de los artistas más resaltantes de la época y más influyentes en lo que va a ser el surgimiento del arte moderno a principios del Siglo

XX. Es importante resaltar que nunca fue valorado como pintor durante sus años de vida, aunque algunos libros destacan como fue acogido por los jóvenes pintores que intentaban buscar nuevas tendencias en los primeros años del siglo pasado. (Prette, C., 2002: p-193).

Desde la última década del Siglo XIX hasta 1915, el modernismo o “art nouveau” se difundió con gran velocidad por toda Europa, movimiento que comenzó a caracterizarse por el exceso de ornamentaciones, tanto en la arquitectura como en las demás artes, prevaleciendo las líneas onduladas y en espiral, y, sobre todo, las flores. Esta etapa en el arte fue sin duda una liberación de todas las redes que tenían los artistas. Fue sin duda un momento de libertad completa para crear y desarrollar todos sus impulsos. (Kraube, A., 1995: p- 84)

Históricamente esta corriente nace y se desarrolla en el período de la “Belle Epoque” francesa y concluye con la Primera Guerra Mundial. Fue muy significativa para la producción de objetos, muebles y tejidos en los que los artistas se anticipan al diseño actual. (84) Era la época efervescente del desarrollo industrial, donde el poder tecnológico recorría el mundo y la producción en serie acaparaba la creación masiva de cualquier objeto. Ante esto, los artistas comienzan a crear refinados diseños hechos a mano, con elevados precios para los nuevos ricos de la industria.

Ahora bien, eso fue tan sólo un preámbulo para preparar al mundo para todo el movimiento artístico que se veía venir desde tiempo atrás. La libertad de crear y la influencia de los sucesos históricos fueron la base de cualquier movimiento que surgió en el Siglo XX.

En las primeras dos décadas se produjeron innumerables novedades. Al tiempo que Europa se disponía a vivir la tragedia de la Primera Guerra Mundial, el arte en cambio tuvo un período muy fecundo. Los artistas plásticos y visuales, los músicos y escritores parecían estar en una búsqueda inagotable de la vanguardia.

Fue por esto que los movimientos vanguardistas estaban impulsados por diversos grupos que tenían roces entre ellos. Era claro que para el momento en el mundo se suscitaban incontables acontecimientos como guerras y luchas de poder, pero además fue una época de inventos científicos o filosóficos, como el descubrimiento de la teoría de la relatividad de Einstein en 1905, y otros descubrimientos psicológicos como la interpretación de los sueños de Sigmund Freud en 1900.

Fue así como se generaron corrientes artísticas que hicieron llamar a sus creadores: futuristas, surrealistas, abstractos, expresionistas, cubistas, dadaístas y hasta metafísicos, con una inagotable influencia de las guerras apoteósicas que se suscitaban para el momento. (Prette, C., 2002: p-197)

Esta es la razón por la que los historiadores del arte atribuyen a la vorágine que estaba viviendo el mundo que los artistas de esta generación quisieran cambiarlo todo, deseos además impulsados por la forma de ver y de representar la realidad y el entorno en el que vivían.

II.1.2. La expansión de las corrientes artísticas

Nada de esto pudiera haber influido tanto en la creación de corrientes artísticas si no hubiera existido la difusión de los medios de comunicación, junto con el desarrollo de las tecnologías. Es así como el Siglo XX se caracterizó por ser un período de arte sin ataduras ni esquemas, donde el más atrevido en su creación fue el que hasta la actualidad más trascendió, recordando que el artista es la creación y la innovación que plantea ante un momento histórico del mundo.

Una de las primeras corrientes que se manifestó en este Siglo fue el cubismo impulsado por Pablo Picasso. El movimiento cubista se originó por las tendencias de

Braque y Picasso, que iniciaron un nuevo código ajeno a nuestra cultura, un arte tribal, procedente tanto del África negro como de Oceanía. A través de él los artistas se replantearon las figuras humanas y no titubearon en utilizar cubos y cuadrados complementados con líneas rectas para plasmar la búsqueda de una nueva belleza. (Prette, C. 2002: p-203)

Para el momento la utilización de máscaras y esculturas africanas hizo que se comenzaran a ver como un arte tribal, con la utilización de materiales que nunca antes habían sido utilizados: plumas, madera, dientes de animales, conchas y raíces. Estos materiales daban una idea algunos de los planteamientos africanos que expresaban un carácter mágico y religioso. Sin embargo, este planteamiento de arte expresivo nunca fue considerado objeto de exhibición, sino objetos sacros del culto animista. (Kraube, A., 1995: p-93)

Estas imágenes tan insólitas para la cultura figurativa occidental, estimularon enormemente la creatividad de los dadaístas, cubistas y surrealistas del Siglo XX. Fue así como varios artistas comenzaron a ver sus obras no como lo que eran, sino como arquetipos. Los cubistas, en efecto crearon modelos nuevos que revolucionaron los enfoques tradicionales abandonando la idea de pintar las cosas como visualmente son, partiendo del descubrimiento del arte africano.

Se dice que Picasso poseía docenas de máscaras en su estudio de pintura y que llegó a tener un fetiche con el arte africano a tal extremo, que por muchos años sólo llegó a pintar figuras humanas deformadas como máscaras de esta cultura étnica. (Picasso, M. 2002: p-17)

Ahora bien, el cubismo es conceptualizado como:

La corriente artística que redujo las formas a esquemas geométricos, es decir, a cubos, rectángulos o triángulos, y que hizo definitivamente que la pintura dejara de

ser un fiel reflejo de la realidad [...] El cubismo fue también una interpretación de la realidad. De hecho, los artistas quisieron representar los objetos no tal y como los ve el ojo desde un punto de vista determinado, sino según la mente los imagina, es decir, mirando dentro de ellos, representando simultáneamente sus distintos aspectos y función. (Prette, C. 2002: p- 199)

A su vez otro aspecto que influyó en las obras plásticas de este siglo, fue la creación y utilización de la fotografía como medio para preservar recuerdos a lo largo de la historia. Tanto en aquella época como en la actual, el documento fotográfico constituye un testimonio ocular de un hecho que no ha sido relatado ni imaginado.

Al igual en la primera década del Siglo XX se comenzó a gestar una revolución artística y literaria que pretendía abarcar todas las artes, “la Revolución Futurista” con el principio de una renovación completa de la cultura y del arte. En 1909 el poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) lanzó en Paris un manifiesto que pretendía impulsar a la sociedad a un cambio radical en lo que abarcaba sus expresiones culturales. Este pretendía la necesidad de plantear una nueva concepción de la vida y, por tanto, una nueva forma de expresión artística, basada en los principios que regían la “civilización” de las máquinas de este siglo. (Kraube, A. 1995: p-95)

En 1913 el pintor Carlos Carrá escribió algo que prácticamente caracterizó la esencia simbólica de la “Revolución futurista”:

Desde el punto de vista de la forma existen sonidos, ruidos y olores cóncavos, convexos, triangulares, elipsoidales, oblongos, cónicos, esféricos, en espiral, etc. Desde el punto de vista del color existen sonidos, ruidos y olores amarillos, rojos, verdes y azules, también de color turquesa, violeta, etc. A cada sensación le corresponde otra de los distintos campos de la percepción. (205).

A su vez, en la época que Europa se estaba industrializando rápidamente, el futurismo aumentó la velocidad de su proceso. La creencia de que “la evolución continua de la tecnología era lo más acertado” fue sin duda el pensamiento más claro y colectivo que tenían en aquel momento. (Prette, C. 2002: p-196). El dinamismo era la base fundamental de la vida moderna que se estaba gestando. Tanto la pintura y la escultura se tomaban como expresiones artísticas e individuales de cada bohemio. El movimiento era la base del futurista y la creación de líneas y la descomposición de objetos eran los puntos bases de una corriente que tan sólo comenzaba a tomar forma.

Para los artistas vanguardistas del siglo XX, el arte debía ser total, es decir, debían impregnar todos los aspectos de la vida. Las distintas expresiones artísticas, además, no debían existir separadamente sino interactuar para dar lugar a una creación única. Es por esto, que muchos artistas que comenzaron por expresar sus ideas a través de la plástica, también experimentaron lo que fue el teatro, la literatura, la poesía, la fotografía y hasta el séptimo arte.

Desde 1905 hasta 1915 se comenzaba a gestar un corriente que luego llevaría el nombre de “Fauvismo”, donde la forma se convierte en expresión del todo, el temor por la utilización de colores descarnados (colores complementarios, como el amarillo, el violeta, el rojo, el verde, el azul y el naranja, sin mucha variación en sus tonalidades) queda atrás del todo, unido con una salvaje e indomable libertad pictórica. (Prette, C. 2002: p-208)

Por estas razones, los artistas como: Matisse, Derain y Dufy, fueron conocidos con el sobre nombre de “fauves” que significaba “fieras salvajes”, siempre separados de referentes reales. A su vez en esta corriente no eran tomados los sucesos históricos como fuente de inspiración para las obras, sino las figuras humanas y los típicos paisajes europeos. (209)

Por otro lado, el proceso de transformación del expresionismo al surrealismo fue un proceso que duró poco más de cuarenta años. Si observamos el momento histórico que se vivía en Europa para aquel momento, el expresionismo alemán es resultado de la profunda crisis espiritual que, entre 1905 y la Primera Guerra Mundial, afectó a este país, paralelo al proceso ya mencionado del fauvismo.

II.1.3. El arte después de los enfrentamientos bélicos

De la violencia de los expresionistas contra las tradiciones figurativistas estalló artísticamente la creación, en 1905, del grupo de vanguardia “Die Brücke” (El Puente), fundado por Brücke, Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Schmidt Rottluff y Fritz Bleyl, los cuales en 8 años de trabajo se caracterizaban por pintar cuadros que se parecían mucho entre sí tanto en el motivo como en la manera de plasmar su arte. (Kraube, A.; 1995: p-86)

Es por esto que para muchos críticos es muy difícil diferenciar los cuadros de un artista y de otro, y dicho escenario representaba el deseo de los miembros del grupo por ir en contra del pensamiento burgués que estaba surgiendo y que expresaba que los artistas eran genios individuales.

En la pintura expresionista el dibujo se realiza a base de trazos vigorosos de encendido cromatismo, que a menudo llegaban incluso a deformar los trazos y las formas. Por su parte, las figuras presentaban un aspecto fuerte y tenían muchas veces hasta un aspecto caricaturesco, y es con esto como los arquetipos de belleza tradicional se destruyen deliberadamente. (87)

Una de las etapas del arte que más representó la realidad de lo que estaba sucediendo históricamente en aquel momento, fue el expresionismo. Está claro cómo los artistas intentaron exponer el malestar que vivían por los horrores de la guerra y la crisis de los ideales sociales, que condujeron a una revuelta contra todos los valores

establecidos. Fue así como las imágenes representaban sentimientos a través de la deformación de las figuras y de la utilización de colores que reflejan una violencia en su contraste.

Realmente sería imposible hablar del arte del siglo XX sin antes mencionar las conocidas acuarelas de Wassily Kandinsky, quien en 1910 se convirtió en el primer pintor en reflejar algo en sus cuadros que no fuera material. Sus acuarelas reflejan las primeras expresiones abstractas que se pintaron en la historia del arte del mundo entero. Fue con esto como este joven ruso, en 1911 comenzó a liderar en Munich un movimiento denominado “Jinete azul”, que manifestaba una especial sensibilidad hacia las impresiones ópticas, el color, la estética y la música. (Kraube, A., 1995, 91)

Este artista plasmó en sus cuadros una gran libertad creativa, todas las sensaciones que recibía de la realidad, transformándolas en formas de color, el movimiento sutil de sus líneas y curvas, la belleza estética, la suavidad de sus expresiones geométricas y hasta un reflejo de una realidad ligera de los colores, Es así como Kandinsky expresaba que los cuadros “desde el punto de vista puramente estético, eran una vibración en el alma [...] y un cuadro debe ser escrito como una sinfonía de colores” (91)

A su vez en Alemania, entre 1919 y 1933, comienza una escuela de arte y arquitectura que sirvió de escape y salida para muchos hombres y mujeres que intentaban zafarse de los traumas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y deseaban comenzar a ser “seres humanos nuevos” mediante un arte subjetivo cargado de emociones. La escuela llevó el nombre de “Bauhaus” donde Kandinsky y otros artistas reconocidos como Paul Klee y Piet Mondrian, entre otros, impartían sus conocimientos con la finalidad de incentivar un arte abstracto introducido por el expresionismo no figurativista. (Droste, M., 2006,18)

En 1917, siendo profesor de la Bauhaus surge una tendencia impartida por Piet Mondrian, el cual llegó a ser uno de los que proyectaba sus creaciones mediante dos elementos geométricos fundamentales: la línea y el rectángulo. Esto hizo que se generara una corriente racionalista, neoplastisista, basada en la estructura de las líneas ortogonales negras y en zonas cuadradas o rectangulares, pintadas de blanco puro, rojo intenso, amarillo o azul. Se trataba de cuadros sin temas específicos en donde se destacaba tan sólo ritmos de líneas rectas y colores primarios. (45)

A su vez otro de los precursores que dio pie al abstraccionismo pictórico fue, Paul Klee, quien mediante estructuras y formas estudiadas a través de microscopios, observó diversas formas orgánicas de la naturaleza que no habían sido utilizadas en la pintura hasta aquel momento, el cual sirvió de inspiración para los artistas en indagar hasta en los lugares más inexplorados y más extraños de nuestro universo. Desde ese momento los artistas terminaron entendiendo que en el arte todo era posible. (Prette, M., 2002: p- 215).

Entre 1916 y 1925, la irreverencia y el poder de crear y de burlarse de todo lo actual con una libertad extrema fueron sin duda las causas del surgimiento del “Dadaísmo” que significó por muchos “el sentido del sin sentido”. (217)

El dadaísmo fue un movimiento que nació en Zurich- Suiza por ser el país que se mantenía al margen de todas las batallas de poder que se habían generado en el mundo para aquel momento. Un país que brindó tanta estabilidad en sus habitantes, en comparación con el resto de Europa, que llamaban “dada” (una onomatopeya infantil que funcionó para ridiculizar a los artistas y que significa caballito de madera en Francés) a todo aquel que compartió la irreverencia del arte ante todo lo clásico, donde partes de bicicletas y urinarios podían llegar a ser obras artísticas por sí solas. (216)

En el Dadaísmo, se experimentaron nuevas técnicas como el collage y el Ready Made que trataba de contemplar los objetos comunes fuera de su contexto habitual y los eleva a una categoría de “arte”.

También se comenzaron los primeros “Happenings” de la historia, donde las lecturas de escritos absurdos, y la vestimenta de algunos artistas que confeccionaban sus trajes con objetos convencionales se convirtieron en la nota de color. Es con este movimiento que comienza el grupo de artistas bohemios suizos a propagar un arte que fomentaba el absurdo, y se comienza a propagar por toda Europa y Norte América.

El arte para aquel momento no era definido como la expresión de un sentimiento subjetivo o de un experimento de formas artísticas, si no una silenciosa representación detallada del mundo real, que en su rigidez concedían un carácter extraño a lo más evidente y conocido, o también llegaban a ser una manera burlesca y caricaturesca de las circunstancias del mundo actual. Por esto surgió una corriente llamada “Verismo” que significaba el poder de los artistas de representar las escenas de la vida cotidiana. (Prette, M.; 2002: p- 220)

Justo en 1924 comienza una corriente que duró un poco más de diez años, la cual fue, una de las más importantes y resaltantes de todos sus movimientos artísticos. “El Surrealismo” plasmó cuadros que emergían de lo más profundo del alma de los pintores, donde se dejaba de creer en la realidad visual y estaba dedicado a la búsqueda de la realidad universal, una “surrealidad” (“sur”, del francés “sobre”). (221)

Los surrealistas se comienzan a ver influidos por los psicoanálisis desarrollados por Freud a comienzos de siglo. Sus investigaciones sobre el sueño demostraron que la mayor parte de nuestra psique es comparable a un “iceberg” que flota en el abismo de nuestro inconsciente y que tanto el pensamiento, como el

sentimiento y el comportamiento del ser humano vienen determinados por fuerzas desconocidas. (Kraube, A., 199: p- 101).

Es claro que todo esto le dio la libertad a los artistas a indagar en lo que era para el momento completamente desconocido, aplicando sus sueños y sus libertades absolutas en sus lienzos. Se pueden recordar como grandes exponentes del “Surrealismo” a: Salvador Dalí, Joan Miró, Maz Ernst, Rene Magritte y a la mexicana Frida Kahlo.

Cabe destacar que los “surrealistas” utilizaron una técnica pictórica muy precisa, cuya finalidad era otorgar un carácter casi tangible e imágenes que permitían representar a la dimensión mental y no a la real. Fue simplemente un movimiento que plasmaba el mundo interno de los artistas y no el momento histórico que vivían.

A su vez, algunos artistas exponentes del “surrealismo” como Giorgio de Chirico también recorrieron las corrientes del “arte metafísico” (Prette, M., 2002: p- 218). Aún cuando esta corriente vino mucho antes que el “surrealismo”, estos artistas fueron sus mayores exponentes. El mundo de lo concreto y de lo real se mezcla con el mundo de lo imaginario. La imaginación, se convierte en parte activa y esencial del acercamiento de objetos no pares y que no presentan ninguna relación entre ellos sobre la tela.

Desde finales de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el arte comienza a doblar sus formaciones, surgiendo así “El Expresionismo Abstracto”, que significó plantear el abstraccionismo como lenguaje universal. Se tenía que tomar en cuenta que en la gran parte de Europa tanto en el territorio como en su población existían traumas que durante años, siglos o hasta la historia entera del mundo, serían imborrables, habiendo vivido la guerra, el fascismo y los terroríficos hechos del holocausto y la culminación de todo tras explotar la primera bomba atómica.

Después de esto la persecución de artistas y la destrucción de obras fueron situaciones recurrentes en Europa, razón por la cual muchos de ellos tuvieron que salir huyendo a Norte América. Es así como en Nuevo York que se convierte en la sede del arte en América, se sintió la necesidad de inaugurar varios museos como símbolo del modernismo que se comenzaba a manifestar en esta parte del mundo, siendo reflejo del ambiente europeo que ya desde décadas y siglos antes se vivía.

Es con toda la influencia de los artistas europeos emigrados a Estados Unidos, que se desarrolla la escena artística americana que hasta entonces no había tenido ningún eco internacional y que ahora se impregnaba de un realismo parecido al de la Nueva Objetividad. Se convierte en la voz más importante en el mundo artístico internacional de la postguerra, cuyos artistas más significativos fueron Grant Wood, Wyeth y Hopper. (Kraube, A. 199: p- 106)

A su vez, y no visto de la mejor forma, en los países orientales, comienza a divulgarse un arte figurativo denominado: arte nazi o realismo socialista, que se basaba en experimentar los aspectos “positivos” que habían dejado aquellos atroces movimientos políticos destructivos para la cultura y el mundo que se gestaba en aquel momento, y de igual forma intentaba mostrar la miseria de la guerra y de la inminente fuerte vida de la posguerra. (Kraube, A. 1995: p- 108)

En 1941 el pintor Barnett Newman expresó “el mundo se acercaba a su fin”. Pero con ello la pintura también perdió su significado y legitimación. Era imposible seguir pintando flores, figuras y personas. La cuestión que se planteaba era “qué se podía hacer”. Claras palabras que plantean el sentir de ese momento, donde para ellos todo estaba destruido. (109)

A diferencia de las corrientes que surgieron en la postguerra, ahora los artistas no querían desarrollar el arte abstracto, ni valores nuevos para el mundo, ni utopías.

Daban vueltas alrededor de si mismos buscando formas de expresión individuales. De esto resultó una cantidad importante de estilos y movimientos.

Los pintores franceses, Mathies y Wols desarrollaron el “automatismo psíquico surrealista”, un estilo de escritura que denominaron “machismo”. Por otra parte, en Alemania, Baumeister, Wihelm Nay, entre otros adoptaron ese estilo a su antigua forma de pintar, generando así un concepto definido como “informal” (sin formas que reproducir).

Esta libertad artística que se comienza a general alrededor del mundo limita un poco aquello que se había desarrollado décadas atrás, de que el arte “era para todos”. Pocas eran las personas en aquel momento que entendían que “rayar era arte” y que los cuadros que no plasmaban figuras u objetos visualmente legibles, no eran arte porque no reflejaban claramente “un aspecto de la vida cotidiana”. (Kraube, A. 1995: p- 100)

Sin embargo, esta nueva forma de observar una pintura en la que la fantasía era un elemento primordial ya había sido elogiada por Leonardo Da Vinci hacia el año 1500 en su “Tratado sobre la pintura”, en el que se lee: “Una nueva forma de observar inventiva consiste en contemplar una pared repleta de diferentes tipos de manchas. Si uno desea inventarse alguna situación, allí puede observar cosas que recuerdan paisajes diversos. Ya que mediante cosas confusas e indeterminadas se despierta el intelecto para inventar cosas nuevas”. (104)

II.1.4. El arte en los últimos cuarenta años

Siguiendo con esto desde 1955 hasta 1975 comienza a gestarse un estilo que se denominará “arte concreto” o arte “abstracto concreto”, el cual se basaba en que los colores no eran relacionados metafísicamente, sino que eran fenómenos físicos, cuyo variado efecto se podía analizar de manera experimental. Según esto una obra

de arte no descansaba sobre un proceso de abstracción, sino sobre el uso inminente de los elementos más concretos del cuadro, es decir, la superficie, la línea, el volumen, el espacio y el color. En este sentido los cuadros también pueden considerarse concretos, a pesar de no ser figurativos. (109)

Los efectos de las formas y del color también fueron investigados por los artistas del “op art” (“optical art”), que surge en 1958 cuyos cuadros tuvieron una gran influencia en los decoradores y diseñadores de las décadas de los 50 y 60. El verdadero exponente del “op art” fue Victor Vasarely. A su vez también el color fue el centro de interés de los pintores del “hard edge”, Franck Stella, Kenneth Noland y Ellsworth Kelly. donde sus obras son puramente color y para ellos si el color acababa concluía la obra como tal. (113)

Casi paralelo se comienza a generar otra forma de plasmar los sentimientos y las sensaciones a través del arte. Desde 1958 hasta 1975 se funda el “Realismo y el Arte de Acción”, donde se equilibraba el mundo de las artes con el mundo real de las cosas. Sus grandes exponentes fueron Yves Klein, el cual incorporaba objetos en sus pinturas (esponjas, piedras, etc.) combinado con un sólo color. (112)

A mediados de los años 60 muchos artistas renunciaron por completo a la pintura en la búsqueda del más verídico realismo, consiguiendo con ello el efecto vasto tan anhelado. Los cuadros eran una unión entre la ficción y la ilusión, y por tanto su empeño residía en destruir este mundo artístico ilusionista.

El arte debía estar integrado dentro de la propia vida, en el intento de derribar la gran frontera que había entre el arte y la vida misma. De aquí comienza a surgir el “happening” que era la mejor forma de integrar a los espectadores al arte. A su vez también surgen los “environments”, que era aquellas instalaciones tan grandes que se presentaban ante el espectador como un ambiente real. (Kraube, A. 1995: p- 113)

El cine, la televisión y la publicidad formaban parte importante de la vida cotidiana de las personas de la época y la manera de ver el mundo se basaba en la forma en que era presentado por los medios de comunicación más conocidos de aquel momento.

A su vez, se iniciaba la apertura de la era del consumismo donde los supermercados, los productos empaquetados, las comidas preparadas eran los productos más demandados que apostaban a este modelo de sociedad. Todo esto fue propuesto por los artistas plásticos como una manera genial de mostrar la sociedad en sus cuadros, y de forma contradictoria esa sociedad consumista no aceptó esto como arte sino como el “no arte” del momento.

Así comienza una competencia entre los artistas pop que deseaban mostrar los productos urbanos combinados con la creación del diseño de comics y dibujos animados con el lema “all is pretty- todo es bello”, desapareciendo todas aquellas obras de arte formales sobre telas o esculturas en mármol tallado. (Prette, M., 2002: p-225)

Con todo esto también comienza una tendencia que revolucionó el mundo de las artes. En 1965 se inicia el “Realismo fotográfico” o “Hiperrealismo” expuesto por Richard Estes, Pearlstein y Chuck Close, los cuales observaban de manera minuciosa la realidad por medio de un visor de una cámara fotográfica y retratan la vida cotidiana a través de la fotografía. (218)

Además de la fotografía, los videos y las computadoras estimularon nuevas formas de arte experimental. Así surgieron “los minimalistas” que eran artistas que plasmaban su arte a través de la utilización sutil y minuciosa de cuerpos geométricos. También aparecieron los “artistas conceptuales”, que transmitían al público sus ideas del cuadro mediante lo escrito, por esto la obra de arte como tal no era arte, sino que todo comenzaba con la idea del estímulo conceptual.

Sin embargo luego de toda esta revolución que se plantea en el concepto de arte, en la década de los 80 comienza una pasión por las grandes ilusiones y por la apariencia de las imágenes, volviendo así la pintura a sus orígenes, que se separa de toda vinculación política y de cualquier intento de poner en consonancia el arte y la vida.

Ante todo esto comienza un arte espeso que entusiasmaba los sentidos y no un arte intelectual que debía ser objeto de análisis para determinarse. Ahora se deseaba expresar espontáneamente y originalmente los pensamientos y sentimientos definidos como “neoexpresionistas”. Se pintaba lo que gustaba, lo que simplemente atraía a la vista dejando de lado cualquier tipo de convicción, se pintaba sencillamente la propia vida, sin importar que fuese figurativista o abstracta. Por esto también los miembros de estos movimientos se definieron como “transvanguardistas”.

II.1.5. El presente

Actualmente el arte no conoce fronteras. Su milenaria historia sólo demuestra que ha sido el medio de comunicación por excelencia más puro que han tenido los seres humanos, desarrollando una variedad inagotable de vertientes que conllevan a la única realidad, que el arte es todo proceso creativo, donde no sólo interactúa el creador, sino el proceso, el actor y el propio espectador o receptor que observa deliberadamente la pieza artística, generando así un proceso de comunicación básico.

Es difícil definir totalmente el arte, porque forma parte de la existencia de un todo, o un nada controlado y definido por el mismo hombre que la creó y la maneja, es sencillamente un desahogo para algunos y una ahogo para otros, un control para algunos y un descontrol para otros, es arte para la mente abstracta y deliberada de todo aquel que lo desee pensar y sentir.

II.2. LA RADIO

II.2.1. Origen de la radio en el mundo

El origen más primitivo de la radio data del año 1864 cuando el escocés James Clerk Maxwell, establece una teoría de conjuntos de las ondas electromagnéticas, teoría que más tarde en 1887 es probada con éxito por el alemán Heinrich Hertz, produciendo así lo que desde ese momento se conoce como ondas hertzianas. (Albert, P. y Tudesq, A.; 1981: p-14)

Por su parte el Ruso Alejandro Popov, descubrió la forma en que se podrían enviar estas ondas de forma más eficaz: La antena. Este aparato constituido mediante un hilo metálico estaba unido por uno de los extremos a uno de los polos del radio conductor, y el otro extremo hacía contacto con tierra, lo que permitía que cualquier diferencia de energía que se efectuara en cualquiera de los extremos hiciera sonar el timbre del cohesor, y de esta forma se tuviera cierta información que daba una idea de el desarrollo de las tormentas. (Ciencia Fácil. (2008). Disponible en: <http://www.cienciafacil.com/paghistoriaradio.html>).

Pero es el estudiante italiano Guillermo Marconi, quien logra coordinar el conjunto de las técnicas que se venían desarrollando, para así intercambiar señales hertzianas en 400 metros y luego en 2000 metros. En 1886 Marconi se traslada a Gran Bretaña donde recibe un permiso del Ministro de Correos, para intercambiar señales de este tipo mediante el sistema morse por telegrafía sin hilos. (Albert, P. y Tudesq, A.; 1981: p- 15). Terminología que en la actualidad conocemos como la radio.

Marconi perfecciona su sistema asegurando la sintonía, o la exacta concordancia de las antenas receptoras y emisoras necesarias para hacer posible el intercambio de este tipo de señales de comunicación, y luego de enlazar varios estados en 1907 realiza un enlace trasatlántico permanente. (15)

El descubrimiento y aplicación de estas ondas, marcó el comienzo de una era moderna y enfocada hacia las comunicaciones de un lugar del mundo a otro. Así, se busca reemplazar inventos como el teléfono, pues este sistema al igual que el telégrafo eléctrico, estaban basados en conductores por tierra, y se requerían extensos trabajos para comunicar mediante cables varios estados.

Mientras Marconi enlazaba a los trasatlánticos, el americano Lee de Forest, creaba la lámpara triódica, mediante la cual realizó el enlace de la Torre Eiffel y la ciudad de Villejuif, y más tarde se traslada a Estados Unidos donde retransmitió en enero de 1910, sobre 20 kilómetros desde el Metropolitan Opera, la voz del cantante Caruso. Luego de esto se transmitían semanalmente conciertos en Bruselas. (17)

Siendo la Torre Eiffel una gran antena de transmisión se había convertido en una emisora militar, y en 1910 se da inicio al envío de señales horarias que permitían a los barcos ubicar su posición en el mar, y más tarde se establece un servicio meteorológico en clave morse. (18)

Este novedoso sistema encuentra una gran aceptación durante la Segunda Guerra Mundial, pues naciones como Alemania y Francia se sentían demasiado dependientes en sus relaciones internacionales con otros países, al tener que mantener redes de “cablegramas controlados” por el extranjero y grandes empresas de radioelectricidad. (19)

Luego de acabada la Segunda Guerra Mundial, la radio funge un importante en el campo de la información y la propaganda. En Europa se convierte en un drenaje para las poblaciones que estuvieron sometidas por los nazis y un gran privilegio, pues la destrucción que dejó la guerra incluía entre otras cosas una escasez total de papel, necesario para los periódicos. (71)

De igual forma, en Estados Unidos La Marconi’s Wireless Telegraph inglesa, que dominaba el mercado de la telefonía sin hilos, se americaniza y se fusiona en la

Radio Corporation Of America (RCA), fundada por la General Electric, la American Telephone and Telegraph y Westinghouse. (20)

Así se observa como el descubrimiento del sistema de telegrafía sin hilos convierte al mundo en un centro bullicioso de comunicaciones enviadas a través de ondas cortas que tenían la particularidad de transmitirse a largas distancias. Se puede afirmar que a pesar de los grandes inventos como el teléfono, este sistema es el primer paso de esta era actual de la información.

II.2.2. La apertura de la radio en el contexto cultural, social, político y económico

Desde sus inicios, la radio se convirtió en un importante medio de comunicación, mediante el cual se pudieron conectar muchas zonas del mundo, sin necesidad de engorrosos cables instalados en tierra. No obstante, antes de ser lo que es en la actualidad no se había demostrado todo su alcance en los diferentes aspectos que rodean la vida como son los políticos, culturales y sociales.

En este sentido, para el año 1920, la estación KDKA que pertenecía a la ya nombrada con anterioridad Westinghouse Electric and Manufacturing Company, realiza un reportaje sobre la elección del candidato republicano estadounidense Warren G. Harding. Es esta la génesis del uso de la radio como instrumento para difundir los diversos contextos políticos de las naciones. (Albert, P. y Tudesq, A. 1981: p- 22)

Con respecto a este punto convendría expresar que ya la radio no sólo era un simple medio de comunicación, si no que además era un nicho apropiado para practicar el periodismo por su eficacia para hacer llegar mensajes claros y concisos.

Es importante indicar que más tarde en 1921, se da otro nacimiento importante en el campo de las comunicaciones, pues una estación de la empresa

RCA, transmite un relevante combate de boxeo (23), evento que marca la hermandad a través de los tiempos de la radio con el deporte.

Con un éxito tremendo la radio que se había convertido en un coloso, en 1922 sigue dando sorpresas, en vista de que se lanza en la ciudad de Nueva York la primera estación WEA, perteneciente a la AT&T que se había retirado de la RCA (23). Con esta nueva emisora se crea el concepto de venta de tiempo en radio, pues fue la primera en transmitir un comercial pagado. (Moore, M. (2008) Disponible en: <http://www.uned.ac.cr/globalNet/global/ensenanza/apoyo/articulos/lecciones.html>).

De aquí que este evento pueda ser considerado como la iniciación de la publicidad en la radio y con ella el sistema de patrocinadores que pagan cierta cantidad de dinero acordada con los dueños de la cadenas radiales, para difundir información acerca de un servicio o afines.

Por otra parte, la desorganizada multiplicidad de las frecuencias para radio practicada en el período 1922- 1927 del ex presidente norteamericano Edgar Hoover, ocasionó un gran caos, pues no era posible mantener las transmisiones sin interferencias. Es por esta razón que en 1927 la Federal Radio Commission (FRC) crea una legislación especial con la que se pretendía normar la utilización de las frecuencias radiofónicas (24). De esta forma, se podía tener un control sobre la cantidad de permisos que se otorgarían para utilizar el espectro radiofónico.

Por otra parte, en Europa la evolución de las estaciones radiales se daba pero con cierta lentitud, aún cuando desde 1921 se crean emisoras y algunos programas que se transmitían con regularidad. (25)

Más adelante en el año 1922, en Inglaterra se crea la famosa British Broadcasting Company o BBC, como consecuencia de la fusión entre varias empresas productoras que influenciadas por el director general de Correos, Neville Chamberlain, deciden unir esfuerzos. El 60% del capital pertenecía a seis empresas

de producción entre las que se encontraban la Marconi Company y la General Electric, entre otras. El otro 40% estaba distribuido entre 200 fabricantes menores. (26)

No obstante el éxito de la unión, se presentaron problemas pues la prensa se mostraba bastante agria en vista de que el sistema de tiempo pagado y la publicidad era considerado como un limitante para la función de informar de este medio de comunicación, y que además era un agravante por la depresión económica que se estaba presentando en la nación inglesa.

En consecuencia, en 1923 se estableció una comisión investigadora llamada Sykes, en honor a su informante, que aboga por un “control más estricto del estado” con respecto a las programaciones. Más tarde se retomarían sus conclusiones y sería la causa de que el gobierno decidiera que a partir de 1926 se le otorgaría una concesión del monopolio de la industria radiofónica, a la BBC, siempre que estuviera bajo la tutela de la Dirección general de Correos y Telecomunicaciones (27)

La junta directiva de esta empresa fue escogida por los miembros del poder ejecutivo inglés, y de la misma forma todas aquellas emisoras que habían pertenecido a las seis grandes productoras que conformaban la British Broadcasting Company, pasaron a pertenecer al Estado. Desde este momento se prohibió la publicidad en la radio. (27)

Por su parte, John Reith decidió que la BBC se financiase de forma total por subvenciones públicas, y de esta forma evitar llegar al caos de los norteamericanos, entendiendo por esto “una dependencia de los intereses publicitarios y en consecuencia una pérdida del concepto de servicio público de la radio”. (Díaz, A. (2008). Disponible en: http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_042/cuaderno_central4.html)

Para el año 1928 la BBC se había hecho parte del mundo de la política, y la campaña electoral de este año había sido seguida detalle a detalle a través de las emisoras confortantes de este gran grupo, sumado además el hecho de que “los líderes habían podido expresarse” y “por primera vez la prensa inglesa reconocía la influencia directa de la radio en la vida política”. (28)

Por otro lado, en 1925 mientras en Inglaterra se discutía si la BBC debía ser un monopolio que no estuviera regido por el Estado, en Alemania el gobierno entregaba una autorización de emisiones públicas radiales con más de 100.000 aparatos receptores de ondas, con lo que en 1926 se comenzaron a difundir programas de corte educativo en Alemania. (29)

Es importante acotar que las emisiones estaban controladas por la Reichspost o Dirección General de Correos y Telecomunicaciones y el Ministerio del Interior del Reich, órgano que controlaba el contenido de los programas. (29). En este sentido era obvio el poco alcance que tenía la radio en este momento, pues a pesar de ser un arma comunicacional para los nazis mediante la cual reeducaban y adoctrinaban a la población, no se traducían en contenidos verdaderamente educativos, o con otro corte que estuviera fuera de los intereses del Reich.

En Francia en cambio, luego de la Segunda Guerra Mundial se utilizaba la radio con fines telegráficos y no radiofónicos, pues el pensamiento colectivo la concebía sobre todo para “comunicaciones particulares a larga distancia”. Es decir, no contaban con el uso que se le podía dar a la radio para entretener a las personas. (31)

Emile Girardeau obtuvo el permiso para transmitir y en 1922 se pudo inaugurar la primera emisora privada de la nación francesa, llamada Radiola conducida por el joven comediante Marcel Laporte quien se ganó el nombre de Radiolo. Mientras tanto existía un gran debate pues el gobierno mantenía un monopolio de las transmisiones radiofónicas a pesar de que este convivía con las emisoras privadas, autorizadas para “favorecer las industria eléctrica”. (30)

En 1923 llegaron los izquierdistas al poder, y estos no estaban de acuerdo con el sistema de coexistencia entre las emisoras del Estado y privadas, pues pensaban que la radio sólo podía ser manejada estrictamente por el gobierno. Aún así emisoras autorizadas o no iniciaron sus emisiones en 1924. (31)

En un período presidencial posterior se decreta en un decreto ley el régimen del monopolio diferido, y con esto se confía la programación de las emisoras del estado a asociaciones de oyentes y se permite las prácticas radiales a las emisoras privadas.

Con respecto a otros países de Europa también tuvieron un amplio desarrollo en el campo de la radiofonía. En Bélgica se funda la Radio- Bélgica. En Holanda, aún cuando en sus inicios la radio se utilizaba para impartir los cursos de la Bolsa, luego la empresa productora de material radioeléctrico Philips, lanza la primera estación en 1924.

En Suiza, se abrió la primera estación en el año 1922 y luego otras emisoras fueron aperturadas. En España, por su parte aún cuando desde muy temprano tuvieron contacto con el mundo de la radio y las emisoras, no existían suficientes aparatos receptores. En Rusia se utilizó desde 1918 la radio como medio propagandístico y de educación de masas. (31)

II.2.3. La Radio en Venezuela

Para hablar de la radio en Venezuela es necesario que dirijamos nuestra mirada hacia el comienzo de las telecomunicaciones en nuestro país, cuyo origen expresa la esencia de lo que se conoce en la actualidad como medios radiofónicos y sus regulaciones legislativas.

Es importante acotar que aún cuando es necesario ampliar el campo de información sobre los orígenes en Venezuela que han guiado a la radio en Venezuela, estas no surgen del simple hecho de la instrumentación de este medio, si no que, más

allá de esto, tiene un componente jurídico que inicialmente se basó en el término “telecomunicación”, vista esta como cualquier medio por el que se transmiten señales audiovisuales que llegan a un público antes general, y ahora segmentado por la llamada globalización.

Por esto es necesario hacer un recuento de las distintas legislaciones y sus reformas, que han dado paso a la radio que ahora se conoce, sabiendo que estas pueden ampliar los antecedentes de la misma en Venezuela, pues qué serían los servicios sin sus normativas.

Ahora bien, durante el gobierno del General Juan Vicente Gómez, específicamente el 27 de junio de 1918, mediante decreto el “Congreso Nacional de los Estados Unidos de Venezuela”, publica en “Gaceta Oficial N° 13.487” la Ley de Telégrafos y Teléfonos. Esta legislación establecía que “cualquier sistema inventado o por inventarse” era de la competencia exclusiva del Gobierno Nacional, y que en esos casos el Ejecutivo podría construir líneas telefónicas si así lo decidía. Además sienta el precedente de las concesiones en el campo de las telecomunicaciones, pues señala que “mediante petición de los interesados o por contrato especial”, se puede permitir a particulares la consecución de obras de construcción de líneas telefónicas, siempre y cuando se ajustaran a las leyes establecidas. (Libro Blanco sobre RCTV. 2007: p- 36).

Después de este decreto se le otorgó en 1926 el primer permiso radioeléctrico a la emisora AYRE que transmitía en amplitud modulada o AM. En esta estación se transmitían las noticias de los diarios caraqueños, así como programación de corte humorístico o cultural. (Fpolar. (2008). Disponible en: <http://www.fpolar.org.ve/Encarte/Fasciculo18/fasc1809.html>)

Más tarde en el año 1927, el Congreso Nacional de los Estados Unidos de Venezuela, crea la Ley sobre Comunicaciones Cablegráficas con el Exterior, legislación que establece que el uso y explotación del “servicio de comunicación

cablegráfica submarina con el exterior”, será regulado por el Ministerio de Fomento, ente que tendrá la potestad de decidir mediante previa solicitud del aspirante a la utilización de este servicio, si en efecto se le concede el permiso o en caso contrario es denegado. (Libro Blanco sobre RCTV. 2007: p- 37).

En 1928 un grupo de estudiantes que se hacían llamar la Generación del 28, realiza un movimiento académico y estudiantil durante un carnaval caraqueño que termina en un enfrentamiento bélico con las fuerzas militares del General Juan Vicente Gómez.

Luego de este episodio el ejecutivo decide cerrar AYRE y más tarde en 1930 el Grupo 1BC funda la emisora YVICB que tenía una programación muy parecida a la de AYRE, pero al tener mayores recursos económicos era mucho más rico en elementos radiofónicos, sumado al hecho de que sus transmisiones se extendían casi hasta la media noche.

En el Convenio Internacional de Radiodifusión, a Venezuela se le asignó el código YV, y esta es la razón por la que las siglas que identifican a esta emisora son YVIBC en onda larga y YV2BC en onda corta, correspondiendo las siglas BC a Broadcasting Caracas, que luego se convertiría en Radio Caracas. (Varios autores. (2008). Disponible en <http://www.monografias.com/trabajos14/radio-venezuela/radio-venezuela.shtml>.)

Desde este momento, Radio Caracas se convierte en un círculo donde comulgan figuras de la comunicación, talentos de la música y ratones de biblioteca que formaban la intelectualidad venezolana. Además, adquiere formalidad y se viste de seriedad cuando su programación se inclina hacia el campo de las noticias y se desarrolla como se mencionó el género de los guiones dramáticos.

Más tarde una nueva legislación se decreta el 19 de enero de 1932 se en Gaceta Oficial de “número 17.630”. El Reglamento de Servicios de

Telecomunicaciones se basó en la Convención Internacional de Washington del 25 de noviembre de 1927. En dicho reglamento se autoriza únicamente al Ejecutivo Federal para construir estaciones radioeléctricas, pero señala que mediante concesiones o permisos a entes particulares o ajenos al Gobierno, se podrán construir y explotar estaciones, siempre y cuando estas no se extralimiten de un período mayor de un año, pudiendo ser renovadas y revocadas a juicio del Ejecutivo. (Libro Blanco sobre RCTV. 2007: p- 37).

En el año 1934 se publica en la gaceta oficial “Nº 19.019” el Reglamento de Radiodifusión, que será derogado por su reforma publicada en gaceta oficial “Nº 19.160” el día 12 de enero de 1937, durante el gobierno de Eleazar López Contreras. Esta nueva normativa introduce y explica el término de “radiodifusión visual”, reconoce la radiodifusión como un servicio público y refuerza la potestad del Estado para otorgar o no “concesiones o permisos” en este ámbito. (38)

Antes de la reforma de este reglamento, se crea la Ley de Telecomunicaciones, publicada en “Gaceta Oficial Nº 19.019” el 29 de julio de 1936, en la que se establece el “régimen de servicios públicos cuya explotación se ha reservado el Estado”, figura que fusiona los servicios de telégrafos y teléfonos de la ley de 1918, con los servicios inventados o por inventarse, estaciones radiodifusoras, radiotelevisoras y señalamiento eléctrico o visual, y con el elemento previsto en el Reglamento de Servicios de Telecomunicaciones de las concesiones que no podrán exceder el año con potestad del Ejecutivo para revocar o renovar dichos permisos. (38)

Esta ley es reformada por el Congreso Nacional de los Estados Unidos de Venezuela, y con ella se deroga tanto su antecesora de 1936 como la Ley de Comunicaciones Cablegráficas con el Exterior de 1927. (39)

Con esta normativa, el Estado queda en total potestad de regular este ámbito por considerarlo un servicio público, y además de incluir los elementos de cada una

de las leyes y reglamentos comentados, se suman dos nuevos. Primero, el principio que establece que aún cuando el Ejecutivo puede otorgar concesiones o permiso para la explotación de los servicios también mencionados a particulares, la Nación “tiene de derecho de preferencia de adquirir, en igualdad de condiciones, cualquier instalación de líneas o estaciones de telecomunicaciones”. Segundo, la facultad del Ejecutivo para suspender transmisiones por razones de “seguridad de la nación, seguridad individual, orden público, buenas costumbres o cuando así lo juzgue conveniente”. (39)

Siguiendo esta línea, el Presidente Eleazar López Contreras, crea el Reglamento de Radiocomunicaciones, decretado en Gaceta Oficial Extraordinaria del 5 de marzo de 1941, donde establece que todos los servicios radioelétricos son de la “exclusiva competencia del Estado”, y mantiene la excepción de las concesiones. (40)

Aún cuando la aparición de la televisión tanto en Venezuela como el mundo, ha hecho mella en las poderosas características comunicacionales de la radio, sigue manteniéndose como un coloso, pues ha evolucionado para adaptarse a las nuevas tecnologías y necesidades de los públicos.

Siguiendo esta línea convendría decir que ha tenido también un impacto cultural pues desde la década de los cuarenta, se ha observado como con la evolución de la radio, también ha evolucionado el lenguaje de los venezolanos, que se convirtió en un reflejo del lenguaje radiofónico.

El auge que se creó con la radiodifusión en sus primeras décadas, trajo como consecuencia favorable, una gran relevancia de la publicidad dentro de este medio, pues al igual que en otros lugares del mundo se convirtió en la base económica que sostendría todo el sistema. Así por ejemplo, surge la Asociación Nacional de Anunciantes (ANDA), vigente hasta el día de hoy, y en 1945 aparece una Cámara de la Industria de la Radiodifusión. (Varios autores. (2008). Disponible en <http://www.monografias.com/trabajos14/radio-venezuela/radio-venezuela.shtml>)

Por otra parte, la Emisora Cultural de Caracas (1975), es la primera en transmitir en Frecuencia Modulada o FM, frecuencia que abrió espacios importantes para la radio que en algún momento comenzó a perder brillo.

El 27 de mayo de 1987, ya en el gobierno de Jaime Lusinchi, se decreta mediante Gaceta Oficial N° 33.726 el Reglamento sobre Concesiones para Televisoras y Radiodifusoras, instrumento jurídico que amplía el tiempo para conceder concesiones de un año a veinte años. (Libro Blanco sobre RCTV. 2007: p-41)

Y es después de este reglamento que se fundan las emisoras de radio especializadas y creadas con el fin de llegar a un target o sector de la población específico, dependiendo de los gustos musicales o la edad, así nace una época de florecimiento para cantantes nacionales como Yordano, Franco de Vita, Kiara y Karina, entre otros.

Se puede decir que a pesar de que la radio es muy joven aún, considerando todas las etapas por las que ha pasado el mundo, se ha convertido en una especie de viejo sabio, pues en Venezuela por ejemplo, hace mucho se trabaja con los procesos radiofónicos como ya se ha podido observar a lo largo de esta breve exposición de antecedentes.

II.2.4. La radio: significado y características

Para entrar de lleno en los predios de la radio es necesario ante todo dar una definición clara de lo que es. En primer lugar, se hará una separación técnica de la radio como medio de comunicación y como herramienta utilizada en el periodismo.

La radio como método técnico para hacer posible una comunicación refiere a una tecnología que consiste en la transmisión de señales mediante ondas electromagnéticas o Hertzianas. Estas ondas se propagan por el espacio sin guía

artificial y su frecuencia es convencionalmente inferior a 3 000 GHz. (Euromaya. (2008). Disponible en: http://www.euromaya.com/glosario/O_GLOSARIO.htm)

Las ondas electromagnéticas no necesitan de ninguna plataforma física para poder desplazarse de un lugar a otro, y de esta forma es factible que puedan propagarse a través del aire y del espacio vacío. Esta es entre otras la gran ventaja de la radio, pues es posible hacer uso de ella en cualquier contexto y así transmitir señales, que han podido ser decodificadas por el hombre mediante transmisores y otras tecnologías.

Es conveniente comentar que aún cuando se le ha dado este nombre a la radio, esta nomenclatura se utiliza para otros medios que están dentro de una radiofrecuencia como la televisión, el radar y la tecnología de los celulares.

Ahora bien, la radio aplicada al campo del periodismo, conserva las mismas características explicadas antes pues ella no pierde su esencia de tecnología de comunicación, pero en este caso se le da un tratamiento más semántico y se utiliza para reforzar ciertos géneros periodísticos.

El medio radiofónico como se ha mencionado en los antecedentes ha sido utilizado desde sus inicios para reforzar contenidos informativos, políticos, culturales y sociales, pues más allá del simple hecho de esos compendios, existen las técnicas periodísticas necesarias para poder transmitir informaciones, que han ido evolucionando de la mano de la radio, haciendo que sea muy difícil de separar el periodismo radiofónico de la tecnología de la información.

Así mismo, como afirma Pilar Vitoria, esto se ha venido reforzando por las tres bases que están íntimamente relacionadas con los medios de comunicación, que son la capacidad que deben tener estos para informar, entretener y educar. (Vitoria, Pilar, 1998: p -9). No deben separarse los medios de comunicación de esta premisa pues podrían perder su esencia.

II.2.5. Características de la radio

Pilar Vitoria refiere en su libro Producción Radiofónica, varias características que van de la mano cuando se habla de la radio, y que en cierta forma descubre algunas de las ventajas y desventajas de la misma. Estas deben tenerse siempre en cuenta, pues no se puede hacer radio si existe un desconocimiento acerca de la naturaleza de este medio de comunicación.

La primera de las características descritas por Vitoria son la inmediatez, la instantaneidad y la rapidez de la radio, pues cada vez que sucede un hecho noticioso es transmitido de inmediato e incluso paralelamente con la acción, lo que permite a los radioescuchas informarse sobre el mismo desde el momento en que ocurre el suceso. (Vitoria, P., 1998: p- 9)

Con respecto a este punto, los medios simultáneos como la radio o la televisión y ahora las páginas interactivas de Internet, se han convertido en los más tomados en cuenta por los públicos, pues son los que adquieren mayor sentido de la realidad al poder mostrarse a través de ellos hechos que están ocurriendo en un determinado momento.

La actualidad es otra de las características de la radio, que además va de la mano con la rapidez y dinamismo de este medio. (9) Es necesario indicar que siendo utilizado para difundir contenidos mediante varios géneros periodísticos, la radio conserva o lleva en sí misma esa preponderancia que se le da a los hechos actuales, pues con el devenir del tiempo se le ha dado mayor importancia a toda aquella acción inmediata que sea transmitida. Despierta la curiosidad de las personas que hacen uso de los medios de comunicación.

Vitoria expresa que en la actualidad tanto periodistas como productores confunden el sentido de la actualidad, pues se considera que sólo las primicias hacen de este un medio actual, pero esta autora considera que dicha característica se logra

mediante una estructuración adecuada de la agenda informativa, reforzada por la corroboración de datos y “un buen balance de fuentes”. (10)

De esta forma se puede educar tanto al público como a los periodistas y productores, para que jerarquicen de forma correcta los hechos expuestos y pueda existir una correspondencia con el verdadero sentido de la actualidad.

Así mismo, otra de las características de la radio es la credibilidad. Al respecto, Pilar Vitoria, explica que se ha generado la costumbre de “si se dice en la radio, se cree”, reforzado por la inclusión de los actores de las noticias, que han logrado que este sea uno de los medios en los que más se confía. “Esta credibilidad es tan fuerte que cuando hay un temblor, la gente enciende de inmediato la radio para cerciorarse de que, en efecto, tembló”. (10)

Para la autora, la acción hablada de los protagonistas es lo que refuerza lo creíble, pues la voz humana es tan fuerte que inconscientemente se cree en ella, sobre todo si es escuchada a través de un medio como la radio. Es justo por esta característica que los locutores y productores deben tomar siempre en cuenta el valor de la veracidad, corroborar la información que será transmitida y no emitir juicios de valor, pues el público es muy susceptible de creer en cada cosa que sea dicha por radio. (10)

A modo de comentario, es importante resaltar que en la actualidad no en todos los casos se cumple con estas recomendaciones, y en muchas ocasiones se pueden escuchar datos errados a través de este medio de comunicación o como los periodistas que hacen la locución dejan que se vea más de lo necesario sus juicios de valor, además en muchas otras ocasiones se observa como la producción de los espacios radiofónicos están estructurados en base a informaciones que no han sido corroboradas o se nota la poca preparación con respecto al tema a tratar.

La emotividad, intimidad y expresividad son otras de las características de la radio, que además están bastante relacionada con el punto anterior, pues refiere a las emociones que se crean en los públicos a través de la voz humana. El lenguaje hablado es uno de los elementos de persuasión más importantes para el ser humano, y partiendo de esta idea a través de las voces de los locutores se puede crear un ambiente de intimidad con las personas que escuchan una transmisión. (10)

En este sentido la radio apela a esos puntos comunes que todos desean tener con los locutores, es decir, es una forma de crear una relación emisor- receptor, que emula quizás a una conversación con un amigo o un familiar, muy íntima y en confianza, donde los locutores le hablan a cada uno de sus radioescuchas, y no a un grupo. Así es la radio.

Otra de las características de este medio de comunicación es la ubicuidad, referido al hecho de que la radio se puede escuchar en cualquier lugar y además en varios lugares a la vez. (11)

La cotidianidad por su parte, tiene que ver con la capacidad que tiene el oyente para escuchar la radio mientras desarrolla sus actividades diarias, sin que esto signifique distraerse de esas tareas, pues sólo se necesita poder oír y tener un transmisor. De esta forma, cualquiera puede escuchar la radio mientras maneja, trabaja o realiza otra actividad. Es esta la razón por la que los locutores deben transmitir sus mensajes de forma concisa y lo más claro posible, pues normalmente los oyentes están haciendo varias cosas además de escuchar la radio. (11)

Entonces se puede afirmar que entre estas dos últimas características se establece una relación, pues si al hecho de que la radio se escucha en cualquier lugar y en varios a la vez, le sumamos que los radioescuchas pueden encontrarse en cualquier ubicación geográfica mientras están realizando algunas actividades y escuchando la radio, es posible fusionarlas y hablar de forma conjunta de la

cotidianidad y la ubicuidad, y podría decirse que en la radio lo cotidiano es ubicuo y viceversa.

La transportabilidad es una cualidad muy importante de la radio, pues como se mencionó anteriormente en la actualidad la existencia de los transmisores ha hecho posible que este sea un medio transportable, sumado a que estos aparatos son muy económicos y casi cualquier persona puede adquirir uno. (11)

Con respecto a los costos, la producción radiofónica es mucho más accesible que en la televisión, en vista de que la plataforma necesaria para desarrollar la radio es menos complicada, y el costo de la cobertura también es menor aún cuando los mensajes llegan a un mayor número de personas. Asimismo los costos de la publicidad en la radio son menores. (12)

La fugacidad y la unisensorialidad están ligadas íntimamente, en vista de que son las características más especiales de la radio. La primera es intrínseca a este medio de comunicación pues por naturaleza los mensajes transmitidos son fugaces o efímeros, de forma que no permanecen en el tiempo y no tienen un espacio tangible. La segunda, refiere al hecho de que sólo se necesita un sentido para percibir sus mensajes. Muchos consideran que estas son las mayores desventajas de la radio, porque las emisiones son “instantáneas e irreversibles” y no contiene imágenes o algún elemento para reforzar el contenido. (13)

Pilar Vitoria explica que la fugacidad y la unisensorialidad de la radio están unidas porque según expertos como Mariano Cebrián Herreros:

La radio ofrece la información en el tiempo, no en el espacio. Un tiempo fugaz en el que el sonido informativo tiene una duración sin más permanencia que la de la sucesividad temporal y la capacidad de memoria auditiva de quien la recibe, muy inferior, en todo caso, a la memoria visual. Un tiempo irreversible que no permite la "reescucha" de la información, y dificulta la reflexión. (13)

Esta naturaleza fugaz y unisensorial de la radio obliga a los profesionales de este campo a elaborar mensajes muy claros, cuya esencia sea perceptible de forma inmediata al momento de escuchar el mensaje, para de esta forma garantizar que los oyentes no pierdan parte importante de los contenidos expuestos y sean capaces de retener esta información.

Por último pero no menos importante, está la flexibilidad y versatilidad, que aluden a “la variedad de formas de presentación del mensaje radiofónico, a los diversos horarios y a los múltiples lugares de escucha”. Con lo cual podríamos decir que se puede observar otra característica expuesta anteriormente que es la ubicuidad. (13)

Casi cualquier género puede ser transmitido por la radio, desde programas informativos e interpretativos hasta dramáticos, adaptaciones de caricaturas, cuentos, novelas y reportajes entre otros, y esa multifuncionalidad es lo que le otorga flexibilidad y versatilidad.

Pilar Vitoria refiere al autor Antonio Cabezas quien afirma:

Tenemos programas dramáticos, de noticias, de chistes, para niños .Y para amas de casa. Hasta hay programas de gimnasia por radio; se puede enseñar a leer y escribir sin la ayuda del maestro... En la radio se reza y se ríe, se canta y se cuentan narraciones [...] En fin, los programas de la radio son tan variados como son variadas las actividades del hombre. (14)

Como se puede observar la radio y sus vericuetos tienen fuentes inmensas de posibilidades, pues siendo inmediata, rápida, flexible, transportable y accesible económicamente, se tiene un amplio espectro para trabajar con ella, e incluso se podría llegar a afirmar que cuenta con un gran alcance del que carecen otros medios de comunicación.

No obstante, siempre se ha de tener en cuenta que todas estas características pueden ser grandes desventajas en ocasiones, pero concientizando esta situación se pueden explotar sus virtudes y trabajar de forma estructurada con sus fallas, para hacer de este un gran camino donde la comunicación con todos sus aspectos es lo más relevante.

Habría también que comentar que en la actualidad a la radio no se le ha estado sacando su mayor provecho, pues las costumbres radiofónicas han creado patrones de uso que dejan de lado muchos elementos importantes de la comunicación. Estos percances surgen cuando los profesionales de este medio no están bien preparados para enfrentarse a los meollos del medio, o cuando el hecho de hacer radio se convierte en un mero trabajo sin ningún tipo de estímulo para realizar una buena gestión.

II.2.6. Producción radiofónica

Para trabajar en radio es necesario que se sigan ciertos pasos o guías que en esencia delimitan los procesos radiofónicos transmitidos a uno o varios públicos. Con respecto a esto la autora Pilar Vitoria explica que la radio, así como otros medios, tiene “reglas de oro”, que deben ser tomadas muy en cuenta al momento de realizar este tipo de producciones. (Vitoria, P., 1998: p -15)

Estas reglas provienen de tres preguntas claves: ¿Qué emitiré?, ¿para quién lo emitiré? Y, ¿cómo lo emitiré?, que se desprenden a su vez de las características propias de la radio, de “los muchos elementos, recursos, posibilidades y limitaciones que posee”, así como de “la mediación técnica, la fugacidad, la empatía e identificación generales por este medio”, entre otros muchos aspectos que hacen a este medio. (15)

Estas tres premisas son comparables a las cinco W y H utilizadas en el periodismo para la correcta redacción de las informaciones, que se conocen en

castellano como el ¿Qué? ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Y ¿Cómo? Es importante resaltar que tan importante como la radio en sí misma, es responder siempre a estas interrogantes, en vista de que los oyentes son unos de los más grandes jueces de lo que se transmite, y si se dejan a la suerte los contenidos, ellos se darán cuenta que hay elementos a los que no se les dio respuesta.

En este sentido, Vitoria expresa que uno de los peores errores que se pueden cometer cuando se trabaja con producciones radiofónicas, es la improvisación. Es decir, realizar programas de radio que no tienen ningún tipo de preparación previa, e incluso la ignorancia de los locutores cuando se expresan acerca de un tema. (16)

No improvisar en radio significa elaborar previamente un guión, una guía de los puntos a tratar en el programa. Significa también establecer un objetivo claro de lo que el público conocerá, aprenderá, disfrutará y aprehenderá; es decir, implica organizar –antes de salir al aire- los contenidos y el orden de su presencia al oyente; tener muy claro lo que quiere transmitirse a la audiencia. (16)

En este sentido, es posible afirmar que improvisar en la radio es una suma de la más grande irresponsabilidad, falta de profesionalismo y una escasez pronunciada del interés que se le debe dar a las necesidades de los radioescuchas. Una falta que además distorsiona las capacidades del medio.

Para evitar este tipo de situaciones el personal que se encarga de todos los procesos de preproducción y producción de los programas radiales, debe manejar de forma correcta los aspectos importantes de este medio como son el lenguaje, tema que se ampliará en puntos posteriores, y la estructuración y adaptación de los contenidos. En algunos momentos se pueden improvisar palabras, pero siempre se debe tener claro el contenido.

Por otra parte, tomando en cuenta la unisensorialidad de la radio los contenidos deben ser elaborados de forma clara y concisa, como se mencionó

anteriormente, de forma que el riesgo que se corre de caer en la tentación de la verborrea sea mínimo.

Mario Kaplún se inclina hacia la idea de “limitarse a presentar pocas ideas y conceptos en cada emisión”, es decir limitarse a presentar ideas cortas que respondan a todas las interrogantes sin que se salgan del contexto requerido. (16)

Pilar Vitoria le da un nombre a esta práctica y es la “Ley del menor esfuerzo del oyente”, puesto que ellos no pueden captar todos los matices de las informaciones difundidas, y en refuerzo de esto los contenidos deben ser presentados de forma simple y clara para que sean recibidos con mayor eficacia. Esto obliga a ser meticuloso con la escogencia de los temas, el discurso que se utilizará durante las emisiones para transmitirlos y la síntesis de los mismos, que deben contener todos los puntos importantes sin extenderse. (16)

Guiada hacia el oyente surge otra de las reglas de oro de la radio, que es para quién se emitirá, interrogante que hace necesario darle la importancia exacta y justa que merecen los radioescuchas, porque es a ellos que se dirigen los contenidos. Si no se conoce el tipo de oyentes, lo más seguro es que los intentos de comunicación serán fallidos. Hay que definir los target previamente, para adaptar los contenidos a las necesidades.

Mérayo Pérez expresa con respecto a esto:

[...] No es posible que una emisora diseñe una adecuada programación si prescinde del conocimiento científico acerca de sus oyentes habituales o potenciales: edad, sexo, estado civil, formación cultural, estatus económico, inclinaciones políticas, etc. Asimismo es necesario conocer los hábitos de vida en relación con la audiencia radiofónica: número de aparatos receptores por hogar y vehículo, horas de exposición, grado de atención y retención de los mensajes, etc. (17)

Con respecto a la pregunta de cómo se emitirán los contenidos Pilar Vitoria hace énfasis en la concientización de que “el tiempo radiofónico es diferente del tiempo real”. Existen dos factores que intervienen según la autora en esta regla. El primero consiste en “[...] el condicionamiento temporal que sufre la decodificación. Esta, al ser realizada por el oído, puede hacerse en tiempo presente, determinando así la fugacidad de los mensajes”. (17)

El segundo factor consiste en que no es posible en la mayoría de las ocasiones presentar los hechos con la misma duración con la que suceden, es decir, acciones que han que se han extendido lo suficiente en el tiempo, están lejos de poder ser narradas en espacios tan cortos como los de la radio.

Cebrián Herreros explica que el montaje radiofónico incide sobre el tiempo de duración de un suceso, y los modifica de tres maneras. En primer lugar, si se respeta al máximo, es decir si “la emisión radiofónica permanece en antena el tiempo que dure el hecho informativo”, bien sea en vivo o diferido. En segundo lugar, si se reduce a un tiempo radiofónico inferior, es decir si una información de media hora, por ejemplo es adaptada a dos minutos. Y en tercer lugar, si se amplía, situación que se observa cuando de un hecho de corta duración es extendido, si “se ofrecen las versiones de varios locutores”. (18)

La última recomendación que señala Pilar Vitoria, es la de “leer en voz alta lo que se escribe para el oído”. Esta regla confiere un trato especial a la forma de redactar para la radio, pues considerando la unisensorialidad de la radio, y reforzando la idea de que el lenguaje debe ser claro y conciso, los guiones deben ser elaborados para ser escuchados, y no para ser leídos como es común. (18)

En este sentido, se recomienda leer repetidas veces los textos antes de realizar las locuciones, para eliminar errores “de orden lógico o cronológico de los acontecimientos, de sintaxis del idioma, de puntuación y respiración, de muletillas”. (18)

Es importante tomar en cuenta dicha recomendación, en vista de que es mucho más fácil reconocer este tipo de elementos sin son escuchados, además de que es la mejor forma de ver si en efecto un texto está redactado para ser leído por un medio como la radio, o si al contrario tiene un lenguaje muy enrevesado, que en ningún caso se adaptará, ni será escuchado por los usuarios. “Por eso, los radiofonistas nos preocupamos porque nuestro material no suene a escrito sino a hablado, y lo leemos varias veces en voz alta, tal como será percibido por el oyente”, opina Vitoria. (18)

Dentro de la clasificación de esta autora, otra regla importante a seguir para la producción radiofónica es la “piel”, referida a esa sensibilidad a la que se debe apelar cuando se trabajan con contenidos radiales, pues la mejor comunicación se establece de ser humano a ser humano, y eso es lo que se debe sentir al oyente.

Mario Kaplún recomienda que los mensajes sean “[...] interesantes para captar la atención del oyente [...] aprovechar la sugestión del medio, estimulando la imaginación del receptor y suscitando imágenes auditivas [...]”. De esta forma, será mucho menos complicado llegar a ese retablo de sensaciones y emociones, que a fin de cuentas marcan las decisiones de las personas, porque somos seres emotivos por naturaleza. (19)

Así mismo, es importante “desplegar una amplia gama de expresiones”, esto con el fin de tocar más de un aspecto de los oyentes, y “crear una comunicación afectiva, que no sólo hable al intelecto del oyente, sino que convoque también su sensibilidad y su participación emotiva”.

Ahora bien, habiendo expuesto los patrones a seguir para una adecuada producción radiofónica, cabría expresar que hay un elemento importante que deben ser estudiado con mayor profundidad antes de meterse de lleno en lo que son los programas en la radio. Este elemento es el lenguaje radiofónico, y a continuación se expondrá una idea de que significa y sus distintos aspectos.

II.2.7. Lenguaje radiofónico

Muchos autores y radiofonistas consideran que el lenguaje radiofónico, se encuentra aún en construcción, que aún no se puede organizar ni sistematizar. Al respecto Martín F. Sanabria expresa que tanto la radio como la televisión “andan todavía en búsqueda de sus lenguajes respectivos mediante tanteos [...] más producto de la intuición y el pragmatismo”, que de la determinación de algún principio científico. (Vitoria, P., 1998: p-21)

En este sentido Armand Balsebre considera que “el perfeccionamiento de la técnica no sería suficiente para hacer de él un verdadero lenguaje si no hubiera realizado poco a poco un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de su mezcla”. Razón por la cual el autor afirma que se ha convertido en un lenguaje auténtico en vista de que se ha definido empíricamente “su gramática y su sintaxis. (Balsebre. A. (2008). Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlweb/armandbalsebre.doc>)

Pilar Vitoria habla de seis elementos sonoros que van de la mano con el lenguaje de la radio: la palabra, la voz, la música, los efectos de sonido, el ambiente acústico y el silencio. No obstante, la autora indica que otros autores como Arturo Merayo Pérez, consideran que en realidad se pueden llevar a cuatro elementos, pues la palabra surge de la voz “por la naturaleza oral de la radio”, y los sonidos son parte del ambiente acústico. (21)

En este sentido, se presenta una nueva forma de lenguaje, pues no puede clasificarse como oral, porque en este medio no se hace uso exclusivo de la voz o la palabra, si no que además se incluyen los elementos de la música, el ambiente

acústico y el silencio, que hacen de esta una nueva modalidad con características únicas.

Balsebre explica con respecto a esto que el lenguaje radiofónico no es únicamente la palabra, por cuanto “se constituye de los sistemas expresivos de la palabra, la música y los efectos sonoros”. (Balsebre. A. (2008). Disponible en: www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlweb/armandbalsebre.doc)

Cada uno de estos elementos debe utilizarse de forma deliberada, y conjugarse para crear un producto de calidad, donde cada uno desempeñe el papel que le corresponde, sin alterar la esencia comunicativa de la radio, sino justamente enriquecer estos procesos.

En muchos casos, a pesar de que se tomen muy en cuenta estos sub elementos, se produce una falla en los procesos comunicacionales causada por el ruido, que puede ser cualquier obstáculo sonoro, social, ideológico, entre otros, que siempre están presentes al momento de transmitir o recibir un mensaje. Podemos clasificar los ruidos de la siguiente forma:

- **Fuente física:** se produce cuando durante una transmisión, el oyente escucha de forma paralela otro sonido, por ejemplo de un teléfono, un grito, algo que se cae.(23)
- **Fuente psicológica:** viene dado por la molestia que causa la voz del locutor, lo que ocasiona que el oyente insista en distraerse del mensaje que se están intentando enviar. (23)
- **Fuente ideológica:** los puntos de vista expuestos no están en consonancia con las opiniones de los radioescuchas. (23)
- **Fuente sensorial:** cuando otros sentidos compiten con el oído, lo que puede pasar con frecuencia, porque dado el carácter unisensorial

de la radio, mientras se escucha una emisión se pueden estar haciendo otras cosas que pueden desviar la atención del mensaje. (23)

Se torna muy dificultoso controlar cada una de estas fuentes, pues son impredecibles y se salen de las manos de los productores, y es muy posible que en una transmisión se conjuguen varias de estas variantes y ocasionen un gran ruido que obstruya el objetivo del mensaje.

Asimismo existen varios tipos de ruidos que se clasifican de la siguiente forma:

- **Ruido técnico y mecánico:** es aquel producido por los aparatos de audio o en la señal. “En sentido amplio, entendemos por ruido técnico las perturbaciones que sufre un sonido por el mal o incorrecto uso de los equipos”. (24)
- **Ruido fisiológico:** es aquel producido por una discapacidad física como la sordera, que hace imposible que el mensaje sea transmitido y llegue de la forma deseada al oyente. (24)
- **Ruido semántico:** son los producidos por la utilización de códigos lingüísticos incomprensibles para los radioescuchas. (24)
- **Ruido estructural:** son los provocados por “la inadecuada selección de la forma de presentación (formato) de un mensaje”.(24)

Cabría decir que con excepción del fisiológico, todos los ruidos pueden ser controlados por los comunicadores, porque las fallas técnicas pueden resolverse, la dicción y las palabras se deben adaptar de forma que sean comprensibles para el público, y con un estudio previo se puede escoger el formato correcto para cada situación.

II.2.7.1. Música y efectos en la radio

Ahora bien, la música es uno de los elementos más relevantes de la radio, en vista de que es un punto de interés para los usuarios. Ya en el pasado, David Sarnoff, empleado de la empresa American Marconi, expresó: “Yo tengo un plan por el que la radio se convertirá en una utilidad doméstica al igual que se hace con un piano o un gramófono. La idea consiste en llevar música dentro de las casas por ondas de radio”. (71)

José María Silva, considera que la música “es una secuencia organizada que se produce de forma tanto simultánea como consecutiva de sonidos modulados, ruidos y silencios, que atienden a la altura, duración, volumen y dinámica para producir sentimientos, afectos y/o significados”. (Ortiz, M., 1995: p- 47).

Así mismo, autores como Arturo Merayo Pérez, consideran a la música como “una cualidad del lenguaje”, que cuenta como una de sus ventajas el hecho de ser considerado como un lenguaje de significado y no de signos. Por lo que tiene “gran capacidad de evocación y sugerencia”. (72)

Además se presenta de forma independiente de la voz, “con una función propia, como protagonista incluso principal (en el caso de los programas estrictamente musicales) del programa” (49), lo que le da una cierta jerarquía en cuanto a la palabra, pues las emisiones habladas en general necesitan música para ambientarse, pero no siempre los programas musicales necesitan la voz.

Siguiendo esta línea, existen algunos usos importantes que se le dan a la música en los ámbitos radiales. En primer lugar, este elemento sirve para ubicar al usuario en una descripción de un lugar físico, una época o atmósfera emotiva. “Muchas veces nos describe un paisaje, nos da el decorado del lugar”, expresa Mario Kaplún. (72)

Para Miguel Angel Ortiz, la música “suficientemente identificativa [...] sitúa al oyente en el ámbito en donde la acción se desarrolla, o se va a desarrollar, y/o simula las traslaciones espacio- temporales”. (49)

Es por esta razón que la música tiene una cualidad descriptiva en algunos casos, y se puede utilizar para ambientar algún comentario acerca de un lugar o situación. Por ejemplo, si se estuviera hablando de la Caracas de los techos rojos, bien valdría colocar un vals como Dama Antañona, para ubicar al oyente en la época y el lugar, y de igual forma se puede utilizar este recurso con algún soundtrack de una película famosa como la Guerra de las Galaxias.

La música además tiene la cualidad de entretener al oyente, mientras dura la emisión, y de esta forma es posible tenerlos interesados por una mayor extensión de tiempo. “La música en la radio permite mantener, a lo largo de períodos prolongados, cierta tensión que por sí sola la palabra no es capaz de soportar por mucho tiempo”, explica Merayo Pérez. (Vitoria, P., 1998: p- 72).

Sumado a todas estas posibilidades, la música en la radio genera dos tipos de evocación: “asociativa y anticipativa”. La función asociativa refiere a la ya explicado en párrafos anteriores, sobre la capacidad que tienen los oyentes de evocar algo a través de una música específica. La función anticipativa, en cambio prepara al usuario para los mensajes que serán expuestos. Ambos factores inducen a la reflexión de los contenidos. (73)

Además puede ser utilizada para las entradas, puentes, división de secciones y finales de un programa radial. En este sentido Mario Kaplún considera que esta es la “función gramatical” de la música, pues funge como signos de puntuación en la estructura interna de los espacios radiofónicos

Las transiciones pueden ser de tiempo, lugar, cambio de tema o separación y finalización. La transición de tiempo, es utilizada para introducir sueños o

pensamientos, se le conoce como ráfaga y no debe prolongarse más de tres segundos. La de lugar es conocida como “puente”, debe durar entre uno y cinco segundos y sirve para llevar tanto a los actores como a los oyentes de un espacio a otro. La de transición de cambio de tema o de separación es conocida como “cortina”, ayuda a diferenciar temas o situaciones y puede durar entre cinco y diez minutos. Por último, la de finalización conocida como mantenimiento, puede caracterizar a un programa o emisora. (74)

La música además se puede convertir en la protagonista de su propio programa. En la actualidad, existen muchas emisoras cuyos programas son de corte musical, y a veces estos espacios son remansos de tranquilidad donde los oyentes huyen de situaciones difíciles de su vida, o incluso de otras emisoras donde abundan los programas polémicos y de debate.

Por su parte, los efectos de sonido también hacen parte importante de la radio. Miguel Angel Ortiz, indica que estos sonidos están conformados por el fondo, el acompañamiento, y el ambiente donde la acción se desarrolla. Hace referencia además al autor Beltrán Moner, que identifica a los efectos con la denominación genérica de ruido. (Ortiz, M., 1995: p- 50).

Según Beltrán Moner el ruido puede ser objetivo, cuando “suena tal como es, reflejando con exactitud su procedencia”, con frecuencia está sincronizado con la acción expuesta, aunque algunos sonidos como los del viento o la lluvia, a pesar no ser sincrónicos, son objetivos. Los ruidos subjetivos por el contrario, se producen para crear una situación anímica “sin que el objeto productor forme parte de la acción”, es decir sólo se utilizan para exaltar algún aspecto anímico del oyente. (50)

El ruido descriptivo es el que se crea para producir sonidos irreales o fantásticos como de animales desconocidos, extraterrestres o alguna otra especie con trazos de irrealidad, y para ello se utilizan aparatos mecánicos o electrónicos. (51)

A su vez, todos estos sonidos cumplen otras funciones inherentes a ella ligadas al aspecto psicológico, que bien puede ser transmitido según esta clasificación de forma subliminal, a “través de sonidos percibidos inconscientemente” que crean diversas sensaciones en el oyente, y de forma claramente perceptible, donde se induce de forma obvia al usuario a un estado de ánimo determinado. (51)

Con respecto a la subliminalidad de los efectos, es importante decir a modo de comentario, que en la actualidad es muy poco probable que un mensaje o elemento sea sugerido de forma subliminal. La capacidad de reflexión actual de los oyentes, obstaculiza este hecho, pues cada quién de acuerdo a sus experiencias o gustos, puede decidir si realmente un efecto de sonido puede causarle alguna reacción.

Por otra parte, Ortiz afirma que en muchas ocasiones los ruidos “rara vez suenan como deberían sonar”, por lo que si el sonido es insuficiente se deberá apoyar con el texto o con otros sonidos con más relevancia, y se hará uso de todas las “convenciones” o abstracciones que sirvan al producto radiofónico. (25)

De esta forma los efectos de sonido colaboran con el proceso de conformación de los espacios radiales, pues los integran y los complementan, dando forma a lo que día escuchamos, claro exceptuando los espacios que de forma obvia no están suficientemente preparados o improvisados.

II.2.7.2. El silencio

Aún cuando podría pensarse que este es un elemento extraño dentro del lenguaje radiofónico, sobre todo considerando los otros elementos como el ruido expresados en estas líneas, es este “un recurso expresivo al igual que la entonación e interpretación que se les confiere a las palabras”. (Vitoria, P., 1998: p- 91)

En los países de Latinoamérica, los silencios son considerados como “baches”, y muchas veces acarrear amonestaciones a aquel personal que hace un uso indiscriminado e irresponsable de él. No obstante, este mecanismo es un arma

poderosa cuando se aplica en los ámbitos radiales, y aquel que los sepa manejar tiene recorrido buena parte del camino del conocimiento de este medio.

Para Miguel Ángel Ortiz, los silencios se utilizan con una intención “psicológica dramática”, e “incluso cuando juegan con una función ortográfica [...] se busca una respuesta emotiva en el oyente. A su vez Beltrán Moner distingue entre dos tipos de silencio: el objetivo y el subjetivo. El primero consiste en la ausencia de música y de ruido, sin connotaciones. El segundo, es el silencio utilizado “con una intencionalidad ambiental o dramática”. (Ortiz, M., 1995: p- 59)

Por su parte, Inmaculada Aguilar considera que existen siete tipos de silencios que son los siguientes (60):

- El silencio narrativo, que cuenta acciones en el tiempo.
- El silencio descriptivo, que muestra el aspecto de seres y cosas, y además expresa sentimientos.
- El silencio rítmico, que apoya la ritmo de la acción. El silencio como recurso expresivo que pueda aportar ambigüedad, dramatismo, etc.
- El silencio como pausa.
- El silencio como error.
- El silencio reflexivo, para ayudar a valorar el mensaje.

En cualquiera de sus dos clasificaciones, el silencio es una herramienta que hay que saber manejar. Vicente Gallego, señala que “es verdad que nada es tan elocuente como el silencio [...] lo emplean acertadamente los buenos oradores como efecto retórico [...] El reverso es hablar a destiempo, con imprudencia o falta de reflexión”. (Vitoria, P., 1998: p- 92)

Así mismo, otra forma de utilizar el silencio es “la pausa valorativa”, o breve silencio que hace un locutor antes de un comentario, una sección o el inicio de un programa, “que da mayor realce a lo que se produce detrás de ella”. De esta manera, un silencio “medio, intencionado, procura sensaciones, emociones e ideas muy interesantes” al contrario de una pausa que se extienda demasiado sin ninguna determinación, pues los públicos tienden a creer que finalizó un espacio. (Ortiz, M., 1995: p-61)

II.2.8. Clasificación y selección del formato radiofónico

Para poder realizar una adecuada selección del formato a utilizarse en esta investigación, es necesario primero definir qué es un formato y un género radiofónico. Para el profesor Julio Cabello se puede explicar de la siguiente forma:

[...] Se parte del concepto de que un género radiofónico es una agrupación de contenidos que persiguen una finalidad específica y que se expresan a través de formatos diversos. El formato viene siendo así un conjunto de elementos formales que configuran la estructura de un programa tipo. Cada género se expresa a través de diversos formatos [...]. (Butto, A. y Corredor, J., 2001: p- 89)

Así, los géneros aluden a la forma en que se presentan gramáticamente los contenidos, mediante formatos que funcionan como estructuras donde se insertan para poder ser transmitidos de la forma correcta a los públicos, que a su vez conforman el objetivo fuerte de los espacios radiales.

Por su parte, Mario Kaplún considera que como proceso previo a la producción de un espacio de radio hay que tomar en cuenta ciertos aspectos muy importantes y los clasifica de la siguiente forma. En primer lugar, se debe tener en claro los contenidos que se comunicarán y la temática exacta que se desea abordar o explicar. Esta temática será la clave para determinar el formato o la estructura radiofónica más apta para dichos contenidos (89).

En segundo lugar, es necesario contar con una estructura previamente determinada. “En este caso escogemos un formato que consideramos educativo, de ricas y variadas posibilidades, y que se adecua bien a un mensaje o a una temática en general que tenemos en mente [...]” (90)

En este sentido, bien valdría la pena recordar que esta investigación se ha realizado con el fin último de crear microprogramas de radio, que además son educativos, culturales e informativos, por la misma naturaleza de lo que tratan. Así desde un principio se han tomado en cuenta estos aspectos antes de realizar los micros, y se ha delimitado claramente el tema a tratarse, el que además puede ser perfectamente adaptado a este tipo de formatos.

Con esto se quiere expresar, que este formato de acuerdo a lo que se desarrollará a continuación es el más idóneo para llevar al público el tema propuesto en este compendio investigativo referido a la otra cara de grandes pintores, como lo son Salvador Dalí, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Wassily Kandinsky y Armando Reverón.

II.2.9. Los microprogramas de radio

Para hablar de los microprogramas radiofónicos, primero es necesario exponer una especie de breve reseña histórica de cómo y desde cuándo se han venido desarrollando este tipo de formatos dentro de las lindes de la radio en Venezuela, y que además es uno de los más utilizados en la actualidad.

Para Gilberto García, productor y locutor de Radio Rumbos, “perdidos en la historia están los orígenes de los microprogramas radiofónicos”. Sin embargo, considera que los primeros micros fueron de “carácter informativo- noticioso, ya que en su sentido más amplio la radio ha sido desde sus comienzos un medio de información”. (Fernández, J. 1994: p- 52)

No obstante, existen ciertos datos en la historia que dan una idea de los inicios de este formato, específicamente en Venezuela. Rafael Silva, relata en una entrevista realizada para el trabajo de grado “El Microprograma Radiofónico: un pequeño gran formato”, que en general el origen de los microprogramas puede encontrarse en la radio norteamericana de los años 30. (54)

Para esta época Walter Winchell, quien tenía una columna de chismes sociales llamado “Talk on the town” (lo que se habla en el pueblo), en un periódico muy conocido para la época, comienza a hacer una adaptación de su información para radio que era transmitida por la cadena NBC. (54)

El espacio se llamaba “Radio Morsels o pasapalos radiales y tenía una corta duración de 2 a 5 minutos. Lo peculiar es que era transmitido en cualquier día y horario, “en que la emisora necesitara rellenar un espacio. De esta idea general, se cree que surgen los microprogramas de radio, sumado además a las emisiones especializadas cortas que siempre han caracterizado a la Broadcasting Company (BBC). (54)

Ahora bien, en Venezuela la utilización de este “pequeño pero gran formato”, da inicio en los años 30 con las llamadas “Micromedias”, o programas cortos, entre los que se pueden mencionar “Microscopio deportivo, el infantil “Nicolás en el país de los sueños” y “Charla para los agricultores”, dependiente del ex Ministerio de Agricultura y Cría. Estos pequeños espacios eran ponchados en las emisoras cuando quedaba algún lugar libre en la pauta de programación. (57)

Además, hay que agregar que dentro de la programación de la Radio Nacional de Venezuela, se incluía la difusión de micros de diarios hablados como “La voz de Holanda” y “La voz de Alemania”, y luego esta agrupación comenzó a emitir sus propios reportes de noticias. (58)

Más tarde durante la década de los 60 y aún después, el Departamento de Radio de la División de tecnología educativa del Ministerio de Educación, produjo “gran número de micros educativos sobre temas históricos, microbiografías, de zoología, de conservación ambiental, de geografía, de idiomas, etc., dirigidos a toda clase de públicos”. (60)

Asimismo, en el año 1965, “Radio Caracas Radio” transmite el espacio radial “Vamos a conversar”, micro escrito Por paco Álvarez y narrado por Adolfo Alcalá. Otra de las evidencias de que este formato se ha venido utilizando hace más de seis décadas en Venezuela. (91)

Como se puede observar estas tendencias se extendieron hasta el día de hoy, y en la actualidad el microprograma radiofónico es el más accesible y utilizado en la mayoría de las emisoras venezolanas. Entre los espacios realizados con esta estructura y que tienen más tiempo saliendo al aire, podemos señalar por ejemplo “Nuestro Insólito Universo”, transmitido diariamente por la emisora Radio Popular.

Ahora bien, con respecto a la definición técnica de este formato, Jennifer Fernández, expresa que:

El microprograma se enmarcaría dentro de lo que los autores llaman charla [...] coinciden en que es una narración que va a permitir explicar cualquier tipo de suceso, divulgar conocimientos, dar consejos, contar alguna leyenda, etc., en que su duración es breve (hasta 8 minutos) [...] en que se puede usar una gran variedad de música y efectos sonoros, en que los temas pueden ser abordados con intimidad, con comicidad, con elegancia, etc. [...] (92)

De igual forma, la autora hace referencia hacia el tipo de micros más utilizados en las emisoras:

El microprograma es la mínima expresión de los formatos radiofónicos [...] pero la forma más común en la radio es la de micros documentales (ciencia, historia,

etc.) y de variedades narrados por una persona y los que son campañas o recomendaciones para el público (salud, educación ambiental, patrocinados por una organización privada o pública [...]) (93)

Siguiendo esta idea, el producto final de esta investigación entonces puede ser incluido en la categoría de micros documentales, pues consisten en espacios dedicados a la salud e historia, entre otros, y justamente lo que se desea mostrar en los cinco micros finales son los aspectos desconocidos de cinco pintores del Siglo XX, que han hecho historia.

II.2.9.1. Características del microprograma radiofónico

Para Jennifer Fernández la duración y estructura interna de este formato, lo proveen “de una capacidad de amoldamiento enorme, pues puede insertarse en cualquier horario de la programación y puede usarse como complemento de otros programas radiofónicos más largos”. En este sentido, puede decirse que este formato se cuela fácilmente entre los vericuetos de la radio, por su versatilidad. (Fernández, J., 1994: p- 94)

Estas capacidades a su vez le confieren ciertas características especiales que se expondrán a continuación:

- **Duración:** cada emisión tiene una duración promedio de uno a 7 minutos y en ocasiones puede exceder este límite, dependiendo del tema a tratar y el énfasis que se desee dar.
- **Carácter seriado:** la serie comprende una cantidad definida previamente o indefinida de microprogramas que “tratarán cada día temas independientes entre sí, para facilitar que el oyente pueda atenderlos si no ha oído las emisiones anteriores. (95)

En este punto se debe tomar en cuenta la regla de oro de Pilar Vitoria, cuando expresa que se debe conocer al oyente para poder satisfacer las necesidades de los

públicos, a los que en definitiva van dirigidos todos los microprogramas radiales. (Vitoria, P., 1998: p -17)

- **Carácter diferido:** son aquellos espacios grabados antes de ser puestos al aire. “En algunos casos se graba primero la voz del locutor, dejando las respectivas pausas donde irán la música, los efectos sonoros y los comerciales”, pueden ser grabados en vivo, aunque el hecho de que sea grabado con anterioridad, -da la facilidad de editar para corregir y mejorar cualquiera de sus aspectos. (Fernández, J., 1994: p- 95)
- **Estructura interna:** cada guión debe contar con una introducción, un cuerpo desarrollado de forma clara y concisa, y una conclusión. Al respecto Karina Urdaneta, explica que en:

La presentación o introducción, el productor y/o guionista de un micro deberá identificar el programa y presentarlo ya sea como un unitario o, [...] como parte de una serie de micros. Aquí se deben citar tanto el nombre de la serie como el tema que va a tratar el micro, así como una breve síntesis de la serie [...] La parte denominada desarrollo o cuerpo va a estar conformada por el contenido temático [...] En tercer lugar, encontramos la conclusión, que es la despedida del micro, donde deberá repetirse el nombre de la serie para los oyentes que no escucharon el comienzo y se dirán una o dos frases que insten al escucha sintonizar la próxima edición. (95)

De esta forma dependiendo del tópico a tratar, se debe decidir el tiempo que habrá de durar un x microprograma, si se grabara previamente, si se realizaran en forma de series o como unitarios, y en concordancia con todos estos elementos habrá de fijar el tipo de presentación, el desarrollo del contenido y la despedida.

II.2.9.2. Limitaciones y ventajas del formato

Así como los microprogramas tienen características especiales que los hacen más accesible, este tipo de formatos también tiene una serie de limitantes que pueden obstaculizar los procesos de producción. En primer lugar, en vista de que su duración es tan corta, no se puede profundizar en el tema planteado. (97)

En segundo lugar, debe jerarquizarse la música que se va a colocar y los efectos sonoros, pues sólo se deben colocar los que sean necesarios. Luego está el hecho, de que todo lo que se expone debe estar estrictamente calculado y adaptado para el tiempo que esté disponible, y además no se debe improvisar. (97)

Por otra parte, “si no se usa un lenguaje adaptado al estilo del medio radiofónico, se puede caer en la monotonía o causar incompreensión en el público”. Y sumado a esto, no son aceptados por todos los oyentes a pesar de “tratar temas de interés para personas de cualquier edad”. (98)

No obstante, de algunas de estas desventajas se pueden extraer otros beneficios importantes. Por ejemplo, aunque la duración de los micros es corta, puede ser adaptado al ritmo de vida actual de los usuarios. De igual forma, con la creatividad de los productores es posible innovar con respecto a la musicalización, además de que los recursos sonoros son muy amplios y es posible jugar con ellos.

Asimismo, el hecho de no poder improvisar obliga a los productores y radiofonistas a preparar con mucha cautela los contenidos que serán transmitidos. Además, siempre existe un público interesado que cada día prenderá la radio para escuchar los temas de los microprogramas.

Son tan breves que se pueden colar en la programación de cualquier emisora y además forman parte importante de ellas, y a la vez son menos costosos a la hora de producirlos. En este sentido, a pesar de sus grandes desventajas, se pueden hacer muchas cosas con este formato.

II.2.9.3. Tipos de microprogramas

Existen varios tipos para micros que según la clasificación de Jennifer Fernández son los siguientes:

- **Por el tema:** salud, leyes, científicos, deportivos, históricos, noticiosos, políticos, económicos, de curiosidades, modas, etcétera. (98)
- **Por el tipo de público al que son dirigidos:** infantil, juvenil, mujeres, hombres, públicos en general, economistas, abogados, médicos, etc. (99)
- **Por las fuentes que se utilizan para recabar la información que será transmitida:** bibliográfica, hemerográficas, vivas, audiovisuales, etcétera. (99)
- **Por la forma en que han sido escritos:** “monólogo, charla narrada o ilustrado (música, efectos y drama), documental narrado o dramatizado, con o sin inclusión de pequeños diálogos o alusiones imaginarias referentes a las personas o personajes acerca de los que se habla. (99)
- **Por el tipo de patrocinante:** sea éste en privado o público. (99)
- **Por el tipo de producción:** productos independientes o propios de la emisora. (99)
- **Por la periodicidad:** “[...] emisiones diarias de dos a tres veces al día, emisiones interdiarias de dos a tres veces a la semana en horario rotativo o temporal [...]” (99)

- **Por la forma como se usa la música y los sonidos.** “[...] música de fondo, como cortinas que se inserta en la voz, uso de efectos sonoros” (99)
- **Por el tiempo de duración:** de uno a cinco minutos. (100) No obstante, puede excederse de este límite si el tema lo permite.

Estos aspectos serán tomados en cuenta en un capítulo posterior, al momento de la preproducción, producción y post producción de los micros radiofónicos hacia los que está guiada esta investigación. En esa etapa, estos elementos son de gran importancia, pues así se define totalmente a qué clasificación pertenecerán por su naturaleza.

II.3. SEMBLANZAS

II.3.1. Pablo Picasso

II.3.1.1. Sus primeros años

Hablar de Pablo Picasso es indagar en la vida de un hombre que revolucionó las artes plásticas a nivel mundial. Tratar de conocerlo y es entender cómo un artista es un pequeño mundo aparte, que explora y se proyecta a través de las expresiones artísticas. Como explicaba Picasso “el arte es una mentira que nos acerca a la verdad”.

Pablo Ruiz Picasso nació el 15 de octubre de 1881, a las 11:15 PM en Málaga, España. Se dice que la pasión por las artes es algo que viene de familia, en vista de que su abuelo paterno, Diego Ruiz, fue un trabajador incansable, aficionado a la música y al dibujo, por esto llegó a ser violinista de la orquesta del Teatro Municipal de Málaga. (Podoksik, A.; 2006: p- 10)

Como era común para la época, Pablo Ruiz Picasso poseía once tíos por parte de papá. Hablar de su padre es hablar de un aparente mentor para el pintor, puesto

que él, según explican algunas de sus biografías, fue el que llevó el arte a su hogar. José Ruiz, padre de Pablo Picasso, fue conservador de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo. Se dice que las pinturas de José eran tan hermosas que el alquiler de la casa lo pagaban con eso, ya que el dueño del apartamento era aficionado a las artes plásticas.

Algunos relatos describen a José, padre de Pablo Picasso, como un hombre señorial, bohemio, de elevada estatura, cabellera rojiza, barba y con un gran parecido a un extranjero, lo que le dio el sobrenombre de “El inglés”. Por su parte, María Picasso, madre de Pablo, era morena, esbelta y flexible, de ojos negros muy brillantes y con tremendas ansias de vivir. (Walter, I.; 1999: p- 8)

Según relata Salvador Vives, biógrafo del pintor, uno de los momentos más curiosos de su vida fue su nacimiento, “fue un parto muy difícil y doloroso. El recién nacido lo dieron por muerto por asfixia apenas salió de las entrañas de su madre. Por fortuna, un tío llamado Salvador, médico de profesión, sopló al rostro del pequeño el humo del puro que estaba fumando, y el niño reaccionó soltando un altísimo quejido”. (Vives, S.; 2004: p- 14)

Mucho se dice de su nombre, ya que el acta de bautizo del artista lo registra como: “Pablo Diego José Francisco de Paula, Jan Nepomuceno María de los Remedios, Crispiniano de la Santísima Trinidad, Ruiz Picasso”. Nombre extenso que según él nunca aprendió y que luego acortó utilizando sólo “Pablo Picasso”. (Vives, S.; 2004: p-16).

Uno de los datos que pueden llegar a dar una idea sobre los destellos de genialidad en el pintor, es que el artista ha descrito con exactitud momentos que vivió cuando tan sólo era un niño. Algunas anécdotas contadas por sus familiares indican que Picasso recordaba a la perfección el momento del terremoto que vivió cuando tenía tan sólo tres años. (Vives, S.; 2004: p-17)

Así mismo, hablar sobre Pablo Picasso como individuo sin mencionar las corridas de toros es dejar de lado su gran pasión. Él explicaba en vida:

Algunas veces no puedo ir [...] pero entonces mis pensamientos están en la arena, oigo el pasodoble, Leo el gentío [...] la entrada de la cuadrilla en el redondel. El primer toro embistiendo al caballo. Un día lamenté tanto no poder ir a una corrida, que empecé a evocar todas las suertes y eso me metió de lleno en la tauromaquia [...] (Vives, S., 2004: p- 32)

En este sentido, se puede afirmar que este artista poseía una gran debilidad por las corridas de toros y disfrutaba ver la sangre y el sufrimiento del animal que moría a manos de un individuo que se sentía poderoso, sólo por correr con la suerte de no ser desgarrado por los cuernos de la mole carnívora.

Pero el niño Pablo Picasso no fue conocido por las corridas de toros sino por su punto débil: los estudios. No le gustaban ni las letras ni los números, las malas notas nunca faltaron. No obstante, su padre José, que era un artista de naturaleza, comenzó a entender las dotes artísticas que también presentaba su hijo desde temprana edad. Es por esto que lo obliga a asistir a la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Málaga, donde él impartía clases. (Walter, I.; 1999: p-8)

Cuando el artista contaba con apenas seis años toda la familia decide mudarse a La Curuña, al norte de España, en vista de que a José Ruiz, padre de Picasso, le ofrecen un empleo como profesor en el Instituto General de Segunda Enseñanza. Este trabajo le ofrecía un mejor pago con el que podía mantener a la familia, que contaba con una nueva integrante, Lola, la recién nacida hermana menor de Pablo y modelo preferida de sus primeros cuadros.

En este instituto, Picasso es aceptado para tomar sus primeras clases formales de arte. Algunos profesores siempre afirmaron que el niño captaba las realidades tal cual las veía y hacía de sus cuadros una verdad absoluta sin adornos ni florituras de

ninguna clase. Se dice que para este momento sus modelos favoritos eran: los pescadores coruñeses, sus barcas y sus redes, el faro de la llamada Torre Hércules, entre otros. (Vives, S.; 2004: p-24)

A los cinco años, el pequeño Pablo Picasso pintó un óleo sobre madera titulado “El Picador”, su primera obra maestra conocida, que conservó junto a él hasta el momento de su muerte. (Walter, I.; 1999: p- 23)

Uno de sus grandes biógrafos, Penrose, explicó cómo el padre de Pablo algunas veces lo dejaba terminar ciertas partes de sus cuadros. Explica una anécdota que un día José y Pablo salieron a dar un paseo por la Alameda de Hércules, donde se veían las palomas volando. Al regresar a su casa, el dibujo de su padre estaba tan bien acabado por el pequeño Pablo que José decidió no volver a pintar y regalarle todos sus pinceles, sus colores y su paleta a su hijo, afirmando que el talento de él había ya madurado y superado el suyo. (26)

Desde este momento su padre convence a sus mejores amigos de posar para su hijo, observando una realidad clara en sus retratos y entendiendo que este nunca iba a establecerse en una escuela determinada, sino que preferiría ser independiente y aprender con su experiencia. (Vives, S., 2004: p- 83)

Años más tarde la familia tuvo que mudarse a otro punto de España, Barcelona, aunque pasan una temporada en su ciudad amada, Málaga, donde toda la familia comenzó a aceptar la gran evolución del pequeño Pablo ante la pintura. Fue ahí donde el Tío Salvador, le asigna una suerte de beca, dándole 5 pesetas diarias para los materiales de sus pinturas y le ofrece una habitación en sus oficinas para que la utilizara como estudio.

Llegando a Barcelona observaron que el arte tocaba cada esquina de esta ciudad, y eran más las libertades y el respeto a los artistas, que lo que se sentía en La

Curuña. Es admitido, a pesar de su corta edad, en la Escuela de Bellas Artes, donde su padre impartía clases. (Vives, S.; 2004: p- 29)

II.3.1.2. La juventud de Picasso

A los 16 años, su cuadro “Ciencia y caridad” gana la mención honorífica en la exposición de Bellas Artes y la medalla de oro en Málaga. Este era un cuadro que mostraba a un doctor tomándole el pulso a una enferma acostada en una cama, junto a un monja que sostiene un niño en brazos, un reflejo crudo para un joven que vive el furor de sus adolescencia. Este cuadro, junto a una colecta de varios que había pintado por esos años, formaron parte de una exposición que tuvo en Barcelona, donde sólo una de sus obras fue vendida. (31)

Un par de años más tarde, Pablo Picasso, se traslada a Madrid, capital de España, para formar parte de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde su asistencia fue casi nula. Esta época del artista en la capital fue difícil, porque a falta de buenas ventas de sus cuadros y sumado a la escasez de dinero, Picasso cae en una depresión melancólica, lo cual no ayuda a aumentar su colección en esos años. Este es el origen de una de sus primeras etapas en la pintura, “La época azul”, que comienza con la muerte de su amigo Casagemas. (Podoksik, A.; 2006: p- 30)

Una de las peores cosas para el arte de Picasso, era que al no disponer de dinero para comprar nuevas telas, solía pintar encima de las viejas, lo cual hizo que se perdieran gran cantidad de las obras que llegó a pintar en su época en Madrid. A su vez una de los grandes duelos en la pintura de siglo XX fue la pérdida a comienzos del siglo de cientos de cuadros que había realiza en un año completo de trabajo, que para no congelarse, compartiendo el cuarto con un escritor decidió quemar para calentar la fría habitación de un viejo edificio donde vivían. (Digest, R: 1966, p-42)

A falta de dinero Picasso se enferma de escarlatina y decide regresar a Barcelona, donde comenzó a perfeccionar su catalán para tomarlo como su idioma

personal hasta el momento de su muerte. Allí comienza a frecuentar uno de los lugares que para la época era de los más concurridos por los bohemios y los artistas de la época, “els quatr gats” (los cuatro gatos). (Walter, I.; 1999: p- 10).

Este lugar era reconocido por todos como un espacio para establecer tertulias amenas de forma libre. El ambiente simbolizó para Picasso encontrar un espacio donde podía exponer sus ideas revolucionarias; fue así como a los pocos meses el dueño del local le pidió que realizara un cartel para que la gente identificara el sitio. Este cartel actualmente sigue recorriendo el mundo como uno de los símbolos bohemios más fuertes de la época, aunque siempre obtuvo comentarios destructivos de los críticos de arte y la prensa. (Podoksik, A.; 2006: p- 15)

A su vez se dice que Picasso sólo dejaba de pintar cuando entraba por sus venas la sensación de una depresión o un fracaso, pero en ocasiones se iba al barrio Chino Barcelonés y encontraba la inspiración entre los prostíbulos y los bares que frecuentaba y luego vendía sus cuadros a sus propios amigos.

Picasso siempre fue de aquellos bohemios que frecuentaba tertulias literarias, y es así como comenzó su atracción por la ciudad francesa, París. Capital de lujo y moda, y mejor conocida por todos como la “Meca del Arte”. Allí Picasso tras muchos fracasos conoce a Mañach, un dueño de una galería de arte que le ofrece un sueldo fijo para que pintase y expusiera para él. Esto hace que el artista se garantizara una entrada frecuente de dinero. (Walter, I.; 1999: p-12)

Años después, en 1901, Pablo Picasso vuelve a Madrid y junto a su amigo Francisco de Asís Soler funda la revista “Arte Joven”. La publicación proclamaba la rebeldía de una nueva generación que estaba orgullosa de su idealismo y de su violencia, sin embargo, esta sólo duró cinco meses por déficit en las ventas. (Podoksik, A.; 2006: p- 25)

Se dice que Picasso siempre fue tan apasionado con sus obras que llegó a pintar hasta tres cuadros diarios, indagando en casi todas las corrientes del figurativismo hasta llegar a ser uno de los abstraccionistas más reconocidos a nivel mundial y el precursor mayor del cubismo a nivel histórico. (Vives, S.; 2004: p-59)

II.3.1.3. Sus etapas artísticas

Como todos los artistas, la historia de Picasso desde el punto de vista artístico se puede dividir en varias etapas. La primera, podría definirse como “la etapa azul”, la cual tiene una duración de casi cuatro años comenzando en 1901, a causa del suicidio en París de su amigo Carlos Casagemas.

Desde niño el pintor adoró todas las gradaciones de azules, desde el celeste hasta el marino. El cambio de su obra ante “la etapa azul”, fue radical. Muchas personas han intentado entender por qué sus obras cambiaron tanto en esta etapa. Algunos lo atribuyen al final de su adolescencia y otros a la influencia de Barcelona como lugar donde se residió, una etapa donde él expresó “el que aumentó el conocimiento, aumentó el dolor” (Podoksik, A.; 2006: p- 26)

La época azul incluye unas ciento cincuenta telas que en su mayoría tratan de temas melancólicos, de angustia ante la desgracia ajena y que refleja el espíritu angustiado del propio Picasso. En este período se caracterizó por estar influenciado por el ambiente bohemio de las calles parisinas, mostrando en sus cuadros la gente en los salones de baile y en los cafés y la asimilación del post-impresionismo. En sus obras representó, por medio de personajes escuálidos y alargados con expresiones trágicas, la miseria humana. Proyectando esta idea mediante figuras de trabajadores extenuados, mendigos, alcohólicos y prostitutas. (Vives, S.; 2004: p- 62).

Según la bibliografía escrita en 1993 por Fernande Oliver, pareja sentimental de este artista, Picasso, durante esta época,

[...]Trabajaba de noche, casi siempre hasta la madrugada, y como carecía de gas y de electricidad, colocaba sobre su cabeza un quinqué de petróleo y pintaba agachado ante la tela. Cuando la falta de dinero le impedía disponer de petróleo, se alumbraba con un candil de aceite que sostenía con la mano izquierda mientras pintaba con la derecha. (69)

Más adelante y divagando entre España y Francia, Picasso comienza una nueva etapa en su obras, “la etapa Rosa o etapa Rostesa”, con las tonalidades de rosa y gris. Este ciclo comienza en 1904 durando tan sólo un año, y en él se exponen cuadros menos trágicos, con representaciones de circos, comedias, entre otros. (Podoksik, A.; 2006: p- 48)

Muchos críticos de arte y artistas describen esta etapa como menos lúgubre que la azul. Charles Morice, en su catálogo de la exposición del 6 de marzo de 1905 en las Galerías Serrurier, expresó:

[...]La orientación negativa de su dedicación a la tristeza estéril y a la visión exasperada de los hombres y las cosas son aspectos característicos de este artista... Por las nuevas obras que expone, anuncia un cambio solar de su inclinación. (refiriéndose a la nueva exposición de su etapa Rosa). No es que no subsistan las primeras turbias representaciones. Pero hoy las actitudes se alivian, los elementos se disponen menos miserablemente, la tela se aclara (refiriéndose a la suavidad del color) apunta la aurora de la piedad, de la salvación [...] (Charles, M.; 1905: p- 76)

Por otro lado, algunos críticos explicaban que las obras de Picasso manifestaban, en todas sus etapas, su precoz desencanto por la vida, aunque siempre este artista mostró en sus piezas su talento ante la minuciosa precisión. Sus cuadros eran escrupulosos, precisos, delicados hasta en lo más tosco de sus obras.

Su arte siempre se veía influenciada por lo que le sucedía a su alrededor. Quienes conocen la historia del artista y las obras realizadas en su “etapa rosa”

pueden entender de dónde nace el amor por los circos y la fiebre de dibujar arlequines.

Durante esta época, Fernand y Picasso se aficionan al circo Medrano, que se había instalado en las cercanías de su casa. Ahí Picasso se apasiona por pintar la vida de los payasos, saltimbanquis y acróbatas, llegando a utilizarlos como modelos de sus cuadros. (Vives, S.; 2004: p-71).

Uno de los aspectos más característicos del pintor, fue la necesidad de mantenerse en constante creación y esto se reflejaba en el hecho de que nunca tuvo temor a experimentar aspectos nuevos de las artes plásticas y cada día de su vida era una nueva creación.

Por otra parte, es sabido que su fuerte nunca fue la escultura. No obstante, es importante resaltar que en 1899 realiza la escultura “mujer sentada”, más no tarda en cansarse de tal tarea, por la falta de estética que reflejaba. Así continuó hasta 1905 momento en el que se vuelve a entusiasmar por el arte del modelado y la escultura, dejando un poco olvidada la pintura. (74)

A pesar de lo multifacético y de sus amplios intentos en otras corrientes artísticas, es por el cubismo que el artista se dio a conocer en el mundo entero. Es clave la influencia de las máscaras africanas encontradas en aquella época, las cuales influyeron en los rostros que pintaba y sus primeras muestras de movimiento cubista. Bracque, artista que también indagó en esta corriente, definió el movimiento cubista con las palabras “Los sentidos deforman y sólo el espíritu da forma”. (Vives, S; 2004: p-79)

Es claro que si se estudia la historia del cubismo, se puede decir que todo comenzó con las primeras expresiones artísticas de Cezanne. Sin embargo, para muchos críticos e historiadores de arte, Picasso fue el primero que plasma realmente “el cubismo” con su obra “les demoiselles d’ Avignon”, realizada desde 1908 hasta

1916, en vista de que el artista tuvo que hacer 809 estudios previos para llegar a la pieza final. (83)

En esta obra se conduce desde una imitación de las formas naturales a una interpretación de la realidad en un lenguaje preciso y exclusivamente pictórico. Así como no sólo se toman en cuenta las formas de los cuerpos que están pintados, sino el espacio que rodea a las figuras, todo influenciado por las máscaras africanas que se había encontrado en aquella época. (84)

A pesar de esto el cuadro fue muy mal recibido por todos, y no se entendió cómo este artista había realizado una obra que para muchos era una locura, tanto así que el cuadro llegó a ser censurado hasta por sus propios amigos, porque les parecía que era una destrucción grotesca de los rostros, expresando que esta obra era un insulto que ridiculizaba el movimiento moderno manifiesto en aquel momento. (Podoksik, A.; 2006: p- 84)

Sin embargo, Picasso prefirió seguir con sus pensamientos cubistas pero decidió esconder el cuadro en la parte baja de su casa hasta que los demás lo pudieran entender. Así fue como un par de años después se comenzó a utilizar el término “cubismo” llegando a establecer el arte en cuerpos elementales y estereométricos. (Vives, S.; 2004: p- 94)

La definición clásica de pintura según el gran maestro Picasso, fue la siguiente: “es una especie de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de captar el poder, imponiendo una forma distinta de nuestros temores y a nuestros deseos” (115)

En 1919, viaja junto a su esposa Olga a Londres para que el artista pintase y diseñara los trajes de los bailarines, el telón y parte de la escenografía de la obra “el sombrero de tres picos” de Manuel de Falla. De aquí surgió la idea de ayudar y cooperar en todos los diseños de vestuario y obras de teatro que le pidieran.

Dentro de este ambiente de teatro y arte, a Picasso nunca le faltaron amistades. Entre muchos de sus reconocidos amigos es posible nombrar a Salvador Dalí, quien sentía recelos por los frutos de este artista, Igor Stravinsky, Braque, Charles Dullin, Juan Gris, Max Jacob y hasta Charles Chaplin. (Podoksik, A.; 2006: p- 120)

En 1928 comenzó una época distinta para la vida artística de Picasso, “La época Surrealista”, la cual predominó en sus obras hasta 1932. En esta corriente las formas eran distorsionadas, representando lo monstruoso y escenas mitológicas en sus pinturas.

Asimismo, sus esculturas estaban hechas de hilo y de láminas de metal. (Walter, I.; 1999: p- 47), aunque algunos críticos de arte, como Brecon, explicaron que esta etapa fue “surrealista dentro del Cubismo”. Por otro lado, Picasso logra la perfección en el grabado, arte en el que mundialmente sólo se reconocían otros tres artistas: Durero, Rembrandt y Goya. (122)

A comienzos de 1937, el director del Museo del Prado en Madrid le hace la petición a Picasso para que decorara el Pabellón Español de la Exposición de Paris. Ante esto Picasso explica “la pintura no está hecha para decorar las casas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo”, refiriéndose a lo que luego llegaría a ser su obra maestra “Guernica” (Ricart, J.; 2007: p- 25)

II.3.1.4. La pasión, el amor y la política

Con el comienzo de la Guerra Civil Española, Picasso fue nombrado director del Museo del Prado por el gobierno republicano. Meses después de muchas vacilaciones y ensayos, el 1 de mayo de 1937, Picasso comienza la obra, “El Guernica”, una obra célebre pintada con tonos grises, blancos, azules y negros, donde se representan las torturas de la guerra civil y donde se simboliza el bombardeo de las

población de Guernica por los aviones alemanes, mostrando todo su horror. (Cumming, R.; 1995: p- 98)

Este cuadro fue para muchos la pieza que, lo catapultó como “el genio del siglo”. Como dijo el crítico de arte Gaya Nuño, esta obra fue “un manifiesto mundial contra la brutalidad y el dolor organizado” o como las palabras del historiador Joffé, “El Guernica es la coronación de la fase mitológica del artista, una síntesis de las obras realizadas en su vida a partir de 1934”. (98)

“El Guernica”, mide tres metros y medio de altura por ocho y medio de longitud y cada detalle del cuadro tiene su profundidad planteada en base a los bombardeos y la guerra del momento, allí se hallan presentes los elementos vitales del toro, el caballo que simboliza al pueblo, el combatiente muerto y la mujer aterrada que huye de su casa en llamas. Se dice que en 1940, con París ocupada por los Nazis, un oficial alemán, ante la foto de una reproducción del Guernica, le preguntó a Picasso que si era él el que había hecho eso. El pintor respondió: “No, lo han sido ustedes”. (Ricart, J.; 2007: p-25)

Ante la realidad de la ocupación Nazi en el mundo y ante los judíos, Picasso decide escribir una comedia llamada “El deseo atrapado por la cola”, obra que intentaba plasmar el frío y el hambre. Esta fue leída entre sus amigos a escondidas, pues cualquier intento de cultura e intelecto estaba completamente prohibido. Fue así como luego de concluida la guerra, pudo ser estrenada ante el público de Londres. (Vives, S.; 2004: p-106)

Por otro lado y ahondando en las pasiones políticas y culturales que siempre dieron a conocer a Pablo Picasso, se puede recordar su atracción por la cultura Chavín en Perú en la que, según él, se basaban muchas de sus obras. Por otra parte, políticamente Picasso se declaraba pacifista y comunista, permaneciendo como miembro del Partido Comunista Francés hasta el día de su muerte.

Otro detalle curioso de su vida y de sus obras, fue la manera en que pintaba sus cuadros. Hay millones de películas y documentales que muestran claramente como este peculiar artista pintaba sus lienzos. Se podría destacar que siempre había un color base que utilizaba para dibujar el contorno de sus figuras, luego era normal observar como dibujaba miles de trazos que poseían coherencia, pero que luego cubría con colores oscuros que hacían desaparecer las líneas y los dibujos que había pintado como la base. A su vez, nunca faltó un cuadro que no poseyera algo de color, las identificaciones de diversos tonos eran claves para sus retratos.

En la película, “el misterio de Picasso“, de Henri-Georges, Picasso explica que hacer cuadros con color es mucho más divertidos “podría esta pintando toda la noche, si así lo deseas”, le dice Picasso al director de la película. Igualmente expresa que pintar, “es un juego constante de improvisación”. Este documental fue grabado a lo largo de tres meses en el año 1955, en los espacios del taller del pintor, que al terminar el rodaje destruyó todos sus cuadros, de forma que el documental quedara como una obra de arte en sí misma. Todo esto lo explica al final del documental el mismo director.

Por otra parte, Picasso fue el creador de “la paloma de la paz”. En 1949 Picasso realiza una litografía denominada “la paloma”, símbolo de la suprema esperanza de los pueblos. Un mes después esta litografía fue seleccionada para ser el símbolo del “congreso de la paz” que se realizó en Paris y que hasta la actualidad es utilizada mundialmente como símbolo de armonía y paz entre los pueblos del mundo entero. (Walter, I.; 1999: p- 64)

La obra de Picasso es definida por él mismo como una autobiografía. Él explica cómo sus cuadros van relatando todo lo que él vivió y por lo tanto queda en manos de los museos y los galeristas exponer la parte de su vida y de su historia que más les interese. (Ricart, J.; 2007: p- 27).

Algunas de anécdotas más crudas y fuertes de la vida de este artista fueron contadas por su nieta, Marina Picasso, en su libro “Mi abuelo, Picasso”. Allí ella comenta como “aquel genio necesitaba sangre para firmar cada uno de sus lienzos”, refiriéndose a la cantidad escalofriante de tragedias que sucedieron alrededor a su vida. (Picasso, M.; 2002: p- 13)

Marina en este libro relata que para visitar a su abuelo desde que era tan sólo una niña tenía que hacer citas y podían pasan horas bajo la lluvia para esperar que el portón de la mansión se abriera y el maestro deseara por lástima ver a sus nietos. (17).

Uno de los detalles más extravagantes que se encuentran en las biografías de este artista, era su cabra “esmeralda”, una mascota poco convencional a la que Picasso permitía hacer sus excrementos por toda la casa y romper sus cuadros limándose los cuernos. En medio del patio de la casa del artista se encontraba una escultura del animal hecha en bronce. Otras de las mascotas de Picasso, eran dos perros: un teckerl llamado Lump y un bóxer llamado Yan que pasaba todo el día acostado a los pies del maestro lamiéndole la mano. (25)

Así mismo, el pintor llegó a tener tanta fama que “compraba mansiones con tres mierdas garabateadas por la noche” (palabras que él mismo expresó), así como pagaba cuentas de más de cuarenta personas en los restaurantes con sólo firmar el mantel de la mesa, mientras tanto sus propios familiares morían de hambre y frío en el invierno europeo, aunque en sus últimos años de vida él expresaría “me gustaría ser rico para vivir como pobre”. (Picasso, M.; 2002: p-128)

Hablar de Picasso sin comentar la gran influencia de todas sus mujeres en su personalidad y en su planteamiento artístico es omitir lo más influyente de su obra. Sus mujeres fueron el centro de su vida, sus nietos e hijos eran símbolos que sólo significaban consecuencias de algunas relaciones de su vida íntima pero que no formaban parte de su interés y desarrollo. Es interesante indicar que así como nunca pintó a sus nietos en sus cuadros, en cambio siempre hizo autorretratos de cada una

de las mujeres que pasaron por su vida y de cada uno de los hijos que reconoció con su apellido.

Marina Picasso expresa que al artista sólo le importaba su pintura y el sufrimiento o la felicidad que esta le procuraba. Del mismo modo que aplastaba sus tubos para extraer sus vibraciones de colores, no dudaba en aplastar la vida de los que tan sólo esperaban de él una simple mirada. (134)

Le gustaban los niños por el color pastel de su inocencia, las mujeres por las pulsaciones sexuales y carnívoras que le inspiraban. Tenía que extraerle su misterio para que simplemente le importara, no había alguien que estuviera a su lado que él no la aprovechara; a sus amantes de carne fresca las despedazaba, las violaba y se alimentaba de ellas. (134)

Mezclaba su sangre y esperma, las exaltaba en sus lienzos sólo cuando le daban algo de satisfacción sexual, cuando comenzaban a perder encanto destruía sus rostros en sus retratos pintados. Les imponía su violencia, las arrastraba hasta su propia muerte cuando se debilitaba su fuerza sexual. Las consideraba portadoras de muerte, “ellas eran su presa, él su minotauro”. (135)

Una de los detalles más impactantes fue como todo ser humano que lo rodeó a lo largo de su vida, acabó con una muerte trágica. No hubo ni una sola amante, nieto o hijo que se salvara de la maldición de ser un Picasso. Comenzando por Olga Kokhlova, su gran esposa por años y bailarina rusa que murió hemipléjica y parálitica tendida en un sanatorio mental, pasando sus últimos años aferrada a una silla de ruedas.

De ella nació Paulo el cual trastornado psicológicamente trabajó como chofer de Picasso para poder pagarle las necesidades básicas a sus hijos: Marina que terminó 14 años encerrada recibiendo psicoterapia y tratamiento psiquiátrico, con tuberculosis desde niña, y Pablito, quien fue encontrado muerto a los veinticuatro años, bañado en

su propia sangre y con el estómago y la laringe quemados tras ingerir un frasco de lejía. (Picasso, M.; 2002: p-12)

Esta familia fue engañada completamente por la niña de 17 años Fernande Olivier, la cual fue encerrada por Picasso en un campamento de verano para poder utilizarla sexualmente y no ser penado por la ley. De esta unión nace Maya, quien desde temprana edad presenta problemas psicológicos. (135)

Más cercano a los años de su muerte se une con Jacqueline Roque (retratada 167 veces) de donde nace una hija de Picasso llamada Catherine. Esta que su última amante, no permitió que ninguno de los hijos y nietos de otro matrimonio asistieran al entierro del maestro. Antes estuvo con Dora Maar y a Françoise Gilot, 40 años más joven que él, de la cual nace Claude y la conocida Paloma. (Walther, I.; 1999: p-94)

Con todas estas mujeres, y los niños no reconocidos legalmente con el apellido de Picasso, el artista hacía las “pandillas de niños” que eran domingos familiares donde recibía a todas sus amantes e hijos en ropa interior para mostrar hasta lo más profundo sus atributos sexuales, claro está sin permitir que alguno lo llamara “abuelo”, “papa” o “esposo”, sino “alteza”, “sol”, “maestro” o sencillamente “Picasso”. (Picasso, M.; 2002: p-26)

Llenaba sus “domingos familiares” acaparando recuerdos paternos con la frase “yo soy el rey, tú eres mi cosa” a todo el que conocía o poseía algún cromosoma de Picasso. (Picasso, M.; 2002: p-29)

Su muerte no se tornó en un panorama escalofriante entre sus familiares y amigos más cercanos, sólo dio aliento de tranquilidad para todos aquellos que vivieron con sólo poseer en sus identificaciones el apellido “Picasso”. La muerte esperada y hasta por muchos deseada, no llegó sino en abril de 1973. (Podolsik, A.; 2006: p-155)

II.3.2. Salvador Dalí

II.3.2.1. Sus orígenes

La vida y obra de Salvador Dalí están íntimamente relacionadas, muchos de los acontecimientos de su vida se hallan retratados en sus manifestaciones artísticas. Por esto un buen número de sus cuadros, escritos, esculturas y obras artísticas sólo pueden ser interpretados a partir de sus datos biográficos.

Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domé nació el 11 de mayo de 1904 en Figueres; una localidad española situada junto al Mediterráneo. Su padre, Don Salvador Dalí y Cusi, era notario de la ciudad y su madre, Felipa Doménech de Dalí, provenía de una familia burocrática de Barcelona. (Weyers, F.; 2005: p- 10)

Una de las curiosidades más peculiares de su infancia es que nació justo nueve meses y diez días después de la muerte de su hermano, Salvador, el cual poseía su mismo nombre. Algunos dicen que el pintor fue obligado por sus padres a vestir y jugar sólo con las cosas de su hermano difunto, y que su nombre “Salvador” provenía de la creencia de que él era su reencarnación. (8)

Todo esto ayudó a entender las palabras plasmadas por Dalí años después en las “Confesiones inconfesables” recogidas por André Parinaud:

[...] Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto (refiriéndose a su hermano) a quien adoraban y al que, por mí, seguían amando más [...] Aprendí a llenar los vacíos por mí mismo, el amor que me sentía, aquel amor que los demás no me daban. Así vencí por primera vez la muerte: mediante el orgullo y el narcisismo. Fue así como Dalí aceptó que sus excentricidades provenían del deseo de marcar una diferencia ante el recuerdo del hermano difunto. (Cordero, F.; 2004: p-168)

Entre las historias en las que se relata el origen de su nombre, Salvador Dalí inventó que provenía de un corsario de la época de Cervantes. Añadiéndole un origen oriental, árabe o turco, mítico que se relacionaba con sus extravagantes gustos cuando en realidad este nombre provenía de las raíces catalanas más básicas. Si se buscan palabras relacionadas en nuestra lengua, se pueden encontrar similitud con la siguiente: adalid en castellano, que significa guía, jefe o líder. (17)

Entre algunas tragedias que sufrió la familia “Dalí”, se puede mencionar el suicidio de su abuelo Gal Dalí en 1886, a la edad de 36 años, quien por falta de una economía estable, prefirió acabar con su vida antes que seguir luchando por su arte. Tras este hecho la viuda, abuela de Salvador, fue internada en un instituto especializado en cuidados mentales y los hijos: el padre y el tío del pintor, tuvieron que ser criados por el hermano de su abogado de cabecera. (Cordero, F.; 2004: p-19)

Se dice que, por ser hijo único, en los primeros cuatro años de su vida Dalí fue considerado un niño malcriado, por protagonizar frecuentemente las rabietas más increíbles ante sus padres. En algunos relatos de su hermana menor, Ana María, se explica como “[...] toda la familia se dobló a ese fuerte carácter, que le permitía machacar con el martillo los juguetes de celuloide para luego querer reproducirlos rayando la pintura del banquito infantil en el que se sentaban”. Perfecta ejemplificación de una persona que desde pequeño se acostumbró a tener todo lo que deseaba sin trabajo alguno, sólo exigiéndolo con el mejor estilo caprichoso. (Dalí, A.; 1988: P-31).

A su vez, su hermana también explicó como esta malcriadez fue en aumento cuando ella nació. Según algunas declaraciones de la misma, Salvador reflejaba los celos y el temor al verse desplazado, cuando antes de acostarse a dormir reclamaba a gritos desaforados los abrazos de su madre. Es así, como en contadas entrevistas el artista expresó que los mejores recuerdos de su infancia eran si duda los de su vida intrauterina, donde sólo él podía disfrutar a su madre. (36)

Los rasgos más peculiares de su personalidad ya empezaban a aflorar en sus primeros años de su vida. Su timidez era exagerada, casi patológica, que reflejaba a la perfección con excentricidades y extravagancia, dando inicio a su carácter exhibicionista como autodefensa.

Sin embargo, este Salvador nunca se definió como tímido sino como: “perverso, polimorfo, anarquista, surrealista, extenso, divino, déspota, que rompe con todo, excéntrico y concéntrico, poseído de un delirio plenamente dionisiaco, ávido de dólares y monárquico, no políticamente sino metafísicamente, como prueba de la validez del ácido desoxibonucleico [...]”, aunque en sus últimos años de vida expresó: “Hace más de cuarenta años que estoy tratando de definirme y todavía no lo he logrado”. (26).

Hablar de la infancia de Dalí sin mencionar a su gran héroe “Napoleón” o a su personaje favorito “El Gran Salvador Dalí”, es no mencionar algunos de sus personajes más resaltantes en sus primeros años de vida. En una de sus memorias él acepta que a la edad de seis años soñaba con ser cocinero, hasta que conoció el personaje de Napoleón “desde ese momento comencé a desear ser él, hasta que conocí a “el gran Salvador Dalí” y sólo soñaba con ser ese personaje perfecto”. (Cordero, F.; 2004: p-22)

El séptimo arte fue el primero que llamó su atención. A los ocho años llega el primer cine a la provincia de Gerona, donde él vivía. Sin embargo, se dice que años antes él, por su pasión por este género, incentivaba a su mamá a prepararle proyecciones caseras con aparatos rudimentarios. Aún así, Dalí siempre expresó que todo comenzó cuando se disparó su imaginación al jugar con un juguete estereoscópico -aquellos juguetes en los que se veían imágenes en secuencia cuando eran movidos rápidamente- (Cordero, F.; 2004: p-16)

El cuidado y la educación de su infancia estuvieron marcados por imágenes femeninas: su abuela (descendiente de artesanos artísticos), su hermana (cuatro años menor), su madre y su niñera. Estas mujeres, más allá de encargarse de su cuidado completo, fueron los modelos de sus primeros retratos, cuando con sólo 14 años pintaba sus rostros con una seguridad indiscutible en sus líneas, con una composición estudiada de los colores y una plasticidad de los rasgos faciales envidiada por muchos, que ni con años de experiencia, lograban la habilidad del pequeño (Weyers, F.; 2005: p-10)

En 1913, antes de los nueve años de edad, Dalí y su familia se mudan a un edificio muy lujoso en donde su padre le decide dar su primer taller. Allí, en un pequeño lavadero, se despojaba de su ropa y en una tina repleta de agua comenzaba a hacer físicos y visuales sus pensamientos más bizarros. Este será el primer lugar donde el pintor se despojaba de prejuicios y comienza a dar rienda suelta a todos sus impulsos. (9)

Dalí recibió su primera clase de dibujo a los diez años, por sugerencia del entonces famoso pintor impresionista Ramón Pichot (1872-1925), amigo de la familia. Las clases tenían lugar en “El Molí de la Torre”, un molino propiedad de la familia de Pichot, donde Dalí entró en contacto por primera vez con el estilo impresionista que, según él, sería su primera y única corriente no académica. (10)

Un dato relevante de estos años fue cuando el artista Dalí descubrió una puerta carcomida que, espontáneamente, arregló pintándole cerezas con sólo tres colores: bermellón para las partes oscuras, rojo carmín para las claras y el blanco para los puntos de luz superpuestos. Extendió la pintura directamente sobre la superficie y sin dejarla secar incrustó rabos de cereza auténticos. Se dice que Pepito, uno de los hermanos de Ramón Pichot, al ver el collage, y la transformación de la puerta destruida a una verdadera obra de arte, exclamó “Aquí hay un verdadero genio”. (Weyers, F.; 2005: p-13).

En 1917, con sólo trece años, tras Dalí obtener “El Diploma de Honor” en la Escuela de Dibujo, hace su primera exposición impresionista en el Teatro de Figueres donde obtiene los mejores elogios por parte de los críticos. Un año más tarde (a los quince años) publicó en Berlín el primer “Manifiesto dadaísta” y fundó la revista “Studium” donde analizaba, con plena autoridad, las obras de grandes pintores como: El Greco, Goya, Miguel Ángel y Velásquez.

Esto nos refleja de manera clara las ansias que sentía el artista de demostrar su genialidad desde temprana edad, dándole el carácter de un ser que no descansa hasta en sus peores o en sus más tempranos años de vida. Dalí es sin duda un trabajador nato que no titubea al experimentar, sin conocimiento ni seguridad, los mundos desconocidos del arte de vanguardia que en esa época se comenzaba a gestar. (8)

Desde temprana edad Dalí se vinculó por la psicología y la física, a pesar de que desde pequeño siempre había recibido notas mediocres. Le apasionaba leer pero nunca faltaron sus errores ortográficos (podía llegar a escribir “revolución” con cuatro de ellos). Curiosamente cuando presentó los exámenes de ingreso en la Escuela de Bellas Artes, las notas fueron realmente sorprendentes. (Cordero, F; 2004: p-9)

Las corrientes artísticas trabajadas en esta época por Dalí fueron diversas, ya que si bien este artista experimentó el impresionismo en los primeros años de su vida, e indagó entre el color mismo más que en las formas, al final de la misma explicaría que se vio “vinculado con todas las corrientes de “ismos” del arte: puntillismo, futurismo, fovismo, etc.”. Esta es sin duda la mejor explicación de por qué Dalí nunca dudó en plasmar su arte de todas las maneras posibles, de experimentar hasta las corrientes que en aquel momento parecían torpes, toscas, incoherentes y poco estéticas. No dudaba en inspirarse con cualquiera idea que se le pasara en su cabeza. (The Tate Gallery; 1980: p- 11)

Hablar de la trayectoria artística de Salvador Dalí sin comentar su pasión por las primeras traducciones de Sigmund Freud, sería sin duda un error. Dalí reconoce con sus propias palabras que las interpretaciones de los sueños fue uno de los descubrimientos capitales de su vida. A su vez, muchos de sus cronistas acotan que estos análisis le dieron una luz de claridad a la sexualidad del pintor. (Dalí, S.; 1928: p- 43)

Los descubrimientos de Freud sobre la existencia de un “Principio de Placer”, le ayudaron a superar sus hábitos masturbatorios con normalidad, y a enfrentar su miedo al coito, que percibía como algo violento y excesivo para su capacidad física. Siempre responsabilizó a su padre por generarle desde niño temor a la penetración.

Cabe destacar que no hay declaración alguna del pintor donde se expresa de manera clara algún tipo de acoso sexual o trauma de niño, que le generara estas consecuencias hasta el día de su muerte, aunque es normal pensar que si las hubo por la falta de definición sexual que caracterizó a Dalí.

En 1921, tras la muerte de su madre y años completos de infidelidad oculta, su padre contrae matrimonio con la hermana de la madre de Dalí (su cuñada), lo cual puso (al pintor) en contra de su progenitor expresando que, “ni falta le hacía hablarle”. Esta relación de rivalidad, continuos disgustos y temporadas completas sin comunicación caracterizó a la relación padre-hijo de los Dalí. Sin embargo, el pintor expresó que momentos antes de la muerte de su padre la relación se reconstruyó y hubo perdón completo de ambas partes por los errores cometidos. (Cordero, F.; 2004: p- 33)

El narcisismo y la pretensión de Dalí siempre fueron temas característicos de su personalidad. En 1921 también se define como un “loco de amor por sí mismo”, tropezando esas percepciones de sí mismo con la búsqueda de su propio estilo, de su vanguardia. “Cada día soy más antidaliniano [...] a medida que me admiro más me doy cuenta que no soy más que una catástrofe por mí mismo”. Es bueno destacar que

Dalí fue reconocido como un verdadero artista en vida. Esto ayuda al pintor a reconocerse como parte de las maravillas de su época y a sustentar, de cierta manera, su egocentrismo perenne. (Dalí, S; 1975: p- 53)

Si tuviéramos que analizar psicológicamente al hombre, Salvador Dalí, podríamos destacar que aunque coquetease con la locura, y se sintiera interesado por las teorías psicológicas y en especial por la paranoia, siempre insistió que no existía una relación con ella. Por eso, a los que le tildaron de loco, él siempre les decía: “la diferencia entre un loco y yo que es yo no estoy loco”. (Cordero, F; 2004: p-19)

II.3.2.2. Dalí y su rebeldía nata

En Septiembre de 1923 se establece una dictadura tras el golpe de estado del General Primo de Rivera y ante esto los intelectuales, anarquistas y nacionalistas son perseguidos. Es así como en este momento Dalí gana la fama de “pintor rebelde”, tras su expulsión arbitraria de la Academia, por ser cabecilla de un grupo de estudiantes contestatarios que se oponían al nombramiento de “profesor” de a un catedrático conservador. (Charles, V.; 2006: p- 44)

En otoño de 1924, tras la llegada del rey Alonso XIII a Figueres, las autoridades deciden encarcelar, por veinte días, a Salvador Dalí catalogándolo de anarquista, para presionar a su padre a que cesara las investigaciones por el fraude electoral. Poco después, de ser liberado, vuelve a la Academia de Bellas Artes y a la residencia estudiantil de Madrid. (48)

A pesar de sus vínculos con los movimientos políticos Dalí no fue de aquellos artistas que dejaba de lado su pasión por defender sus ideales. Este personaje mientras es secuestrado sigue participando en movimientos artísticos y comienza a organizar una exposición que se llevará meses más tarde, a finales de 1925, en el Salón de Los

Ibéricos y en la galería Dalmau de Barcelona con sus piezas individuales, siendo elogiado por los críticos más afamados. (Weyers, F.; 2005: p- 18)

Este mismo año, al regresar a la Academia Real de Bellas Artes, se niega a presentar una exposición de “Rafael”, con la egocéntrica excusa de que “él sabía más que todos los profesores que lo iban a evaluar”, y se niega a presentar los exámenes porque “nadie era más inteligente que él [...] su inteligencia y su talento no tienen calificación alguna”. Esto genera el retiro definitivo del artista de la Academia. (Charles, V.; 2006: p- 44)

Ante todo esto Salvador declaró frente a tribunales que: “La Academia es una institución detestable y corrupta. Es una acertada representación de la desgraciada España”. Esta rebeldía incontrolable hacen que su padre le niegue la entrada a su propia casa. (44)

Desde 1924 los movimientos surrealistas ya comenzaban a definirse por medio de los “Manifiestos Surrealistas” de Bretón. Sin embargo, este movimiento artístico y literario estaría definido por Ana María, hermana de Salvador, como: “ideas destructoras de surrealismos [...] rebosante de odio y perversidad. Destrucción de la paz de nuestro hogar [...] movimiento maléfico al que, por desgracia, se adhirió Salvador”. (Dalí, A.; 1988: p- 32)

La definición de surrealistas dada por Dalí fue poco clara, esta fue cambiando con el paso del tiempo y con su estado de humor. Para él los surrealistas formaban parte, cada vez más, de un “grupo de mediocres intelectuales, pequeños burgueses, una fauna de inadaptados mal lavados”. Aunque años más tarde declararía “yo soy el surrealismo”, otra manifestación de su egocentrismo. (Ricart, J.; 2007: p- 19)

Entre los viajes que realizó, en 1926, Dalí conoce a uno de sus maestros más anhelados, Picasso. “Cuando llegué a la casa de Picasso estaba hondamente

emocionado y tan lleno de respeto como si tuviera audiencia con el Papa. He venido a verle –le dijo- antes de ir a Louvre. Hizo usted muy bien [...]” –respondió Picasso, con el sarcasmo y el egocentrismo que caracterizaba al artista- De este encuentro surgió una relación que se mantendría hasta el día de su muerte.

“Yo fui el único que realicé una obra en conjunto con Picasso y él fue el único que me dio dinero para irme por primera vez a América”, expresó Dalí en una entrevista para la televisión Española. En sus últimos años de vida, Salvador Dalí donó cincuenta grabados al museo de Barcelona de Picasso y este artista cubista pintó un retrato de su hermana Ana María Dalí. (18)

El arte y los cambios que Dalí estaba adoptando a lo largo de los años veinte, no se ven ni siquiera limitados por el servicio militar que Dalí es obligado a hacer en 1927. Entre lavar las letrinas de los baños militares y el fuerte entrenamiento en un país demandado por dictaduras y conflictos, Dalí pide permiso por tres meses, para realizar los decorados y el vestuario de Mariana Pineda, drama escrito por Lorca. Y en Dalmau aprovecha de exponer sus propios dibujos y comienza a escribir, junto a Gash y a Montanyá, el “Manifiesto antiartístico catalán” (Cordero, F.; 2004: p-41)

Una de las curiosidades más increíbles es que, cuando es publicado el “Manifiesto anti- artístico” en Figueras, se comienzan a realizar charlas sobre el arte contemporáneo. Justo cuando el alcalde de su ciudad natal menciona el nombre “Dalí”, cae muerto inexplicablemente al piso atribuyendo el caso a “la espontaneidad de las propuestas del artista, con sus nuevas ideas como el collage, las telas y la arena en sus obras, y su obsesión explícita por la masturbación y los temas sexuales como pieza fundamental de sus obras”. (44)

Mudado a Paris, y gracias a la ayuda de Miró, conoce a muchos artistas que llegaron a ser influyentes en su obra, como es el caso de Bretón, el primero en definir el surrealismo por medio de sus manifiestos y quien llegó a ser su segundo padre. En

esta etapa Dalí comienza a pintar “Masturbador”, una obra que marcó una pauta en el comienzo de una serie de pinturas llamadas con nombres alegóricamente parecidos. Estas tienen reiterativamente una langosta dibujada que significa para Dalí “la evocación artística del mecanismo de automutilación [...] con connotación sexual en diversas apariciones”. (Bou, E.; 2004: p- 156)

En 1929, tras reconocerse como surrealista, incursiona de manera fugaz en el mundo de la cinematografía, con la realización del guión y algunas imágenes del cortometraje “el perro andaluz”, realizada con el famoso Buñuel. Un año más tarde esta relación generará una nueva producción titulada “la edad de oro”, la cual estuvo prohibida por sus mensajes, aunque Dalí la definía como: “sólo una caricatura de sus ideas”.

En ella se plasmó de manera clara la diferencia entre las definiciones de “lo estético” de Buñuel y de Salvador dentro de sus obras. Es por esto que esta llegará a simbolizar la ruptura de la amistad entre estos los dos artistas, con las palabras de Dalí: “la mejor solución, poniéndose de acuerdo todas las razas blancas, sería reducir a todas las razas oscuras a la esclavitud”, por el color oscuro de piel de Buñuel. (Pérez, T. y De la Colina, J.; 2008: p-64)

Un año después de su incursión en la cinematografía y el periodismo, por medio de un reportaje en una revista barcelonesa, Bretón lanza su “Segundo Manifiesto Surrealista”. Atendiendo a las necesidades de definir el “Surrealismo” realiza un escrito que intentaba definir algo que para los mismos artistas no estaba totalmente claro. Este manifiesto poseerá la portada diseñada por Dalí y es la primera muestra que se dará de la estrecha relación entre los dos artistas. (Weyers, F; 2005: p-26)

Un año después, en 1931, Dalí se ve muy vinculado con la política, interviniendo en un mitin de un partido trotskista -el Bloc- el cual defendía la fusión de las teorías revolucionarias de bases comunistas-marxistas, pero no creía en la

aplicación Staliniana totalitarista de la ideología comunista. Es así como en este momento vincula su arte con sus pensamientos políticos, realizando el diseño de los carteles del Partido Comunista Francés y comenzando a vincularse con todos los líderes fuertes de la historia contemporánea del mundo. (40)

En 1933 entra al mercado norteamericano, con la ayuda de su amigo Picasso, expresando que sus obra eran “pesadillas congeladas en sus cuadros”, esta aclaratoria causa tanta atracción entre los norteamericanos que en su primera exposición en Nueva York obtiene la venta absoluta de todos sus cuadros. Durante esta estancia Dalí invita a sus amigos a realizar un escrito sobre Masoch (autor del que procede el término masoquismo) el cual luego será polémica por su contenido altamente erótico. (53)

Otro punto crucial y básico para definir este personaje son sus obras literarias. Su primer libro fue una compilación de ensayos que llevaba el nombre de “la mujer visible”, en donde comienza a plasmar sus pensamientos más extravagantes como: “el verdadero amor sería comer los excrementos del amado”. Un libro muy polémico que le dio la seguridad de que escribir cualquiera de sus ideas le seguiría garantizando una venta avasallante. A su vez esta primera publicación le dio la libertad de crear y escribir acerca de sus pensamientos poco comunes.

A finales de 1938 Eluard y Bretón editan un “Diccionario abreviado del surrealismo” donde Dalí se autodefine como “príncipe de inteligencia catalana, golosamente rico” y define a Gala como “mujer violenta y estéril” -refiriéndose a la imposibilidad de Gala a procrear-. (Dalí, S.; 1975: p-31)

A mediados de ese año Dalí consigue reunirse con uno de los personajes que más influyó su vida, Sigmund Freud, el cual ya se encontraba algo anciano y enfermo. Esta reunión no fue del agrado del pintor, ya que el filósofo nunca expresó un agrado por sus obras, comentando que el no le interesaba el método paranoico-

crítico con que Dalí pintaba sus cuadros. También Freud expresó que no le convencía la manera en que los artistas buscaban siempre sus motivaciones inconscientes como excusa perfecta para plasmar sus ideas o sensaciones. (50)

Esta reunión simbolizó lo que Salvador definió como “la sentencia de muerte de el surrealismo como movimiento, como doctrina, como secta y como istmo”, la muerte de una ideal estudiado a lo largo de su vida, de un hombre icono de sus pensamientos más bizarros. (50)

Un par de años más tarde, en 1941, cuando termina de escribir su primera autobiografía “La vida secreta de Salvador Dalí” -libro que estuvo prohibido durante Franco- salió publicada una de sus frases: “quiero ser escuchado en el mundo entero, porque soy la encarnación más representativa de la Europa de postguerra. Tras haber vivido todas sus aventuras, experiencias y dramas. Como guerrillero de la revolución surrealista he conocido día tras día todo”. Una manifestación audaz para una Europa que vivía en plena II Guerra Mundial y una España devastada por la dictadura Franquista. (Dalí, S.; 1941: p-72)

La explosión atómica del 6 de Agosto de 1945 fue sin duda una fuente de inspiración para el artista, poco después que ocurrió esto expresó que: “A partir de entonces el átomo se convirtió en mi sujeto de reflexión preferido [...] miedo enorme que sentí”. Sin duda fue una mezcla de miedo y asombro que lo ayudó a inspirarse para una cantidad importante de obras basadas en él, en la explosión y la muerte. (Cordero, F.; 2004: p- 106)

Un año después, en 1946 hace un corto, nunca proyectado, que mezclaba los dibujos animados y personajes reales con el conocido y destacado Walt Disney, que lleva el nombre de “Destino”.

Otra curiosidad de su vida es que presentó una obra de teatro de Shakespeare frente al Papa Pío XII, así poco después logra, por petición del gobierno Italiano, ilustrar la escenografía “La Divina Comedia de Dante”, consolidándose como un gran artista en Italia y parte de Europa. (Cordero, F; 2004: p- 125)

En 1947 saca el primer ejemplar de la revista “Dalí News”, en donde publicaría “Depresión estética, fatiga, disgusto con la vida, mediocridad congénita, cretinismo gelatinoso, cálculos renales, impotencia, frigidez? Tome Dalinal, el fuego artificial de espíritu que lo estimulará de nuevo”. Planteamiento muy Dalineano que demuestra la apertura completa de libertades para decir y crear las excentricidades más geniales de aquel momento.

En la década de los 50 Dalí comienza a utilizar ayudantes en sus obras, a los que no les reconocía su trabajo en los créditos finales, y emplea nuevas técnicas, por así llamarlo, como la de llenar huevos de pintura y arrojarlos sobre piedras y lienzos o disparar armas de fuego sobre las mismas para hacer una suerte de grabado. (Dalí, S.; 1975: p-107)

En 1951, Dalí niega definirse como surrealista sino hiperrealista metafísico o como ex surrealista. Y explica como “las dos cosas más subversivas que le pueden ocurrir a un ex surrealista son: volverse místico y saber dibujar”. Aunque acepta la inutilidad de su trabajo artístico y lo define como: “el arte no sirve para nada. Entonces, ¿Por qué hago arte? Pues porque me interesa lo específicamente inútil”. (Cordero, F.; 2004: p-104)

La vida, la sexualidad, los temas religiosos, la explosión de la bomba atómica, las frustraciones, la relación patológica con Gala (su esposa posteriormente), no fueron sus únicos temas, pues en 1953 con el descubrimiento de la doble hélice del ADN Dalí se comienza a inspirar por lo genético. De esta forma, se hace acreedor, en

1958, del reconocimiento por su trayectoria con la Medalla de la Villa de Paris en Francia. (Cordero, F.; 2004: p- 106)

Hay que destacar que no sólo experimentó todas las corrientes artísticas y todas las maneras posibles de plasmar el arte, sino que llegó a convertirse en un visionario de las corrientes que iban a mover al mundo. Su creatividad llegó a anteponer la creación del Arte Pop, con la realización de uñas artificiales con espejitos para poder mirarse en ellos, maniqués de plástico llenos de agua para que funcionaran de peceras, muebles con la forma de sus compradores –conocido hoy en día como “ergonomía”-, o la realización de objetos y pinturas con pan, porque para él “la belleza es comestible, sino no es”. (115)

En 1960, se revela en contra de la sociedad de consumo, expresando que era “un pintor detestable”, por esto dedica gran parte de su creatividad al diseño de comerciales: ceniceros, barajas, carteles publicitarios de aguas (Perrier), ferrocarriles o chocolates. Y realizó un ballet que honraba a su esposa con el nombre “Ballet de Gala”. También realizó trabajos periodísticos al redactar reportes sobre viajes para revistas, en las que insistía retomar la arquitectura orgánica e imaginativa de Gaudí, que definía como: “Arte de borrachos”, atacando así el racionalismo y el funcionalismo de la arquitectura contemporánea de Le Corbusier, que definió como: “el veneno más funesto de nuestro siglo”. Es sin duda un Dalí revelado ante el todo. (134)

De esto podemos entender la definición de trabajo según Salvador Dalí, ya que fue sin duda un trabajador inagotable clave para su éxito a nivel mundial: “hay que hacer todo con el mayor fanatismo para lograr la grandeza de un verdadero sacrificio [...] siempre recordando que la búsqueda y la perfección en sí no existen”. Aunque aceptó que “Quisiera ser Dalí pero no lo soy”, para así intentar legar a la perfección. (Entrevista para TVE. (1971) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Sus excentricidades son sin duda pieza clave para entender a este personaje, por ello fueron definidas por su hermana en su libro “Eterno Carnaval” como un “continuo fingimiento de un personaje que fue devorando su autentica personalidad”. (Dalí, A.M.; 1949: p- 71)

Así mismo, afirmó que le gustaba la publicidad, pero la publicidad gustaba más de él, que llevaba medio siglo entreteniéndolo, día a día, al público. Había formado sin duda el más adecuado personaje para una sociedad consumista, adelantado a su tiempo, para llegar a ser lo que hoy definimos como un “personaje mediático”, que vivía, respiraba y sentía, por cada uno de sus poros, por el qué decir de las cámaras, los periodistas o cualquier persona que alterara sus palpitaciones al nombrar la palabra bisílaba “Dalí”.

Sin embargo, sus locuras nunca las negó; expresando “Soy un loco de precisión. Soy un pintor que trabajo seriamente y que como hobby hago el payaso. A la inversa a todos les parecería bien. A mí que, como trabajo serio, pinto, no me lo perdonan”. Así como en una oportunidad intentado definir su arte expresó “Se lo que como pero no se lo que hago”. Sólo nos queda recordar aquellas palabras textuales que expresaba para aquellos que lo llamaban “loco”: “La diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco”. (Cordero, F.; 2004: p- 121)

II.3.2.3. El erotismo y las desviaciones sexuales

Su sexualidad es sin duda uno de los temas más debatidos en su vida. La masturbación siempre fue recurrente entre las acciones más satisfactorias de su infancia. Quizá por estos hábitos, pudo ganar fama de “eyaculador precoz y pánico absoluto a la impotencia sexual”, de lo cual siempre responsabilizó a su padre. Su narcisismo será sin duda la gran traba para buscar ayuda en este campo y sus

expresiones artísticas fueron la manera de drenar sus limitaciones y problemas sexuales.

Según algunos relatos de amigos de la infancia, su orientación sexual se generó de manera clara y precoz. Desde niño Dalí sentía que todo lo que vivía tenía fuertes connotaciones eróticas, adoraba y veneraba la belleza de los hombres y mujeres, así como estaba obsesionado por los “culos” de la gente, pasión que mantuvo hasta el día de su muerte. Esto ocasiona la repulsión que sentía la gente por el personaje, una repulsión que nace por las desviaciones sexuales que desde niño merodean la mente de este artista.

Aunque el temor insoportable que sentía por el coito, tanto anal como vaginal, no se le apaciguó hasta que entró, en 1922, en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Recordemos que la Academia fue el lugar donde, el Dalí como personaje, da un giro de 180 grados para convertirse en los que todos conocen como Salvador Dalí, el hombre que todo lo pudo. (Cordero, F.; 2004: p-24)

La Academia simbolizó para el pintor una fusión de aprendizaje, “eran horas frente a lienzos y otras horas absorbiendo información de la cantidad de revistas de arte de vanguardia a las cuales estaba inscrito”. A su vez, era sin lugar a dudas un lugar para exponer sus ideas y plantearse parámetros con nuevas interrogantes de vida. Este lugar fue sin duda punto de unión entre miles de mentes brillantes que no hallaban cabida en una vida cotidiana donde las excentricidades eran vistas con temor y pudor. Por esto representará el primer paso a la libertad de mentes elevadas que, por primera vez lograban tener un espacio en una sociedad que comenzaba a estar a la vanguardia. (76)

Entre las incontables horas de estudio, a Dalí no le sobraba mucho tiempo para compartir con compañeros, es así como le dan el calificativo burlón de “el artista”, ya que era visto por todos como un extravagante de aspectos, tímido y

apartado de personalidad, y lo caracterizaban como un personaje difícil de explorar, pero muy provocador para la mente de aquellos que se sientan atraídos por lo desconocido y lo impenetrable. (Cordero, F.; 2004: p-30)

El testimonio de los surrealistas sobre la presencia física de Dalí coincidía con una timidez extrema. Sin embargo según testimonios de sus compañeros de la época, la incongruencia ocurría cuando este “tímido muchacho” dejaba volar sus pensamientos sexuales más perversos. ”Él mientras sufría esa timidez ante los demás se masturbaba pensando en los amantes haciendo orgías en los jardines alrededor de su cuarto, sintiéndose incapaz de participar en todo aquella eclosión de placer que se le negaba”. Esto sólo nos denota una perversión severa y una dicotomía entre el terror a ser penetrado, pero la satisfacción y placer con sólo pensar en la penetración de los demás. (30)

Su aspecto físico es sin duda otro detonante de curiosidad. La necesidad de llamar la atención y de darse todas las libertades para, hacer y experimentar todo lo que se imaginara, fue un aspecto característico de este artista. En contadas entrevistas Dalí explica como impregnaba su peculiar bigote con azúcar de Datil y sus labios los cubría con miel, hasta capturar las moscas que se paraban en la sutileza de su boca.

Al sentir el aleteo las capturaba con sus labios para que el sonido que emitían lo inspirara a pintar los cuadros más profundos. Al igual era común, entre los vestuarios de Dalí, utilizar pan como parte de su atuendo, en contadas situaciones cuando al artista le tocaba dar conferencias sobre el surrealismo se aparecía con una vara de pan en la cabeza para explicar que “él era el surreal” (Cordero, F.; 2004: p-51)

Sin duda Dalí es uno de los primeros artistas que experimenta el momento en que las tendencias cambian. Se vive una época donde se empiezan a dar libertades más grandes para vestir y hacer con su vida lo que quisiera, y por ende con sus obras.

Es un momento de la historia donde se dejan de lado las teorías, el “qué hacer”, el deber y se comienza a dar rienda suelta a lo que ellos llamaban “la mano izquierda” que simbolizaba “el impulso del artista que no es sometido a la racionalidad de nada, ni de nadie”.

Por otro lado, litros de tinta se han utilizado para narrar o analizar la relación pasional-profesional entre García Lorca y Dalí. Es sin duda uno de los mitos donde se destaca claramente la homosexualidad del pintor; aunque este siempre la negó hasta el momento de su muerte. Esta relación comenzó en septiembre de 1922 cuando entra a la Academia y comienza a vivir en la Residencia de Estudiantes, la cual era según él “una institución cerrada con una atmósfera interdisciplinar y algo monacal, en la que convivían un centenar y medio de estudiantes universitarios de distintas carreras”. (Charles, V.; 2006: p-39)

El primer contacto cercano entre Dalí y el pintor, músico y dramaturgo Federico García Lorca, seis años mayor que él, fue entre la envidia y la rivalidad. A primera vista, Dalí reconoció sentir una intensa y dolorosa envidia por el escritor, “ya que este acaparaba la atención de todo el que le pasaba por enfrente [...] tenía una personalidad desbordante, alegre y expansiva”, aunque muchas otras pasiones los unían: su sensibilidad social, su afán por poseer a la naturaleza, el gusto por el folklore y la zarzuela, su admiración por Rubén Darío, sus personalidades anormales y la descontrolada inseguridad sexual demostrada durante años. (Bou, E.; 2004: p-129)

Esta amistad se hace indestructible, comienzan a pasar tiempo de veraneo con los sin duda otra de las relaciones patológicas del pintor, donde todo se basaba en la delgada línea del placer y dolor, refiriéndonos al gusto por lo desconocido, pero a la rivalidad que este significa entre el egocentrismo y la fuerza de lo masculino (Dalí, S.; 1975: p-56)

Casi familiares del otro, tanto que Lorca es aceptado como parte de la familia de los Dalí, manteniendo una relación volátil con la hermana del pintor, Ana María, y una pasión incontrolable por él. Tanto así que comenzó a definir a Dalí como su “alma gemela [...] con una inteligencia agudísima y una infantilidad desconcertante”. Definición perfecta para aquello que le llama la atención, por definirse como intocable.

Sin embargo, no fue sino hasta 1955, 33 años después de su primer encuentro, que Lorca le hace su primera seducción directa publicando: “Oda a Salvador Dalí”, un poema que demuestra de manera legible como el sentimiento pasional no puede ser concebido por un entorno poco confiable y por estar protagonizado por la no aceptación de la homosexualidad del pintor. (Bou, E.; 2004: p- 128)

Ante la divulgación del disfrute sexual entre Gala con Dalí, Lorca expresó que esto era imposible, pues “nunca él podrá tener erecciones sino mediante la estimulación anal”. Definiendo una vez más a Salvador como homosexual. (57)

Aunque Dalí no aceptó directamente sus relaciones homosexuales expresó: “mi relación con Lorca fue un amor trágico y erótico [...] trágico porque no podía descubrirse [...] Mi delirio erótico me lleva a exaltar mis tendencias sodomitas hasta el paroxismo [...] Siempre he dicho que a través del culo se pueden indagar los mayores misterios [...] mi dicha es total cuando logro asistir a una sodomización consumada”.

El “Gran Dalí” relató claramente como gozaba presenciar escenas de penetraciones por el ano de desconocidos, lo satisfacía ver “la búsqueda y penetración agresiva de un hombre a una mujer por atrás, el goce del placer por el sufrimiento, el masoquismo y el sadismo como un juego de satisfacción [...] la maravillosa sensación de haber violado el secreto de la belleza perfecta”. Aunque por otro lado hasta el último momento negó haber sido partícipe en una: “Él era abiertamente homosexual y

estaba locamente enamorado de mi. Intentó poseerme dos veces. Yo no era homosexual, por eso no tenía deseo de entregarme”. (Charles, V.; 2006: p-53)

Como ya se dijo de esta relación hay miles de escritos, donde se intenta llegar a una afirmación de la sexualidad del pintor. Sin embargo es claro el planteamiento bisexual que se presenta, en vista de que este, si bien no acepta la homosexualidad, aclara la satisfacción que sentía por lo anal y su relación de estrecha pasión con García Lorca.

Lo interesante del caso es que en muchas de sus obras se encuentran contenidos sexuales, donde hasta las figuras más diminutas se relacionan con connotaciones eróticas, que definen al pintor como un ser “con fobia al coito”. Aunque se acepta que la primera penetración fue en la Academia y que sus relaciones siempre eran concebidas en completa apertura a lo desconocido, aclarando que la satisfacción con un sólo ser no existía. (Cordero, F.; 2004: p- 32)

A Dalí, hasta luego de su muerte se le relaciona con incontables rumores de orgías, relaciones sadomasoquistas, y pasiones escondidas hasta con sus propios ayudantes, que eran capaces de hacer las locuras más grandes sólo por trabajar con el maestro Salvador Dalí. Es sin duda un capítulo que se queda abierto tras la muerte de sus protagonistas y la omisión en vida de sus propias aclaratorias, como un cuadro sin firma.

II.3.2.4. Apegado al ideal de líder

Si hablamos de la parte política que siempre estuvo presente en el día a día de este artista hay que mencionar su continuo vínculo a los movimientos "revolucionarios" de todo tipo y en distintas etapas.

Su arte se llegó a plasmar en los pósters del décimo aniversario del Partido Comunista Francés. Aunque no es sino hasta mayo de 1931 que aparece de manera

explícita la temática política en sus cuadros, con "aparición de seis imágenes de Lenin sobre un piano". (Cordero, F.; 2004: p- 65)

La verdad es que este personaje nunca se mantuvo al margen de los espacios políticos. En 1932 se veía participando en mítines obreros, apoyando los partidos comunistas no-estalinistas donde por medio del arte se supone que generaban una revolución moral individual, que afectaba la parte psicológica de cada individuo, donde se atacaba la burguesía catalana y la república conservadora de aquel momento en España. (66)

Sin embargo, cabe destacar que la pasión por la política no surgió de mayor, pues desde niño Dalí se vinculó con la defensa de la autonomía de Cataluña, aunque sí fue en edad adulta cuando comenzó a sentir públicamente cierta afinidad con el general Franco, quien defendía el centralismo de España. Desde pequeño se declaró con tendencias anarquistas e izquierdistas, aunque años después, casi llegando a sus últimos años de vida, expresó ser totalmente apolítico pasando por una etapa abiertamente de derecha. La sutil personalidad del artista, sus aparentes contradicciones así como sus inapelables excentricidades se reflejarían, una vez más, en orden de lo político, en sus ideas, en sus pinturas alegóricas y en sus incondicionales apoyos personalistas a ciertas figuras púb

Es en esta precisa etapa que los grupos surrealistas comienzan a acusarlo de hitleriano, aunque Dalí siempre se defenderá porque su pasión por Hitler vendría siendo meramente de orden estético, por ser afeminado y masoquista pero sobre estas apreciaciones haremos más adelante unas consideraciones especiales.

Una de los hechos más relevantes de esta época de creación entre el arte y la connotación política es la realización, en 1934, de su cuadro "Construcciones blandas con judías hervidas" en el cual reflejaba la misma masacre, dolor, injusticia, suicidio, masoquismo y sadismo que se iba a desatar dos años después en la Guerra Civil

Española, nombre que cambiaría posteriormente por "Presentimiento de la Guerra Civil". Sin embargo, ante la experiencia vivida de la Guerra Civil Española expresó que la gente se mataba por sus personalidades y no por sus ideas. (Cordero, F.; 2004: p- 64)

Dalí expresaba que las revoluciones ayudaban a redescubrir tradiciones que se creían muertas, dando como ejemplo el catolicismo peculiar de España que se desempolvó con la Guerra Civil Española. Aunque la Guerra Civil Española no fue nada positiva ni para el mismo Dalí, quien en 1939, se entera de las atrocidades que Franco estaba haciendo en Cadaqués, mientras mataban a comunistas pescadores amigos suyos y encarcelaban y maltrataban a su hermana Ana María por más de veinte días, dejándola completamente loca. (65)

La post-guerra en Europa fue un nuevo comenzar que Dalí denominó "Renacimiento", él decía que "quería ser el primero con una comprensión de la vida y la muerte de la estética [...] así el mundo encontraría el Renacimiento que tanto buscaba, tras vivir "la Edad medieval" de reactualización de los valores individuales, espirituales y religiosos". Aunque esto no llegó a ser tan rápido como él pensó, Dalí realmente se adelantó en sus pensamientos.

Hasta el fin de su vida todos se preguntaban si era hitleriano o stalinista y en una oportunidad respondió para un canal español de noticias "yo soy daliniano, nada más daliniano [...] no creo en ninguna revolución, sólo en la tradición de los pueblos".

La realidad es que Dalí fue ambiguo en sus posturas políticas. Inicialmente se expresa y escribe sobre las atrocidades cometidas en Cataluña a los anarquistas que le han contado, y más adelante, en 1956, es recibido por Franco en su palacio de El Pardo, dándole apoyo de frente, generando el odio entre la mitad de los españoles.

Después del homicidio de su gran amigo García Lorca declara: "Yo, el divino Dalí, soy apolítico completamente". Aunque juega luego con una ambivalencia entre la monarquía tradicional y una anarquía popular, "siempre he sido monárquico [...] el rey garantiza la diversidad o la diversión del pueblo, la anarquía del pueblo [...]". (Entrevista para TVE. (1971) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Casi entrando en la tercera edad y entre sus excentricidades y la enfermedad de Parkinson que lo carcomía expresó: "Me gusta Mao. Toda la gente autoritaria, el que esté en contra de la libertad, me gusta. Porque para mí lo peor del mundo son las libertades y no importa de qué clase sean. Nuestra época se muere de libertad [...] elogio a Stalin, por persistir. No elogio la ideología comunista sino la personalidad de un hombre". (Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Dalí se enamora no de las ideas sino de los hombres. Es la personalidad fuerte, dominante, autoritaria, mesiánica hasta metafísica en ciertas figuras políticas, lo que despierta en el artista la admiración desbordada que demuestra en esos años, declamando públicamente su apoyo a un Lenin, luego a un Trotsky, más tarde a un Franco Español, a un Hitler metafísico y en fin también a unos Stalin y Mao.

Es, una vez más, la expresión del genio, del artista que ve más allá, más hondo, y siempre desde una perspectiva distinta a lo común. Es precisamente la aberración intelectual y personal por lo común lo que hace de Dalí, también en la política de su tiempo, un ser único y singular.

II.3.2.5 Su dios

Con respecto a la religión Dalí explicó cómo él fue "mudando la piel, como las serpientes hacia el catolicismo". Está íntimamente relacionado con su conducta política y expresa que: "la mierda marxista es la última superviviente de la mierda

cristiana”. Es así como a mediados del siglo pasado, se inspira en el renacimiento de todas las figuras religiosas, algunas utilizando como figura femenina a Gala representando las piezas claves y fundamentales para el cristianismo. Él explicó que “el erotismo, las drogas alucinógenas, las ciencias del átomo, la arquitectura gótica de Gaudí y mi amor por el oro presentan un común denominador: Dios está presente en todo”. Por lo tanto Dios es todo. (Entrevista para TVE. (1971) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Uno de los puntos más curiosos es su relación erotismo-religión. En los mismos años que pintaba cuadros religiosos, Dalí expone la mayor parte de sus cuadros eróticos, donde tomaba relevancia la sexualidad, la desnudez, la violación de lo animal y el sacrificio por lo erótico. Sólo lo sexual era lo indispensable para inspirarse en sus cuadros, en la misma época donde proyecta sus pensamientos “más puros”, por así llamarlos, ante Dios.

A su vez lo erótico en lo místico no sólo tomaba presencia en sus cuadros sino también en sus obras literarias como el “Delirio erótico-místico”; la cual nunca fue terminada pero trataba de la vida y la relación de tres personajes: un confesor católico, un príncipe onanista y una joven virgen con deseos sexuales irreprimibles. Cabe destacar que su sexualidad reprimida no sólo es plasmada en sus obras plásticas y en sus declaraciones en vida, sino también en cada uno de sus relatos literarios.

Ante sus creencias religiosas nunca sintió tabús para comentarlas, “cada día me acerco más a la fe. Creo en la inmortalidad del arte, por eso no le temo a la muerte [...] estoy totalmente en contra de la pena de muerte por que hasta los peores tienen una parte de divinidad en su ser”. Aunque expresaba que no le temía a la muerte, siempre dijo que deseaba que lo congelar para conseguir el antídoto para la causa de su muerte y así continuar viviendo. (Cordero, F.; 2004: p- 116)

En su obra también incluyó imágenes que planteaban la realidad de Dios para los Dalinianos. Así crea los relojes blandos, reconocidos como una de las figuras más populares de sus obras, símbolo de la carne de Cristo parecida al “queso derretido”. Sin embargo, el posicionamiento de Gala como Dios o figura misericordiosa siempre se dio de manera explícita en todos sus cuadros. En cada una de sus figuras dogmáticas como: Dios, Cristo, Jesús, y vírgenes aparece Gala representándolos.

A su vez en la relación Dalí-Gala y el matrimonio eclesiástico, es bueno destacar que estos fueron invitado en audiencia privada por el papa Juan XXIII, y se les permite, por medio de un estudio previo, contraer matrimonio a través de la religión Coptica la cual establece la posibilidad de casarse incontables veces. Esto para Dalí sería su “Plus ultra” ante la relación patológica con Gala. (Entrevista para TVE. (1971). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Sin embargo, la religión no la lleva a su plano personal, en vista de que la fidelidad no era considerada como una de sus bases de pareja. Entre su amor y sus relaciones pasionales, se permitían tener una “relación abierta” que le daba la libertad de infidelidad completa. Es así como Dalí comienza a emplear nuevas musas y prostitutas que Gala permitía y aceptaba de manera abierta disfrutar orgías con varias parejas.

Fue así como Dalí años después confirmó los rumores de jóvenes utilizados como audiencia de sus prácticas sádicas, los que eran tratados como instrumentos de placer perverso, utilizaba los anos abiertos sobre arcilla para luego coleccionar, enmarcar y tenerlas como huellas de sus actos más perversos. Los jóvenes eran pagados abiertamente o eran sencillamente fanáticos que acudían para tener el beneplácito de haber estado con el pintor. (Dalí, S.; 1975: p- 64)

Esto es sin duda otra manera de plasmar las locuras de un hombre perverso, atrapado en sus propias frustraciones sexuales, que le brindaban la posibilidad de

desahogo a través de la utilización de terceros y el dolor de los mismos, para satisfacer sus placeres insaciables. Es así como destacamos que la religión para Dalí no era más que una creencia en lo que es “su Dios”, pero no en las bases como tal de ninguna religión.

II.3.2.6. Gala: la locura a su medida

En 1929 en Cadaqués, de paseo por la playa, entre el sonido de las olas que chocaban dejando su rastro sobre las piedras Dalí conoce a Gala, la compañera de su vida, quien tenía una risa nerviosa frente a su esposo el marchante de obras Eluard.

El encuentro fue bastante particular. Según Dalí la pasión por Gala fue instantáneo, “abrí la puerta de mi casa y encontré a Gala completamente desnuda” (refiriéndose a que ella paseaba en topless por la playa frente a su casa). (Entrevista para TVE. (1971). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=1vZDyWT7kX4&feature=related>)

Sin embargo, otra anécdota expresa que entre las rocas del cabo Creus, Dalí conoció a Gala luego de que ella, literalmente, le pidiera que “la reventara” (que la matara). Al escuchar estas palabras quedó tan fascinado que juró “nunca volver a alejarse y acogerla como a un niño”, comenzando así su relación patológica de amor que duraría hasta el momento de su muerte. (Cordero, F.; 2004: p- 52)

Entre lo que se conoce de Gala se puede decir que su verdadero nombre es Helena Diakonoff Devuline, nacida en Kazán-Rusia en 1894 (Diez años mayor que el pintor). Su padre muere, cuando ella tenía tan sólo diez años, por tanto su educación casi completa se la agradece a su madre, una mujer culta, que publicaba cuentos infantiles y que la enseñó a los siete años a hablar francés y alemán a la perfección. (52)

Enfermiza desde niña, contrae matrimonio en 1917 con Paul Eluard un marchante relacionado de lleno a las artes, con el que tiene una hija llamada Cecile, hija que abandonó y luego no se interesó por saber más de ella. (51)

Desde sus primeros pasos en el mundo de las artes siempre fue valorada como una verdadera musa. Sin embargo, también fue conocida por su pasión al ocultismo, con prestigio para ser vidente y echadora de cartas (hasta se dice que llegó a visualizar la Segunda Guerra Mundial antes de que sucediera). (53)

A su vez la fidelidad no era algo muy característico de este personaje. Gala fue amante de conocidos artistas del momento como Max Ernst y Bretón (tomado como un segundo padre para Dalí), que luego intentó estrangularla. Por esto, junto a Dalí nunca se mantuvo este tipo de lealtad, y no era secreto que esta pareja mantenía una relación abierta. (54)

Dalí no fue el único que se creía protector en la relación. Él expresó que Gala lo cuidó con su fuerza, “la misma de una batalla de Stalingrado, y logró que realmente tuviera fama [...] Sin Gala mi experiencia surrealista se hubiera ahogado en un desastre romántico y hubiera caído, casi seguro, como todos los intelectuales, en la anarquía en la protesta y en el caos existencialista”. (56)

Deseando casarse hasta múltiples veces con ella, Gala es sin duda el elemento salvador e inspirador de la vida completa de este artista: “Gala es el Plus ultra de mi vida”. (Entrevista para TVE. (1971) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>)

Dalí hasta el momento de su muerte expresó que este amor “Fue un amor completo, intenso y tan duradero que es inexplicable. Es y será siempre la musa y modelo de mis cuadros [...] en todos los de tipo religioso ella es la protagonista”.

Dalí decía que eran almas gemelas con sólo analizar sus nombres. Gala se parecía a Gal, nombre de su abuelo difunto y loco, y Helena (nombre real de Gala) era el nombre de Helena de Troya, mítica hija de Zeus y de Leda, personajes en los que el pintor realmente se sentía identificado. (Cordero, F.; 2004: p- 55)

La relación entre Salvador Dalí y Gala se podría definir como patológica. Dalí manifestó, contadas veces, como: “no necesitaba amigos si ya tenía a Gala, lo que realmente deseaba eran clientes a los que utilizara a su conveniencia”. Por tanto aceptó ser “hombre de ningún amigo. Toda mi pasión está en el amor que siento por gala, no tengo para más. Gala constituye todas mis pasiones”. (56)

Es por esto que Gala no fue un personaje agradable para los que la conocieron. En las memorias escritas por Ana M. Dalí, hermana del pintor, Gala es vista como la causa para el distanciamiento del pintor con su entorno: “sus amigos y hasta su propia familia [...] mientras Salvador no le dirigía la palabra a mi padre, él seguía recortando todos los artículos que salían en la prensa de su vida artística”. Aunque cabe destacar que, más allá de ser la causante de problemas familiares, Gala no posee referencia alguna en las memorias de Ana M. Intentado eliminarla y negarla completamente de su historia.

En 1931, poco tiempo después de contraer matrimonio Gala queda totalmente estéril por un quiste. Aunque esto va a simbolizar un trauma muy grande para la pareja, Dalí en sus memorias le agradece a su mujer por no poder darle hijos, ya que “le daba miedo que salieran tan mal como los de los demás”, haciendo referencia a los hijos de su amigo Picasso. Aunque Salvador aseguró que esto no lo limitó sexualmente con “la única mujer que había podido eliminar su fobia al contacto físico y la única que estaba autorizado a tocarlo”, aunque en una oportunidad él expresó que: nunca había dejado de ser virgen a su lado. (Dalí, S.; 1975: p- 43)

Por otra parte, la inmensa cantidad de dinero que el artista había hecho a lo largo de su vida, contribuyó a que Gala se hiciera acreedora del castillo de Púbol, viviendo distanciados por varios períodos de tiempo mientras Dalí residía en Figueras. Ella aferrada a la juventud perpetua se realiza varias operaciones estéticas y niega la vejez y la posible muerte de su pareja. (Cordero, F.; 2004: p- 57)

Sin embargo, hay algunos que dicen que las agresiones entre Dalí y Gala fueron la razón de su distanciamiento. Según testigos de la época y exámenes médicos la pareja separó sus residencias por las agresiones físicas que se hacían cada vez más frecuentes. En una ocasión Gala golpeó a Dalí, tendido en el suelo, con un bastón. Y en otra este golpeó a su musa desde la cama, causándole la ruptura de tres costillas.

Ante esta fobia por la vejez y por la muerte misma, de Dalí y de Gala, en 1973 él publica las “Diez recetas de inmortalidad”, mientras escribía el texto iba ingiriendo “Gerovital” una fórmula que supuestamente combatía el envejecimiento. En esta publicación señala, entre alusiones, su voluntad de ser congelado a la espera de las soluciones mágicas de la ciencia contra la muerte. Por eso ahí expresó que no quería una muerte común, que le temía y que por eso quería ser congelado para que rejuvenecieran sus células en algún momento o sencillamente que hicieran con su cuerpo una fábrica de perfume luego de su muerte espiritual.

Cabe destacar que años antes había expresado no temerle a la muerte por aceptar a Dios como un todo y por el conocimiento que tenía de la vida luego de la muerte. Esto nos muestra como cerca de la misma le temió incontablemente hasta que lo atrapó. (Cordero, F.; 2004: p- 58)

En 1981 Dalí enferma fuertemente de Parkinson y se muda a Nueva York disminuyendo su producción expresa por la imposibilidad de mover de manera coherente sus extremidades. Es así como ante la depresión de su imposibilidad

expresó en latín: “morte carent animare” (las almas rechazan la muerte) y adaptando su pasión por el ADN como la mejor forma de persistir en el tiempo definió a los seres humanos como: “-máquinas de supervivencia- que buscaban sus almas gemelas a lo largo de la vida: su hermano en la infancia, Lorca en la juventud y Gala el resto de su vida”. (62)

La muerte toca la puerta de Gala en 1982 y es enterrada en el castillo de Púbol, donde luego de un mes con una gran depresión Dalí decide vivir. En sus últimos años de vida suceden cosas que realmente realzan el nivel de asombro del peculiar personaje:

En los pocos meses en el palacio de Púbol, Dalí intenta suicidarse por deshidratación, lo cual le obliga utilizar por emergencia una sonda nasogástrica hasta sus últimas palpitaciones. Tiempo después ocasiona un cortocircuito con el interruptor con el que llamaba a las enfermeras y hace incendiar su camisa y su cama del palacio de Púbol. De esta forma, es recluido de emergencia en la clínica de Figueras.

Tras salir de la clínica marcando en la balanza menos de 50 kilos y luego de la implantación de un marcapasos para ayudarlo a sobrevivir un par de años más, es visitado por los reyes de España en un pequeño retiro donde vivió, para concederle el título de nobiliario, Marqués de Dalí y Púbol y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, por ser un talento destacado para la historia del arte de España y el mundo. En 1983 lanza el perfume Dalí. Un año después inauguran la fundación Gala-Salvador Dalí en Figueras y realizan una plaza con su nombre en 1985.

En 1984, tras otro incendio en el palacio de Púbol, Dalí es trasladado a la Torre Galatea de Figueras donde lo mantienen aislado en sus últimos años, y realizan una plaza con su nombre en 1985.

El mismo año en el que cae el muro de Berlín y los regímenes socialistas de Europa. Dalí es hospitalizado de emergencia muriendo el 23 de enero de 1989, en un cuarto de la clínica de Figueras, aquella ciudad que le dio la vida. Su cuerpo embalsamado es enterrado, en contra de sus deseos de morir al lado de Gala en Púbol, dentro de una cripta excavada bajo la gran cúpula de cristal de su teatro-museo.

Su muerte le pone punto final a una ola de arte vanguardista en la historia del mundo y le da fin a una vida llena de poder y de libertades de un personaje que fue partícipe de la construcción del modernismo de nuestros tiempos, de un creador que se nombra como “el genio de nuestra época”.

Es sin duda la muerte de uno de los personajes más excéntricos que definió el verdadero surrealismo y que le fue dando nombre a lo hoy conocemos como “artistas”, personajes capaces de todo. Una persona que se destacó por su libertad plena de indagar. Un trabajador nato que se burló con el mejor humor y sarcasmo de cada persona que caminó frente a él. Un artista envidiado por todos por ser icono de arte de vanguardia de todos los tiempos.

Su sangre y su recuerdo, su arte y sus creaciones siempre vivirán en todo lo que vincula la historia que mueve las pasiones y las locuras de nuestra humanidad y por ende del arte contemporáneo.

II.3.3. Frida Kahlo

II.3.3.1. Los sufrimientos de Frida en su niñez

Frida Kahlo, la expresión misma del nacionalismo enardecido, el amor hacia el pueblo y su tradición sin dejar de lado los trazos de modernidad y la sensualidad de la revolución, ha sido una de las más grandes mujeres del siglo XX, que con temple y cara dura para enfrentar los peores maltratos de la vida, se hizo parte inseparable del arte y de los cambios políticos en su país natal: México, y admiración engrandecida

para el mundo y sobre todo para aquellos que compartieron los momentos de su ajetreada vida.

En temporada de lluvias un 6 de julio del año 1907 a las ocho y media de la mañana vino al mundo en el pueblo de Coyoacán, México, Magdalena Carmen Frida Kahlo. La tercera de las hijas del matrimonio entre el fotógrafo judeo- alemán Guillermo Kahlo y Matilde Calderón, natural del país mexicano, recibió sus dos primeros nombres para poder ser bautizada en la fe cristiana. (Herrera, H., 1984: p.22).

No obstante, los miembros de su familia y sus conocidos optaron durante toda su vida por llamarla Frida, que en alemán significa “Paz”. Frida hasta finales de los treinta escribió su nombre en alemán intercalando una “e”, hasta que se hizo evidente el crecimiento del nazismo en Alemania, y decidió dejarlo como estaba en su partida original de nacimiento. (22).

En 1910, tres años luego de su nacimiento estalló la revolución mexicana, que resulta del nuevo orden social que se quiere establecer en México luego de treinta años de dictadura por parte del general Porfirio Díaz (Kettenman, A., 2003: p.7). Inicia con sublevaciones por parte de grupos guerrilleros bajo el mando de personajes como Pancho Villa y Emiliano Zapata.

Frida habla en su diario, que comienza a escribir en 1942 sobre estos hechos acaecidos en su infancia:

Recuerdo que yo tenía cuatro años cuando la “decena trágica”. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle de Allende –abriendo los balcones- le daba acceso a los zapatistas, haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hacia la sala. [...] Yo recuerdo a un herido carrancista corriendo hacia su fuerte

el río de Coyoacán [...] y a otro zapatista en cuclillas poniéndose los huaraches, herido de un balazo en una pierna. (Kahlo, F., 2002: p.153).

Este gran momento histórico ejerce tal impresión en Kahlo que cambia la fecha de su cumpleaños, de modo que su nacimiento concordara con el estallido de la revolución mexicana, así se quita tres años de forma impetuosa para dar fuerza a la relación de su origen y onomástico con la famosa fecha.

A sus cortos seis años de edad, un hecho marca para siempre a la frágil jovencita, quien enferma de poliomielitis, mal que causa una atrofia en su pie derecho, a causa de los nueve meses que tuvo que pasar de reposo en su cuarto. Al respecto Frida recuerda: “Todo comenzó con un dolor terrible en la pierna, desde el muslo hacia abajo [...] Me lavaban la piernita en una tinita con agua de nogal y pañitos calientes”. (Herrera, H.; 1984: P-25).

No obstante, en el programa “Nuestra Gente” del canal Biography Channel, en su edición del día 09 de marzo de 2008, sobre Frida, Martha Zamora, una de las biógrafas de la pintora refiere que la verdadera causa de la enfermedad de Frida es un síndrome de espina bífida, reflejado en su historia médica, pero se ha difundido la versión de la poliomielitis. (Biography Channel.09/03/08. Nuestra gente: Frida Kahlo.)

En una ocasión su hermana le grita palabras hirientes sobre su verdadero origen. Frida cuenta: “Aquella afirmación me impresionó al punto de convertirme en una criatura completamente introvertida, desde entonces viví aventuras con una amiga imaginaria (24), una “amiga, alegre y mágica que era su confidente” (Monsivais, C. y Vásquez, R, 1992: p-23).

En sus confidencias revela:

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que en entonces

era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana. Echaba “baho”. Y con un dedo dibujaba una “puerta”..... Por esa “puerta” salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZÓN... Por la “O” de PINZÓN entraba y baja INTEMPESTIVAMENTE al interior de la tierra donde “mi amiga imaginaria” me esperaba siempre[...] Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo se aviva y se acrecenta más y más dentro de mi mundo [...] (Kahlo, F., 2002: p-82).

Esta dualidad da origen a varios de sus retratos donde aparece con una doble de ella misma, entre los que se encuentra “Las Dos Fridas”, donde muestra a una Frida vestida de Tehuana, y a otra vestida de cerrado vestido de puños blanco, imágenes que representan a la Frida que amaba Diego Rivera, y a la que en un momento dejó de querer.

Frida se caracterizaba por ser una niña traviesa y voluble, que a pesar de la triste enfermedad que dejó deforme su piernita, se preciaba de tener una deslumbrante inteligencia que su padre Guillermo Kahlo atesoraba, era la preferida de sus hijas y ella lo consideraba muy cariñoso.

En cuanto a la relación con su madre, esta se tornaba un poco difusa pues Frida tenía marcadas diferencias con el temperamento de su progenitora, aún cuando la consideraba, como así lo dijo en una entrevista, “muy simpática, activa, inteligente”. No obstante, en el mismo encuentro la describió como “cruel” por haber ahogado a una camada de ratas, y afirmaba “mi madre llegaba a la histeria por la religión”, lo que para ella y su hermana Cristina era motivo de burlas en su infancia. (Herrera, H., 1984: p-24).

II.3.3.2. La ajetreada y dolorosa juventud de la Friducha

En 1922 ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, que para el momento era el mejor centro de estudios preparatorios para la universidad y “hervidero de las ideas que perfilaban el México post revolucionario” (Monsivais y Bayod, 1992: p-32). La misma naturaleza de este recinto estudiantil se mezcló con el dinamismo de espíritu e ideas de Frida Kahlo, que fue una de las 35 primeras mujeres que obtuvieron el ingreso al centro con dos mil estudiantes varones.

Su deseo era prepararse lo mejor posible para entrar a la escuela de medicina luego de terminar sus estudios. En la preparatoria “Friducha”, como algunas veces se hacía llamar, pertenecía a varios grupos estudiantiles pero sus verdaderos amigos eran “Los Cachuchas”, grupo de ideas revolucionarias efervescentes que se hacían llamar así por las gorras que utilizaban. (32).

El líder de “Los Cachuchas”, Alejandro Gómez Arias, quien luego de ser mentor y amigo, se convirtió en el año 1923 en su amigo más íntimo, o su novio como Frida lo expresaba, (32), fue el amor de juventud de la artista a quién además le envió muchas cartas donde le relataba sus íntimas sensaciones y donde se ven reflejado los instintos posesivos de la artista.

Luego de varios trabajos frustrados, Frida intenta obtener un empleo en la biblioteca de la Secretaría de Educación Pública, por lo que en 1925 estudia mecanografía y taquigrafía. En este período según la biografía de Hayden Herrera, conoció a una empleada de la biblioteca cuando fue a solicitar el trabajo, y “esta la sedujo”. Herrera explica que “probablemente se estaba refiriendo a este incidente cuando en 1938 le platicó a una amiga que su iniciación a las relaciones homosexuales, por parte de una de sus “profesoras”, fue traumática” porque sus padres se enteraron. (Herrera, H., 1984: p-47).

El 17 de septiembre de 1925, Frida sufre el terrible accidente que la dejaría marcada para toda la vida. Mientras ella y Alejandro Gómez Arias viajaban en un autobús, un tranvía choca contra el mismo. Su historia clínica indica las siguientes lesiones:

[...] tres fracturas de pelvis, fracturas múltiples en el pie derecho, luxación del codo izquierdo, herida penetrante de abdomen producida por un tubo de fierro que entró por la cadera izquierda y salió por el sexo rompiendo el labio mayor izquierdo, cistitis por sondeo y fracturas de la tercera y cuarta vértebras lumbares que fueron descubiertas después de varios meses [...] (Monsivais, C. y Vásquez, R.: 1992: p-33).

En el accidente, Gómez Arias sufrió lesiones leves y luego del golpe lo primero que hizo fue buscar a la artista y cuando la encontró “Frida estaba totalmente desnuda [...] Alguien del camión [...] llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida [...] horrorizado me di cuenta de que tenía un pedazo de fierro en el cuerpo [...]”. (8).

La artista en una ocasión narró su impresión del choque a su primera biógrafa Raquel Tibol, y expresó:

Yo era una muchachita inteligente pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado [...] En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que había comprado ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que aquello no tendría mayores consecuencias. (8).

Y en otra ocasión: “fue un choque extraño sin violencias [...] pero sordo y lento [...] en mí no hubo lágrimas. El choque nos hizo saltar a todos [...] y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro”. (Rico, A. 1987: p-32).

Para matar su inactividad y aburrimiento Frida comienza a pintar, pues consideraba tener energía para hacer cualquier cosa, y así “sin prestar mucha atención comencé a pintar”. Pidió prestado a su madre una caja de colores a óleo con unos

pinceles dentro propiedad de su padre, y Matilde Kahlo, mandó a hacer un caballete especial que se ajustaba a la cama donde se encontraba Frida postrada y presionada por un corset de yeso que no le permitía sentarse, y además un espejo fue colocado en uno de los costados de la cama, donde podía verse a sí misma y servirse de modelo. (Kettenman, A., 2003: p-18).

Este fue el origen del la innumerable cantidad de autorretratos que pintó Kahlo a lo largo de su vida, una categoría sobre la que se referiría en una ocasión de la siguiente forma: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco”. (18)

II.3.3.3. Frida y el amor

En 1928 Frida Kahlo conoce a Diego Rivera, quién será su gran amor durante toda su vida. La joven artista en años anteriores se introducía a las instalaciones del ex Colegio San Idelfonso (Monsivais, C. y Vásquez, R. 1992: p-10) y le gritaba para luego esconderse, y en una ocasión desafió a Guadalupe una de sus esposas.

Años más tarde con 21 años Frida relata cómo en una fiesta de Tina Modotti, Diego Rivera, “principal inspirador del renacimiento mexicano” (10), quién se encontraba presente disparó a un fonógrafo y así comenzó a interesarse por él “a pesar del temor que le tenía” (Herrera, H, 1984: p-82).

No obstante, existen varias versiones del encuentro oficial de los dos y la más famosa es la que cuenta que luego de recuperarse del accidente del tranvía, Kahlo quien sólo conocía al pintor “de vista”, se dirigió hacia las instalaciones de la Secretaría de Educación Pública, donde este pintaba un mural y le pidió que bajara de su andamio para que observara sus pinturas. Estas fueron las palabras que según ella misma expresó en ese momento: “Diego baja [...] Oye, no vengo a coquetear [...] vengo a mostrarte mis cuadros. Si te interesan dímelo y si no, también, para ir a trabajar en otra cosa y así ayudar a mis padres” (82).

Diego a su vez contestó: “Opino que, pese a lo difícil que se te pueda hacer, debes seguir pintando” (83). Así nació esta genuina y poco común relación que un año más tarde, ella con 22 y el con 42 años, se legalizó mediante el matrimonio.

La unión trajo felicidad a la vida de Frida, pues Diego sería su amor y su tormento al que le dedicaría la mayor parte de su corazón, pero las incontables operaciones a las que debió someterse a causa de las perennes lesiones que dejó el accidente lejos de dar luz a su vida llenaron de un dolor infinito sus momentos que se ven reflejados en gran parte de sus cuadros, donde se muestra con los diversos corsés de metal, cuero y yeso que debió utilizar.

Uno de los elementos más notables en Frida durante este período es su forma de vestir con vestidos característicos de las indígenas de la zona de Isthmus de Tehuantepec en México, estilo que al parecer le agradaba mucho pues estaba en consonancia social con sus costumbres. “En otra época me vestía de muchacho, con el pelo al rape, pantalones, botas y una chamarra de cuero, pero cuando iba a ver a Diego me ponía mi vestido de tehuana”, afirmaba la artista. (Ketenman, A, 2003: p-26)

Una de las principales secuelas de los problemas físicos de Frida, fue su incapacidad para tener hijos. Un año después de casada tuvo que practicarse un aborto llevado a cabo por el doctor Jesús Marín, a causa de las deformaciones que tenía en la pelvis y la columna, las que no permitían que el feto se desarrollara de forma óptima, y que además eran muy riesgosas al momento de un parto. (Monsivais, C. y Vásquez, R. 1992: p-35).

II.3.3.4. La artista en Norteamérica

Frida y Diego viajan a Estados Unidos en 1930, en parte por el declive que se estaba dando en México de la pintura muralista y el famoso “renacimiento mexicano”. Desde que Plutarco Elías Calles subió al poder en 1928, se había dejado

de apoyar la pintura muralista, y se rescindieron muchos contratos de artistas mexicanistas, y algunas obras como “La Creación” de Diego Rivera en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria fueron destruidas. (Ketenman, A., 2003: p- 31)

Durante su estadía en San Francisco, California, conocen al doctor Leo Eloesser, un famoso cirujano de tórax. Este le informa a Kahlo que sufre de una escoliosis en la columna, y las radiografías realizadas muestran la desaparición del disco entre la tercera y la cuarta vértebra, “así como retracción en los tendones, contractura en garra de los dedos y aumento en la atrofia del pie derecho, en el que encuentra además una pequeña úlcera trófica”. (Monsivais, C. y Vásquez, R.; 1992: p-36)

Más tarde en 1932, Kahlo y Rivera viajan a la ciudad de Detroit en estados Unidos donde se quedan por un año, y ella asiste a consulta con el doctor Pratt en el hospital Henry Ford. Para este momento Frida tenía dos meses de embarazo. Se le diagnostica además una úlcera atrófica ya avistada por el doctor Eloesser. El doctor Pratt le sugiere la idea de un parto mediante cesárea a pesar de sus “pequeñas” fracturas en la pelvis y espina y por esto la artista decide continuar con la gestación. (36)

En una carta al doctor Leo Eloesser Frida le cuenta sobre la recomendación hecha por el doctor Pratt, y le explica Diego Rivera no quería tener hijos. Sin embargo, antes de recibir la respuesta de su amigo se decidió por tenerlo lo cual le hacía mucha ilusión, y más tarde le diría: “Después de haber sopesado todas las dificultades que un niño ocasionaría estaba entusiasmada con la idea de tenerlo”. (Ketenman, A., 2003: p-32)

No obstante, el 4 de julio del año 1932, luego de tres meses y medio, sufre un aborto espontáneo y es trasladada de urgencia al hospital Henry Ford. Tuvo que pasar trece días hospitalizada por su delicada condición. (32)

Este episodio dio origen al famoso retrato de Frida Kahlo “Hospital Henry Ford”, donde se muestra una mujer en una cama con el nombre de este hospital, y de ella salen cinco cintas con diferentes imágenes simbólicas. (33)

Por su parte Frida, luego de tres años de estadía en el norte, comienza a extrañar su tierra, que tanto la hacía sentir, y es por este tiempo que pinta su “Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos” (36), donde se podía ver claramente la ambigüedad en la que se encontraba sumergida, por un lado su tierra rica en tradiciones y contexto social, y por el otro Norteamérica fría y sin una conciencia tan nacional como la de México.

Aún cuando le gustaba el desarrollo industrial de “Gringolandia”, no se sentía a gusto en el lugar, pues como le escribió a una amiga en México “El gringuerío no me cae del todo bien, son gente muy sosa y todos tienen cara de bizcochos crudos” (Kettenman, A, 2003: p-36) y más tarde al doctor Eloesser:

La High- Society de aquí me saca de quicio y me sublevan todos estos tipos ricos, pues he visto a miles de personas en la peor de las miserias, sin lo mínimo para comer y si lugar donde dormir [...] es espantoso ver a esos ricos que celebran fiestas de día y de noche y más miles de personas mueren de hambre [...] encuentro que los americanos carecen de sensibilidad y sentido del decoro. (36)

II.3.3.5. La propia sangre traiciona a Frida

Luego de su estancia un tanto desagradable en Estados Unidos, Kahlo se regresa junto a su amado Diego a México a finales de 1933, y es en este período donde a Frida le tocaría vivir otro de los momentos más difíciles de su vida, pues se entera que Diego Rivera mantiene una relación amorosa con su hermana Cristina Kahlo. Al respecto comentó en una ocasión: “Yo sufrí dos accidentes graves en mi vida, uno el que el autobús me tumbó al suelo [...] el otro accidente es Diego”. (pbs.org.: Disponible en: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/index_esp.html).

Y así llega el doloroso divorcio de Frida con Diego Rivera. Ella, profundamente herida se muda a principios de 1935 a un departamento en el centro del D.F en México (Kettenman, A., 2003: p.40), donde sufre fuertes depresiones aún cuando como afirmó su biógrafa Martha Zamora, en el programa Nuestra Gente del canal Biography Channel, en su edición sobre Frida Kahlo, esta era una ruptura muy extraña pues Diego y Frida seguían encontrándose y además “él la seguía manteniendo”. (Biography Channel.09/03/08. Nuestra gente: Frida Kahlo.)

Frida a su vez decide realizar un viaje a Nueva York, acompañada de dos amigas americanas, y a su regreso a finales de 1935, las cosas entre Diego y ella se calman. No obstante, esto no menguaría el carácter mujeriego de él y su costumbre de tener relaciones extramatrimoniales, y ella comenzará además a cultivar relaciones con otros hombres y mujeres. (Kettenman, A., 2003: p-40)

En 1936, por una solicitud de Diego Rivera, el general Francisco J. Mujica influencia al actual presidente Lázaro Cárdenas para que le conceda asilo al antiguo dirigente bolchevique León Trotsky, “después de que este fuera rechazado bajo presiones mocovitas, en Noruega” (41), y que hasta ese momento había sido perseguido por Stalin, quien al acusarlo de “agente del imperialismo yanqui”, ordena liquidar a todos sus familiares, allegados y seguidores. (Monsivais, C. y Vásquez, R.; 1992: p-22).

Así el 9 de enero de 1936, arriba Trotsky con su esposa Natalia Sedova al puerto de Tampico, donde Frida los recibe y además les ofrece la “Casa Azul” de Coyoacán, donde vivieron hasta el año 1939. (Kettenman, A., 2003: p-41).

De este encuentro surge una corta relación amorosa entre Trotsky y Frida, quienes no se pueden abstraer de la gran atracción que sienten hacia ellos mismos. Él a pesar de su edad “se conducía como un héroe”, y “lo caracterizaba cierta rigurosidad imponente” (Herrera, H., 1984: p-180).

Esta relación, sin embargo, se acabó en 1937, y el 7 de noviembre de ese año, aniversario de la revolución rusa y de Trotsky, Frida le regala un autorretrato donde aparece vestida como una mujer burguesa “colonial o aristócrata”. (181)

Más tarde en 1938, André Breton, principal representantes del surrealismo, viaja a México enviado por el Ministro de Relaciones Exteriores francés para que diera conferencias. Este además era gran simpatizante de la Liga Trotskista y quería reunirse con su líder. (Kettenman, A., 2003: p-41)

Para Breton los frescos de la pintora eran surrealistas. Él afirmaba que el trabajo de la pintora era “la mecha de una bomba”. Frida al respecto comentó: “Nunca había pensado que era surrealista hasta que André Breton vino a México y me lo dijo”. (Disponible en: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/index_esp.html)

Gracias a su relación con este famoso surrealista, Frida consigue realizar su primera exposición en el extranjero. Así a principios de 1938 viaja de nuevo a Estados Unidos para preparar su exposición en la galería de Julien Levy. Tras la presentación Bertram D. Wolfe, escribió en un artículo para la revista “Vogue”: “Aunque André Breton (...) le dijera que ella es una surrealista, no fue siguiendo los métodos de esta escuela que ella logró su estilo”. (Kettenman, A., 2003: p- 41).

Frida que se sentía libre de Diego en Norteamérica, y aquí desarrolló aún más sus provocativos encantos. Julien Levy, quien era un “hombre elocuente y apuesto”, además de atraerla la introdujo en el mundo de los surrealistas. (Herrera, H., 1984: p-200)

No obstante, como afirma la biógrafa de Frida Kahlo, Martha Zamora, a pesar de su interacción con personajes como Pablo Picasso y Pavel Tchelitchew, y de la buena aceptación de la que era objeto en este grupo, la pintora los consideraba “flojos, que se pasaban todo el día hablando tonterías en los cafés” (Biography Channel.09/03/08. Nuestra gente: Frida Kahlo.)

Esta molestia sin embargo no le impidió luego, entablar una profunda relación amorosa con el fotógrafo americano Nicolas Muray, quien había hecho retratos de ella publicadas en una ocasión en la revista Coronet, pero su amor por Diego que era tan evidente y tan profundo, no dejó que la relación avanzara a pesar del “ardiente deseo que Muray despertaba en Frida” y de la gran estimación y admiración que le profesaba. (203)

La estadía de Frida es muy decepcionante pues después de conocer al grupo de surrealistas que rodeaba a André Bretón, se creó una especie de repulsión hacia ellos, y en una carta enviada a Nicolas Muray le explicaba que “Me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más. [...] ha valido la pena venir aquí para ver [...] que todos estos tunantes son la razón de los Hitlers y Mussolinis”. (51)

A su regreso, ese mismo año abandona la casa de común donde vivía con Rivera en San Ángel, y se va a vivir en la casa de su niñez y primera juventud en Coyoacán, y el 6 de noviembre de 1939 se consuma el divorcio de Frida Kahlo y Diego Rivera.

Durante este año la salud de Frida comienza a empeorar pues la intensidad de los dolores en la columna aumenta y aparece un hongo en su mano derecha que hace más tétrica la situación de la pintora. Es por esta razón que el año siguiente hace un viaje a San Francisco en Estados Unidos, para someterse a un tratamiento durante su consulta, llevado a cabo por su amigo el doctor Eloesser, quien alivia sus males físicos. (56)

Diego que también se encontraba en San Francisco, decide proponerle a Frida que se casen de nuevo. Ella acepta de inmediato pero puso como condiciones que quería financiar sus propios gastos y que no volverían a mantener contacto sexual. (56)

II.3.3.6. Los últimos años de Frida Kahlo

Para el año 1946 la pintora comienza a sufrir dolores insoportables y le recomiendan una operación. Viaja junto a su hermana Cristina a Nueva York, donde se ve con el doctor Philip D. Wilson, del Hospital de Cirugía de esta ciudad, quien para ese momento era reconocido como el mejor cirujano de columna de los Estados Unidos. Durante la operación el doctor pone en práctica una nueva técnica que consistía en “fijar mediante injerto, placas y tornillos apoyados en las apófisis espinosas, la parte posterior de la columna”. (Monsivais, C. y Vásquez, R.; 1992: p-44).

No obstante, sus mayores complicaciones surgieron después de la intervención quirúrgica, pues los doctores Guillermo Velasco Polo y Ernesto Rivas, hacen una interpretación radiográfica y afirman que la fusión que se le realizó a Frida está por debajo del lugar afectado que era entre la cuarta y la quinta vértebra lumbar. (45). Es decir, la fusión no se realizó en los lugares correctos y lo que al principio se mostró como un alivio terminó siendo un gran calvario.

Por esta época la pintora comienza a tomar sedantes y alcohol en exceso y se vuelve adicta, pues llega un momento en que ni las drogas le calmaban los terribles dolores que sentía, y la constante estadía en su lecho que se hacía eterna. “Bebía para intentar ahogar mi dolor, pero el maldito dolor aprendió a nadar”. (Disponible en: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/index_esp.html)

Ya en 1953 la pierna deforme de Frida Kahlo comienza a presentar severos daños circulatorios, por lo que llegado un momento el pie de la pintora presenta necrosis en varias zonas. El doctor Farill decide amputar su pierna lo antes posible. (Monsivais y Bayod, 1992: p- 47). El doctor le dijo a Frida a la que ya le habían amputado dos dedos: “Sabe, Frida, creo que sería inútil quitarle el dedo por la gangrena. Creo que ha llegado el momento en el que sería mejor cortarle la pierna”. (Herrera, H., 1984: p- 340).

He aquí un verso escrito por Frida en su diario luego de este difícil momento:

En mi figura completa sólo hay uno y quiero dos. Para tener yo los dos me tienen que cortar uno. Es el uno que no tengo el que tengo que tener. ¡Para poder caminar el otro será ya muerto! A mí las alas me sobran. Que las corten y a volar. (Kahlo, F., 2002: p- 139).

Seis meses después de la amputación escribe: “Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme”. (144).

Frida muere el 13 de julio de 1954. En las últimas páginas de su diario escribe “Espero alegre la salida... y espero no volver jamás [...]”. Estas palabras hacen que se sugiera un posible suicidio aún cuando el diagnóstico que se registra en su historia clínica refiere a una embolia pulmonar.

Y así acabó la vida de Frida Kahlo, con demasiados sufrimientos físicos para ser soportados por su pequeño e indefenso cuerpo, pero con el amor de su Diego, que era lo que ella quería más después de su propia vida.

II.3.3.7. Frida y el pueblo

Una de las mayores pasiones de Frida Kahlo, luego de Diego Rivera y la pintura, era su amor por la revolución y las causas sociales. Estos elementos se fusionaron de forma irremediable con los amores eternos de Frida y crearon el profundo nacionalismo que se puede observar tanto en sus acciones como en sus obras.

A pesar de que la pintora sólo ingresó en el Partido Comunista Mexicano en 1953, un año antes de su muerte, se caracterizó desde su juventud por estar siempre en consonancia con los ideales de un pueblo que pugnaba por ser reconocido y respetado, esto sumado al gran amor que sentía por Diego Rivera.

Se hace referencia al amor de su vida, porque Diego siempre militó en el partido comunista, aún cuando en 1929 es expulsado de sus filas por ser considerado “un oportunista de derecha” pero esto nunca fue un obstáculo para que siempre estuviera dentro del pensamiento comunista. (Monsivais, C. y Vásquez, R.; 1992: p-19)

Como se mencionó anteriormente Kahlo, comienza a utilizar sus vestidos de Tijuana, por recomendación de Diego, quien opina que la vestimenta típica de las mujeres de esta zona, es la mayor representación del pueblo mexicano. (Ketenman, A., 2003: p-26). Por esta razón, la pintora hace de su pertenencia este particular estilo, y ayuda a impulsar la idea de un México lleno de tradiciones en los lugares a los que ella viaja a lo largo de su vida.

En los momentos finales de su vida, Frida Kahlo consigue además un alivio en el comunismo. En sus líderes encuentra una fuerza que la ayuda a seguir, y así se observa en sus obras *Autorretrato con Stalin* y *El Marxismo dará salud a los enfermos*, donde Carlos Marx se convierte en el santo que salva a su militancia enferma, como mal de salud se encontraba Kahlo en ese momento. (Monsivais, C. y Vásquez, R.; 1992: p-19). Todo en su vida tiene una profunda relación con sus simbologías, momentos de gloria y sufrimientos.

Ella asoció su trabajo con el “realismo revolucionario”, y después de esto su obra que siempre había girado en torno a su yo comienza tratar de ser explicada por ella con argumentos marxistas. Trata de darles un fin más social e ideológico. En 1952 escribe en las páginas de su diario las siguientes palabras:

Desde hace 25 años soy un ser yo comunista [...] Comprendo claramente la dialéctica materialista de Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao Tse. Los amo como a los pilares del mundo comunista [...] Después de 22 operaciones quirúrgicas me siento mejor y podré de cuando en cuando ayudar a mi partido comunista. (Kahlo, F., 2002: p- 105)

II.3.4. Armando Reverón

II.3.4.1. Los primeros años del maestro Reverón

Hablar de Armando Reverón es referirse sin duda al “Pintor de Venezuela o el Pintor de la Luz”, un personaje visto ante el mundo como un maestro que revolucionó la historia del arte de un siglo y una vida entera. Armando Reverón llega al mundo, para mostrar su genialidad, el 10 de mayo de 1989 en la ciudad de Caracas. Nace del vientre de Dolores Travieso y la pasión de Julio Reverón Garmendia.

Ambos, figuras memorables para comprender y vivir de cerca el estilo de vida de un humilde artista que, entre la soledad de su vida, nunca se vinculó con el mundo y las tendencias artísticas que se plasmaban en la historia, sino que la idiosincrasia de sus padres pudo influir notablemente en lo memorable del maestro Armando Reverón. (Wtfe. Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

El padre del pintor fue un hombre que ante sus frustraciones por sus intentos fallidos de ser abogado, y su fracaso ante la vida bohemia de París, se establece en Venezuela para vivir del dinero heredado de la familia de su esposa y vivir fantasías producto de la morfina. Este consumo era tan aceptado por todos, que años después, ya cuando el pintor Reverón era mayor le declaró al médico J.M Báez Finol, que él con sólo siete años era “enviado para comprar el líquido que hacía alucinar a su padre”, mientras su madre sólo prestaba atención al hecho de acicalarse. (Calzadilla, J., 1990: p-10)

Esta situación tan irregular trae como consecuencia que el artista deba vivir fuera de su seno familiar, luego de la separación de sus padres y decida mudarse a Valencia con su madre para vivir acogido por la familia Rodríguez Zocca. Allí vive una infancia muy tranquila hasta poca más de la adolescencia. (Wtfe. Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Ante el poco interés de sus padres por la salud del pequeño, el Dr. Báez Finol hace referencia al hecho de que a los diez años, en 1899, el artista contrae la famosa fiebre tifoidea, lo que según el médico “pudo haberlo lesionado” por la apatía de sus padres y por ende la falta de tratamiento. Según se cuenta luego de contraer la enfermedad el pequeño Armando Reverón comienza a mostrar una conducta extraña, el médico expresa que “desde entonces experimentó un cambio en su personalidad; se volvió retraído y le gustaba permanecer mucho tiempo en su casa”. Más tarde, el pequeño, tuvo un sueño escabroso donde veía muertos y urnas, razón por la cual el médico y sus padres consideran el hecho de no mandarlo al colegio “porque su cerebro no andaba bien”. (Calzadilla, J., 1990: p-11)

A pesar de este episodio, en 1908 se inscribe en la Academia Nacional de Bellas Artes de Caracas, donde realiza pinturas con temas religiosos y naturalezas muertas. Para 1911 termina sus estudios y en el concurso de fin de año obtiene la calificación de bueno, con su obra “*Dibujo desnudo*” y sobresaliente con “*Playa del mercado*”, obra también nombrada “*Fantasia del mercado de Caracas*”. Haciéndose merecedor del reconocimiento de exponer sus obras junto al maestro Rafael Monasterios en la Escuela de Música y Declamación de La Academia. (Wtfe. Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Ante todas las corrientes estilísticas de sus maestros, Reverón pinta temas religiosos y naturalezas muertas en tonos sombríos que contrastan con los colores, los paisajes, las figuras y sobre todo las luces que utilizará posteriormente. Entre 1909 y 1911 sus motivos y la utilización del color cambian drásticamente, se interesa por el retrato, las escenas urbanas y en el paisaje y, aun cuando usa el color con la mesura que recomiendan los académicos, realiza obras más luminosas. (Boulton, A., 1980: p-32)

En 1911 Reverón gana una beca para estudiar en España, y un año más tarde sus compañeros de generación y estudio fundan el Círculo de Bellas Artes: Una

asociación creada por filósofos, pintores, escritores y todo aquel que estaba interesado en la cultura y por ende en las artes. Los pintores de "El Círculo" producen la primera reacción ante la pintura académica. Aunque le daban prioridad, en su primera etapa, a los paisajes venezolanos. (Lawrence, N., 2007: p-19)

A raíz de este período Reverón se traslada a Barcelona-España, donde gracias a una beca otorgada por la municipalidad de Caracas, se inscribe en la Escola de Artes i Oficis de La Lonja. En 1912, regresa por un breve período a Venezuela donde expone algunas de sus obras en el reciente Círculo de Bellas Artes. Poco tiempo después se matricula en la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde se dirige con una carta de recomendación de Borrás Avella, director de La Lonja. En este período Reverón además recibe el premio en segunda clase en “dibujo antiguo y ropajes de la Real Academia”. (17)

En su estadía en Madrid, Reverón cursa materias del primer y segundo año de forma irregular en este centro de estudios. No obstante, su verdadera atención se desvía hacia las visitas al Museo del Prado, donde estudia a grandes maestros como Velázquez y Goya. Tiene la fortuna de recibir clases con el maestro Antonio Muñoz Degraín, director de la Academia de San Fernando de Madrid, de quién tuvo muy buenos recuerdos por sus ocurrencias y de quien Pablo Picasso expresó que: “En su pintura se encuentran resumidos muchos de los elementos del arte contemporáneo”. (Calzadilla, J., 1990: p-22)

Gracias a la invitación no académica de su amigo A.E Monsanto, en 1914 llega a Francia, para que según él, el hecho de no haber ido nunca a Paris, lo haría ser el hazmerreír de sus amigos del Círculo de Bellas Artes (24)

Según explican algunos psicólogos durante estos años comienzan a aparecer algunas neurosis en el pintor, que se reflejaban en la manera de abstraerse del mundo y en las perturbadas formas de plasmar el arte por medio de figuras oscuras. (Boulton, A., 1980: p-42).

II.3.4.2. Reverón y el Castillete

Reverón regresa y se residencia en La Guaira, donde comienza a dar clases particulares de dibujo, y en 1918 conoce a Juanita Ríos, su musa y modelo ideal que lo acompañó por más de 35 años. Esta mujer que conoció en los carnavales de La Guaira en 1919, disfrazada de dominó, es sin duda parte fundamental de su vida y su obra.

Juanita Ríos era una mujer de origen indio, casi analfabeta y de completa sabiduría, pero que acompañada de dos monos amaestrados: Pancho y Pepe, llegaron a ser la verdadera familia del maestro. (Boulton, A., 1980: p-55)

Ese mismo año (1919), llega el pintor ruso Nicolás Ferdinandov a Caracas quien llegará a ser el detonante de la lejanía y la falta de contacto del pintor, gracias a su filosofía: "el artista debe vivir en un ambiente solitario, entregado a su obra y desprendido de preocupaciones mundanas". Este ruso llega sin duda convertirá en el compañero y guía de Reverón. (56).

A su vez, el artista realiza su primera obra maestra conocida como "La Cueva" o "Mujeres en la cueva", marcada por la utilización de tonos azules, atmósferas oníricas y los espastes densos que recuerdan la escuela catalana de comienzos de siglo". Dándole vida de manera fuerte a lo que todos conocerían como el "Período Azul". (Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

En el año 1920, tras ciertos cambios en la actitud que tenía el artista ante la vida y su entorno, su amigo y colega Fernando Paz Castillo expresó sobre Reverón: "el pintor ahora se retrae, se encierra en la conducta del pintor. Es ahora reflexivo, meditativo. Todo lo intuitivo se transforma en madurez". (Boulton, A., 1980: p-186)

Es importante resaltar que desde 1912 a 1929 la constante del uso del color azul, en diferentes intensidades, es una marca en la mayoría de sus obras. En las

primeras piezas el azul lo empleaba para crear una atmósfera de nocturnidad y misterio. A partir de 1922, un año después de mudarse a Macuto lo utiliza para expresar la densidad atmosférica y el efecto de la luz sobre el paisaje del litoral. Esta pasión por captar lo hace dibujar la luz de manera cada vez más insistente en su obra. (186)

En 1921 se residencia en el sector Las quince Letras de Macuto, una localidad de La Guaira, donde edifica su casa y lugar de trabajo, conocida inicialmente como “El rancho”, y luego llamada “El Castillete”. Ubicado ante la playa comienza un periodo Blanco que lo llevará a lo que hoy conocemos como “El maestro de la Luz”, el cual transcurrirá desde la muerte de Ferdinandov, en 1925, hasta 1935 eliminando gradualmente el color. (Lawrence, N., 2007: p-73)

La muerte de su compañero y modelo a seguir causa grandes estragos en la vida del maestro, la producción se vuelve más reducida, y el aislamiento de su entorno se convierte cada vez más centrado en sus muñecas, sus monos y su compañera Juanita.

La construcción de El Castillete es un hecho trascendental en la vida y obra del artista. Con más de 26 metros cuadrados la construcción se extenderá por más de diez años, reflejando a lo largo de su vida el afán del artista por mantener su aislamiento de la gente y los problemas de las ciudades. En ese pequeño lugar lograría construir su propio universo, alejado del lujo, manteniendo dentro de sus fronteras una libertad plena de crear y producir sus fantasías más simples. Y manteniendo así una vida distante de la comunicación activa con el mundo real. (Boulton, A., 1980: p-72)

Esta casa estaba diseñada de tal manera que todo se centrara en su arte, donde la edificación principal más que ser un cuarto significara un refugio de creación. A su vez, a los lados del caney central, se encuentran otros de menor tamaño que fungían como baños, cuartos, cocina y comedor. En el medio se encontraba un patio

central con una pequeña laguna que funcionaba como punto de encuentro con los visitantes que llegaban a la casa playera totalmente amurallada.

Una de las curiosidades más increíbles de su historia, es que justo en 1950, cuando el artista era recordado sólo como un hombre con problemas mentales se encuentran anotaciones suyas en los gabinetes del caney principal, coherentes anotaciones numéricas que demostraban la manera minuciosa y controlada que él mismo vivía su vida. En estas anotaciones escritas con la mano del artista se puede leer:

“Madera de cadenero, transportadas económicamente por ayuda del capitán del vapor “Maracaibo”, cemento, piedras (grandes por 10 céntimos y pequeñas 5 céntimos para la construcción de los muros todos cargados por mulas o niños y hombres dispuestos al trabajo), alquiler de herramientas y útiles para construir, rieles, cabillas, alambres, tornillos y tuercas (para los baños subterráneos y otras bóvedas). Contratación del personal: Ingeniero, Mr. Keller, albañiles, carpinteros, herreros, peones, etc. Nivelación del terreno." Así como que, la organización de una "fiesta para la colocación de la primera piedra" donde aparece: "Día domingo. Invitados: amigos, relacionados y vecinos, el constructor y sus obreros. A las 3 pm. Gran almuerzo con el siguiente menú: Sancocho, carne frita, hallaquitas, pescado frito, arroz blanco, café, caña, chocolate, pan isleño, guasacaca indígena, etc.” (Boulton, A., 1980: p-82)

En esta edificación completamente amurallada Reverón invierte la teoría impresionista de los colores y los lleva a su última consecuencias, a su vez entiende que la intensidad de la luz de los trópicos no aumenta el color sino lo anula y los funde en un valor nuevo que se une en una síntesis de todos ellos. (82)

El Castillete simbolizó para Reverón un refugio que compartía con sus mejores amigos y hasta los que consideraba sus propios familiares: animales domésticos, plantas tropicales y el viento que rozaba cada esquina de las matas del

caney. Cabe destacar que cada uno de sus muebles fueron creados por la misma naturaleza con las propias manos del artista. No había ni un sólo objeto dentro de la casa que no ejemplificara de manera clara su forma de vivir fuera del consumismo capitalista, y su particularidad de construir sus espacios, acompañado de sus dos monos, loros y guacamaya que lo acompañaron hasta el día de su muerte. (190).

II.3.4.3. Los rituales del pintor de la luz

Eyidio Moscoso cuenta que Reverón vivía con una “cantidad bastante nutrida de animales caseros”, comenzando por su mono Pancho. Según el relato de este personaje que convivió con el artista durante su infancia, Pancho “fue un primate muy despierto e inteligente, que aprendió todo cuanto su dueño deseó enseñarle. [...] jugaba al béisbol con uniforme y todo hecho por Reverón [...] era un “pintor abstracto” bastante pasable que ejecutaba pinturas coloridas [...]” (Moscoso, E., 1997: p- 67).

Así mismo, se conoce al maestro Reverón por su ingenio y su ahínco, pues según cuenta Moscoso, en una ocasión el artista tuvo que dejar su espacio de cosas domésticas y arte, para ir a resolver un problema de sus cuadros en Caracas, y dejó a su albañil encargado de proseguir con el trabajo de levantar el muro frontal del Castillete, dándole como instrucción colocar las piedras de forma asimétrica, sin nada de preciosismo. Cuando regresó se puso furioso pues el obrero no había seguido las indicaciones, y “apenas alcanzó a enrollarse las mangas de la camisa, y se pegó a poner sus piedras “a lo Reverón”. (19)

Por otra parte, se puede considerar a Reverón como un gran supersticioso. “Fue un hombre difícil de entender debido a su personalidad multifacética y esotérica [...]”. Una de las tantas anécdotas del artista que resaltan esa personalidad pagana era la de taponarse los oídos para aislarse del mundo exterior, y también se puede referir que por algún tiempo cargaba con dos piedras, unidas por un cordón, con las que

golpeaba con fuerza los músculos de sus brazos y las piernas, pues los consideraba como “ejercicios de relajación del cuerpo”. (20)

De igual forma, la anécdota que mejor lo caracteriza como una persona supersticiosa es el ritual del que realizaba el artista antes de pintar sus oleos. Esto incluía ciertas acciones de parecido teatral, que a medida que pintaba el cuadro iba ejecutando mientras sus visitantes observaban como si fuera un actor. Concluyendo con el sonido de una campana que era tocada por uno de sus monos que indicaba la culminación de la sección artística. . (Lawrence, N., 2007: p-123)

El “loco de Macuto” como se le conocía, comenzaba a hacer movimientos con sus alpargatas, que reflejaban su aspecto teatral. Minutos antes de comenzar a pintar, encendía un farol símbolo de inspiración y colocaba dos corchos en sus oídos para reflejar su viaje a otro mundo, así como también amarraba una manta de su mano derecha para posar la paleta que no debía estar en contacto con la carne humana del pintor.

Además se ceñía fuertemente por la cintura un cordón vegetal para “dividir” o “separar” su cuerpo en dos partes: la buena que era la superior, donde se encuentran los “órganos nobles como el cerebro y el corazón”, la parte mala: la inferior donde están “el sexo, las heces, intestinos, etc.”. (Moscoso, E., 1997: p- 21)

Así mismo, expresaba que había que “amarrarse para pintar al igual que la tela se amarra para ser pintada”. Estrangulando la mitad de su cuerpo, Reverón creía que era la mejor manera de liberar las impurezas de su obra, así al finalizar la obra siempre decía: "al terminar la obra hay que sacarse el aire". (Documental: Retrato de Luisa Phelps). Para él la acción de pintar el cuadro era parte del efecto que quería comunicar con sus espectadores, es por esto que se podría afirmar que Reverón fue el primer artista corporal del que se tiene registro en el arte moderno. (Boulton, A., 1980: p-43)

Otra de las excentricidades del maestro que recuerda Moscoso, era la idea significativa que tenía el artista sobre hacer sonidos guturales con el estómago, pues según lo que creía estos ruidos provenían de “unos coros peleando con los demonios del mal para sanear su cuerpo”. (Moscoso, E., 1997: p- 31)

Ahora bien, en 1932 este artista deja de lado los paisajes y comienza a interesarse por la figura humana y la trata de dos maneras: con blanco sobre blanco o con blanco sobre el tostado color del soporte de sus lienzos. El dibujo estaba hecho con sus uñas o con cañas que raspa sobre el soporte para hacer los perfiles y las líneas de los objetos.

En 1933 sufre su primera crisis nerviosa. En este momento Reverón abandona el óleo y el colete para pintar sobre papel con pigmentos diluibles al agua. Este cambio será fundamental en su obra ya que “este medio le permitirá mayor soltura gráfica, desarrollo de las transparencias y riqueza de color”. Así mismo en 1934 participa en la Primera Exposición Anual de Artes Plásticas en el Ateneo de Caracas, y realiza exposiciones individuales en la galería Katia Granoff de París y en el Ateneo de Caracas. (Wtfe. Disponible en:<http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Durante estos años Reverón cambia drásticamente al color, la sutilidad de sus líneas cambia por trazos, franjas, o raspaduras de su pincel ejecutado con un gran poder de síntesis y una completa libertad. Lo que más impacta de esta etapa es que con algunas pocas pinceladas sueltas, él produce una visibilidad clara de las formas que logra plasmar. Aquí comienza a utilizar formatos mayores con una técnica más inmaterial y segura, donde no hay cabida para correcciones y titubeos. (Boulton, A., 1980: p-186)

De igual forma, Reverón realiza durante ese período grandes composiciones escénicas donde aparecen sus maniqués o muñecas. Las utiliza para sus cuadros en vez de buscar modelos de carne y hueso. Así mismo, las fabricaba con los elementos

más rudimentarios y ellas decoraban su vivienda mostrando un ambiente muy teatral que le daba un toque pintoresco a la soledad en la que vivía. (Boulton, A., 1980: p-32)

En 1937 obtiene una medalla en la Exposición Internacional de París. Al año siguiente participa en la exposición inaugural del Museo de Bellas Artes y en 1939 en la Feria Mundial de Nueva York. Ese año Mariano Picón Salas publica el primer estudio monográfico sobre el artista en la Revista Nacional de Cultura. (Wtfe. Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Para 1940 se da la inauguración del Primer Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en el Museo de Bellas Artes donde obtiene un premio por su pintura, y más tarde forma parte de una exposición realizada para conmemorar los cuatrocientos años de la Fundación de Santiago de Chile, donde además le otorgan una medalla de plata y un diploma. (Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

En 1943 fallece su madre lo que es determinante para situación mental del artista, y a comienzos de 1945 es hospitalizado en el sanatorio de San Jorge del ya mencionado doctor J.A. Báez Finol. Eyidio Moscoso, conocido como “Yiyo” expresa lo siguiente:

Tal parece que la hora del crepúsculo tenía un significado religioso para él. Le vimos algunas veces, después de la muerte de su señora madre, llamarla a esas horas, con voz desgarrada, sobre un peñón inmenso que estaba ahí en medio del patio [...] Sin duda la muerte de doña Dolores agravó mucho la salud psíquica del “recreador de la luz. (Moscoso, E., 1997: p- 29)

Estos momentos de crisis ocasionados por la muerte de su madre, Dolores Travieso de Reverón, dieron paso a que estuviera un tiempo en el Sanatorio Mental

del Doctor José Ángel Baéz Finol, donde pintó sus últimos cuadros. A su vez para este momento Juanita, su musa por siempre, había perdido toda su lozanía, por lo que incentivaba a Reverón a buscar con frecuencia frescas muchachas del vecindario para que le sirvieran de modelo, muchachas que si al comienzo sentían cierto pudor para posar desnudas, con el tiempo accedían a despojarse de sus ropas y dejarse llevar por el arte y la pasión del artista. (Boulton, A., 1980: p-35)

Ya para el año 1948 comienza a pintar su serie de autorretratos, los que realizaba con “trazos cortos en carboncillo, tizas y pasteles”, y ese mismo año recibe el premio John Boulton. En 1949 se le incluye en la Exposición panamericana de pintura moderna, en el I Salón Anual de Pintura Planchart y realiza una exposición individual en el Taller Libre de Arte, organizado por Alejandro Otero. Además ese mismo año se exponen fotografías del artista en el Centro Venezolano Americano (CVA). (Wtfe. Disponible en:<http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Ese mismo año el maestro se interna en el puerto de la guaira donde realiza la gran conocida serie de paisajes alegóricos al mar, los pescadores y el característico puerto de este pintor. Por primera vez se haya un resumen de todo lo que antes había intentado buscar: una atmósfera pacífica dada por la luz que penetra los espacios y las formas. (Boulton, A., 1980: p-32)

Durante esta etapa comienza una serie de exposiciones, tanto en Venezuela como en Paris, lo cual le darían gran cantidad de repercusiones positivas a nivel mundial. Al finalizar de este período la gravedad de su enfermedad mental aumenta y se inicia a finales de 1936 el periodo Sepia, el cual durará hasta 1949. (35)

Ya para 1950 contrae matrimonio con Juanita. Con respecto a su vida marital ella expresa: “Armando es un santo varón que jamás me puso una mano en mi cuerpo con intenciones malsanas”. (Moscoso, E., 1997: p- 29).

Juanita siempre expresó que el placer carnal de la sexualidad Reverón lo plasmaba por medio del ejercicio físico al ejecutar su obra, la cual era la única que lo podía satisfacer. Las obras y los cuerpos de mujeres desnudas o con telas sensuales en sus cuadros, son sin duda una muestra de la marcada inhibición sexual. Sin embargo, sus cuadros siempre estuvieron repletos de fantasías que este mismo iba creando en su mundo interno y en su ciudadela en Macuto. (Boulton, A., 1980: p-36)

No obstante, Juan Liscano expresa que Reverón tenía una imaginación erótica muy intensa, pues le gustaba imaginarse en un sótano cuyo techo era de cristal, donde pudiera ver a las féminas que fuera pasando a quien previamente les hubieran quitado la ropa interior. “Les veremos la pelusita y todo lo que hacen” decía. (Calzadilla, J., 1990: p- 89)

En 1951, un año más tarde, Enrique Planchart y Gastón Diehl organizan la primera mirada retrospectiva del artista en el Centro Venezolano Americano. Así mismo Reverón participa en el XII Salón Oficial Anual y recibe el galardón Antonio Esteban Freitas. Más tarde entre los años 1951 y 1952, Margot Benacerraf una película llamada Reverón, que es exhibida en el Festival de Cannes. El 24 de octubre de ese mismo año es recluido en la clínica del Dr. Báez Finol, (Wtfe. Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>)

Benacerraf recordaba más tarde un diálogo sostenido con Reverón a propósito de haberle proyectado la película que sobre él había hecho y refiriendo este el hecho de que no había puesto la escena donde perdonaba a sus muñecas:

--Tú eres Margocita, la única persona que las podía perdonar. Y de allí no lo sacó nadie, y no quería levantarse de su asiento, entonces le dije: -- Vamos a hacer una segunda parte. Pero él se quedó diciendo de por vida que cómo era posible que yo no le hubiera perdonado en la película a sus muñecas. (Calzadilla, J., 1990: p-118)

Armando Reverón muere en el sanatorio mental del doctor Báez Finol, un 18 de septiembre de 1954, pero no es hasta 1972, fecha de la muerte de Juanita, que su cuerpo será enterrado junto al de ella.

II.3.4.4. Reverón y una visión de su arte

Además de sus infinitos matices de personalidad que lo caracterizaron como un gran personaje del arte en la historia de Venezuela y el mundo, cabe destacar que su forma de vivir y de ver las cosas se reflejó profundamente en sus obras. El manejo de la luz siempre fue variando para este artista.

Se puede observar como utiliza técnicas como el puntillismo, el contraste para dar formas y profundidades con el manejo de la iluminación, el blanco sobre blanco con ligeros acentos de color, el blanco sobre un soporte de color arena, y el empleo de blancos, grises y tonos sobre una base cálida que proyectan cada una de las etapas de la vida del artista. (Lawrence, N., 2007: p-23)

Desde el principio Reverón también se sintió fascinado con la realización de retratos. Juanita, su compañera por años y hasta su muerte, será sin duda la protagonista de de este pintor. A su vez los autorretratos son también comunes, donde refleja su particular forma de manejar las diferentes técnicas para la pintura. Es relevante expresar que a propósito de esto, pocos años antes de su muerte Reverón realiza muchos autorretratos acompañado de sus muñecas, donde se muestra en todas sus facetas.

A su vez, este artista no sólo se dedicó a su pintura. En muchas de sus obras se encuentran objetos funcionales, como sillas, taburetes, mesas, bancos realizados con objetos como plantas, palmas, troncos, entre otros, donde se demuestra de manera clara la creatividad del pintor. (Lawrence, N., 2007: p-53)

En cuanto a los materiales o al uso de materiales, Armando Reverón posee cinco constantes en sus obras. En primer lugar, la aversión al brillo que el aceite le da

a sus pinturas, esta repulsión lo lleva a emplear muy poco aceite y a utilizar temple o mezclas de óleo con temple. (55)

En segundo lugar, la predilección con soportes muy absorbentes y de trama visibles, el uso de las uñas, los cabos del pincel o las cañas de bambú finamente cortadas para hacer raspaduras en la tela para crear sombras. De esta forma, define los perfiles y le da animación textural a las figuras, así como el amor por las superficies no tocadas y el empleo de muchas densidades distintas de materia desde la más transparente aguada, hasta el empaste y el frotado.

“Yo necesito los trapitos suaves que llevo en la bolsa de los pinceles. Lo mismo que, cuando estoy pintando, pongo los pinceles en una malla. Si no necesitaría una tabla. [...] La malla es suave. La malla es una cosa sin vida”. Esta expresión dice mucho de cómo entiende Reverón el tacto y la relación de este con los lienzos o los pinceles. (Calzadilla, J., 1990: p- 52)

De igual manera, se puede decir que al verlo pintar se observa un ajetreo teatral, como una suerte de locura de baile folklórico. Un zapateo y un movimiento constante de sus extremidades sin ningún tipo de coherencia rítmica, práctica que daba paso al ritual de poner el pincel sobre la tela, y comenzar a realizar sus trazos, que en el momento no parecían tener sentido, pero que una vez pintados en el lienzo cobraban toda la significación de una obra de arte.

Así mismo, el estado anímico de este artista se reflejaba claramente en sus obras a lo largo de su vida. Sus momentos más difíciles fueron plasmados a través de su pincel sobre los lienzos. A su vez, sus tres etapas son testimonio de momentos evolutivos muy definidos, cada uno de los cuales comporta estados emocionales diferentes que el espectador inmediatamente capta. Es así como esto influyó en que su calidad de producción fuera un tanto irregular, causa de su intensa emotividad. (Fundación Armando Reverón, 1996)

Por otra parte, se cuenta que la fantasía de Reverón por fabricar muñecas y humanizarlas y su característico sombrero de copa en sus portarretratos, nacen del ballet ruso y el deseo del pintor de mantenerse continuamente disfrazado. Esto lo caracterizó como una persona inmadura en cuanto a su personalidad, pero que en cambio se convertía en una madurez avasallante cuando se trataba de la pintura y sus obras.

Eyidio Moscoso, quien siendo un niño de apenas diez años conoce al maestro. Expresa lo siguiente acerca del encuentro: “La sorpresa fue enorme, al encontrarme de repente con un auténtico “hombre de las cavernas”. Aunque aún no llevaba ni la barba ni el pelo largo, su semi –desnudez y su forma de vida me hicieron recordar a Robinson Crusoe [...]” (Moscoso, E., 1997: p- 10).

Todos estos elementos hacen pensar en Reverón, como un ser lleno de vida, y conexión con la naturaleza, y cosas invisibles a los ojos de muchos de los que compartieron momentos con él. Un hombre que a pesar de ser considerado como “el loco de macuto” y pasar algún tiempo recluido en una clínica para afecciones mentales, fue sin más el artífice de una vida llena de cosas positivas y de pequeños momentos y anécdotas que se hicieron grandes no por sus problemas mentales sino por su grandeza en la historia del mundo que ahora, luego de su muerte, se reconoce con fuerza como el gran “Maestro de la Luz”.

II.3.5. Wassily Kandinsky

II.3.5.1. La génesis del maestro

El padre del abstraccionismo Wassily Kandinsky, nació en la ciudad de Moscú, en Rusia, un 4 de diciembre de 1866 en el seno de una familia acomodada que se traslada a la región ucraniana de Odesa en 1871. Su padre un rico comerciante de té, educado en Moscú y quien había tomado clases de pintura de joven, era amante del arte y en cuanto advirtió las inclinación artística de su hijo buscó un maestro de pintura y dibujo para él.

Kandinsky consideraba a su padre como un hombre amable que lo guiaba y lo ayudaba. Al respecto el artista expresa que

En los momentos de cambio de mi vida, hablaba conmigo como un amigo mayor y nunca ejerció la menor sombra de presión en mis decisiones. Su principio de educación se fundaba en una confianza total y en sus relaciones amistosas conmigo [...] en su alma profundamente humana y amorosa [...] Bien sabe él hasta qué punto le estoy reconocido por ello". (Meroni, M. (1999). Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Su madre Lydia Ticheeva, fue una moscovita famosa por su belleza e inteligencia. Se separó de su padre poco después de que fueran a vivir a Odessa, porque él no podía soportar el clima de Moscú. Ella se fue del hogar pero seguía visitando a diario al único hijo de esta unión y recurrentemente se quedaba conversando con los miembros de la familia. Más tarde ella se vuelve a casar y tiene cuatro hijos más, convirtiéndose Kandinsky en padrino del menor Alexander Koiewnicoff. En ningún momento pierde el amor y la admiración por su madre. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Es importante resaltar que después de la separación el artista vivió con su padre y su tía materna Elisabeth, que le proporcionaba educación igual que en años anteriores hizo con su hermana menor, la madre de Kandinsky. Él la describió como una mujer de enorme belleza interior, “un ser iluminado que le contaba cuentos en alemán y le enseñó a pintar con acuarelas”. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Una de las anécdotas más famosas de la niñez del artista, refiere a una ocasión en que pintaba junto a su tía un caballo tordo que estaba terminado a excepción de los cascos. Ella hubo de ausentarse y le pidió que la esperara para a su regreso pintar esos cascos. Estando sólo frente a la obra que no se había concluido se sentía atormentado,

así que decidió agarrar un pincel y mojarlo con pintura negra y aplicó cuatro manchas al dibujo. En ese momento le pareció que había arruinado toda la composición.

“Más adelante hube de comprender muy bien el miedo que los impresionistas, sentían por el negro. Y aún después (lo que provocaba en mí una verdadera angustia interior) hube de sentir reparos en poner el negro puro sobre la tela”, expresó más tarde Kandinsky. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Más tarde elige estudiar Derecho y Economía, y obtenida su licenciatura consigue un puesto de asistente en la Universidad de Moscú. Es en esta etapa que conoce a su prima Anja Tschimiakin, con quien se une en nupcias en 1892. Con ella tuvo una relación de intelectualidad y amistad. (Cubells, B. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arteabstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>)

No obstante en 1986 a la edad de treinta años decide trasladarse a Munich, después de abandonar su carrera de Derecho para estudiar pintura. Escoge este camino inspirado por el impacto que le produjo una exposición en Moscú de varios impresionistas franceses, donde vio algunas pinturas de Monet. (Arte Universal.(2008). Disponible en: <http://www.arteuniversal.com/biografias+artistas/kandinsky.php#>)

Anja, su prima a la que había desposado creía que estaba con un economista en el derecho agrario ruso, con un futuro brillante en la carrera de la docencia. No obstante, en esta etapa se da cuenta de que se encontraba lejos de su tierra moscovita, con un pintor cuyo porvenir era dudoso y que “dibujaba cadáveres”, y rodeada de miles de artistas en una ciudad que no era la suya. Esta fue una de las razones por las que se da la ruptura del matrimonio, aún cuando como se mencionó antes que se mantiene la amistad. (Meroni, M. (1999). Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Otra de las razones para la separación es la relación amorosa que entabla con Gabriele Münter, con quién mantendrá una profunda conexión intelectual. Gabriele era alumna del grupo de artistas modernos Phalanx, fundado en 1901. Fue su compañera hasta poco antes de conocer a su amor Nina en Rusia. Aún cuando era su admiradora más entregada, era difícil la convivencia con ella, pues tenía un carácter especial con inclinaciones hacia la amargura y la obstinación. Se separaron cuando el artista fue deportado a Rusia con el estallido de la Guerra del 14. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Entre los años 1906 y 1908 viaja por toda Europa en compañía de Gabriele, y expone sus obras en los Salones de Otoño y de los independientes en París. Es aquí donde se hace del conocimiento del fauvismo y el cubismo. La influencia del color fauve es tal que en sus composiciones hechas en Murnau en 1908 y 1909 se puede apreciar esta marca. En este período funda la Nueva Asociación de Artistas de Munich, y comienza a introducirse en las cuestiones ideológicas que sentarán las bases para el abstraccionismo que luego desarrollará. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Mientras recibía sus clases de dibujo llegó a la conclusión de que aún cuando el juego de las líneas en los desnudos le interesaba mucho, en algunos momentos sentía repulsión por ellos. Al respecto tenía la siguiente idea:

Alumnos de los dos sexos y de diferentes nacionalidades se agolpaban alrededor de aquellos fenómenos de la naturaleza que olían mal [...] Yo tenía que apelar a todas mis fuerzas para obligarme a reproducirlos [...] Sólo cuando me encontraba yo en la calle podía yo respirar de nuevo libremente [...] no era raro que cediera a la tentación de faltar a las clases [...] me juzgaban perezoso y a menudo poco dotado. (Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Por estos años el artista se topa con los escritos de Wilhelm Worringer y la música de Arnold Schönberg, acciones que lo llevan hacia el nacimiento de un interés

juguetón y creativo por el arte no objetivo, lo que relacionaba con la idea de que el hombre estaba demasiado ligado al materialismo empírico del mundo moderno, por lo que veía la abstracción como el camino para la liberación catártica del ser.

Kandinsky por otra parte tenía una visión defectuosa, lo que hacía que percibiera las figuras sin profundidad, planas y brillantes cuyos contornos se esfumaban. Esta visión sumada a la siguiente circunstancia hace que el artista comience a utilizar los principios del abstraccionismo en 1910. Así:

[...] Regresaba de hacer mis bosquejos sumido en mis pensamientos, cuando de pronto, al abrir la puerta del estudio me vi enfrentado a una imagen de indescriptible belleza incandescente. Perplejo me quedé mirándola. El cuadro carecía de tema, no representaba ningún objeto que se pudiera identificar y estaba totalmente compuesto de manchas brillantes de color. Finalmente me acerqué y sólo entonces vi lo que realmente era: mi propio cuadro, cuya posición en el caballete había cambiado, quedando ladeado y como apaisado. (Natalie Huynh. (2008). Disponible en: <http://lartpassion.blogspot.com/2007/09/wassily-kandinsky-msica-pintada.html>)

Para 1914 estalla la Primera Guerra Mundial, lo que obliga al pintor a devolverse a Rusia, donde a partir de 1917 se promueve un dinámico movimiento artístico vanguardista. En esta etapa y aún cuando Kandinsky encajaba mal con el radicalismo, lo nombran miembro del Comisariado de Educación Popular donde ocupa cargos importantes que van de la mano con el nuevo estado Soviético. Su labor más relevante en este campo fue la creación de museos por toda Rusia, “así como en programas de enseñanza artística”. (Literaberinto. (2002). Disponible en: <http://www.literaberinto.com/pintura/kandinsky.htm>)

De igual forma, regresa a Alemania donde se convierte en uno de los colaboradores más activos de la Bauhaus de Weimar, gracias a Walter Gropius que lo invita a formar parte de este claustro. Aquí dirigirá el Taller de pintura decorativa y el

curso de iniciación desde 1922 a 1933. (Disponible en: <http://www.literaberinto.com/pintura/kandinsky.htm>).

La influencia de este período en sus obras es capital, puesto que sus composiciones experimentaron una transición. En 1926 publica su libro “*Punto y Línea sobre el Plano*”, y luego en 1933 la Bauhaus es clausurada por los nazis, por lo que el pintor debe recurrir a refugiarse en las latitudes francesas. (Biografías y vidas. (2008). Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kandinsky.htm>)

II.3.5.2. Kandinsky conoce a Nina

Para el año 1917, el pintor de cincuenta años conoce a Nina Andreesvsky. En su autobiografía “Mirada retrospectiva”, él expresa que siendo ella la portadora de un mensaje para el pintor, lo llama por teléfono en Moscú. Él, luego de tomar nota, le agradece y agrega: "Quiero conocerla personalmente, nos veremos el día X". No obstante, aún cuando Nina le da su palabra de llamarlo e cuanto llegara de un viaje familiar que debía realizar, demoró unos días más lo que causó un estado de impaciencia en Kandinsky. (Meroni, M. (1999) Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

Con respecto al encuentro ella cuenta:

En la época de los Zares, había la noche de San Silvestre, una vieja costumbre rusa que gozaba de gran favor entre todas las muchachas jóvenes en edad de tener marido: a las doce campanadas de la media noche, ellas salían a la corriente en la calle, para pedir el nombre del primer hombre que encontrarían. El nombre de este hombre sería también el de su futuro marido. [...] ¡Qué decepción aquella! Este nombre no me apetecía del todo. En esta época, mi nombre preferido era Georg, y yo deseaba ardientemente desposarme con un hombre portador de ese viejo nombre ruso. Pero el destino decidió otro: yo no tardé en conocer a Wassily Kandinsky; después yo lo desposé y fui muy feliz con él. (Kandinsky, N., 1991: p-7)

II.3.5.3. Kandinsky y su arte inconcluso

Uno de los elementos que es importante resaltar al hablar de la primera etapa de Kandinsky es su incapacidad para terminar algún cuadro durante sus primeros años de estudio de la pintura, su afán de corregir cada detalle. Esta costumbre de no terminar sus cuadros le granjeó el nombre de “Colorista” que según uno de sus compañeros pintores era aquel al que los dibujos no le salían bien.

Para mejorar esta incapacidad decide seguir un curso de anatomía, y de esta forma aprehendió las formas humanas de la nariz, las orejas y los mentones. Así, “respiraba el olor de los cadáveres”, y percibía la relación existente entre la anatomía y el arte. La repulsión por los cuerpos desnudos de los seres vivientes, le hacían sentir que los cadáveres eran modelos más expeditos para sus composiciones.

De igual forma, esta particular forma de sentir las cosas y el malestar por no poder concluir sus obras se vio laxado por su tercer y último maestro Franz Stuck, quien para el momento era el mejor dibujante de Alemania y quien le hace ver lo siguiente: “Usted se interesa mucho en el primer momento, pero pierde interés cuando tiene que continuar con la parte simple y árida del trabajo”, y le dio la solución para su mal: “Frecuentemente, vea usted, me despierto a la mañana con el siguiente pensamiento: “Hoy voy a poder hacer esto o aquello, tengo el derecho”. Cuando el artista llegó a su casa después del intercambio con su guía pudo por fin concluir su primer cuadro. (Literaberinto. (2002). Disponible en: <http://www.literaberinto.com/pintura/kandinsky.htm>)

Antes de conocer a Nina Kandinsky, el pintor funda en 1911 en Alemania, el grupo de pintores conocidos como el “Jinete Azul”, quienes organizan exposiciones conjuntas de maestros, interlocutores y discípulos. Muchos de los artistas que configuraba a este grupo iban tallando la idea del “Arte abstracto”. Esta a su vez forma parte de “un movimiento europeo heterogéneo más amplio”, y se consagra

como un antecedente de la Bauhaus, del que muchos artistas del Jinete Azul iban a integrar.

Durante todo este ir y venir, el artista después de conocer al músico Arnold Shonberg establece una profunda relación con los sonidos, hecho que marcará sin duda sus obras cuya esencia se basa en títulos musicales o en formas con ritmos musicales. Acerca de esto expresa:

"El sol funde en Moscú una mancha que, como tuba frenética, hace resonar completamente el alma. Como el sonido de una gran orquesta: iglesias, casas rosas, lilas, amarillas, blancas, azules, verde pistacho, rojo llameante; cada una de ellas una canción independiente". (Natalie Huynh. (2008). Disponible en: <http://artpassion.blogspot.com/2007/09/wassily-kandinsky-msica-pintada.html>

Este hecho demuestra cómo percibía Kandinsky la vida, pues veía los objetos y las formas a través de notas musicales, lo que habla de su capacidad de abstraerse a lugares de la imaginación tan recónditos y exquisitos como sugiere el mundo de la música.

Para ejemplificar un poco este hecho y aún cuando no está directamente relacionado, se puede referir el siguiente párrafo:

Hace algunos años advertí de pronto que esa capacidad había disminuido (la de memorizar). Al principio me asusté mucho, pero comprendí después [...] que la facultad de absorberme en la vida interior del arte y en la concentración de mi alma, había aumentado tanto que a menudo pasaba yo delante de fenómenos exteriores sin advertirlos, cosa que antes no hubiera podido ocurrir. (Meroni, M. (1999). Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>)

II.3.5.4. La última etapa de la vida de Kandinsky

En 1934 parte hacia Paris con su esposa Nina, estadía que se extenderá hasta el momento de su muerte. No consigue en los franceses la calidez con que la fue tratado a lo largo de su vida, si no que más bien es tratado con frialdad e indiferencia. Así vive aislado en un pequeño apartamento donde además se estructura su último estilo pictórico: el arte concreto basado en la idea del abstraccionismo.

En 1937 el pintor es considerado en Alemania como un “artista degenerado”, y aún con la ocupación de los nazis en Paris, decide permanecer en Francia. En este tiempo enferma de arterioesclerosis. Más tarde el 13 de diciembre de 1944, fallece en Francia, totalmente incomprendido por la crítica y por sus colegas, quienes sólo reconocerán el valor de sus obras y del abstraccionismo muchos años después de su muerte.

CAPÍTULO III

LA METODOLOGÍA.

III.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Desde el punto de vista metodológico la investigación realizada se encuentra en la categoría de trabajo profesional, referido a propuestas de grado relacionadas con medios audiovisuales. Además, se considera que esta tentativa de trabajo de grado está guiada a una investigación documental descriptiva, puesto que se basa en la búsqueda de fuentes escritas o registros gráficos y sonoros del tema tratado, describiendo la otra cara de cinco grandes maestros pintores del siglo XX, llevadas a series de micro radiofónicos.

Por lo tanto, el tipo de estudio se concibe como descriptivo – documental, conceptualizado como: “[...] Investigación cuyo objetivo es describir un evento, situación, hecho o contexto y cuya base de datos está constituida por documentos”. (Hurtado, J., (A) 1998 A: p- 221). De tal manera, este tipo de investigación se apoya en fuentes de carácter documental bibliográfico, interpretándose la información en función del contexto de los autores que realizaron los registros.

Además, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador lo caracteriza documental porque son: “Estudios de desarrollo teórico; presentación de nuevas teorías, conceptualizaciones o modelos interpretativos originales del autor”. (Hurtado, J., (B) 2005: p-7).

De tal concepción, se desprende que la investigación documental depende fundamentalmente de la información recogida o consultada en documentos, entendiéndose este término, en sentido amplio, como todo material de índole permanente, al que se puede acudir como fuente sin que se altere su naturaleza o sentido, a objeto de aportar información de una realidad o acontecimiento.

Se dice que es descriptiva al expresar que: “Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” En consecuencia, las investigadoras buscan como propósito describir situaciones y eventos resaltando las cualidades y características que permitan la interpretación de la naturaleza y realidad de la vida de los artistas plásticos contemporáneos en estudio. (Varios autores; 2004: p-60)

III.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

En esta investigación por caracterizarse documental se abordan las siguientes etapas según el criterio de Bastidas (Bastidas, E., 2003: p- 56):

- **Recolección de los datos:** consiste en el acopio del material requerido para desarrollar y posterior análisis de los contenidos específicos del estudio, el cual se efectuó siguiendo los pasos nombrados a continuación:
 - a) Definición de las fuentes de información.
 - b) Ubicación de las fuentes de libros y documentos.
 - c) Clasificación de los textos y documentos.

- **Técnica de recolección de la información:** la misma se realizó por medio de la aplicación de de dos tipos de lectura :
 - a) **Lectura exploratoria o preliminar:** se hizo una revisión de los documentos existente sobre el tema o problema, a través de la inspección de los elementos de presentación y aspectos generales del material consultado para evidenciar la calidad del contenido y seleccionar el mas relevante, que sirvió de base en el establecimiento

del marco de referencia, así como también, evaluar el estado actual del estudio.

b) Lectura conceptual o crítica: Se realizó para captar el material en toda su extensión y de esta manera evaluar las distintas posturas de los autores, en función de contrastar con el criterio de las investigadoras, lo cual les permitió decidir sobre la calidad de la información recolectada a fin de elaborar el resumen correspondiente a los micros.

- **Análisis e interpretación de la información:** Sabino define este paso como: “[...] una técnica de investigación que se basa en el estudio cualitativo del contenido manifiesto de la comunicación [...]” (Sabino, C.; 1992; p-164). El mismo se realiza a través de la crítica de documentos, de manera objetiva que permite la identificación, la descripción y sistematización de los aspectos del contenido y su comparación con otras teorías escritas de similar significado y valor, dentro del cual se distingue tres análisis fundamentales (Bastidas, E.; 2003 p- 56).

a) Análisis descriptivo: consiste en descomponer un texto en todos los aspectos que contiene, relacionándolo con conocimientos previos y realizando una síntesis posterior.

b) Análisis ideológico: está encaminado a precisar la relación entre los contenidos, identificando un conjunto de valores y nociones que representan la expresión de una postura teórica.

- **Aporte personal:** es la producción del o los investigadores, con respecto a los puntos de concordancia que este tiene sobre el tema y en correspondencia con los objetivos planteados en la investigación, con la finalidad de darle respuesta y producir ideas.

- **Redacción del informe:** Consiste en expresar de forma escrita las ideas y datos que constituyen el contenido sobre los cuales versan los micro programas radiofónicos elaborados en este estudio, relacionando cada parte de manera coherente tanto en su contenido como en su relación entre capítulo.

III.3. POBLACIÓN Y MUESTRA

III.3.1. Población

Al respecto, la población está definida por Morles, como: “el conjunto para el cual serán validas las conclusiones que se obtengan: a los elementos o unidades (personas, instituciones o cosas) a las cuales se refiere la investigación”. (Morles, A; 1994: p-17). En este sentido, el universo del presente trabajo está determinado por documentos bibliográficos referentes a la elaboración de microprogramas radiofónicos sobre las curiosidades y aspectos interesantes de la vida íntima de cinco artistas plásticos del siglo XX, como lo son:

- Pablo Picasso
- Salvador Dalí
- Frida Kahlo
- Wassily Kandinsky
- Armando Reverón.

III.3.2. Muestra:

La muestra es definida al decir que “[...] las muestras no probabilísticas se realizan dirigidas a seleccionar sujetos típicos”. (Hurtado, J., 1998: p- 206). Lo cual

sustenta que por la naturaleza de la población del referido estudio, se tomó el total de la misma como muestra.

Es importante resaltar, estos personajes son, si se quiere, hitos del mundo del arte, que aún en el Siglo XXI siguen siendo referentes obligados para conocer o entender las tendencias en la pintura, escultura e inclusive para la literatura, pues muchos de estos compartieron el mundo de la creatividad artística con el de las palabras.

III.4. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

La técnica de recolección de la información se realizó mediante un estudio minucioso de la vida de cada uno de los artistas previamente seleccionados, tomando en cuenta que esto dio una información bibliográfica sumamente amplia con la que se determinaron los aspectos y características más relevantes de su vida.

De esta forma, se seleccionaron eventos importantes para incluirlos en la descripción bibliográfica de la tesis escrita, y para los micros de radio se incluyeron aquellos aspectos bibliográficos que sean más llamativos desde el punto de vista de la curiosidad para los oyentes.

III.4.1. Instrumento de recolección de datos

Para realizar la recolección de los datos se utilizaron descripciones reflejadas en cinco guiones utilizados como modelos de micro programas radiofónicos, emitiendo uno por cada personaje, ahondándose en aquellos datos curiosos como traumas de su infancia, aspectos marcados de sus costumbres o sus familias, influencia de sus raíces culturales que hayan ocasionado cambios o quiebres en su forma de ser y en sus obras.

Es relevante decir, que cada una de sus obras es un reflejo diminuto de su yo interior, cuitas amorosas, relaciones de familia, entre otras, que son hasta ahora desconocidas por gran cantidad de personas y que son necesarias para una comprensión más amplia sobre su incursión en el mundo del arte.

Esta es la razón en la que se basa esta investigación, pues más que hacer microprogramas con información sobre sus trabajos o algún análisis artístico y crítico de ellas, lo que se busca es recopilar datos curiosos que interesen a cualquier persona que escuche los espacios radiales, permitiéndole ampliar sus conocimientos culturales artísticos sobre el arte.

III.4.2. Técnicas de Análisis de Datos

El análisis de la información se efectuó mediante la interpretación y juicio de valor del contenido de las biografías de los artistas plásticos referidos, donde se abordó el estudio de las ideas fundamentadas que es “una técnica que permite realizar una descripción objetiva, sistemática y cualitativa del contenido manifiesto de comunicaciones de las cuales se pretende obtener una interpretación” (Berelson, R., 1993: p- 169).

Ahora bien, la primera etapa de esta investigación es la creación de una base de datos referida no sólo al esquema bibliográfico de los cinco artistas plásticos, que conforma el contenido de cada entrega de la serie prevista, sino también, sobre la elaboración de espacios radiales con formato de micros, su estructura y las ventajas de utilizar esta opción, la cual se realizó mediante la búsqueda de manuales de radio que orienten el trabajo en cuanto a forma y fondo de la investigación, de esta manera quedó delimitado el tipo de información requerida.

Por lo tanto, luego de tener la información recopilada y analizada, se realizó todo el proceso de preproducción que incluye la idea, sinopsis y los guiones literarios

y técnicos de cada uno de los micros, siempre basándose en los parámetros de producción de los mismos, y luego la musicalización y edición.

Con respecto a este último punto, se contó con un equipo para grabar las voces, musicalizar, mezclar el contenido y las cortinas de los micros de forma que al momento de su reproducción cada uno representara la esencia de los artistas. Esta es la razón en la que se basa esta investigación, pues más que hacer microprogramas con información sobre sus trabajos o algún análisis artístico y crítico de ellas, lo que se busca es recopilar datos curiosos que interesen a cualquier persona que escuche los espacios radiales.

Cabe destacar que el proceso de escogencia de cada una de las melodías se realizó previa grabación de los microprogramas radiofónicos, y fue basado en aspectos importantes como la personalidad de los artistas, sus orígenes, el lugar de residencia entre otros, por lo que se puede decir que fueron configurados quizás como un poema, donde no sólo las palabras y sus matices expresan el mensaje, si no que se hace énfasis en los datos expuestos a través de la música.

Con respecto al tiempo que ha de trabajarse, en el planteamiento del problema clave se delimita el espacio temporal de la investigación que está referido al siglo XX, elemento que aún no siendo la línea principal de la investigación, es el período en el que se desempeñaron los personajes seleccionados.

Asimismo, la dimensión de espacio desde el punto de vista geográfico no está contemplada, pues la investigación se basa en la vida íntima de artistas ya fallecidos, quienes trabajaron en distintos lugares del mundo, razón por la cual, comparten el hecho de ser artistas del siglo pasado que se desempeñaron en el campo de la pintura. Siendo así, el estudio no se basa en un espacio específico, sino en una dimensión virtual definida por una categoría: la de artistas plásticos.

Por otra parte, este proyecto está planteado con un fin no sólo académico, si no también de difusión, en vista de que al realizar toda la elaboración de los micros para radio, se pretende darle salida para que sean transmitidos en alguna de las emisoras de la ciudad capital, e incluso para el interior. De esta forma, no sólo formará parte de un referente bibliográfico para futuras iniciativas que tengan que ver tanto con la forma como el contenido de los micros, si no que además es un producto para difundir fuera del recinto estrictamente estudiantil.

Por lo tanto, luego de tener la información recopilada y analizada, se realizó todo el proceso de preproducción que incluye la idea, sinopsis y los guiones literarios y técnicos de cada uno de los micros, siempre basándose en los parámetros de producción de los mismos, y luego la musicalización y edición.

Con respecto a este último punto, se contó con un buen equipo para musicalizar y mezclar el contenido y las cortinas de los micros de forma correcta para su reproducción.

Esta es la razón en la que se basa esta investigación, pues más que hacer microprogramas con información sobre sus trabajos o algún análisis artístico y crítico de ellas, lo que se busca es recopilar datos curiosos que interesen a cualquier persona que escuche los espacios radiales.

III.5. VALIDEZ

En opinión de Busot (Busot, A., 1991: p- 150), la validez de un instrumento se determina cuando este mide lo que pretende medir. En este sentido, se tomó el juicio de dos expertos, quienes fueron seleccionados por sus profundos conocimientos en el tema que ocupa el presente estudio. Uno especialista en crítica y análisis de arte contemporáneo y el otro especialista en el campo radiofónico venezolano, con la finalidad de analizar estos personajes.

Aún cuando son autores plásticos conocidos, en la actualidad mucha es la desinformación del público en general con respecto al arte, y más es el vacío sobre los elementos de la personalidad de estos artistas y los sucesos que marcaron su forma de ser, o su forma de desarrollarse en el mundo real.

CAPÍTULO IV

LA PRODUCCIÓN

IV.1. PRODUCCIÓN DE MICROPROGRAMAS

Realizar el proceso de producción de un espacio radial implica “crear una estructura: encontrar la idea del programa, definir el carácter de la serie, su temática, su contenido, su título, su género o formato” (Fernández, J., 2003: p- 103)

Así como ya se han expuesto las características y los tipos de micros, es importante definir los aspectos, pasos o normas por los que se debe guiar un productor en la realización de microprogramas. En este sentido Jennifer Fernández, expresa el siguiente modelo, que es muy pertinente para la elaboración de espacios adaptados a este formato.

En primer lugar, al ser elegido el formato que se va a trabajar, debemos escoger el mensaje que se desea transmitir. En segundo lugar, se debe realizar un planteamiento de la proposición, para de esta forma delimitar y establecer de forma clara “los objetivos que se desean perseguir con la serie, así como justificar por qué se considera necesario”. En este punto es si se quiere es obligatorio explicar por qué se escogió el tema, “sus alcances y qué tipo de contribución haría a la comunidad”. (100)

En tercer lugar, se debe determinar previamente el tipo de público al que se desea llegar, clasificándolo de acuerdo a su edad, sexo o nivel socioeconómico, y a su vez decidir si serán difundidos a nivel nacional, regional o local. Además debe definirse la duración de las emisiones, que no pueden excederse como se mencionó anteriormente, más de ocho minutos. (100)

Luego se definirá la periodicidad y el horario de las emisiones, donde se tomarán en cuenta aspectos como cuántas veces al día saldrán al aire, y si han de ser

diarias, interdiarias o con más separación entre cada emisión. Por último, pero no menos importante está la selección de la emisora, que “se selecciona de acuerdo a la serie y al público destinatario; emisario comercial, cultural o educativo, o si es AM-FM”. (101)

A su vez, Mario Kaplún refiere una estructura bastante práctica al momento de definir los aspectos técnicos de la producción de los programas de radio, elementos que deben estar presentes en todo momento antes de entregar un trabajo radiofónico, independientemente del formato, género o tema tratado. Se escogió esta estructura porque se considera la que abarca los ámbitos más importantes del proceso de preproducción, producción y postproducción de los microprogramas radiofónicos planteados para este estudio. (103)

Las variables que según Kaplún hay que tomar en cuenta al momento de entregar un programa radiofónico son las siguientes (103):

- **Idea central:** refiere a la definición del tema que se desarrollará en el programa.
- **Hipótesis central:** es la formulación de la interrogante que encierra el objetivo principal del programa.
- **Objetivo:** el fin que se quiere lograr con la realización del trabajo.
- **Importancia:** fin útil que tiene el trabajo.
- **Número de programas y temas:** refiere al número de entregas de la serie de programas que se pretenden entregar y el tema al eje sobre el que va a girar el programa o la serie.
- **Periodicidad:** la periodicidad del medio radiofónico puede ser semanal, interdiaria o diaria, y estará determinado por el número de veces que sea transmitido el programa.

En este proceso de preproducción específico se tomarán en cuenta y se conjugarán todos los elementos expuestos anteriormente, para así abarcar todo los aspectos técnicos necesarios con los que se determinará cómo será el proyecto final, en este caso la serie de micros radiofónicos acerca de los datos curiosos o de la vida íntima de cinco artistas plásticos del siglo XX, y sus características.

IV.2. EL PROYECTO

IV.2.1. Idea central

La serie de microprogramas radiofónicos cuya realización está planteada para esta investigación, pretende abarcar los aspectos interesantes o curiosos de la vida de cinco artistas plásticos representantes del Siglo XX. Los artistas escogidas son los españoles Pablo Picasso y Salvador Dalí, el ruso Wassily Kandinsky, la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.

IV.2.2. Hipótesis

¿Es posible presentar los aspectos íntimos de la vida de cinco artistas plásticos del Siglo XX, a través de una serie de microprogramas radiofónicos, para disminuir el nivel de desconocimiento que tienen los venezolanos acerca de los aspectos de la vida íntima o los datos curiosos acerca de estos representantes del arte?

IV.2.3. Objetivo

Es importante recalcar que el objetivo principal que se busca lograr con la creación de esta serie de microprogramas radiofónicos sobre los cinco artistas plásticos ya mencionados, es llenar el vacío de información existente acerca de su vida íntima, en vista que sólo se han explotado los aspectos de su vida artística y análisis de sus obras.

Por tanto, se considera necesaria una investigación encaminada a llenar esos vacíos de información, que además se refieren a datos que siendo de la vida íntima de estos personajes, no han salido a la luz pública o no se les ha otorgado mayor relevancia.

IV.2.4. Importancia

Esta investigación que en su fase final tomará la forma de una serie de cinco microprogramas de radio, es una contribución muy importante para la comunidad a la que serán expuestos desde el punto de vista comunicacional, pues no sólo está estructurada para informar acerca de un tema, si no que además es educativo, pues se hará difusión de datos importantes para entender la trayectoria de estos artistas, y el formato seleccionado permite un disfrute más íntegro de la información, porque es cómodo de escuchar, lo expuesto es claro y conciso y en un tiempo relativamente corto.

El tema de esta investigación fue escogido basándose en varios elementos importantes. En primer lugar, en Venezuela existe como se mencionó anteriormente, una gran desinformación acerca del arte plástico y sus personajes, en especial de los aspectos de su vida íntima, lo que ha venido a menos este mundo lleno de importancia histórica. En segundo lugar, es un reto desarrollar un tema tan amplio como el de las artes plásticas a través de un medio auditivo y tan complejo como el de la radio, donde toda la información que desee transmitirse debe ser concisa sin perder la importancia, sumado al hecho de que es muy difícil estructurar este tipo de información en un medio donde se cuenta con la imagen para reforzar contenidos comunicacionales, siendo aún más interesante el proceso creativo.

Por otra parte, está planteado utilizar para el producto final de dicha investigación el formato de microprograma radiofónico, y además será una serie dramatizada, pues se pretende incluir recursos narrativos y resaltar las voces de los

personajes para hacerlos más ricos e interesantes al momento de ser escuchados por los miembros del target seleccionado.

IV.2.5. Número de programas y tema

El número de programas establecido para esta serie específica se ha fijado inicialmente en cinco, por ser este el número de artistas plásticos sobre el que se ha basado toda la investigación. No obstante, está planteado hacer una segunda etapa de esta serie, e incluso que se extienda mucho más, pero esta investigación sólo refiere a las cinco entregas principales.

Con respecto al tema, la investigación está guiada a la difusión de los aspectos íntimos o particulares de la vida de cinco artistas plásticos representantes del Siglo XX: Pablo Picasso, Salvador Dalí, Wassily Kandinsky, Frida Kahlo y Armando Reverón.

IV.2.6. Periodicidad

Para esta investigación se determinó que cada microprograma de la serie que se pretende realizar sea transmitida una vez a la semana, en vista de que el proceso de reproducción es extenso y se necesita la mayor cantidad de tiempo para hacer un trabajo documental o vivencial detallado, puesto que muchos de estos datos no siempre se van a encontrar en la bibliografía y el trabajo de búsqueda de fuentes vivas es amplio.

IV.2.7. Caracterización de la audiencia

a) Estratos socioeconómicos comprendidos entre A+ y B-

- Definición socio-demográfico *

* Disponible en:

<http://209.85.165.104/search?q=cache:V3QqpTQxtHwJ:www.venamcham.org/Zip/presupuestar3.pdf+estratos%2Bsocioeconomicos&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=ve>

Distribución: 3%.

Ingreso familiar promedio: \geq Bs. 6.600.000.

Fuente de ingreso familiar: ganancia de empresa propia.

Miembros familiares: 4.37.

Capacidad de ahorro: alta.

Nivel de instrucción: universitaria.

Tipo de vivienda: mansión o apartamento de lujo.

Mantenimiento de vivienda: perfecto estado.

- Definición psico-dinámica

Estilo de vida: profesionales universitarios con muchas ocupaciones y tiempo muy reducido. Buscan programas informativos, culturales y de opinión.

Gustos: tendencias modernas, tecnológicas y exclusivas.

Preferencias: comodidad, rapidez, alcance y conocimiento.

b) Estrato socioeconómico C

- Definición socio – demográfico

Distribución: 16%.

Ingreso familiar promedio: \geq Bs. 1.505.000.

Fuente de ingreso familiar: sueldo quincenal, por cuenta propia, honorarios profesionales.

Miembros familiares: 4.41.

Capacidad de ahorro: baja.

Nivel de instrucción: técnico superior, secundaria completa.

Tipo de vivienda: quinta o casa con jardín, apartamentos no de lujo.

Mantenimiento de vivienda: inicio de deterioro.

- Definición psico-dinámica
Estilo de vida: personas trabajadoras con ansias de superación profesional y socioeconómica, hasta llegar a los estratos comprendidos entre A+ y B-.
Gustos: tecnología, disfrutan de los amigos y la familia.
Preferencias: compartir, diversión, trabajo y estudio.

Los estratos descritos anteriormente fueron escogidos pues los ciudadanos pertenecientes a ellos tienen mayor acceso a las herramientas tecnológicas y medios de comunicación como la radio o la televisión. Sumado a esto, tienen un nivel educativo superior y pueden interesarse mucho más por el contenido de la serie de microprogramas radiofónicos, sobre todo si cuentan con un referente conceptual aunque sea mínimo de los artistas plásticos escogidos para esta investigación.

Así mismo, es importante resaltar que la serie de microprogramas radiofónicos va dirigida a un público adulto- contemporáneo, cuyas edades oscilan entre los 35 y 50 años, lo que obedece al hecho de que es un grupo que cuenta con una madurez mayor y puede disfrutar y valorar mejor el tipo de información que se pretende difundir.

IV.2.8. Tipo de emisora

La serie de microprogramas radiofónicos que se pretende realizar está planteada en primer lugar para ser transmitida por el dial de Frecuencia Modulada FM, porque tiene mucho más alcance y mejor calidad de sonido. Así mismo, se han tomado en cuenta varias emisoras de la zona metropolitana de Caracas donde sería posible difundir los microprogramas, pues al ser de corte educativo- cultural se adapta perfectamente a la parrilla de programación con la que se trabaja en dichas estaciones de radio.

Entre las posibles alternativas se encuentran Radio Ateneo de Caracas 100.7 FM, Jazz 95.5 FM, Emisora cultural de Caracas 97.7 FM, Onda la super estación 107.9 FM, Kys FM 101.5 FM, Circuito éxitos 99.9 FM y Frecuencia mágica 99.1 FM.

IV.2.9. Formato

El formato escogido para esta investigación es el de microprograma radiofónico, el tipo de difusión es de corte dramatizado.

IV.2.10. Duración de la emisión: las emisiones tendrán una duración de siete a doce minutos, aproximadamente.

IV.3. PLAN DE REALIZACIÓN

IV.3.1. Recopilación

Para esta serie de micros radiofónicos se realizó una búsqueda intensiva sobre los aspectos de la vida de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Wassily Kandinsky, Frida Kahlo y Armando Reverón, indagando en todo el material bibliográfico y audiovisual posible.

IV.3.2. Sinopsis

La otra cara de los grandes maestros pintores será una serie de microprogramas radiofónicos transmitidos los días jueves en horario vespertino o nocturno, donde en cada entrega se expondrán aspectos relevantes acerca de la vida íntima de cinco artistas plásticos del siglo XX.

En un período aproximado de siete a doce minutos, la narradora de cada uno de los microprogramas hará la difusión de estos datos íntimos apoyándose en

testimonios que en algún momento expresaron los artistas plásticos referidos, para así fortalecer la veracidad y el carácter interesante de la información.

De este modo todos los programas de la serie estarán enfocados a constituir, casi a armar, la historia de la vida de los personajes contada por el narrador y por ellos mismos a través de testimonios que han quedado impresos en la historia.

Cada uno de los microprogramas de la serie tiene una duración aproximada de siete a doce minutos, incluyendo la entrada y los créditos, y tomando en cuenta que el formato no permite la inclusión de anuncios comerciales, y tiene una estructura lineal que da inicio con los primeros años de vida del artista y culmina con el deceso del mismo.

Así el primer micro de la serie estará referido a Pablo Picasso, el segundo a Salvador Dalí, el tercero a Wassily Kandinsky, el cuarto a Frida Kahlo y por último pero no menos importante Armando Reverón.

La idea es que el programa mantenga su linealidad lógica para que todo el mensaje difundido exprese de la mejor forma y tomando cuenta que es un espacio de tiempo muy corto, toda la esencia de la vida de cada uno de los personajes y mostrar esas cosas interesantes, relevantes por su valor histórico para la colectividad.

IV.3.3. Recursos humanos

El recurso humano en el proceso de preproducción, producción y postproducción de esta serie está conformada por las dos investigadoras, el tutor de la investigación, el operador de cabina de la estación de radio, el musicalizador y editor, que en este caso es la misma persona.

IV.3.4. Ficha técnica

- **Nombre de la serie:** La otra cara de los grandes maestros

- **Fecha de emisión:** indefinida
- **Formato:** microprograma radiofónico.
- **Horario de difusión:** 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.
- **Duración:** 7 -12 min
- **Locución:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Investigación, redacción y producción:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Dirección general:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Edición y musicalización:** Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.

IV.3.5. Estudio de grabación

El estudio empleado para la grabación de la serie de microprogramas es la estación de radio Planeta 105.3 FM y estudio Alboroto de Jonathan García.

IV.3.6. Presupuesto

- **Originales- derechos:**

CÓDIGO	TÍTULO PARTIDA	UNIDADES	PRECIO (Bs. F)	GASTO TOTAL (Bs. F)
1.1	Documentación libros	4	200	200
Total gastos por originales y derechos:				400

- **Personal técnico:**

CÓDIGO	TÍTULO PARTIDA	UNIDADE S	PRECIO (Bs. F)	GASTO TOTAL (Bs. F)
2.1	Directoras	2	300	600
2.2	Productoras Ejecutivas	2	200	400
2.3	Redactoras	2	50	100
2.4	Guionistas	2	200	200

2.5	Administrador	2	20	20
2.6	Editor	15	80	1200

Total gastos por personal técnico: 2520

- Personal artístico:

CÓDIGO	TÍTULO PARTIDA	UNIDADES	PRECIO (Bs. F)	GASTO TOTAL (Bs. F)
3.1	Locutores	3	2500	7500
3.2	Voces	8	300	2400
3.3	Equipo creativo	2	1000	2000

Total gastos por personal artístico: 11900

- Gastos técnicos:

CÓDIGO	TÍTULO PARTIDA	UNIDADES	PRECIO (Bs.)	GASTO TOTAL (Bs.)
4.1	Estudio de grabación	7	80	560

Total gastos técnicos: 560

- Equipamiento:

CÓDIGO	TÍTULO PARTIDA	UNIDADES	PRECIO (Bs. F)	GASTO TOTAL (Bs. F)
5.1	CD's	15	1,5	21
5.2	Porta CD's	15	1,5	21
5.3	Unidades móviles	7	150	1050
5.4	Fotocopias	1600	0,20	320
5.5	Impresiones	6	80	480
5.6	Cartuchos de tinta	6	80	480

Total equipamiento: 2372

- **Resumen presupuesto de producción:**

La otra cara de los grandes maestros pintores		Número: 5
Renglón:		Versión: 1
		Cuantía presupuestada: (BS. F)
1- Originales y derechos		400
2- Personal técnico		2520
3- Personal artístico		11900
4- Gastos técnicos		560
5- Equipamiento		2372
Presupuesto total:		17752

Este presupuesto corresponde a la elaboración del producto “La otra cara de los grandes maestros pintores” en su primera etapa. Para la consecución no académica de la serie se deberán incluir otros gastos.

IV.3.7. Guiones literarios

IV.3.7.1. Pablo Picasso

Málaga España, 15 de octubre de 1881, nace muerto por asfixia Pablo, Diego, José Francisco de Paula, Jan Nepomuceno, María de los Remedios, Crispiano de la Santísima Trinidad, Ruiz Picasso. “Un nombre que ni siquiera yo me recuerdo... Por eso todos me llaman Pablo Picasso”.

Su tío Salvador lo hace volver a la vida, con un soplo de humo de cuando parecía irremediabilmente muerto.

Pablo realiza a los cinco años su primera obra titulada, “El Picador”, un pequeño cuadro que conservó hasta el día de su muerte. Ante las primeras demostraciones artísticas su padre, el pintor José Ruiz Blasco, le permite al pequeño Picasso terminar la mayoría de sus lienzos.

El viejo José Blazco decidió no pintar jamás cuando detalló en sus lienzos el acabado perfecto logrado por el joven Picasso, a quien donó todas sus paletas, sus cuadros y sus colores. A los pocos años Picasso comenzó a definir el arte como: “la mayor mentira que nos acerca a la verdad”.

Ya mayor se va a cursar estudios oficiales en Barcelona y durante esta etapa comienza a sentir las huellas de un inminente fracaso económico. “Muchas veces de tanto frío llegué a quemar miles de obras y a falta de dinero para comprar nuevos lienzos, utilizaba los viejos para pintar sobre ellos. Así perdí millones de mis cuadros, de la primera etapa, en que estaba buscando mi propio reconocimiento mundial”. Los tropiezos económicos generaban en Picasso depresiones muy fuertes que lo hacían negarse a tocar las telas por largas temporadas.

Su economía inestable también hizo que su pasión por pintar de madrugada se viera afectada. A falta de electricidad y gas, utilizaba agachado ante la tela, una bujía de petróleo que colocaba sobre su cabeza o con un candil de aceite que sostenía con la mano para iluminar el lienzo.

Durante un tiempo Pablo Picasso indagó en la escultura, en el teatro, y hasta llegó a escribir comedias, que luego fueron prohibidas por el movimiento nazi. “Aunque se podría decir que el arte llegó a mi con el, mi inspiración de las máscaras Africanas [...] me hicieron realizar “les demoiselles d’Avignon” [...] un cuadro que tardé 8 años pintando, con más de 809 estudios previos. Una obra que escondí durante años porque nadie entendía. Y luego vino el “Guernica” por el que culpé a los nazis de haberlo hecho[...] Total ellos habían bombardeado el pueblo español [...]”.

Esmeralda una cabra que era tratada con toda consideración por Picasso, incluso poseía una estatua en su jardín y le permitía hacer sus necesidades en cualquier parte y limar sus cuernos en sus cuadros.

La ironía, el egocentrismo y la impertinencia fueron elementos que caracterizaron al pintor sobre todo cuando ya había ganado la gloria mundial. “Considero que soy lo mejor que se ha creado en este siglo [...] puedo comprar mansiones completas con tres mierdas garabateadas que pinto por la noche”. Mientras tanto sus hijos, nietos y ex esposas se morían de hambre en el invierno europeo.

Marina Picasso, una de sus nietas veía a su abuelo de la siguiente forma: “Sus mujeres fueron el centro de su vida; sus nietos e hijos eran sólo consecuencia de algunas relaciones fortuitas [...] Le gustaban los niños por el color pastel de su inocencia, las mujeres por las pulsaciones sexuales y carnívoras que le inspiraban.

Mezclaba su sangre y esperma, para exaltar la satisfacción que le daban las mujeres, pero cuando perdían su encanto, destruía sus rostros en los lienzos. “Ellas son portadoras de muerte [...] ellas son mi presa y yo su minotauro”.

Picasso contrae matrimonio con Olga Kokhlova, bailarina rusa que fue su esposa por años, y que muere parapléjica en un sanatorio mental. De esta unión nace Paulo quien trabajó como chofer de Picasso para poder pagarle las necesidades básicas a sus hijos Marina, y Pablito.

Marina terminó 14 años encerrada con tratamiento psiquiátrico, y Pablito, fue encontrado muerto a los veinticuatro años bañado en su propia sangre, con el estómago y la laringe quemados tras tomar un frasco de legía.

A su vez, Picasso mantuvo como amante a Fernande Olivier, una adolescente que fue supuestamente fue encerrada en un campamento de verano para que Picasso mantuviera relaciones sexuales sin problema legal alguno, y de esta unión nace Maya.

Tiempo más tarde se une con Jacqueline Roque y también con Dora Maar. Luego lo precede Françoise Gilot, 40 años más joven que él, de la cual nace Claude y la conocida Paloma. “Con todos ellos hacía de los domingos familiares, lo que yo llamaba “las pandillas de niños”, donde los recibía en paños menores, eso si [...] les prohibía llamarme “abuelo”, “papa” o “esposo”, sino “alteza”, “sol”, “maestro” o sencillamente “Picasso” [...] Ellos tenían que saber que yo soy el rey y ellos son mi cosa”.

Este fue Pablo Picasso, el genio de un siglo quien fallece el 8 de abril de 1973, y que con su muerte sólo trajo tranquilidad a todo aquel que llevaba en su sangre el cromosoma Picasso.

IV.3.7.2. Salvador Dalí

Nueve meses y diez días después de la muerte de su hermano, el 11 de mayo de 1904, nace Salvador Felipe Jacinto Dalí Domenech, en Figueres España.

Muchos dicen que Dalí fue la reencarnación de su hermano muerto, por esto lo obligaron a llevar su nombre, a vestir y a jugar con los juguetes del difunto, situación que para él siempre simbolizó su primera lucha contra la muerte:

“Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto, a quien adoraban y al que, por mí, seguían amando. Aprendí a llenar los vacíos por mí mismo, el amor que se sentía, aquel amor que los demás no me daban. Así vencí por primera vez la muerte: mediante el orgullo y el narcisismo [...] Es por esto que los mejores recuerdos los tuve de mi vida intrauterina”.

Por eso a Salvador siempre le costó definirse como individuo y se describió de diversas maneras:

Soy perverso, polimorfo, anarquista, surrealista, exterso, divino, déspota, que rompe con todo, excéntrico y concéntrico [...] monárquico, no políticamente sino metafísicamente [...] Eso sí estoy loco de amor por mí mismo [...] Realmente de lo único que estoy seguro es que toda mi vida he querido ser el gran Salvador Dalí.

Dalí además veía la vida como un teatro donde todo es parte de una comedia que a todos hace reír, sobre todo a él. “Soy un loco de precisión. Soy un pintor que trabajo seriamente y que como hobby hago el payaso. La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”.

Vinculado con todas las corrientes de “ismos”, como él las llamaba, Salvador Dalí fue uno de los pocos artistas que cautivó al público desde temprana edad. A los trece años gana “El diploma de honor en la Escuela de Dibujo”, a los quince publica el primer “Manifiesto Dadaísta” y funda la revista “Stadium”, donde se “analizaba” los grandes pintores.

“Yo hice de todo: por su puesto pinturas, pero también guiones y algunas imágenes de dos cortometrajes y trabajé con el mago del suspenso Alfred Hitchcock en su película “Recuerda”. Mis pinturas, mis dibujos le dieron forma a esa historia. También creé obras literarias, manifiestos artísticos [...], diseño de peceras con cuerpos humanos, uñas artificiales [...] diccionarios de surrealismo, portadas de revistas, carteles de propaganda comunista, hice un corto con Disney y hasta presentaciones completas de teatro con el mismísimo Papa Pio XII”.

Su egocentrismo era algo obvio: “Una de mis mejores creaciones fue la revista “Dalí News” que decía algo así como: Ante la depresión estética, fatiga, disgusto con la vida, mediocridad congénita, cretinismo gelatinoso, los cálculos renales, la impotencia, frigidez, toma Dalinal, el fuego artificial de espíritu que lo estimulara de nuevo”.

Sus excentricidades lo catapultaron como el artista que no titubeaba para burlarse de todo lo que le pasara por enfrente. “Me colocaba azúcar de dátil en los bigotes y en mi boca ponía miel para atrapar las moscas [...] el sonido de su aleteo me inspiraban a seguir pintando y pintando [...] Qué importa lo que hacía, si igual lo que hacía era siempre arte [...] Total el surrealismo soy yo”.

La política fue tema debatido en la vida de Dalí, expresaba que él era daliniano y por esto no creía en ninguna revolución. Aunque apoyó a los partidos comunistas no-estalinistas, elogió a Stalin, a trotsky y Lenin, adoró a Hitler por su orden estético, fue recibido por Franco en el Palacio del Prado, y mostró su agrado por Mao. Es así como Dalí se muestra apasionado por todos los líderes autoritarios que estuvieran en contra de la libertad

Sus peculiaridades se reflejaron en su espíritu homosexualidad, teniendo fama de eyaculador precoz y poseedor de un pánico brutal por la impotencia sexual. Mantenía una obsesión anormal por los “traseros”. “El coito siempre me ha parecido violento y excesivo para mi capacidad física [...] aunque podría aceptar que a través del culo se pueden indagar los mayores misterios [...] Disfruto ver la penetración anal entre desconocidos [...] recuerdo que en algún momento llegué a utilizar el ano de los jóvenes para sacar moldes de arcilla que coleccionaba como huellas de ellos”.

Su gran amigo García Lorca expresó que Dalí nunca pudo tener una erección que no fuera mediante una estimulación anal. Pero a pesar de esto, Dalí siempre expresó que consiguió su amor en la puerta de su casa, cuando al abrir vio desnuda a Gala, paseando por la playa con los pechos al aire libre.

Ella fue realmente su compañera inseparable, el elemento de salvación e inspiración para Dalí desde el momento en que le pidió que la matara, aunque para él el verdadero amor significaba comer los excrementos del ser amado. “Desde que la conocí no necesito más [...] soy hombre de ningún amigo. Toda mi pasión está en el

amor que siento por Gala [...] ella es la única autorizada para tocarme, ella es el Plus Ultra de mi vida”.

La continua agresión entre ellos nunca faltó, Gala fue hospitalizada varias veces por maltrato de Dalí y la muerte termina de tocar su puerta en 1982 siendo enterrada en un castillo que Dalí construyó para ella en Pubol. Esta desaparición genera grandes depresiones en el pintor, haciendo que hasta varias veces generara incendios para intentar quitarse la vida, así como se negara a comer, a beber agua y a tomar sus medicamentos para el parkinson.

La genialidad, las excentricidades y la vida de Dalí se apagan en un cuarto de una clínica de Figueres, el día 23 de enero de 1989, y aunque nunca se irá de la mente de los surrealistas su cuerpo se mantiene prácticamente de incógnita enterrado en el piso de su museo con un epitafio frío que sólo revela sus años de vida, dejando en el olvido el verdadero personaje que allí se desvanece en vez de ser enterrado en el castillo de Pubol como él lo deseó en vida.

IV.3.7.3. Frida Kahlo

El 6 de julio de 1907 nace en el pueblo de Coyoacán en México Magdalena Carmen Frida Kahlo, quien cambia su fecha de nacimiento por la de su amada Revolución Mexicana.

A los seis años la pequeña Frida se enferma de poliomielitis, afección que la marcará, pues su pierna y su pie derecho quedan atrofiados hasta el día de su muerte.

Uno de los apoyos más importantes en su vida era su padre, Guillermo Kahlo, aunque con su madre, Matilde Calderón, no compartía el mismo temperamento. “Mi padre constituía un ejemplo inmenso de ternura, trabajo y sobre todo de comprensión. Por su parte mi madre era cruel y llegaba a la histeria con todos los temas, hasta con el más cálido como la religión”.

Eso sí, nunca le faltó su fiel amiga imaginaria, una amiga que también estuvo muy presente en sus cuadros. “Esa niña tenía más o menos la misma edad que yo. En la calle Allende, justo donde quedaba mi casa, veía un letrero de la Lechería “Pinzón” [...] de la letra “O” del anuncio salía mi amiga quien siempre me esperaba dentro de la tierra.

El 17 de septiembre de 1925, mientras Frida viajaba con su pareja, Alejandro Gómez Arias, en un autobús, un tranvía choca contra ellos, haciendo que se le atravesara un tubo de hierro en el medio de su cuerpo. “Fue un choque extraño sin violencias [...] A mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro. Dicen que me encontraron desnuda cubierta de un polvo de oro que me roció en el accidente”.

Frida tuvo varias fracturas en las vértebras lumbares, además de una herida en la cadera izquierda por la penetración de un hierro que salió por su genital rompiendo el labio mayor izquierdo, lo que hace que el doctor le imponga pasar tiempo con un corset de yeso que aprisionaba su espíritu libre y le causaba dolores espantosos, aunque ella nunca derramó ni una sola lágrima.

Frida, la que fue llamada en su infancia “Friducha” por sus pocas características femeninas, se convirtió en una de las primeras mujeres que ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria con el sueño de ser médico.

En 1928 conoce en la Secretaría de Educación Pública a Diego Rivera, el gran amor de su vida: “Lo vi por primera vez en una fiesta. Él era el primer inspirador del renacimiento mexicano. Luego, aunque sólo lo conocía de vista, fui y le dije: Diego baja. Oye, no vengo a coquetear [...] vengo a mostrarte mis cuadros. Si te interesan dímelo y si no también, para ir a trabajar en otra cosa y así ayudar a mis padres [...] y él me recomendó que siguiera pintando”.

De ahí nace un matrimonio entre tormenta, pasión e inmenso dolor, que se legaliza cuando ella tenía ventidos años y él cuarenta y dos.

Al año de casada, Frida Kahlo tuvo que enfrentarse al terrible hecho de abortar a causa de las deformaciones de su pelvis y columna, ocasionadas por el accidente automovilístico.

Pero en 1930 la pareja viaja a la ciudad de Detroit, donde Frida Kahlo recibe la alegre noticia que tenía dos meses de embarazo.”Después de haber sopesado todas las dificultades que un niño ocasionaría, y la dificultades que el aceptarlo me había causado [...] estaba entusiasmada con la idea de tenerlo”.

Su doctor le recomienda continuar la gestación, pero el cuatro de julio de 1932, sufre otro aborto que la hará perder las esperanzas de ser madre algún día.

En 1933 Frida y Diego regresan a México, y le toca vivir otro momento sombrío pues descubre que su hermana Cristina Kahlo era amante de su esposo Diego Rivera. “Yo sufrí dos accidentes graves en mi vida, uno el que el autobús me tumbó al suelo [...] el otro maldito accidente fue Diego”.

Frida se siente tan desolada que no es capaz de dibujar, comienza a cultivar relaciones con otros hombres y mujeres y se sumerge en el mundo de las actividades políticas para ahogar sus penas.

A solicitud de Diego, Frida le da asilo al líder León Trotsky, en su casa de Coyoacán, donde mantienen un idilio apasionado que termina de forma amistosa, a pesar del matrimonio de Trosky mantenía con Natalia Sedova.

En 1938 Frida conoce a André Breton, quien clasifica sus pinturas como arte surrealista, y gracias a él consigue su primera exposición en el extranjero.

Ya en Francia conoce a Julien Levy, quien la introduce en el mundo de los surrealistas. “Aunque los surrealistas me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más. Son unos flojos que se pasan todo el día hablando tonterías en los cafés”.

Después de su regreso en 1939, Frida se divorcia legalmente de Diego, y su salud empeora tanto que hasta aparece un hongo en su mano derecha. Más tarde Diego, preocupado por su salud y argumentando que no podía vivir sin ella, le propone que se vuelvan a casar y ella acepta con la condición de que él no la mantuviera y que no sostuvieran contacto sexual alguno.

En 1946 Frida viaja a Estados Unidos donde una nueva operación de la columna termina en fracaso, ante esto empieza a tomar sedantes y alcohol en exceso para calmar sus dolencias físicas y del corazón, que ya eran mucho. “Bebía para intentar ahogar mi dolor, pero el maldito dolor aprendió a nadar entre tanto alcohol”.

En 1953 la pierna derecha deforme de Frida presenta severos daños circulatorios, y su pie sufre de necrosis, por lo que se le amputa, hecho que la destroza íntimamente. “En mi figura completa sólo hay uno y quiero dos [...] para poder caminar el otro será ya muerto. A mí las alas me sobran. Que las corten y a volar”.

Frida Kahlo muere el 13 de julio de 1954, luego de sufrir una embolia pulmonar y entre una vida llena de tragedias y dolor, sus páginas de diario reflejan el deseo eminente de partir y dejar la vida. “Espero alegre la salida y espero no volver jamás”.

IV.3.7.4. Armando Reverón

Armando Reverón conocido como “el pintor de Venezuela”, “el pintor de la luz” o “el loco de macuto” nace del vientre de Dolores Travieso y la pasión de Julio Reverón Garmendia, el 10 de mayo de 1889 en la ciudad de Caracas.

El padre del maestro, fue un hombre frustrado por los fracasos de su carrera de abogado y su vida bohemia, lo que hace que caiga en las redes de la morfina, una droga que compraba el pequeño Armando cuando tan sólo tenía siete años. “Recuerdo que salía a comprar, enviado por mi papá, el líquido que lo hacía alucinar [...] mientras mamá siempre se mantenía acicalándose”.

Años después al pequeño, con sólo diez años, contrae la terrible fiebre tifoidea, y a falta de medicamentos por la medicina primitiva del momento, sufre de fuertes alucinaciones. A raíz de la enfermedad Reverón comienza a presentar una personalidad retraída, por lo que el doctor determina que su cabeza no andaba bien.

Sin embargo, entra en 1908 a estudiar en la Academia Nacional de Bellas Artes de Caracas, donde gana una beca para estudiar en España en la Escola de artes i Oficis de la Lonja, donde poco tiempo después se matricula en la Real Academia de San Fernando de Madrid.

Al regresar de ese viaje Reverón decide residenciarse en la Guaira. “Bueno [...] En ese tiempo daba clases particulares de dibujo y en carnavales conocí, disfrazada de dominó, a Juanita Ríos en un fiesta”

Ella llegó a ser la compañera inseparable de Armando Reverón, una mujer casi analfabeta, con rasgos indios, que acompañada de dos monos y una incontable cantidad de pájaros formaría su propia familia.

A raíz de las palabras de su mentor y amigo, Nicolas Ferdinandov de que el artista debía vivir en un ambiente solitario y desprendido de preocupaciones mundanas, Reverón decide vivir definitivamente en la Guaira y construir El Castillete ubicado en el sector de las quince Letras de Macuto.

“Un lugar con más de 26 metros cuadrados, lo que nos llegó a tomar más de 10 años construyendo [...] todo me lo cobraban muy barato por que tenía ayuda del capitán del vapor “Maracaibo”, imagínate 10 centavos por las piedras grandes y 5 por las pequeñas, todo lo cargaban con mulas, niños y hombres con ganas de trabajar”.

Se cuenta que Armando deseaba que la colocación del muro que protegía la casa fuera hecha “Al estilo Reverón” lo que indicaba que ninguna piedra podía ser puesta encima de otra de manera simétrica, sino que tendrían que estar colocadas en pleno desorden; al igual que todos los muebles de los caneyes estaban construidos con materiales aportados por la propia naturaleza y creados por el mismo pintor.

Una de las cosas mas interesantes de Reverón era su peculiar ritual a la hora de pintar, pues justo cuando se posaba frente a un lienzo, prendía una vela para indicar que la inspiración había llegado, tapaba sus oídos con dos corchos para así aislarse totalmente del mundo y de manera peculiar cargaba dos piedras pesadas de cada extremidad para ejercitar sus músculos y estrangular todo su cuerpo. “Usted quiere que le cuente un cuento [...] Me amarraba fuerte la cintura con un cordón vegetal para liberar las impurezas de la obra, pues así separaba en dos mi cuerpo: una mi parte carnal y sucia y la otra mis órganos nobles, como son el cerebro y el corazón. Y quiere que le diga algo más [...] También amarró mi brazo con telas y ramas para posar la paleta de colores sin que toquen mi cuerpo para que no pierdan su pureza”.

Era normal ver a este artista pintar con ramas y troncos afilados que el mismo producía, pues era claro que Reverón no utilizaba nada que no viniera de la propia

naturaleza, por eso hay tantas hipótesis del origen orgánico de sus pigmentos para sus obras.

Todo esto concluía como el decía “sacándose el aire”, cuando desamarraba las cuerdas que estrangulaban su cuerpo y con el sonido de la campana que guindaba del caney, que era tocada por Pancho, su mono, para determinar que su obra había concluido y su inspiración había acabado por el momento. “Pancho es uno de mis dos monos [...] sabe que? Pancho podía llegar a jugar béisbol con un traje confeccionado por mi mismo”.

Para Reverón, este no era el único de sus peculiares compañeros. Sus muñecas eran personajes que podían llegar a tener tamaño real y que eran confeccionadas con las propias manos del pintor [...] de manera que estas fueron no sólo su compañía y parte de su ilusión de vida, sino sus modelos en los últimos lienzos donde Juanita ya había perdido el encanto ante sus ojos”.

En 1943 fallece su madre. “Fue un golpe muy duro para mí, dos años más tarde sería hospitalizado en el Sanatorio de San Jorge del doctor José Ángel Báez Finol [...] me ponía a gritar el nombre de mi madre [...] fue una pérdida que marcó mi vida”.

En esos años la única que le daba aliento era Juanita, es así como en 1950 decide sin discusión alguna contraer matrimonio con ella. “Sí, contrajimos matrimonio pero Armando es un santo varón que jamás le puso una mano a mi cuerpo con intenciones malsanas”.

Armando Reverón muere en el Sanatorio Mental del Doctor Baéz Finol el 18 de septiembre de 1954, pero no es sino hasta 1972, fecha que muere Juanita, que es enterrado su cuerpo junto al de ella como siempre lo deseó. Su ajeteo al pintar, su

manera teatral de plasmar el arte, lo hicieron formarse como el primer artista corporal de nuestra historia y sin duda El gran maestro de la luz.

IV.3.7.5.Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky nace el 4 de diciembre de 1866, en Moscú Rusia. En el seno de una familia acomodada que se traslada a la región ucraniana de Odessa en 1871.

Sus padres fueron una crucial influencia en la vida de Kandinsky, pues en sus años de infancia lo colmaron de amor y ternura. Kandinsky consideraba a su padre como el hombre amable que lo guiaba como una luz en la oscuridad. “En los momentos de cambio de mi vida hablaba conmigo como un hermano mayor [...]. Su principio de educación se basaba en una confianza total [...], en su alma profundamente humana y amorosa”.

Su madre Lydia Ticheeva, era una moscovita muy famosa por su belleza e inteligencia, que aunque se separó de su padre, seguía siendo amorosa con Kandinsky, a tal punto que él nunca perdió su admiración y amor por ella.

Kandinsky además fue educado por su tía Elisabeth, hermana de su madre, que él describía como una mujer de enorme belleza interior. “Un ser iluminado que me contaba cuentos en alemán y me enseñó a pintar con acuarelas.”

Siendo todavía un niño, se encontraba un día junto a su tía pintando un caballo tordo y esta tuvo que salir, pidiendo a Kandinsky que la esperara para terminar, pero él no aguantó y pintó de negro los cascos del animal. “Agarré un temor terrible por el negro. Más adelante pude comprender muy bien el miedo que los impresionistas sentían por este color. [...] Lo que provocaba en mí una profunda angustia interior [...]”.

Luego de estudiar Derecho y Economía y obtener un puesto en la Universidad de Moscú, contrae matrimonio en 1892 con su prima Anja Tschimiakin, con la que tuvo una relación de admiración y amistad.

A los treinta años decide trasladarse a Múnich, abandonando su brillante futuro para seguir sus sueños en la pintura. En esta etapa Anja se frustra mucho por el cambio de residencia y además Kandinsky comienza a tomar cursos de anatomía para poder pintar, lo que desagradaba a su esposa pues decía que su marido pintaba cadáveres.

Mientras recibía clases de dibujo llegó a la conclusión de que la línea en los desnudos le interesaba mucho, pero en algunos momentos sentía enorme repulsión de ellos, por lo que le costaba seguir adelante. “Alumnos de los dos sexos [...] se agolpaban alrededor de aquellos fenómenos de la naturaleza que olían mal. Yo tenía que apelar a todas mis fuerzas para poder reproducirlos”.

Más tarde el pintor entabla una relación amorosa, pero un tanto fría e intelectual con su compañera Gabriele Münter, lo que a la larga se convierte en la causa de la ruptura del matrimonio de Anja con Kandinsky. Para 1914 estalla la segunda guerra mundial y el pintor es deportado para su natal Rusia, momento en que se termina su relación con Gabriele Münter.

Pero el amor verdadero tocó a su puerta cuando en 1917 ya con cincuenta años, aparece Nina Andreesvsky. Ella le dejó un mensaje al pintor, y él luego de tomar nota y agradecer, le expresó que deseaba conocerla personalmente. Ella prometió llamarlo luego de un viaje familiar, aunque ella tardó un poco más y Wassily expresó que se rompió su ansiedad volviéndolo completamente loco.

Nina expresaría luego: “A las doce campanadas de la media noche, las mujeres salían [...] para pedir el nombre del primer hombre que se enamorarían [...]. En esta época mi nombre preferido era Geor [...] pero el destino decidió otro: yo no tardé en conocer a Wassily Kandinsky, lo desposé y fui muy feliz con él”.

Más tarde, Kandinsky conoce al músico Arnold Shonberg, quien lo influencia de tal manera que comienza a ver la vida desde el punto como si todo oliera o supiera a música. “El sol funde en Moscú una mancha que, como retumba frenética, hace resonar completamente el alma, como el sonido de una gran orquesta, iglesias, casas, rosas, lilas [...] cada una de ellas una canción independiente”.

En 1934 parte hacia Paris con Nina, pero no consigue en los franceses la calidez con la que fue tratado a lo largo de su vida, sino frialdad e indiferencia, que lo afecta profundamente.

En 1937 es considerado en Alemania como un artista degenerado, pero aún cuando Francia es ocupada por los nazis decide permanecer ahí, al tiempo que aumenta su arterioesclerosis

Fallece en Francia, el 13 de diciembre de 1944, totalmente incomprendido por la crítica y sus colegas, quienes años después de su muerte lo reconocerían con el verdadero valor de sus obras y con la definición de Kandinsky como el precursor del abstraccionismo como una nueva forma de plasmar las realidades y los sentimientos.

IV.3.8. Guiones técnicos

IV.3.8.1. Ficha técnica Pablo Picasso – Micro 1

- **Nombre de la serie:** La otra cara de los grandes maestros
- **Nombre del artista plástico ha desarrollar:** Pablo Picasso
- **Fecha de emisión:** indefinida
- **Formato:** microprograma radiofónico.
- **Horario de difusión:** 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.
- **Duración:** 7 -12 min
- **Locución:** Lorena Brajkovich Sánchez de León.
- **Dramatización de Pablo Picasso:** Ismael Fernandez
- **Dramatización de Marina Picasso:** Vanesa Sánchez de León
- **Investigación, redacción y producción:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Dirección general:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Edición y musicalización:** Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Todo bajo la tutoria de:** Manuel Sainz

<p>OUT LOCUTORA IN VOZ PABLO PICASSO</p>	<p>Un nombre que ni siquiera yo me recuerdo... Por eso todos me llaman "Pablo Picasso".</p>
<p>OUT VOZ PABLO PICASSO IN LOCUTORA</p>	<p>Su tío Salvador lo hace volver a la vida, con un soplo de humo de cigarro cuando parecía irremediabilmente muerto.</p>
<p>OUT CORT- BULERIA EL MAGO 2'17" IN CORT- ESPAÑA 1'00"</p>	<p>Pablo realiza a los cinco años su primera obra titulada, "El Picador", un pequeño cuadro que conservó hasta el día de su muerte.</p> <p>Ante las primeras demostraciones artísticas su padre, el pintor José Ruiz Blasco, le permite al pequeño Picasso terminar la mayoría de sus lienzos.</p> <p>El viejo José Blazco decidió no pintar jamás cuando detalló en sus lienzos el acabado perfecto logrado por el joven Picasso, a quien donó todas sus paletas, sus cuadros y sus colores.</p> <p>Sigue loc.</p>

<p>OUT CORT- BULERIA EL MAGO 1'35" IN CORT- JARACANDELA 0'00"</p>	<p>A los pocos años Picasso comenzó a definir el arte como: “la mayor mentira que nos acerca a la verdad”.</p> <p>Ya mayor se va a cursar estudios oficiales en Barcelona y durante esta etapa comienza a sentir las huellas de un inminente fracaso económico.</p>
<p>LOCUTORA OUT IN VOZ PABLO PICASSO</p>	<p>Muchas veces de tanto frío llegué a quemar miles de mis obras y a falta de dinero para comprar nuevos lienzos, utilizaba los viejos para pintar sobre ellos.</p> <p>Así perdí millones de mis cuadros, de la primera etapa, en la que estaba buscando mi propio reconocimiento mundial.</p>
<p>OUT VOZ PABLO PICASSO LOCUTORA IN</p>	<p>Los tropiezos económicos generaban en Picasso depresiones muy fuertes que lo hacían negarse a tocar las telas durante largas temporadas.</p> <p>Sigue loc.</p>

<p>OUT CORT- JARACANDELA 0'57" IN CORT- DE ANDALUCIA A RIO 0'27"</p> <p>LOCUTORA OUT IN VOZ PABLO PICASSO</p>	<p>Su economía inestable también hizo que su pasión por pintar de madrugada se viera afectada. A falta de electricidad y gas, utilizaba agachado ante la tela, una bujía de petróleo que colocaba sobre su cabeza o con un candil de aceite que sostenía con la mano para iluminar el lienzo.</p> <p>Durante un tiempo Pablo Picasso indagó en la escultura, en el teatro, y hasta llegó a escribir comedias, que luego fueron prohibidas por el movimiento nazi.</p> <p>Aunque se podría decir que el arte llegó a mí con el cubismo, mi inspiración de las máscaras Africanas me hicieron realizar "Les demoiselles d'Avignon". Un cuadro que tardé 8 años pintando, con más de 809 estudios previos.</p> <p>Sigue voz Pablo Picasso</p>
---	--

<p>OUT VOZ PABLO PICASSO OUT CORT- DE ANDALUCIA A RIO 1'07" IN CORT- FANDANGOS 1'51" IN LOCUTORA</p> <p>LOCUTORA OUT IN VOZ PABLO PICASSO</p> <p>OUT VOZ PABLO PICASSO IN LOCUTORA</p>	<p>Una obra que escondí durante años porque nadie entendía. Y luego vino el “Guernica” por el que culpé a los nazis de haberlo hecho... Total ellos habían bombardeado el pueblo español.</p> <p>Esmeralda una cabra que era tratada con toda consideración por Picasso, incluso poseía una estatua en su jardín y le permitía hacer sus necesidades en cualquier parte y limar los cuernos con sus cuadros.</p> <p>La ironía, el egocentrismo y la impertinencia fueron elementos que caracterizaron al pintor sobre todo cuando ya había ganado la gloria mundial.</p> <p>Considero que soy lo mejor que se ha creado en este siglo... puedo comprar mansiones completas con tres mierdas garabateadas que pinto por la noche.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	--

<p>OUT LOCUTORA IN VOZ MARINA PICASSO</p> <p>OUT VOZ MARINA PICASSO IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ PABLO PICASSO</p> <p>OUT VOZ PABLO PICASSO IN LOCUTORA</p>	<p>Mientras tanto sus hijos, nietos y ex esposas se morían de hambre en el invierno europeo.</p> <p>Marina Picasso, una de sus nietas veía a su abuelo de la siguiente forma:</p> <p>Sus mujeres fueron el centro de su vida; sus nietos e hijos eran sólo consecuencia de algunas relaciones fortuitas.</p> <p>Le gustaban los niños por el color pastel de su inocencia, las mujeres por las pulsaciones sexuales y carnívoras que le inspiraban.</p> <p>Mezclaba su sangre y esperma, para exaltar la satisfacción que le daban las mujeres, pero cuando perdían su encanto, destruía sus rostros en los lienzos.</p> <p>Ellas son portadoras de muerte... ellas son mi presa y yo su minotauro...</p> <p>Sigue loc.</p>
---	---

Picasso contrae matrimonio con Olga Kokhlova, bailarina rusa que fue su esposa por años, y que muere parapléjica en un sanatorio mental.

De esta unión nace Paulo quien trabajó como chofer de Picasso para poder pagarle las necesidades básicas a sus hijos, Marina y Pablito.

Marina terminó 14 años encerrada con tratamiento psiquiátrico, y Pablito, fue encontrado muerto a los veinticuatro años bañado en su propia sangre, y con el estómago y la laringe quemados tras tomar un frasco de legía.

A su vez, Picasso mantuvo como amante a Fernande Olivier, una adolescente que supuestamente fue encerrada en un campamento de verano para que Picasso mantuviera relaciones sexuales sin problema legal alguno, de esta unión nace Maya.

Sigue loc.

<p>OUT DESPEDIDA OUT CORT- CURTAIN CALL 0'38''</p>	<p>Aunque marcaron la pauta en el arte a nivel mundial, vale la pena conocer su lado obscuro... aquello que pocos conocen...</p> <p>Escuchaste <i>“LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS”</i></p> <p>Producción: Yasnaia Reyes y Lorena Brajkovich</p> <p>Grabación, edición y montaje de sonido: Rafael Pereira</p> <p>Locución: Lorena Brajkovich</p> <p>Pablo Picasso: Ismael Fernandez</p> <p>Marina Picasso: Vanesa Sánchez de León</p> <p>Todo esto bajo la tutoría de: Manuel Sainz</p>
--	---

IV.3.8.2. Ficha técnica Salvador Dalí – Micro 2

- **Nombre de la serie:** La otra cara de los grandes maestros
- **Nombre del artista plástico ha desarrollar:** Salvador Dalí
- **Fecha de emisión:** indefinida
- **Formato:** microprograma radiofónico.
- **Horario de difusión:** 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.
- **Duración:** 7 -12 min
- **Locución:** Lorena Brajkovich Sánchez de León.
- **Dramatización de Salvador Dalí:** Antonio Cuevas
- **Investigación, redacción y producción:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Dirección general:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Edición y musicalización:** Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Todo bajo la tutoria de:** Manuel Sainz

<p>OUT LOCUTORA OUT CORT- INFINITUS-2 1'24" IN CORT- DESTRUCCIÓN DEL AGORA 0'12" IN VOZ SALVADOR DALÍ</p>	<p>Soy perverso, polimorfo, anarquista, surrealista, exterso, divino, déspota, que rompe con todo, excéntrico y concéntrico, monárquico, no políticamente sino metafísicamente... Eso sí estoy loco de amor por mí mismo... Realmente de lo único que estoy seguro es que toda mi vida he querido ser el gran Salvador Dalí.</p>
<p>OUT VOZ SALVADOR DALÍ OUT CORT- DESTRUCCION DEL AGORA 0'50" IN CORT- VAREKAI 0'20" LOCUTORA IN</p>	<p>Dalí además veía la vida como un teatro donde todo es parte de una comedia que a todos hace reír, sobre todo a él.</p>
<p>LOCUTORA OUT OUT CORT- VAREKAI 0'29" IN CORT- SUMANITY 0'00" IN VOZ SALVADOR DALÍ</p>	<p>Soy un loco de precisión. Soy un pintor que trabajo seriamente y que como hobby hago el payaso. La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco.</p>
<p>OUT VOZ SALVADOR DALÍ OUT CORT- SUMANITY 0'21" IN CORT- OJOS DE BRUJO 0'00" IN LOCUTORA</p>	<p>Sigue loc.</p>

<p>OUT LOCUTORA OUT CORT- OJOS DE BRUJO 0'22'' IN CORT- VAIVEDRAI 0'00'' IN VOZ SALVADOR DALÍ</p>	<p>Vinculado con todas las corrientes de “ismos”, como él las llamaba, Salvador Dalí fue uno de los pocos artistas que cautivó al público desde temprana edad.</p> <p>A los trece años gana “El diploma de honor en la Escuela de Dibujo”, a los quince publica el primer “manifiesto dadaísta” y funda la revista “stadium”, donde se “analizaba” los grandes pintores.</p> <p>Yo hice de todo: por su puesto pinturas, pero también guiones y algunas imágenes de dos cortometrajes y trabaje con el mago del suspenso Alfred Hitchcock en su película “Recuerda”. Mis pinturas, mis dibujos le dieron forma a esa historia.</p> <p>Sigue voz Salvador Dalí.</p>
--	--

<p>OUT VOZ SALVADOR DALÍ IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA OUT CORT- VAIVEDRAI 1'01" IN CORT- LA GRAN ACEITUNA 0'09" IN VOZ SALVADOR DALÍ</p> <p>OUT VOZ SALVADOR DALÍ OUT CORT- LA GRAN ACEITUNA 0'52" IN LOCUTORA</p>	<p>También cree obras literarias, manifiestos artísticos, diseñé peceras con cuerpos humanos, uñas artificiales, diccionarios de surrealismo, portadas de revistas, carteles de propaganda comunista, hice un corto con Disney y hasta presentaciones completas de teatro con el mismísimo Papa Pio XII.</p> <p>Su egocentrismo era algo obvio:</p> <p>Una de mis mejores creaciones fue la revista "Dalí News" que decía algo así como: Ante la depresión estética, la fatiga, disgusto con la vida, mediocridad congénita, el cretinismo gelatinoso, los cálculos renales, la impotencia y frigidez. Toma "Dalinal", El fuego artificial de espíritu que lo estimulara de nuevo.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	--

<p>LOCUTORA OUT IN CORT- RODEO 0'00'' IN VOZ SALVADOR DALÍ</p> <p>OUT VOZ SALVADOR DALÍ OUT CORT- RODEO 0'35'' IN CORT- LA BATALLA CON LA HIDRA 0'26 IN LOCUTORA</p>	<p>Sus excentricidades lo catapultaron como el artista que no titubeaba para burlarse de todo lo que le pasara por enfrente.</p> <p>Me colocaba azúcar de dátil en los bigotes y en mi boca ponía miel para atrapar las moscas... el sonido de su aleteo me inspiraban a seguir pintando y pintando.</p> <p>Qué importa lo que hacía, si igual hacía era siempre arte... total el surrealismo soy yo!</p> <p>La política fue tema debatido en la vida de Dalí, expresaba que él era Daliniano y por esto no creía en ninguna revolución.</p> <p>Aunque apoyó a los partidos comunistas no-estalinistas, elogió a Stalin, a Trotsky y Lenin, adoró a Hitler por su orden estético, fue recibido por Franco en el Palacio del Prado y mostró su agrado por Mao.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	---

<p>OUT CORT- LA BATALLA CON LA HIDRA 1'33" OUT LOCUTORA IN CORT- ZUMANITY 0'22" IN VOZ SALVADOR DALÍ</p> <p>OUT CORT- ZUMANITY 1'08" OUT VOZ SALVADOR DALÍ IN CORT- SALTIMBANCO 0'22" IN LOCUTORA</p>	<p>Es así como Dalí se muestra apasionado por todos los líderes autoritarios que estuvieran en contra de la libertad.</p> <p>Sus peculiaridades se reflejaron en su espíritu homosexual; teniendo fama de eyaculador precoz y poseedor de un pánico brutal por la impotencia sexual. Mantenía una obsesión anormal por los “traseros”:</p> <p>El coito siempre me ha parecido violento y excesivo para mi capacidad física...aunque podría aceptar que a través del culo se pueden indagar los mayores misterios.</p> <p>Disfruto ver la penetración anal entre desconocidos... recuerdo que en algún momento llegué a utilizar el ano de los jóvenes para sacar moldes de arcilla que coleccionaba como huellas de ellos.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	--

<p>OUT CORT- SALTIMBANCO 0'29" IN CORT- POKINOI 0'33"</p> <p>OUT CORT- POKINOI 0'49" IN CORT- LA ISLA DE FIL 0'00"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ SALVADOR DALÍ</p>	<p>Su gran amigo García Lorca expresó que Dalí nunca pudo tener una erección que no fuera mediante una estimulación anal.</p> <p>Pero a pesar de esto, Dalí siempre expresó que consiguió su verdadero amor en la puerta de su casa, cuando al abrir vio desnuda a Gala, paseando por la playa con sus pechos al aire libre.</p> <p>Ella fue realmente su compañera inseparable, el elemento de salvación e inspiración para Dalí desde el momento en que le pidió que la matara, aunque para él el verdadero amor significaba comer el excrementos del ser amado.</p> <p>Desde que la conocí no necesito más soy hombre de ningún amigo...</p> <p>Toda mi pasión está en el amor que siento por Gala. Ella es la única autorizada para tocarme. Ella es el "plus ultra" de mi vida.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	--

OUT VOZ SALVADOR DALÍ
OUT CORT- LA ISLA DE FIL 0'42''
IN CORT- VERLAERTE 4'32''
IN LOCUTORA

La continua agresión entre ellos nunca faltó, Gala fue hospitalizada varias veces por maltrato de Dalí. Y la muerte termina de tocar su puerta en 1982 siendo enterrada en el castillo que Dalí construyó para ella en Pubol.

Esta desaparición genera grandes depresiones en el pintor, haciendo que hasta varias veces generara incendios para intentar quitarse la vida, así como se negara a comer, a beber agua y a tomarse sus medicamentos para el parkinson.

Sigue loc.

<p>LOCUTORA OUT OUT CORT- VERLAERTE IN DESPEDIDA IN CORT- CURTAIN CALL 0'00"</p>	<p>La genialidad, las excentricidades y la vida de Dalí se apagan en un cuarto de una clínica de Figueres, el día 23 de enero de 1989 y aunque nunca se irá de la mente de los surrealistas su cuerpo se mantiene prácticamente de incógnita enterrado en el piso de su museo con un epitafio frío que sólo revela sus años de vida, dejando en el olvido el verdadero personaje que allí se desvanece en vez de ser enterrado en el castillo de Pubol como él lo deseo en vida.</p> <p>Aunque marcaron la pauta en el arte a nivel mundial, vale la pena conocer su lado oscuro... aquello que pocos conocen...</p> <p>Escuchaste <i>“LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS”</i></p> <p>Sigue despedida.</p>
---	--

<p>OUT DESPEDIDA OUT CORT- CURTAIN CALL 0'38''</p>	<p>Producción: Yasnaia Reyes y Lorena Brajkovich Grabación, edición y montaje de sonido: Rafael Pereira Locución: Lorena Brajkovich Salvador Dalí: Antonio Cuevas Todo esto bajo la tutoría de: Manuel Sainz</p>
--	--

IV.3.8.3.Ficha técnica Frida Kahlo – Micro 3

Nombre de la serie: La otra cara de los grandes maestros

Nombre del artista plástico ha desarrollar: Frida Kahlo

Fecha de emisión: indefinida

Formato: microprograma radiofónico.

Horario de difusión: 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.

Duración: 7 -12 min

Locución: Lorena Brajkovich Sánchez de León.

Dramatización de Frida Kahlo: Mariana Ines Gil

Investigación, redacción y producción: Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.

Dirección general: Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.

Edición y musicalización: Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.

Todo bajo la tutoria de: Manuel Sainz.

<p>OUT CORT- VIVA MÉXICO 0'19" IN CORT- SERENATA MEXICANA 0'30"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p>	<p>A los seis años la pequeña Frida se enferma de poliomielitis, afección que la marcará, pues su pierna y su pie derecho quedan atrofiados hasta el día de su muerte.</p> <p>Uno de los apoyos más importantes en su vida era su padre, Guillermo Kahlo, aunque con su madre, Matilde Calderón, no compartía el mismo temperamento.</p> <p>Mi padre constituía un ejemplo inmenso de ternura, trabajo y sobre todo de comprensión. Por su parte mi madre era cruel y llegaba a la histeria con todos los temas, hasta con el más cálido como la religión</p> <p>Eso sí, nunca le faltó su fiel amiga imaginaria, una amiga que también estuvo muy presente en sus cuadros.</p> <p>Sigue voz Frida Kahlo.</p>
--	---

<p>OUT VOZ FRIDA KAHLO OUT CORT- SERENATA MEXICANA 2'45" IN EFX CHOQUE IN CORT- SONATA 0'00" IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO IN LOCUTORA</p>	<p>Esa niña tenía más o menos la misma edad que yo. En la calle Allende, justo donde quedaba mi casa, veía un letrero de la Lechería “Pinzón”... de la letra “O” del anuncio salía mi amiga quien siempre me esperaba dentro de la tierra.</p> <p>El 17 de septiembre de 1925, mientras Frida viajaba con su pareja, Alejandro Gómez Arias, en un autobús, un tranvía choca contra ellos, haciendo que se le atravesara un tubo de hierro en el medio de su cuerpo.</p> <p>Fue un choque extraño sin violencias. A mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro, dicen que me encontraron desnuda cubierta de un polvo de oro que me roció en el accidente.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	---

<p>OUT CORT- SONATA 1'11" IN CORT- A MIS HERMANOS 4'17"</p> <p>LOCUTORA OUT IN VOZ FRIDA KAHLO</p>	<p>Frida tuvo varias fracturas en las vértebras lumbares, además de una herida en la cadera izquierda por la penetración de un hierro que salió por su genital rompiendo el labio mayor izquierdo, lo que hace que el doctor le imponga pasar tiempo con un corset de yeso que aprisionaba su espíritu libre y le causaba dolores espantosos, aunque ella nunca derramó ni una sola lágrima.</p> <p>Frida, la que fue llamada en su infancia "Friducha" por sus pocas características femeninas, se convierte en una de las primeras mujeres que ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria con el sueño de ser médico.</p> <p>En 1928 conoce en la Secretaría de Educación Pública a Diego Rivera, el gran amor de su vida:</p> <p>Sigue voz Frida Kahlo</p>
--	---

<p>OUT VOZ FRIDA KAHLO OUT CORT- A MIS HERMANOS 5'12" IN CORT- ASI ES MI TIERRA 0'00" IN LOCUTORA</p>	<p>Lo vi por primera vez en una fiesta; él era el primer inspirador del renacimiento mexicano. Luego, aunque sólo lo conocía de vista, fui y le dije: Diego baja. Oye, no vengo a coquetear, vengo a mostrarte mis cuadros. Si te interesan dímelo y si no también, para ir a trabajar en otra cosa y así ayudar a mis padre... y él me recomendó que siguiera pintando.</p> <p>De ahí nace un matrimonio entre tormenta, pasión e inmenso dolor, que se legaliza cuando ella tenía ventidos años y él cuarenta y dos.</p> <p>Al año de casada, Frida Kahlo tuvo que enfrentarse al terrible hecho de abortar a causa de las deformaciones de su pelvis y columna, ocasionadas por el accidente automovilístico.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	--

<p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO OUT CORT- ASI ES LA TIERRA 0'45" IN CORT- MOONLIGHT SONATA 0'30" IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p>	<p>Pero en 1930 la pareja viaja a la ciudad de Detroit, donde Frida Kahlo recibe la alegre noticia, que tenía dos meses de embarazo.</p> <p>Después de haber sopesado todas las dificultades que un niño ocasionaría, y la dificultades que el aceptarlo me había causado, estaba entusiasmada con la idea de tenerlo.</p> <p>Su doctor le recomienda continuar la gestación, pero el cuatro de julio de 1932, sufre otro aborto que la hará perder las esperanzas de ser madre algún día.</p> <p>En 1933 Frida y Diego regresan a México, y le toca vivir otro momento sombrío pues descubre que su hermana Cristina Kahlo era amante de su esposo Diego Rivera.</p> <p>Sigue voz Frida Kahlo.</p>
---	---

<p>OUT VOZ FRIDA KAHLO IN LOCUTORA</p>	<p>Yo sufrí dos accidentes graves en mi vida, uno el que el autobús me tumbó al suelo. El otro maldito accidente fue Diego.</p> <p>Frida se siente tan desolada que no es capaz de dibujar, comienza a cultivar relaciones con otros hombres y mujeres y se sumerge en el mundo de las actividades políticas para ahogar sus penas.</p> <p>A solicitud de Diego, Frida le da asilo al líder León Trotsky, en su casa de Coyoacán, donde mantienen un idilio apasionado que termina de forma amistosa, a pesar del matrimonio que Trostky mantenía con Natalia Sedova.</p>
<p>OUT CORT- MOONLIGHT SONATA 1'44" IN CORT- CAMEMPUSEL QUIDAM 0'00"</p>	<p>En 1938 Frida conoce a André Breton, quien clasifica sus pinturas como arte surrealista, y gracias a él consigue su primera exposición en el extranjero.</p> <p>Sigue loc.</p>

<p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO OUT CORT- CAMEMPUSEL QUIDAM 0'35" IN CORT- SONATA 0'00" IN LOCUTORA</p>	<p>Ya en Francia conoce a Julien Levy, quien la introduce en el mundo de los surrealistas.</p> <p>Aunque los surrealistas me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más. Son unos flojos que se pasan todo el día hablando tonterías en los cafés.</p> <p>Después de su regreso en 1939, Frida se divorcia legalmente de Diego, y su salud empeora tanto que hasta aparece un hongo en su mano derecha.</p> <p>Más tarde Diego, preocupado por su salud y argumentando que no podía vivir sin ella, le propone que se vuelvan a casar y ella acepta con la condición de que él no la mantuviera y que no sostuvieran contacto sexual alguno.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	---

<p>LOCUTORA OUT IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO IN LOCUTORA</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO LOCUTORA IN</p>	<p>En 1946 Frida viaja a Estados Unidos donde una nueva operación de la columna termina en fracaso, ante esto empieza a tomar sedantes y alcohol en exceso para calmar sus dolencias físicas y del corazón, que ya eran muchas.</p> <p>Bebía para intentar ahogar mi dolor pero el maldito dolor aprendió a nadar entre tanto alcohol</p> <p>En 1953 la pierna derecha deforme de Frida presenta severos daños circulatorios, y su pie sufre de necrosis, por lo que se le amputa, hecho que la destrozará íntimamente:</p> <p>En mi figura completa sólo hay uno y quiero dos, para poder caminar el otro será ya muerto A mí las alas me sobran. Que las corten y a volar.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	--

<p>LOCUTORA OUT IN VOZ FRIDA KAHLO</p> <p>OUT VOZ FRIDA KAHLO OUT CORT- SONATA 0'54" IN DESPEDIDA IN CORT- CURTAIN CALL 0'00"</p> <p>OUT DESPEDIDA OUT CORT- CURTAIN CALL 0'38"</p>	<p>Frida Kahlo muere el 13 de julio de 1954, luego de sufrir una embolia pulmonar y entre una vida llena de tragedias y dolor, sus páginas de diario reflejan el deseo eminente de partir y dejar la vida:</p> <p>Espero alegre la salida y espero no volver jamás.</p> <p>Aunque marcaron la pauta en el arte a nivel mundial, vale la pena conocer su lado oscuro... aquello que pocos conocen...</p> <p>Escuchaste <i>"LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS"</i></p> <p>Producción: Yasnaia Reyes y Lorena Brajkovich Grabación, edición y montaje de sonido: Rafael Pereira Locución: Lorena Brajkovich Frida Kahlo: Mariana Ines Gil Todo esto bajo la tutoría de: Manuel Sainz</p>
---	--

IV.3.8.4.Ficha técnica Armando Reveron – Micro 4

- **Nombre de la serie:** La otra cara de los grandes maestros
- **Nombre del artista plástico ha desarrollar:** Armando Reveron
- **Fecha de emisión:** indefinida
- **Formato:** microprograma radiofónico.
- **Horario de difusión:** 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.
- **Duración:** 7 -12 min
- **Locución:** Lorena Brajkovich Sánchez de León.
- **Dramatización de Armando Reveron:** Dimas Gonzalez
- **Dramatización de Juanita Rios:** La nena Santander de Fernandez
- **Investigación, redacción y producción:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Dirección general:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Edición y musicalización:** Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Todo bajo la tutoria de:** Manuel Sainz.

<p>OUT CORT- CANCIÓN PARA KU 2'45" IN CORT- TURISCOPIO 0'00"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ ARMANDO REVERÓN</p> <p>OUT VOZ ARMANDO REVERÓN IN LOCUTORA</p>	<p>Sin embargo, entra en 1908 a estudiar en la Academia Nacional de Bellas Artes de Caracas, donde gana una beca para estudiar en España en la Escola de artes i Oficis de la Lonja, donde poco tiempo después se matricula en la Real Academia de San Fernando de Madrid.</p> <p>Al regresar de ese viaje Reverón decide residenciarse en la Guaira...</p> <p>Bueno... En ese tiempo daba clases particulares de dibujo y en carnavales conocí, disfrazada de dominó, a Juanita Ríos en una fiesta...</p> <p>Ella llegó a ser la compañera inseparable de Armando Reverón, una mujer casi analfabeta, con rasgos indios, que acompañada de dos monos y una incontable cantidad de pájaros formaría su propia familia.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	--

<p>OUT CORT-TURISCOPIO 0'45" IN CORT- VUELVO AL SUR 0'00"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ ARMANDO REVERÓN</p> <p>OUT CORT- VUELVO AL SUR 0'25" IN CORT- JOROPO BACHIANO 0'59"</p> <p>OUT VOZ ARMANDO REVERÓN IN LOCUTORA</p>	<p>A raíz de las palabras de su mentor y amigo, Nicolas Ferdinandov de que el artista debía vivir en un ambiente solitario y desprendido de preocupaciones mundanas, Reverón decide vivir definitivamente en la Guaira y construir El Castillete ubicado en el sector de las quince Letras de Macuto.</p> <p>Bueno ese era un lugar con más de 26 metros cuadrados, lo que nos llegó a tomar más de 10 años construyendo.</p> <p>Todo me lo cobraban muy barato por que tenía ayuda del capitán del vapor "Maracaibo", imagínate 10 centavos por las piedras grandes y 5 por las pequeñas, todo lo cargaban con mulas, niños y hombres con ganas de trabajar.</p> <p>Sigue loc.</p>
---	---

<p>OUT CORT- JOROPO BACHIANO 0'40" IN CORT- CADENZA 2'56"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ ARMANDO REVERÓN</p>	<p>Se cuenta que Armando deseaba que la colocación del muro que protegía la casa fuera hecha “Al estilo Reverón” lo que indicaba que ninguna piedra podía ser puesta encima de otra de manera simétrica, sino que tendrían que estar colocadas en pleno desorden; al igual que todos los muebles de los caneyes estaban contruidos con materiales aportados por la propia naturaleza y creados por el mismo pintor.</p> <p>Una de las cosas mas interesantes de Reverón era su peculiar ritual a la hora de pintar, pues justo cuando se posaba frente a un lienzo, prendía una vela para indicar que la inspiración había llegado, tapaba sus oídos con dos corchos para así aislarse totalmente del mundo y de manera peculiar cargaba dos piedras pesadas de cada extremidad para ejercitar sus músculos y estrangularse todo el cuerpo.</p> <p>Sigue voz Armando Reverón</p>
--	--

<p>OUT VOZ ARMANDO REVERÓN LOCUTORA IN</p>	<p>Usted quiere que le cuente un cuento... me amarraba fuerte la cintura con un cordón vegetal para liberar las impurezas de la obra, pues así separaba en dos mi cuerpo: una mi parte carnal y sucia y la otra mis órganos nobles, como son el cerebro y el corazón.</p> <p>Y quiere que le diga algo más... También amarro mi brazo con telas y ramas para posar la paleta de colores sin que toquen mi cuerpo, para que no pierdan su pureza.</p> <p>Era normal ver a este artista pintar con ramas y troncos afilados que el mismo producía, pues era claro que Reverón no utilizaba nada que no viniera de la propia naturaleza, por eso hay tantas hipótesis del origen orgánico de sus pigmentos para sus obras.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	---

<p>OUT LOCUTOR OUT CORT- VETE DE MI 0'41" IN CORT- CURTAIN CALL 0'00" IN DESPEDIDA</p>	<p>Armando Reverón muere en el Sanatorio Mental del Doctor Baéz Finol el 18 de septiembre de 1954, pero no es sino hasta 1972, fecha que muere Juanita, que es enterrado su cuerpo junto al de ella como siempre lo deseó.</p> <p>Su ajetreo al pintar, su manera teatral de plasmar el arte, lo hicieron formarse como el primer artista corporal de nuestra historia y sin duda El gran maestro de la luz.</p> <p>Aunque marcaron la pauta en el arte a nivel mundial, vale la pena conocer su lado obscuro... aquello que pocos conocen...</p> <p>Escuchaste <i>“LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS”</i></p> <p>Sigue despedida.</p>
---	---

<p>OUT DESPEDIDA OUT CORT- CURTAIN CALL 0'38''</p>	<p>Producción: Yasnaia Reyes y Lorena Brajkovich Grabación, edición y montaje de sonido: Rafael Pereira Locución: Lorena Brajkovich Armando Reverón: Dimas Gonzalez Juanita Ríos: La nena Santander de Fernandez Todo esto bajo la tutoría de: Manuel Sainz</p>
--	---

IV.3.8.5. Ficha técnica Wassily Kandinsky – Micro 5

- **Nombre de la serie:** La otra cara de los grandes maestros
- **Nombre del artista plástico ha desarrollar:** Wassily Kandinsky
- **Fecha de emisión:** indefinida
- **Formato:** microprograma radiofónico.
- **Horario de difusión:** 5:45 am- 7:00 am/ 7:00 pm- 11:00 pm.
- **Duración:** 7 -12 min
- **Locución:** Lorena Brajkovich Sánchez de León.
- **Dramatización de Wassily Kandinsky:** Pedro Paúl
- **Dramatización de Nina Andreesvsky:** Imperia Brajkovich
- **Investigación, redacción y producción:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Dirección general:** Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovich.
- **Edición y musicalización:** Rafael Pereira (ingeniero de sonido), Yasnaia Reyes Coll, Lorena Sánchez de León Brajkovitch.
- **Todo bajo la tutoria de:** Manuel Sainz

<p>OUT CORT- HIMNO DE RUSIA 0'38" IN CORT- MARCHA ESLAVA 0'34"</p> <p>OUT LOCUTORA IN VOZ WASSILY KANDINSKY</p> <p>OUT VOZ WASSILI KANDINSKY IN LOCUTORA</p>	<p>Sus padres fueron una crucial influencia en la vida de Kandinsky, pues en sus años de infancia lo colmaron de amor y ternura.</p> <p>Kandinsky consideraba a su padre como el hombre amable que lo guiaba y lo ayudaba como una luz en la oscuridad.</p> <p>En los momentos de cambio de mi vida hablaba conmigo como un hermano mayor.</p> <p>Su principio de educación se basaba en una confianza total, en un alma profundamente humana y amorosa.</p> <p>Su madre Lydia Ticheeva, era una moscovita muy famosa por su belleza e inteligencia, que aunque se separó de su padre, seguía siendo amorosa con Kandinsky, a tal punto que él nunca perdió su admiración y amor por ella.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	--

<p>OUT LOCUTORA IN VOZ WASSILY KANDINSKY</p> <p>OUT VOZ WASSILY KANDINSKY IN LOCUTORA</p> <p>LOCUTORA OUT IN VOZ WASSILY KANDINSKY</p> <p>OUT VOZ WASSILY KANDINSKY OUT CORT- MARCHA ESLAVA 1'14" IN CORT- GYPSI DANCE 0'07" IN LOCUTORA</p>	<p>Kandinsky además fue educado por su tía Elisabeth, hermana de su madre, que él describía como una mujer de enorme belleza interior. Sigue voz de Kandinsky.</p> <p>Un ser iluminado que me contaba cuentos en alemán y me enseñó a pintar con acuarelas.</p> <p>Siendo todavía un niño, se encontraba un día junto a su tía pintando un caballo tordo y esta tuvo que salir, pidiendo a Kandinsky que la esperara para terminar, pero él no aguantó y pintó de negro los cascos del animal.</p> <p>Agarré un temor terrible por el negro Más adelante pude comprender muy bien el miedo que los impresionistas sentían por este color... Lo que provocaba en mí era una profunda angustia interior.</p> <p>Sigue loc.</p>
--	--

Luego de estudiar Derecho y Economía y obtener un puesto en la Universidad de Moscú, contrae matrimonio en 1892 con su prima Anja Tschimiakin, con la que tuvo una relación de admiración y de amistad.

A los treinta años decide trasladarse a Munich, abandonando su brillante futuro para seguir sus sueños en la pintura.

En esta etapa Anja se frustra mucho por el cambio de residencia y además Kandinsky comienza a tomar cursos de anatomía para poder pintar, lo que desagradaba a su esposa pues decía que su marido pintaba cadáveres.

Mientras recibía clases de dibujo llegó a la conclusión de que la línea en los desnudos le interesaba mucho, pero en algunos momentos sentía enorme repulsión de ellos, por lo que le costaba seguir adelante.

Sigue voz Kandinsky

LOCUTORA OUT
IN VOZ WASSILY KANDINSKY

El sol funde en Moscú una mancha que, retumba frenética, hace resonar completamente el alma como el sonido de una gran orquesta, iglesias, casas, rosas, lilas cada una de ellas una canción independiente.

OUT VOZ WASSILY KANDINSKY
IN LOCUTORA

En 1934 parte hacia Paris con Nina, pero no consigue en los franceses la calidez con la que fue tratado a lo largo de su vida, si no frialdad e indiferencia, lo que le afecta profundamente.

En 1937 es considerado en Alemania como un artista degenerado, pero aún cuando Francia estaba ocupada por los nazis decide permanecer ahí, al mismo tiempo que aumenta su arterioesclerosis.

Sigue loc.

<p>OUT LOCUTORA OUT CORT- ARNOLD SHOENBERG 1'20" IN CORT- CURTAIN CALL 0'00" IN DESPEDIDA</p> <p>OUT DESPEDIDA OUT CORT- CURTAIN CALL 0'38"</p>	<p>Fallece en Francia, el 13 de diciembre de 1944, totalmente incomprendido por la crítica y sus colegas, quienes años después de su muerte reconocerían con el verdadero valor de sus obras y con la definición de Kandinsky como el precursor del abstraccionismo como nueva forma de plasmar las realidades y los sentimientos.</p> <p>Aunque marcaron la pauta en el arte a nivel mundial, vale la pena conocer su lado oscuro... aquello que pocos conocen...</p> <p>Escuchaste <i>“LA OTRA CARA DE LOS GRANDES MAESTROS”</i></p> <p>Producción: Yasnaia Reyes y Lorena Brajkovich</p> <p>Grabación, edición y montaje de sonido: Rafael Pereira</p> <p>Locución: Lorena Brajkovich</p> <p>Wassily Kandinsky: Pedro Paúl</p> <p>Nina Andreesvsky: Imperia Brajkovich</p> <p>Todo esto bajo la tutoría de: Manuel Sainz</p>
--	---

CAPITULO V

CONCLUSIONES

La actualidad no sólo se ha saturado de tecnologías innovadoras de comunicación, si no que cada día el aumento vertiginoso de las ocupaciones y el proporcional crecimiento de la población en el mundo, sobre todo en metrópolis como Caracas, ha hecho que se tomen menos en cuenta temas que son relevantes por el alto contenido cultural y educativo que han aportado a la humanidad, como son los referentes al arte y sus personajes.

El arte por sí sólo es muy importante, pues en varias épocas un gran número de sociedades han girado en torno a este ámbito que ha marcado hitos en la historia a través de sus representantes. Estos a su vez se han encargado de crearla, agregarle matices, deshacerla o volverla a armar, pero además han introducido elementos que se han hecho parte de los constructos creados para la consecución de la cotidianidad.

No obstante, ese movimiento dinámico de las actividades diarias de los seres humanos muchas veces no ha permitido que el tema del arte se posicione en la mente de las personas y se ha ido dejando de lado por muchos círculos de la sociedad, sumado al hecho de que aunque existen iniciativas relevantes donde se busca una interacción más profunda entre la población y este ámbito, no se ha hecho un verdadero esfuerzo para lograr una difusión más amplia de estos conocimientos.

Así se ha convertido en uno de esos temas que se tocan sólo en grupos que se dedican de diversas formas a las actividades de tipo cultural, pero no han llegado a ser del dominio de la población en general. En este sentido los medios de comunicación han aperturado espacios importantes para la expansión de este tipo de información y su conocimiento detallado, pero la agenda actual una marca pautas que se han ido alejando de este importante mundo.

Sumado a esta situación, la gran evolución de las herramientas y medios de comunicación ha traído como consecuencia una inmersión en un círculo vicioso, pues el acelerado ritmo de la vida y las exigencias de información de la población, han ocasionado que cada día exista una expectativa sobre qué nuevas tecnologías van a salir al mercado, y esto ha hecho que se dejen de lado medios que han sido cruciales a lo largo de la historia, como por ejemplo la radio.

En base a estas situaciones estuvo guiado esta compilación, pues intentando dar solución a este ciclo que no ha llenado espacios guiados a informar sobre el mundo artístico y que le ha restado importancia a medios tradicionales como la radio, se realizó una profunda investigación acerca de cinco artistas plásticos que fueron pioneros en el Siglo XX, y que dejaron huellas imborrables en los anales de la historia, como son: Pablo Picasso, Salvador Dalí, Wassily Kandinsky, Frida Kahlo y Armando Reverón.

De igual manera y en congruencia con lo antes expresado se escogió el espacio radiofónico como medio de comunicación, para así reivindicar de alguna forma a este que ha sido uno de los más importantes en la historia y que aún cuando ha ido perdiendo luz, se hace ideal por sus características pues es accesible y sin costos para la población, y muy económico en el ámbito de la producción, además de su amplio espectro.

Así mismo, se logró conjugar todo el componente bibliográfico en el formato de microprograma de radio, pues es una estructura adecuada por su versatilidad y duración de los espacios transmitidos, logrando de esa forma una serie inicial de cinco emisiones de aproximadamente diez minutos, después de un trabajo previo de selección de los datos biográficos más interesantes y curiosos de la vida íntima de los cinco artistas mencionados. Esto además fue logrado utilizando un lenguaje sencillo, entendible y claro de forma que la información sea totalmente captada por el público meta.

Con esto no se excluyen a otros públicos secundarios que en el algún momento tengan contacto con la serie creada, pero este proyecto inicial fue realizado para ser escuchado por un target perteneciente a los estratos económicos A, B y C, por ser un grupo que al tener mayor acceso a la educación pueden tener referentes conceptuales más recientes acerca de la información expuesta.

De esta forma, fue posible lograr el objetivo principal de la investigación a través de varias etapas como la recopilación de la información, el diseño de la investigación, entre otros elementos, que proporcionaron gran satisfacción y enriquecimiento intelectual a las investigadoras.

También fue posible entender la esencia del proceso de adaptar información para un medio de comunicación en específico y retrotraer la vida de personas que tuvieron protagonismo en el pasado, con técnicas auditivas que pueden generar una perfecta reconstrucción de hechos, con el fin de dar a conocer al mundo los aspectos interesantes de estas o de cualquier otra persona.

De igual manera, se pretende sea un aporte para todas aquellas personas que tengan la posibilidad de integrarse a esta experiencia a través de la serie de microprogramas radiofónicos, y darle la oportunidad a estos representantes del mundo del arte de que aunque ya no estén vivos físicamente, se mantengan en la mente de las personas que tengan acceso a datos veraces y conmovedores sobre lo que fueron en vida, más allá de sus obras.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas:

Albert, P. y Tudesq, A. (1982). **Historia de la radio y la televisión**. México: Fondo de cultura económica.

Bastidas, E. (2003). **Manual para la Elaboración de Monografías**. Barinas, Venezuela: Fondo Editorial UNELLEZ.

Berelson, R. (1993). **Modelos de investigación para el desarrollo de recursos humanos**. México: Editorial Trillas.

Bello, J. (2004). **Valores esenciales para la vida en familia y en comunidad**. Caracas: Editorial Gráficas Colson. C. A. 1era edición.

Bisbal, M. (1989). **La comunicación interrumpida**. Fondo Editorial Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Boulton, A. (1978). **Reverón**. Caracas: Macanao editores.

Bou, E. (2004). **Dalicionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí**. Barcelona: Editorial Tusquets.

Busot, A. (1991). **El método naturalista y la investigación educacional**. Maracaibo: Ediluz.

Calzadilla, J. (1990). **Voces y demonios de Armando Reverón. Cuentos/ Anécdotas/ Pensamientos**. Caracas: Alfadil ediciones.

Cordero, F. (2004). **Salvador Dalí, Grandes biografías**. Madrid, España: Edimat Libros, S.A.

Cumming, R. (1995). **Arte Comentado**. D. F., México: Editorial Diana, S.A.

Charles, V. (2006). **Salvador Dalí. 1904-1989**. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial, Ltda.

Dalí, A. (1988). **Salvador Dalí visto por su hermana**. Barcelona: Juventud, 2 edición.

Dalí, S. (1975). **Confesiones Inconfesables**. Barcelona: Bruguera.

Digest, R. (1966). **Los grandes pintores y sus obras maestras**. D. F., México: Reader's Digest México, S.A

Droste, M. (2006). **Bauhaus, 1919-1933**. Bonn, Alemania: Editorial Taschen.

Finol, T. y Navas, R. (1996). **Técnicas de investigación documental**. Barcelona, España: Moronta.

Hernández, R., Fernández, C. Y Baptista, P. (2004). **Metodología de la Investigación**. México: McGraw – Hill Interamericana. Editores, S. A.

Herrera, H. (1984). **Frida: Una biografía de Frida Kahlo**. México: Editorial Diana S.A.

Hurtado, J. (1998). **Metodología de la Investigación Holística**. Caracas: Fundacite Sypal.

Kahlo, F. (2002). **El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. México: Editorial Debate S. A. / Círculo de lectores.

Kettenman, A. (2003). **Kahlo**. Alemania: Editorial Taschen.

Mayer, B. (2000). **The dynamics of conflict resolution. A practitioner's guide**. San Francisco, CA. Jossey-Bass, Wiley.

Ministerio del Popular para la Comunicación y la Información. (2007). **Libro Blanco sobre RCTV**. Caracas, Venezuela.

Monsivais, C. y Vázquez, R. (1992). **Frida Kahlo: Una vida y una obra**. México: Consejo Nacional para cultura y las artes INBA.

Morles, A. (1999). **En busca de una Educación Más Pertinente**. Caracas: Investigación y Post-Grado.

Moscoso, E. (1997). **Reverón amigo de un niño. Anécdotas. Recuerdos. Fábulas y ensayos**. La Guaira, Venezuela: Fundación Museo Armando Reverón.

Kandinsky, N. (1978). **Kandinsky et moi**. Francia: Editorial Flammarion.

Krausse, A. (1995). **Historia de la pintura del Renacimiento a nuestros días**. Bonn, Alemania: Konemann.

Ortiz, M. (1995). **Diseño de Programas de radio**. Barcelona: Paidós.

Pérez, T. y De la Colina, J. (2008). **Buñuel por Buñuel**. Plot ediciones

Picasso, M. (2002). **Picasso, mi abuelo**. Barcelona, España: Plaza y Janes Editores, S.A.

Prette, A. (2002). **Atlas Ilustrado de la Historia del Arte**. Madrid, España: Susaeta Ediciones, S.A.

Podoksik, A. (2006). **Pablo Picasso**. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial, Ltda.

Ricart, J. (2007). (A). **Picasso, Grandes Maestros de la Pintura**. Barcelona, España: Editorial Sol 90, S.L.

Ricart, J. (2007). (B). **Dalí, Grandes Maestros de la Pintura**. Barcelona, España. Editorial Sol 90, S.L.

Rico, Araceli. (1987). **Fantasia de un cuerpo herido**. México: Plaza y Valdés editores.

Sabino, C. (1992). **Procesos de Investigación**. Caracas: Editorial Panapo.

Spradley, J. y McCurdy, D. (1989). **Conformity and conflict: Regarding in cultural anthropology**. New York: Little, Brown.

The Tate Gallery (1980). **Salvador Dalí**. London

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2005). **Manual De Trabajos de Grado, Maestría y Tesis Doctoral**. Caracas.

Walther, I. (1999). **Pablo Picasso: El genio del Siglo**. Bonn, Alemania: Taschen.

Weyers, F. (2005). **Salvador Dalí: Vida y Obra**. Barcelona, España: Konemann.

Vitoria, P. (1998) **Producción Radiofónica: Técnicas básicas**. Editorial Trillas

Vives, S. (2004). **Pablo Ruiz Picasso**. Barcelona, España: Reditar Libros.

Trabajos de grado:

Butto, A. y Corredor, J. (2001). **Cinco mujeres a través del tiempo (Micros radiofónicos)**. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Hernández, J. (1994). **El microprograma radiofónico: un pequeño gran formato**. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Moreno, R. (2006). **Activando la organización y participación comunitaria desde la educación inicial comunitaria, desde la educación inicial bolivariana: tesis de postgrado para título de magister**. San Juan de los morros. Venezuela.

Electrónicas

Arte Universal. (2008). **Notas biográficas: Kandinsky**. Disponible en: <http://www.artuniversal.com/biografias+artistas/kandinsky.php#>

Balsebre, A. (2008). **El lenguaje radiofónico**. Disponible en: www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlaweb/armandbalsebre.doc

Carmona, A. (2001). **La importancia de la radio**. Disponible en: <http://www.cuc.udg.mx/gaceta-CUC/gaceta-CUC/gaceta07/8.pdf>

Ciencia fácil. (2008). **La historia de la radio. Una mirada retrospectiva**. Disponible en: <http://www.cienciafacil.com/paghistoriaradio.html>

Cubells, B. (2008). **Kandinsky, creador del arte abstracto**. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arte-abstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>

Díaz, A. (2008). **La financiación de la radio en España. Alternativas o utopías.** Disponible en: http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_042/cuaderno_central4.html

Diccionario de las artes visuales en Venezuela. (2008). **Armando Reverón. El lugar de los objetos.** Disponible en: <http://www.wtfe.com/gan/programacion/reveron/biografia/biografia.html>

Euromaya. (2008). **Glosario de términos utilizados en comunicaciones.** Disponible en: http://www.euromaya.com/glosario/O_GLOSARIO.htm

Fpolar. (2008). **Capítulo VI 1928 /1935 De la generación de 1928 a la muerte de Gómez. Venezuela por un carril 1899/1935.** Disponible: <http://www.fpolar.org.ve/Encarte/Fasciculo18/fasc1809.html>

González, Y., Bastidas M. y Chirinos, J. (2008) **La Radio en Venezuela.** Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos14/radio-venezuela/radio-venezuela.shtml>

Literaberinto. (2002). **Wassily Kandinsky.** Disponible en: <http://www.literaberinto.com/pintura/kandinsky.htm>

Natalie Huynh. (2008). **A day in Kandinsky.** Disponible en: <http://lartpassion.blogspot.com/2007/09/wassily-kandinsky-msica-pintada.html>

Noticias de Alava. (2007). **Antonio López: "Sin libertad, el milagro del arte no sería posible".** Disponible en: <http://www.noticiasdealava.com/ediciones/2007/08/06/mirarte/cultura/d06cul86.693644.php>.

Meroni, M. (1999). **Kandinsky: La creación de una pérdida.** Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/meroni-16.htm>

Moore, M. (2008). **Lecciones de la historia**, Disponible en: <http://www.uned.ac.cr/globalNet/global/ensenanza/apoyo/articulos/lecciones.html>

Pbs.org (2005). **La vida y la época de Frida Kahlo. Honestamente Frida**. Disponible en: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/index_esp.html.

Biografías y vidas. (2008). **Vasili Kandinsky**. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kandinsky.htm>

Entrevista para TVE. (1971) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L2WJu32WxAw>

Audiovisuales

Biography Channel. (2008). Nuestra gente: Frida Kahlo