

## Introducción

Hace medio siglo, en una heladería de Valencia, se llevó a cabo la primera exposición individual de Braulio Salazar. El suceso no se recuerda en balde, sembró historia y consecuencias. No quedó como una fecha más, como un dato curricular, sino que pasó a simbolizar el acto de comunión por el cual un artista selló su decisión de consagrarle por entero sus esfuerzos de creador y pedagogo a la ciudad donde había nacido en 1917. Numerosos homenajes se le han rendido a Braulio desde entonces en Valencia para celebrar esa fecha, que es histórica, y el presente libro es uno de ellos. Sirva el homenaje de pretexto para intentar aquí un acercamiento de valor didáctico a su obra.

Cuando Braulio nació el país entero vivía sometido a una nefanda dictadura, durante la cual el arte se mantuvo estancado; sin apoyo institucional, marginado y a veces combatido, el Círculo de Bellas Artes, modelo en su tiempo, daba sus frutos gracias a una decisión heroica de sus integrantes. Pero fuera de Caracas, las ciudades del país carecían de instrumentos para el progreso artístico y los centros de enseñanza brillaban por su ausencia, aplazados por la indolencia oficial; los artistas de provincia se veían en el caso de emigrar o perecer. Braulio Salazar hubiera podido seguir el derrotero de tantos otros creadores que para sobrevivir debieron marcharse a la capital, donde realizaron su obra. El no consideró necesario dar este paso; desde muy joven se trazó un plan de estudio que, a falta de maestros, orientó su firme voluntad hacia un autoaprendizaje que recuerda en muchos aspectos el que, varias décadas atrás, había cumplido Arturo Michelena.

Valencia, que había sido cuna de grandes artistas, no lo fue así de una tradición de aliento que propiciara un hilo de continuidad entre el aprendizaje de infancia y adolescencia y los logros de la madurez que proporciona la enseñanza académica. Para adquirir oficio debió acudir así a dos fuentes formativas: una fue la naturaleza, a la que

desde niño se acostumbró a observar, con afán contemplativo, y cuyo espíritu, real u omitido, estuvo siempre y sigue estando presente en toda su obra. La otra referencia es la pintura de nuestros clásicos: en principio Michelena y Herrera Toro, cuyas obras conservadas en Valencia actuaron como lección y objetivo de aquel principiante. Braulio confesó mucho más tarde que en los tiempos de su aprendizaje se había hecho el propósito de realizar algo que le resultara difícil, algo que le llevara mucho esfuerzo. El retrato, consecuente con esa meta, fue su primera manifestación; en los primeros que hace se preocupa por la caracterización psicológica y aparecen ya, mezclados con las torpezas del aprendizaje, los rasgos expresionistas que pronto derivarían en el realismo de escenas miserables inspiradas en obras de Cristóbal Rojas y Francisco Valdez.

Sin embargo, Braulio no se alejó de las corrientes modernas que en su momento de formación predominaban en la pintura venezolana. Entre 1937 y 1944 tuvo frecuentes contactos con los maestros de la Escuela de Caracas y ya en 1935 había pintado paisajes en los que había claro indicio de la influencia postimpresionista. Estas referencias no obstaron para alejarlo del camino realista del que había hecho profesión de fe y al contrario afirmaron su convencimiento de que el paisajismo no constituía sino un aspecto de la representación de la realidad, y por lo tanto una indagación parcial del hombre. Tal certidumbre lo aproximó de alguna manera al grupo de artistas que en Caracas, a raíz de la muerte de Gómez, sin un deliberado propósito militante, iba a producir obra de temática social, artistas decididamente inclinados a considerar el mensaje como algo importante. Braulio llegó a conclusiones parecidas por una vía independiente y no fue sino hasta 1941 cuando conoció a César Rengifo y Héctor Poleo, representantes de aquella tendencia. En él siguió pesando el desarrollo de su propia obra, aislado en Valencia en donde, en 1945, tuvo su primera intuición de una pedagogía de nuevo tipo, adelantándose con esto a las vanguardias de Caracas al constituirse en Valencia, bajo su iniciativa y dirección, un taller libre por el estilo del que se creó en Caracas en 1948. Los resultados de este primer



centro educativo tuvieron por consecuencia la fundación de la Escuela de Artes Plásticas "Arturo Michelena", que Braulio dirigió hasta 1970. Por la metodología de enseñanza que puso en práctica y por el testimonio de sus numerosos alumnos, Braulio puede ser considerado como uno de los más importantes pedagogos que ha tenido el arte venezolano.

La actividad docente que venía cumpliendo fue lo que propició su primer viaje al exterior, realizado en 1947 a México con el fin de adquirir conocimiento de las técnicas de los grandes muralistas. Para Braulio fue éste un reto necesario y urgente. Su obra no alcanzaba aun una definición formal categórica a causa de la estrechez del medio en que desarrollaba su estética; necesitaba confrontar sus experiencias dentro del realismo y proyectarlas en el marco de las concepciones americanistas que por oposición a las escuelas europeas ganaba partidarios en todas partes. Braulio fue a México a aprender y lo hizo en la dirección a que tendía su trabajo.

A su regreso a Venezuela —tras una temporada breve en los Estados Unidos— pudo practicar algunas de las técnicas murales, pero no encontró en Valencia el mismo estímulo que en Caracas los nuevos arquitectos le estaban brindando a las corrientes de arte abstracto: no obstante, fue muy válido su ensayo de muralismo épico que realizara en algunos edificios de Valencia, notoriamente el que diseñó en 1957 para la Cámara de Comercio. México le aportó cierta influencia que no desestimó para el planteamiento de una pintura resuelta más vigorosamente, donde los temas sociales están tratados de una manera simbólica, mediante la estilización rítmica y los colores planos. Los temas femeninos persisten en su obra pero están asociados ahora a los mitos de la procreación y la fecundidad de la tierra, cuando no representan escenas de la vida cotidiana; el tratamiento de la figura en base a un dibujo de acusado contorno y el color modelado para obtener efectos rotundos, están al servicio de temas sencillos cuyo mensaje, de fácil lectura, se corresponde con un arte que fue siempre poco propicio a la elocuencia dramática y las evoluciones multitudinarias, un arte que, en

esencia, tiende más a producir un sentimiento intimista, de amoroso recogimiento.

Las influencias en Braulio Salazar generan efectos retroactivos, que tardan en manifestarse y que se producen cuando ya esas mismas influencias han sido digeridas. De este modo, lo que podría vincularlo a la escuela mexicana aparece hacia 1954 ó 1955 integrado a una síntesis propia donde resulta difícil reconocer lo que debe a otro. Paralelamente intervienen en su obra elementos procedentes de la pintura contemporánea, retomados del cubismo, al que Braulio había estudiado primeramente en México y, luego, en Valencia como resultado de un viaje a París que había hecho entre 1948 y 1950. Se encuentra así una fase pre-cubista asociada con los nuevos movimientos que en Caracas servían de cabeza de puente al abstraccionismo, radicalmente defendido por los jóvenes que en 1950 crearon el grupo "Los Disidentes". Los ensayos cubistas de Braulio datan de 1950 simultáneamente a los de los pintores del Taller Libre de Arte de Caracas. El planteo se detuvo allí, pues Braulio era opuesto a la tendencia a que conducía: el abstraccionismo; y opuesto no de un modo militante como podía ser el punto de vista de los partidarios más radicales del realismo, hacia 1950; pero redujo su estimación del abstraccionismo a considerarlo como un estilo decorativo. Bajo esta suposición aplicó un esquema de composición geométrica a un vitral que por encargo de Carlos Raúl Villanueva realizó para la Ciudad Universitaria en 1953.

La etapa de la década del 50 puede caracterizarse como un realismo simbólico, librado de elocuencia o del patetismo de las posiciones críticas que en otros artistas llevó a una pintura cartelaria, duscursiva, moralizante en torno a las luchas sociales, a la explotación, al sojuzgamiento racial. El gran tema de Braulio es el ser humano, visto en sus caracteres esenciales, en la vida cotidiana, en la dignidad de su belleza, en las expresiones del amor, de la nostalgia, del candor y la soledad, y en cuanto a representación idealizada de la imagen mestiza, de la figura del ser matriarcal. Los cuadros no significan más de lo que descubrimos en ellos: una muchacha



leyendo el diario, dos aguadoras de Bejuma, un niño que construye barcos de papel como sueños delante de un paisaje congelado, dos enamoradas languidecientes en la ventana.

Braulio es un pintor de las vivencias directas, espontáneas, y en su etapa del realismo social planifica sus obras y las elabora de una manera lenta y meditada, donde el motivo ha sido primeramente elegido y luego resuelto mediante una técnica que consiste en definir esculturalmente a las figuras con una línea de contorno rítmica, estilizada. Pero no siempre ha sido así. En sus mejores momentos responde a un método impulsivo, improvisado, efusivo y directo, y según sus palabras: "pinta rápido y seguido, sin parar".

Básicamente esta declaración define al pintor gestualista que tropezamos muchas veces en su carrera. Hablamos de gestualismo considerado como impronta táctil de la escritura y el signo cromáticos sobre la tela, impronta por la cual, prescindiendo del natural, la obra resulta cargada de un sentimiento de la vivencia que es de la misma intensidad del impulso con que se pinta. La primera obra de técnica gestualista es el autorretrato de 1934, de elocuente sencillez. A lo largo de su carrera ha aplicado con mayor o menor fuerza un procedimiento impulsivo, especialmente en los momentos de aproximación al abstraccionismo, como ha sucedido en su última etapa. Pero el gestualismo, aparte de tener un origen psico-motriz de naturaleza automática, no se concibe disociado de un componente matérico en el color, que constituye su médium. Lo textural suele presentarse con las pulsiones propias de una escritura rápida de la que ha desaparecido el dibujo, por ser aquella esencialmente cromática.

Desde 1960, o un poco antes, se inicia un período que, con algunas variantes y cambios, llega hasta nuestros días, y dentro del cual se localiza el núcleo fundamental de la obra de Braulio y de su aporte al arte nacional. La fecha tentativa de su inicio es 1959-60. Se trata de un período evolutivo en el cual Braulio alcanza una síntesis de todos sus recursos e influencias. Ya no hay más una retratística caracterológica, y cuando hace retratos el tema se funde

con su realización en términos de pintura; aun si tiene el objeto ante la vista Braulio prescinde de los datos reales o los toma como motivaciones para dar paso a su imaginación, pues la verosimilitud ha dejado de interesarle; ya no hay personajes sino figuras y éstas son, lo más a menudo, mujeres o muchachas que dan idea de un tipo general concebido en el marco de una relación simbólica con la naturaleza que se materializa en los valores pictóricos, con mayor o menor acentuación del componente gestual.

El camino seguido por Braulio pudo haber sido este: parte primero de la figura humana identificándola como iconografía (retratos de personajes) o insertándola en un contexto social (realismo o pintura de género); más tarde elimina de ella toda referencia urbana y la integra al paisajismo que paralelamente ha venido cultivando; esta conjunción de figura-paisaje rescata el símbolo de una fusión plena de hombre y naturaleza primordial; llegado a su etapa final, la pintura de Braulio significa una involución por la cual el artista va al encuentro de su infancia. La mujer, el tipo femenino ideal, abstraído y silencioso, encarna una presencia material y su ámbito semántico es la melancolía raigal, que es un sentimiento poético.

Pero esta explicación puede pecar de simplista. El arte es más complejo. Braulio expresa muchas cosas, y las expresa sin proponérselo, por más que el núcleo principal y reiterativo de su obra nos remita en primer lugar a recuerdos y vivencias infantiles. Paralelamente a su mundo autobiográfico también encontramos las representaciones visuales de base fisiológica en que la pintura se hace contenido de ella misma, facilitándonos una lectura abstracto-matérica, como ha ocurrido en la etapa de sus grandes paisajes inspirados en efectos erosionados, en terrenos terrazados, en movimientos de tierra, entre 1968 y 1969. A mayor conciencia de la pintura menor definición de lo representacional, tal han sido los pasos de la evolución de Braulio.

No ha de colegirse por el tono afectivo y sentimental de su obra que el universo de Braulio gira exclusivamente en torno a su relación con imágenes sublimadas del recuerdo.



Ciertamente, el paisaje, la atmósfera y la luz de Valencia y sus alrededores persisten en su pintura, no sólo como obligado marco de sus visiones, sino como territorialidad física, palpable. Braulio puede ser llamado el cronista visual de Valencia, y uno de nuestros poetas ha hablado de la singularidad de los cielos de Valencia en la percepción objetiva del pintor. Braulio es al Cabriales lo que Cabré al Avila, y la comparación no es trivial, pues el proceso de plasmación del tema ribereño en Braulio no es diferente del proceso que, al hablar de su obra, hizo decir a Cabré: *sólo puede pintarse bien lo que se ama*.

También Cabré desmitifica que haya que pintar del natural para que exista veracidad respecto al objeto, pues en el fondo lo que importa es el sentimiento y no el objeto; como Braulio, Cabré reconstruyó la imagen del paisaje a partir de la memoria de él, mediante una intelección eidética. Pero el paisaje de Braulio es aledaño, periférico, y de él ha desaparecido todo referente urbano: casas, edificios, máquinas, desposesión absoluta que, en última instancia, nos reingresa, según palabras de Braulio, a lo más puro, a lo más despojado del ser humano, a lo más consustancial a la tierra.

Resulta harto difícil identificar la obra de Braulio con alguno de nuestros movimientos contemporáneos. Él queda como un creador aislado, quizás como un neo-romántico, como un post-modernista, para emplear términos gastados. El recurso más socorrido para identificarlo consiste en afiliarlo al realismo social, y con ello sólo se toma en cuenta una etapa de transición de su pintura, la que realizara a instancias de su experiencia mexicana, entre 1947 y 1958. De hecho la obra de Braulio sólo ofrece coincidencias en tema y técnica con la pintura que, por reacción a la escuela de Caracas, se hizo en la perspectiva de los cambios políticos que ocurrieron en Venezuela a raíz de la muerte del tirano Gómez. Si la contribución de Braulio a la renovación de los temas de nuestra pintura ha podido ser decisiva, no lo fue porque él haya militado en un grupo y adherido a una posición estética, sino porque, independientemente del curso de los acontecimientos políticos, su obra apuntaba desde sus

orígenes hacia una dirección figurativa opuesta a la tendencia general de la Escuela de Caracas. Pero no es un cambio de modelos generado por la violenta mexicanización de nuestro arte donde ha de hallarse la motivación social de su obra, como ocurrió en otros casos, sino en esos mismos orígenes formativos que, a falta de maestros, encontró como lección obligada en el estudio de los clásicos: Rojas, Michelena y Herrera. Su distanciamiento de la corriente paisajística tradicional hizo el resto, pues su lealtad al tema figurativo no resultó de una elección consciente, de un propósito deliberado, sino que fue sencillamente el camino que su obra desde un comienzo le había trazado.

Tras el regreso de Europa aparece con regularidad en su obra un elemento constructivo, de origen cubista, aunque no llega a adoptar del todo el esquema de la composición cubista; se trata más bien de una aproximación a ésta, de un rasgo relacionado con su tendencia a la estilización y no de una búsqueda formal. Su período realista ya hemos dicho que va de 1947 a 1958, y es en el curso de esta etapa cuando encontramos esos elementos cubistas que se revelan ya en el facetamiento de las formas, ya en el color plano, ya en la estilizada línea de contorno que acusa el ritmo de la figura en un primer término, tal como puede apreciarse en su abundante obra figurativa de este período, generalmente retratos femeninos solos o asociados con una anécdota. La etapa del realismo social no puede separarse de lo que ella entraña de modernidad, a través del persistente énfasis en la estilización geométrica, que hallamos todavía en obras de 1957, y que incluso es más marcada en sus murales alegóricos y en sus vitrales abstractos. Braulio escapa a toda escuela, señalarle un sitio en los movimientos de arte sería como no admitir que a sus logros personales ha sumado, de modo sincrético, rasgos que han pasado a su estilo a través de su frecuentación de las corrientes modernas.



