

Braulio Salazar es continuador de esa afortunada tradición de autodidactas que ha signado al curso de nuestro arte, tradición que es más patente —y casi necesaria— en las ciudades de provincia que en la capital. En general se está de acuerdo en afirmar que Salazar fue el iniciador de la moderna pintura en Valencia, y fue también, en esta misma ciudad, el forjador de la enseñanza artística.

Entre el año de su primera exposición, en 1935, y los tiempos de Herrera Toro y Pérez Mujica, no se registraron en Valencia hechos de alguna relevancia en las artes plásticas. La vida artística pareció concentrarse en Caracas, impidiendo el desarrollo de movimientos regionales; salvo el caso excepcional de Maracaibo, que produjo con Julio Arraga y Puchi Fonseca una escuela impresionista muy sui géneris, pero sin continuidad, casi desconectada con la paisajística de Caracas, en ninguna otra ciudad de Venezuela apreciamos una actividad artística autónoma y de cierta coherencia. Caracas engulle todas las voluntades.

En el caso de Valencia, esta circunstancia tiene ciertos matices, dignos de un estudio que requerirá de otro espacio. Por ahora apuntemos lo siguiente: La cercanía de Valencia a Caracas contribuyó a que los valores promisorios surgidos en ella se dirigieran, por la dinámica misma de su desarrollo, a la capital. Era aquí donde había escuelas y un ambiente propicio a la producción y promoción del talento, en términos universales. Las condiciones reinantes en la provincia a lo largo de nuestra historia han privilegiado sólo al autodidactismo. De lo contrario, para sobrevivir o lograr algún adelanto, los artistas regionales han debido emigrar. Esta es la historia de nuestro arte regional.

Sabemos que Michelena comenzó como autodidacta, al lado de su padre, pintor de talento disperso, que si bien cuidó de su formación, no tuvo en cambio casi nada que enseñarle, fuera de estimular la expectativa que la ciudad había puesto en la precocidad del niño y de la cual el padre mismo sirvió de diligente intercesor.

Michelena se marchó a Caracas en 1884 y a París al

año siguiente; tras aquella excelente primera obra de adolescencia y juventud, no volvió a instalarse en Valencia, alejado por razones de salud, y permaneciendo en Caracas desde 1892 hasta su muerte, en el 98. Debido a ello no dejó escuela en Valencia y su obra, justamente, quedó integrada al gran patrimonio nacional instalado en Caracas. Un caso parecido al de Michelena fue el de Andrés Pérez Mujica, nuestro escultor de mayor talento, malgrado no obstante, apenas entrado a la madurez. Pérez Mujica fue alumno de Michelena cuando éste enseñaba en su taller de La Pastora. Después entró a la Academia de Bellas Artes, residió becado en París y, luego, desde 1915, vivió en Valencia y en Caracas; pero desde este último año estuvo impedido de realizar obra de buen tamaño. Como Michelena, no dejó alumnos.

La tradición artística de Valencia parece ser de orden gentilicio, es decir, en cuanto a que en la ciudad nacieron o vivieron hasta temprana edad artistas descollantes que emigraron antes de alcanzar la madurez, como son también los casos de Abdón Pinto y del gran Herrera Toro, más consecuente con su ciudad natal. Pero ni éstos ni Armando Reverón, quien vivió en Valencia hasta los 17 años, y llegó a considerársele valenciano, se vincularon de manera profunda a las tradiciones de la ciudad del Cabriales, ya en lo afectivo, ya en lo artístico, tras cumplir etapa formativa.

Un caso aislado fue el de Leopoldo La Madriz, paisajista nacido en 1904 que estudió en la antigua Academia de Bellas Artes de Caracas y formado en la tradición del Círculo de Bellas Artes, quien vivió largas temporadas en Valencia y Puerto Cabello, de cuyos paisajes dejó abundante producción. Sin embargo, fue un artista solitario, sin interés por la pedagogía, o quizás no preparado para ello, y que optó por una vida casi anónima, al margen de la publicidad.

La relación de La Madriz con Braulio no fue la de maestro a alumno, sino más bien representó un vínculo amistoso que no llegó a cristalizar en una colaboración para contribuir al perfil de la plástica carabobeña, tarea en la cual Braulio estuvo solo. Del mismo modo que en el orden

artístico se aprecia falta de continuidad en el esfuerzo de establecer una tradición pictórica sustentada en el trabajo de los creadores de la región, la misma carencia se observa en cuanto a la enseñanza artística. No pretendemos negar que no se hubiesen hecho antes de 1945 intentos para fomentar el estudio académico del arte en Valencia. Es una cuestión que historiadores y cronistas podrían aclararnos. En todo caso, lo que se pone en duda es el alcance de estos intentos. Fuera de Caracas, no hubo en Venezuela en el pasado reciente una sola escuela de arte que mereciera tal nombre, por lo menos hasta la década del 40.

La tradición artística no sólo comprende el producto artístico, la vida y la obra de los artistas, en el fluir del tiempo, sino también la presencia de factores condicionantes, de naturaleza social e instrumental (como pueden serlo escuelas y museos) que contribuyen a generar condiciones para la producción artística como manifestación integrada a la sociedad. La formación de tradiciones locales, cerradas o abiertas, como las que actualmente ofrecen Maracaibo, Barquisimeto, Mérida, Puerto La Cruz, sin contar a Caracas y Valencia, es un hecho moderno. Cuando Braulio se levantó en Valencia no estaban aun creadas estas condiciones. Sin ejemplos, sin maestros, hubiera podido emigrar a Caracas, o viajar a Alemania, como estuvo a punto de hecerlo. Y optó por enfrentar el reto de quedarse.



Lám. 2

Es sabido que las primeras obras de Braulio Salazar aparecen bajo cierto clima dramático, inmersas en una atmósfera patética, que deriva de una temprana manera expresionista. Consideraremos dentro de esta primera tendencia un período que va de 1934 a 1944, más o menos, período formativo, de autoaprendizaje, que transcurre entre Caracas y Valencia, y durante el cual alcanzaría a realizar obra prometedora que le daría fama en su ciudad natal. La más antigua de estas obras es el autorretrato de 1934, una *gouache* resuelta con largos, sueltos y rápidos trazos, donde el material del soporte de cartón está valorado como un color, en tanto que el blanco de las pinceladas se convierte en pigmento básico del modelado de la enhiesta figura; los tres planos geométricos formados por el bastidor de la tela en proceso, la paleta y el ventanal, contrastan con el volumen del torso y el rostro del artista adolescente, en el que apunta cierta arrogante fiereza, propia de la edad. El empleo abocetado de la *gouache* o del pastel sobre soportes de papel de un tono más oscuro, fue muy frecuente entre impresionistas y realistas del siglo XIX. Esto explica que lo encontremos en ciertos estudios del período francés de Arturo Michelena, entre 1886 y 1889, y luego en Caracas después de 1892; Michelena fue un gran estudioso del color blanco, que en su obra adquiere valor simbólico referible a recuerdos de infancia; gran parte de su obra, y parte de la mejor, está resuelta con una factura abocetada que acuerda interés plástico al color natural del soporte, tal como ocurriera en sus llamados "bocetos" de la última época. Pero también en Armando Reverón apreciamos igual interés, y aun si más: pues toda su obra gira en torno a la estructuración de la luz, que él representó sobre todo con blancos y grises; Reverón usó sabiamente la trama del ocre del soporte de colete o yute para acentuar o diluir las relaciones entre el fondo y la forma de sus composiciones, ya se tratara de paisajes o figuras, particularmente en su último período, el *sepia*, buscando conseguir con ello efectos de profunda subjetividad y misterio.

2/Autometrato

Sr. Braulio Salazar y Sra.



3/Enterrador

Sucesión Dr. Jorge Lizarraga



También Braulio empleó al comienzo los blancos para construir el volumen y para iluminarlo de manera que sentimos el valor luz en su doble acepción. Pero él no conocía la obra de Reverón y no pudo estar influido por éste; deducimos de allí que el logro del magnífico autorretrato de 1934 corresponde a una intuición que iba a tener gran significación en su carrera. Pero que haya tenido esta intuición no significa que no hubiera podido verla luego desarrollada en otros autores como el propio Michelena, de quien Salazar tuvo desde sus tiempos comienzos un alto concepto. Es curioso el hecho de que, sin que tratemos aquí de establecer una línea de parentesco, Michelena, Reverón y Salazar vivieron su niñez y adolescencia en Valencia.

Por lo que sabemos, la obra temprana de Michelena, que podía verse en hogares de Valencia, impresionó profundamente a Reverón niño, y hasta podría sospecharse que las naturalezas muertas de este último, que llenan copiosamente su período escolar, entre 1908 y 1911, mientras vivía en Caracas, pueden haberse generado a partir de bodegones tempranos de Michelena que actuaron como prototipos sobre la creación reveroniana. Pero esto no es más que una hipótesis demostrable.

El parentesco de Salazar con la obra de Michelena tiene otras características; en principio es un parentesco que él reconoce. Desde niño se familiarizó con la pintura de Michelena:

En la casa del poeta Tulio Malpica, mi padrino, quien fue para mí como un segundo padre, tenían dos michelenas; y uno era el hermoso boceto de "La entrada de Bolívar a Caracas, en 1813", hoy en la colección de Luis Eduardo Chávez. Comencé a ver a Michelena cuando todavía yo era un muchacho, como de once años.



Algunas obras y bocetos religiosos conservados en Valencia por descendientes de Michelena también estuvieron al alcance de su mirada. En Caracas, después de 1937, Braulio pudo estudiar las obras que de Michelena se conservaban en el local que ocupaban en el edificio de la Universidad Central, en la esquina de San Francisco, antes de pasar definitivamente al Museo de Bellas Artes, en 1938. Aquí pudo apreciar los grandes lienzos del maestro valenciano, notoriamente **Carlota Corday**. En todo caso, fue la obra abocetada del último período de Michelena la que encontramos influyendo en mayor medida en Salazar, en tanto que Reverón encontró motivación, quizás de modo inconsciente, en las primeras naturalezas muertas que Michelena pintó en Valencia.

La intención de Braulio de alcanzar un oficio naturalista, a que lo conducían sus esfuerzos por aproximarse a los pintores del siglo XIX, nació de un impulso ingenuamente proviciano. La relación que él iba a mantener con el arte que se hacía por la misma época en Caracas, tan desembarazado de referencias académicas, era muy parecida a la que existió entre los artistas venezolanos del siglo XIX allegados a París y el arte moderno que se hacía en Europa. Fue, sin embargo, una relación muy provechosa para Braulio, quien llegó al realismo social por una vía independiente, al margen de escuelas y de lucha de tendencias.

Lo que más me impresionó en Valencia eran las pastas y texturas de Herrera Toro, en la catedral de Valencia.

En efecto, Braulio hace referencia aquí a estos cuadros-murales que pudo apreciar en una época en que todavía no habían sido deteriorados por una inundación y luego restaurados en fecha reciente: **La Ascensión, La Última Cena y Domingo de Ramos**, obras del último período de Herrera Toro, cuando éste trabajaba en Valencia. La aproximación al realismo académico estuvo acompañada por una distanciada voluntad de estudio, que marca a su producción inicial, de lenta y laboriosa elaboración. El hecho de no haber estudiado en la Escuela de Artes de Caracas, y que lo hiciera de modo

autodidacta, favoreció en él una tendencia figurativa, que marca toda su trayectoria. Son los hábitos y recuerdos de infancia los que más perduran en la vida de un hombre allí que las obras de su primera época, forjadas al calor de la influencia de los clásicos, sean retratos, escenas interiores y obras religiosas, cuyo estilo prosigue durante los primeros años de la década del 40 hasta reencontrarse con el realismo de influencia mexicana, que constituye un gran paso en su evolución, después de 1947.

5/La procesión

□ Lic. Iván Salazar Ruiz



En **Boceto para el entierro de Cristo**, de 1941, en la colección del artista, encontramos su mayor acercamiento a Michelena; Braulio tuvo presente aquí el peculiar sentido del boceto que prava en el autor de **Pentesilea**, aunque el concepto de boceto, aplicado a Michelena, sea relativo, pues la mayoría de lo que conocemos como tales son obras que éste dio por concluidas en el punto en que, como también va a ocurrir con el trabajo de Braulio, "no había nada más que hacer, añadir o quitar" dentro de la apariencia inconclusa que ponía al descubierto el procesamiento de la obra, el valor del soporte considerado como elemento de la armonía del cuadro. Lo que se propuso Braulio fue descubrir el método compositivo de Michelena, experimentar el sentimiento de esa inconclusión que le permitió a Michelena expresarse con gran libertad, su manera de manchar y armonizar simultáneamente para hacer del color del soporte un amplio valor de entonación luminosa, cuyo interés va declinando a medida que nos alejamos del núcleo dinámico representado por la anécdota.

El modelo de esta obra se halla en **El descendimiento**, que hoy se encuentra en el museo de la Casa de los Celis, en Valencia. Tenida como inconclusa, Braulio considera que esta gran tela de Michelena está acabada. Le sedujo de ella el ritmo arquitectónico de la composición, pero sobre todo la destreza del pintor para articular el bien resuelto y vigoroso dibujo académico al espacio apenas tratado del soporte donde se puede apreciar la estructura nerviosa del dibujo de Michelena.

6/Boceto para el entierro de Cristo

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



En **La vela del Alma**, de 1940, en la colección de Iván Salazar, obra de asunto con la cual fue rechazado en el Primer Salón Oficial de Arte Venezolano. Braulio halló motivación en **La miseria** de Francisco Valdez, y en **El Purgatorio** de Cristóbal Rojas, pero también en **Carlota Corday**, de Michelena. El problema más importante que se planteó fue la iluminación producida por la llama que destella frente a un moribundo tendido en el suelo. Y si la composición recuerda a las figuras yacentes de Valdez, el efecto de luz ha sido estudiado en los cuadros ya mencionados de Rojas y Michelena, tal como lo ha reconocido el propio Braulio. Este ha dicho:

No hice La vela del alma impregnado de sentimiento religioso, sino con el propósito de estudiar la luz en el rostro de las personas.

Pero lo hizo, quizás, para entender la disposición espiritual de Rojas. Pues el móvil profundo de esta composición es el sentimiento dramático que anima al joven pintor a canalizar su inquietud a través de un estilo expresionista. La obra refleja también la influencia de Michelena, en menor grado, mediante el detalle anecdótico del frasco de remedio derramándose en el piso, así como en las dos solitarias botellas en el estante, y en el graffiti de un muñeco en la pared, y el cual puede ser reminiscencia de un antiguo cuadro de Brandt; pero el tratamiento de la luz, con su acusado efecto de claroscuro en el perfil presagioso del moribundo, el realismo con que resuelve, de modo corpóreo, texturas y encarnaciones, provienen del miserabilismo de Cristóbal Rojas.

Nos adelantamos a decir que el rechazo de **La vela del alma** en el Salón Oficial no califica a la obra sino a la tendencia. Tal decisión no está librada de los prejuicios que juzgan la calidad de las obras por comparación con los valores aceptados por la tradición del Círculo de Bellas Artes, tradición purista que otorga al paisajismo de la época rol hegemónico en una tabla de valores donde la figuración expresionista ocupaba la última casilla.







Tenemos a la vista otro ejemplo de estudio de los clásicos: la durmiente de **Estudio para una maternidad**, de 1939, en la colección Edmundo Silvestrini, una de las primeras obras bien logradas de Braulio, quizás su mejor pintura de la década del 30. Cuadro expresionista en la tradición del realismo social, extemporánea, si se quiere, respecto a las tendencias puristas de la Escuela de Caracas, pero que, sin embargo, no está lejos del espíritu que informa a Marcos Castillo, quien como Braulio fue un pintor de formación ecléctica y muy individual. Es posible que persista en esta excelente obra el recuerdo de Michelena a través de la bien lograda corporeidad de los blancos de la almohada y las sábanas, en el detalle del escaquin verde, pero el modelado de la cara de la yacente y la iluminación de las carnes parece derivar de una atenta observación de la técnica de Herrera Toro de cuyas obras, que se encuentran en la Catedral de Valencia, Braulio fue un atento lector; sin embargo la deuda puede ser aquí respecto de **La miseria**, también obra de Herrera que nuestro pintor pudo apreciar en la Catedral de Caracas.

Desde luego, la asociación del estilo temprano de Braulio con el de obras realistas de nuestros clásicos no debe entenderse como si éste hubiese imitado *avant la lettre* la manera de sus modelos para interpretarlos. Braulio no pintó a la manera de ninguno de ellos. Su método de pintar no ha variado desde entonces: él observa profunda y detenidamente, y luego olvida el asunto, sin hacer apuntes directos del objeto. Más tarde recrea, guiándose por los datos que han quedado impresos en su memoria, aquellos aspectos en los que pone mayor empeño expresivo. El ha dicho que

*Pinto las cosas, no como ellas son, sino como las veo.
Siempre quise ser yo mismo.*







A diferencia de los pintores de la Escuela de Caracas, Braulio no efectuó copias de las obras de nuestros clásicos. Si algún afecto le condujo al estilo de éstos, fue sin duda el mismo que le llevó a considerar como principales objetos de estudio el retrato y la naturaleza muerta.

¿Cómo explicar esta temprana tendencia realista en la trayectoria de Braulio Salazar? Evidentemente, desde cierta perspectiva, él constituye por su temática figurativa (retratos, escenas y motivos religiosos) un adelantado de su generación. El hecho de que haya tenido que abrirse paso por sí mismo le confirió una ventaja sobre sus contemporáneos, pues allí donde éstos, impulsados por las tendencias practicadas en la academia, se convirtieron en seguidores tardíos del estilo paisajista aceptado, él pudo situarse en una perspectiva más integral en cuanto a que no descuidó, junto al colorido naturalista, el dibujo ni la figura humana, aspectos éstos de la disciplina formativa que vinieron a menos con los pintores que obtuvieron su estilo del postimpresionismo. Al supeditar el paisaje a la representación humana, Braulio comprendió las dificultades que se erigían para un autodidacta que, además de vivir en provincia, tenía escaso contacto con los maestros que vivían en la capital. A propósito de esto Braulio ha sido categórico al expresar que, más allá de la tarea del aprendizaje, su planteamiento figurativo abrigó un propósito de disensión, de ruptura con lo establecido, a riesgo de no ser incluido en escuela alguna, de ser rechazado, como en 1940, en los salones de moda. El dijo:

Yo quería con mi pintura llegar a hacer algo que llevara mucho esfuerzo, que resultara muy difícil realizar.



La obra de un artista puede ser estudiada dentro de un orden periódico que implica dos opciones: una secuencia de lapsos cronológicos o una secuencia de lapsos estilísticos. Ambas secuencias pueden presentarse simultáneamente. En el caso de Braulio Salazar, periodizar su obra supone correr varios riesgos. Porque algunas etapas suelen desbordar el marco cronológico y aparecer bajo nuevo aspecto en otro momento de su trayectoria, debido a la libertad con que ha trabajado. El mismo ha intervenido en el esclarecimiento de esta cuestión para sugerir que su obra puede ser dividida en tres etapas:

1. Una primera que corresponde a la etapa de formación y búsqueda, y la cual concluye más o menos en 1947 tras la obtención del Premio "Arturo Michelena" y su viaje a México.
2. Una segunda corresponde al período en que pintó dentro del realismo americanista, de tendencia anecdótica o social, caracterizado por el predominio del elemento lineal, y dentro del cual incluimos también la presencia de ciertos rasgos procedentes de la influencia cubista, recibida en México y en París. Esta etapa va de 1947 hasta 1958 aproximadamente.
3. Y luego está la etapa postmodernista en la que Braulio incluye su vasta producción de temática varia, caracterizada por la individualización del color empleado en toda su gama textural, con predominio de una técnica gestualista en la elaboración del cuadro.

En otras palabras, esas tres etapas podrían recibir la siguiente denominación, en el mismo orden:

- a) **Realismo expresionista**
- b) **Figuración social**
- c) **Figuración telúrica**. O también, para usar el término utilizado por algunos críticos, **Expresionismo lírico**.

Esta periodización, por supuesto, no es todo lo precisa que se desea. Con más exactitud, para matizar los términos en que van ocurriendo los cambios técnicos y temáticos en su obra, proponemos al lector el siguiente desarrollo:

1. *Período formativo, en el que situamos sus obras*

de adolescencia y juventud, hasta 1947 más o menos. En este lapso, que se inicia en 1928, ubicamos tanto su producción retratística del autoaprendizaje y sus primeros ensayos de pintura de género, guiados por la observación de efectos realistas en las obras clásicas, como sus inicios en un paisajismo airelibrista, desde 1935, que servirán de punto de partida para la transición que lo llevará, en su estilo maduro, a fundir paisaje y figura humana en una sola unidad temática.

2. *Realismo social. Con este término aludimos tanto a la tendencia figurativa que Braulio desarrolla por vía personal en el marco de una reacción contra el paisajismo de la Escuela de Caracas y que se caracterizó por la consideración de la figura humana en un contexto social expositivo, como a la evolución posterior de esta tendencia tras el viaje de Braulio a México en 1947 y los ulteriores cambios que se originan en su obra por efecto, primero, de la influencia de Rivera y, luego, del postcubismo. Este período, por el cual el nombre de Braulio es asociado erróneamente al realismo social de la Escuela de Caracas, corre más o menos hasta 1958.*

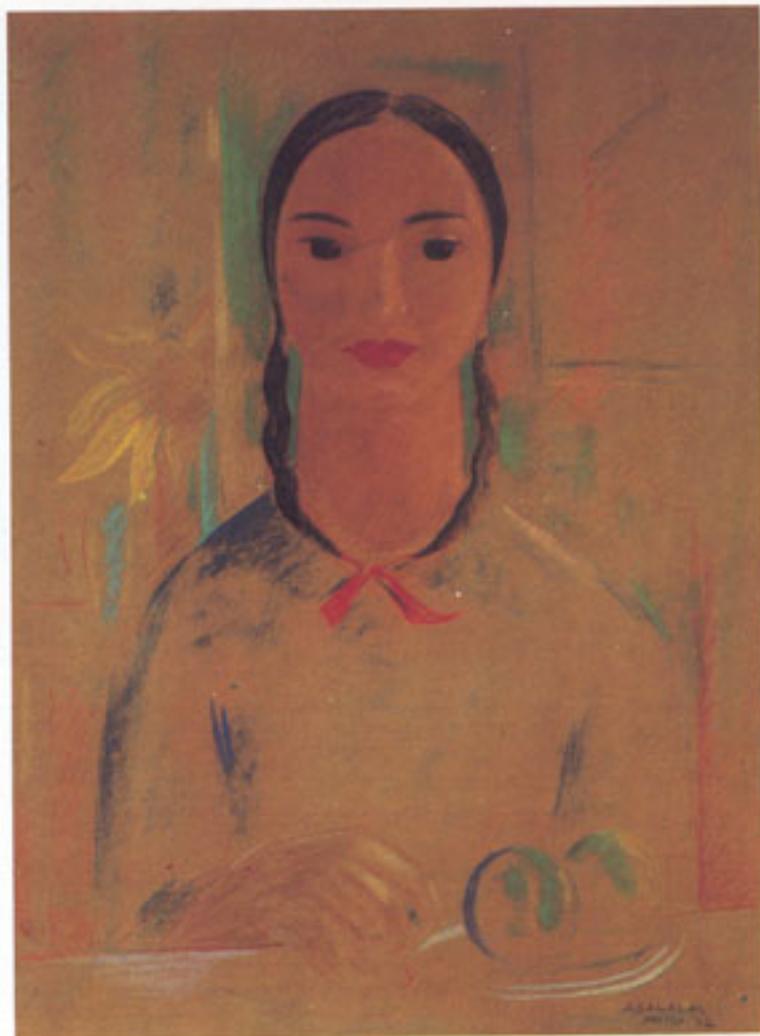
14/Retrato de mi esposa

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



15/Cabeza

□ Lic. Leonardo Salazar Ruiz



3. *Muralismo. Es una etapa derivada de la anterior y está representada por la serie de murales que Braulio realizó en Valencia después de 1952 (y un vitral en la Ciudad Universitaria de Caracas). La etapa muralista tiene también implicaciones conceptuales con el movimiento de integración de las artes que alcanzó su desarrollo en Caracas en torno al ensayo de síntesis llevado a cabo por el arquitecto Villanueva en Caracas, y el cual fue esencialmente de naturaleza abstracta; como consecuencia de esta conexión estilística, Braulio adoptó un esquema geométrico para componer sus murales planos resueltos en elemento cerámico. De hecho, aprovechó en este momento el aporte de las técnicas que había estudiado en México para sus murales de intención popular; pero también realizó dos murales abstractos en Valencia.*



Lám. 17 Lám. 70 Lám. 71

4. *Etapa Postcubista.* Paralelamente al realismo social y como consecuencia de su acercamiento al cubismo, en México y en París, Braulio iba a atravesar, una vez en Caracas, por un período de investigación que se inscribe en el marco de las búsquedas renovadoras en que trabajaba la nueva generación caraqueña, hacia 1948, en el Taller Libre de Arte, búsquedas penetradas por la influencia de las corrientes del arte europeo contemporáneo, el cubismo especialmente. La tendencia al análisis de la figura humana contribuye a que Braulio desemboque en la estilización lineal propia del período que hemos denominado como realismo social.

Lám. 18

5. *Período sintético o Expresionismo lírico.* En este lapso abarcamos la extensa obra que Braulio ha producido desde 1960, más o menos, hasta hoy, y en el cual, ya liberado de influencias, combinando en un discurso coherente todos sus logros anteriores, se inscribe su principal aporte al arte venezolano. Todos los géneros tratados anteriormente son retomados en este período, pero en especial, de manera dominante, aparece la figura humana en el paisaje.

Lám. 19

6. *Período informalista.* Al estudiar el período anterior debe considerarse, como una isla, la producción con la que Braulio incursiona en una modalidad de pintura matérica que representa el mayor punto de abstracción a que ha llegado su obra; aunque se trata, como él dice, de "fragmentos aumentados de paisajes", se ha relacionado esta obra con el informalismo que había ocupado el interés de la vanguardia venezolana.

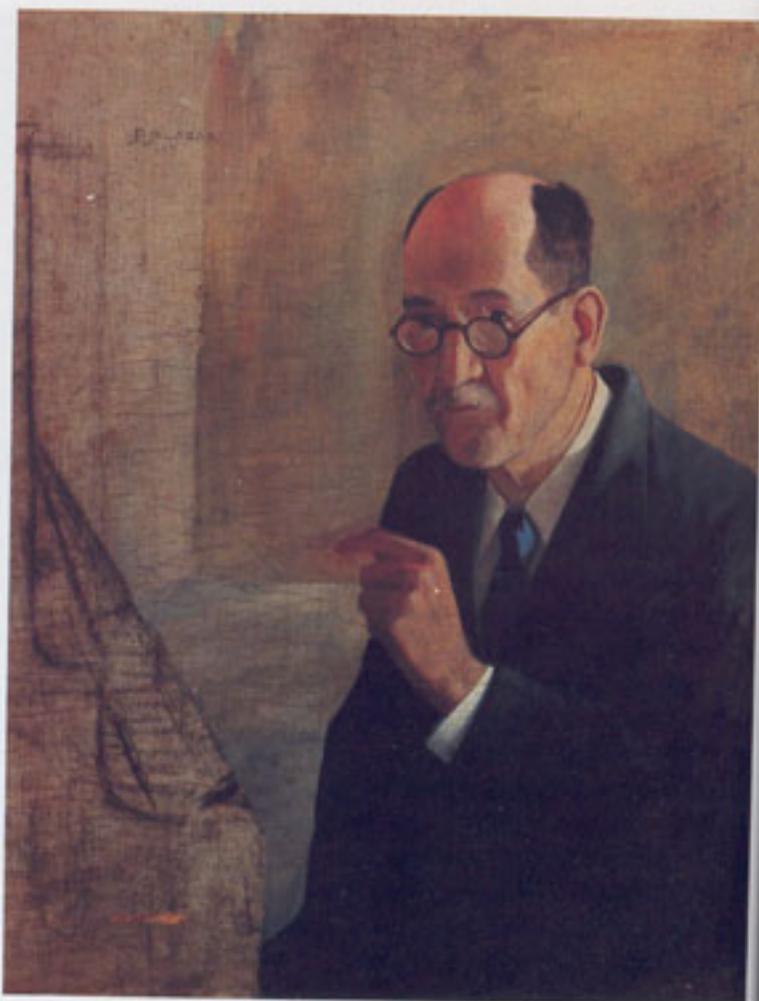






Ya hemos dicho que el retrato aparece en la producción temprana de Braulio Salazar asociado a una tendencia expresionista, tal como puede apreciarse en su autorretrato de 1934. Tendencia que se relaciona con la formación autodidacta cumplida en parte a través de la frecuentación de la obra de los maestros que le sirvió de aprendizaje o que, en ciertos momentos, él se impuso como modelo.

Es también una actitud coherente con su propósito de llegar a pintar de manera naturalista. Pero también tiene que ver con su inclinación natural al estudio de la fisonomía humana, que Braulio desarrolló desde sus comienzos, y que siempre le atrajo, al punto de habernos confesado que el retrato le había intrigado siempre en igual grado que el paisaje. No obstante, hizo del retrato el territorio vedado de sus afectos entrañables, pintando en este género por el gusto que le procuraba desentrañar en el lienzo la imagen de sus familiares o sus amigos; o sencillamente por un interés puramente psicológico. De allí que desdeñara pintar por encargo, actividad que, en el pasado, fue el medio de supervivencia que el oficio de pintar proporcionó a sus cultores. Como si la intimidad guiara los pasos que lo llevan desde sí a la exploración de la realidad, sus retratos comienzan con él mismo, y continúan hasta proyectarse en una secuencia familiar que va dando cuenta de un discurso autoexplicativo, que llega a nuestros días, si bien ya ha desaparecido de sus obras en este género todo resto de psicologismo. Pero cuando hace retratos no se confía a la memoria, ha solicitado la pose y ha pintado del natural, como los maestros de ayer, sin valerse del recurso fotográfico, aun cuando trabaje con la mayor libertad. Aparte de que muchas figuras que Braulio concibió como tipos generales, sin identificarlas, podrían tener rasgos de personas observados en la vida real; su obra en este sentido es abundante y extremadamente sugestiva para el análisis plástico.



21/Soplando el fogón

□ Sucesión Dr. Jorge Lizarraga



Comencemos por sus autorretratos. Hemos hecho referencia al de 1934, a continuación del cual, ya confirmada su decisión de consagrarse a la pintura, realizó un segundo autorretrato, de 1936, y en el cual, según la descripción de Rafael Pineda

Braulio empuña el pincel como instrumento de trabajo, pero también hecho uno solo con la mano en que se apoya el mentón, como punto de apoyo de sus meditaciones. Esta es la época en que el artista comienza a tener conciencia de que el color "es no sólo lo que se ve fuera, sino también lo que está dentro del hombre".

(Rafael Pineda, en el catálogo de la Retrospectiva en Pro-Venezuela, 1975)

Un estado de ánimo pesimista parece haberle inspirado varios retratos donde observó la imagen, o si se quiere, el rostro de un sepulturero. Se aprecia la adecuación entre tema y tratamiento que caracteriza al expresionismo, adecuación que Braulio explotó con penetrante agudeza al captar la atmósfera fúnebre de un asunto que, sin embargo, no está visto de forma patética, limitándose a simbolizarla con la imagen del lejano túmulo y su cruz; se diría que la expresión del drama se concentra en el rostro del personaje. Importa subrayar aquí la síntesis casi gestual con que Braulio encuentra una solución, un recurso que adoptará más adelante, y que consiste en hacer contrastar una figura en primer plano, bien detallada, con un paisaje de fondo apenas esbozado, reducido a unas cuantas notas de color. El pastel se amolda a la técnica de trazos rápidos que mejor se aviene con el temperamento nervioso de Braulio, y la serie de los enterradores, dentro de una manera realista, anticipa ya un excelente dominio de la misma, si bien no encontramos muchas obras trabajadas con esta técnica que nos insinúa, en la imagen del enterrador, un nuevo punto de contacto con Reverón.

Retrato del poeta Felipe Herrera Vial

Sr. Felipe Herrera Vial



Lám. 23

Pero Braulio no cultivó una sola manera en su primera época. El retrato del Dr. Rafael Guerra Méndez (Colección Hermanas Guerra Méndez), de 1937, es el más antiguo entre los que le consagrara a personajes de Valencia; obra un tanto estereotipada, cabal ejemplo de autodidactismo, pero con un detalle interesante, y es que el retrato acusa los rasgos de decrepitud del ilustre galeno de una forma tal que desciframos en ellos un trasfondo expresionista de naturaleza inconsciente; al modo de los retratos coloniales, la profesión del personaje está aludida por un emblema: el estetoscopio. Aun no hay aquí signos de que Braulio haya estudiado los procedimientos de Michelena.

Lám. 24

Poco tiempo después, en 1944, pintó el retrato de Bibita de Zerpa (Colección Bibita viuda de Zerpa), al término de la secuencia que comenzó con el premonitorio retrato del Dr. Guerra, y una de sus mejores obras en este género. Braulio consigue en este retrato el mismo efecto dramático del anterior, pero de modo consciente y no como resultado involuntario de la incompetencia que, por falta de técnica, demostró en el retrato del Dr. Guerra. No recurrió a recursos dramáticos para obtener lo que se proponía: develar la psicología de la dama en el momento de la pose en que ella es observada y en que ella observa aprehensiva y sorprendida. A crear la atmósfera de suspenso, a producir esa sensación de instantaneidad, contribuye la sombra de la cabeza y el trozo michelenesco de la pared abocetada: brillante juego metonímico.

Retrato del Dr. Rafael Guerra Méndez

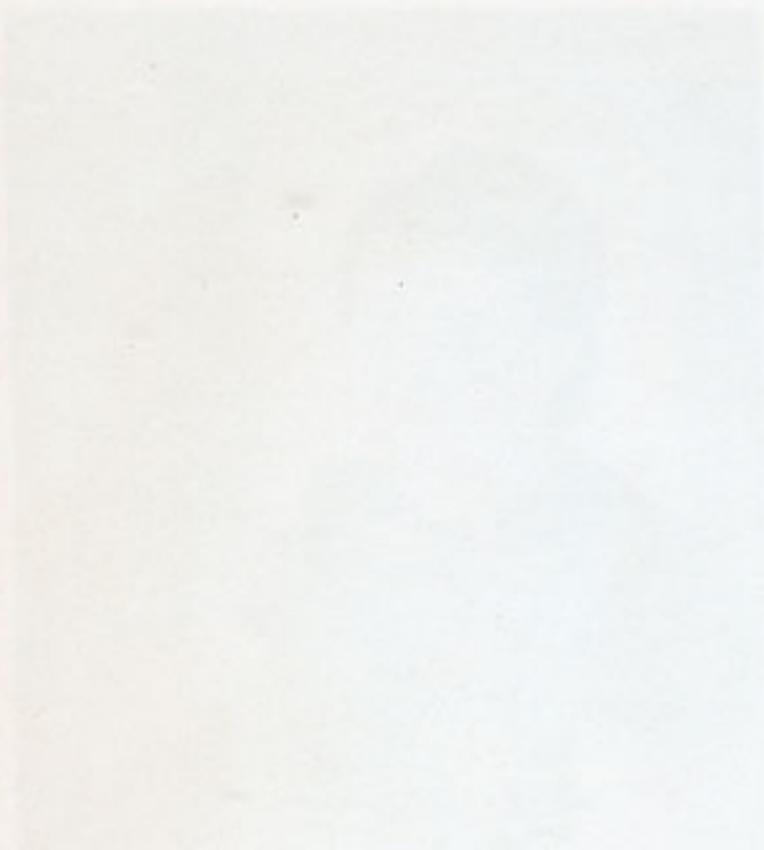
□ Hermanas Guerra Méndez



24/Retrato de Bibita de Zerpa

□ Sra. Bibita viuda de Zerpa





El retrato del Dr. Ricardo Guada (Colección Dr. Ricardo Guada) es de 1940, y se aparta de la dirección expresionista de los dos retratos anteriores; en él alienta una mayor síntesis expresada en la clara y nítida construcción del volumen; no deja de haber cierta familiaridad entre esta obra y los retratos que por la misma época, adelantándose a la nueva pintura venezolana, realizara Francisco Narváez, tras su regreso de Europa. Curiosamente, Braulio desconocía completamente el trabajo de Narváez, con quien tiene, por cierto, más de un punto en común. El retrato de Ricardo Guada es uno de sus mejores logros de esta época y constituye un anuncio de su retratística futura. En 1941 hizo el retrato de Rosita, a la sazón su novia y a quien desposó al año siguiente. Se trata de una obra pintada con la luz del taller, dentro del concepto de modelado realista que Braulio había podido desarrollar a través de la lectura de los clásicos; la ejecución concisa, la economía de elementos y la sabia y concentrada expresión interior hacen pensar en lo que Braulio dijo una vez:

Hay que aprender a observar las cosas, buscar en su interioridad, no fuera de ella. Interpretar el contenido de los objetos.

Al comparar este retrato con el que hizo de Rosita en 1946 constatamos el cambio experimentado desde un tímido estudio con la paleta del taller a una franca concepción airelibrista, ya alcanzada la madurez. Jugando con las sugerencias del estilo abocetado, Braulio proporciona al blanco de la tela una calidad vibrante y sutil que supera en elocuencia plástica el efecto que hubiera podido conseguir empleando un acabado realista; pero el paisaje está tratado de manera impresionista, para sugerir un clima emotivo con notaciones frescas que contribuyen a fijar la atención en el rostro, centro de la composición.

25/Retrato del Dr. Ricardo Guada

□ Dr. Ricardo Guada Lacau



26/Retrato de Rosita (esposa del artista)

□ Sr. Iván Salazar Ruiz



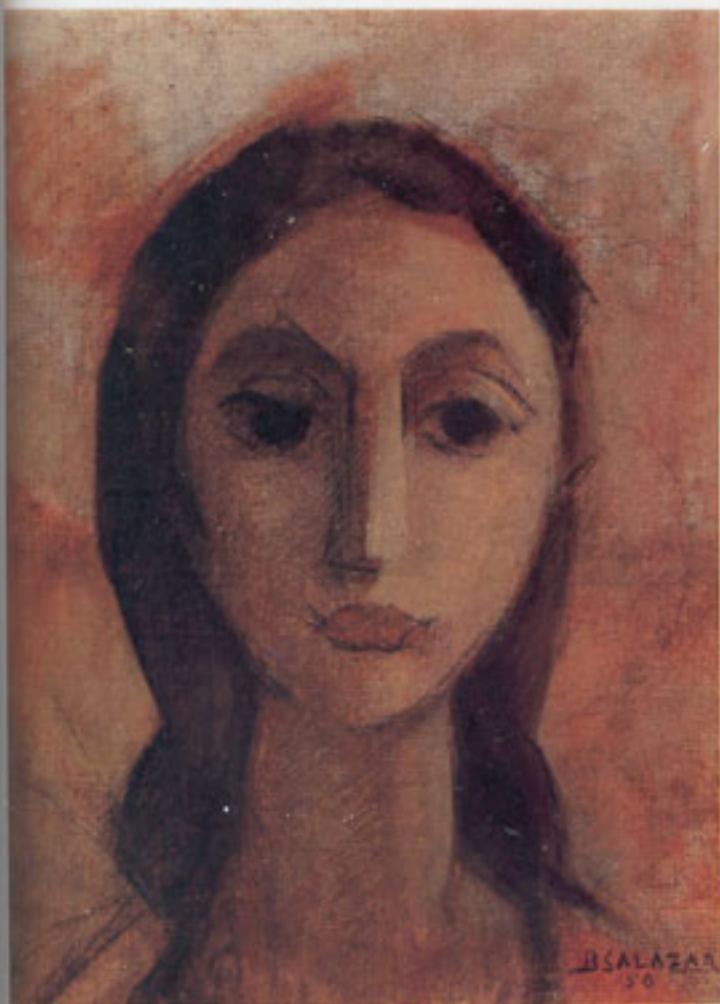
En la evolución de Braulio Salazar se cumple un principio infalible del retrato moderno: a mayor conciencia de los medios plásticos mayor debilitamiento de grado de veracidad atribuido a la representación psicológica. En esta misma proporción la expresión propiamente plástica se torna más independiente del tema, en perjuicio de la identidad del retrato. Y ha debido ser así. Por esto, los primeros retratos de Braulio, a despecho de sus incorrecciones, son los más realistas en cuanto a la psicología del personaje. El artista funda su obra en el poder de los medios, y éstos condicionan a su arte. Por ello Braulio dice:

Crea, y la tela creará contigo.

Está hablando de la relevancia que, durante el proceso de trabajo, adquieren los materiales al sugerir los múltiples caminos que el azar, como una fuerza incontenible, es capaz de imprimirle a la obra del artista más racional.

17/Estudio de cabeza

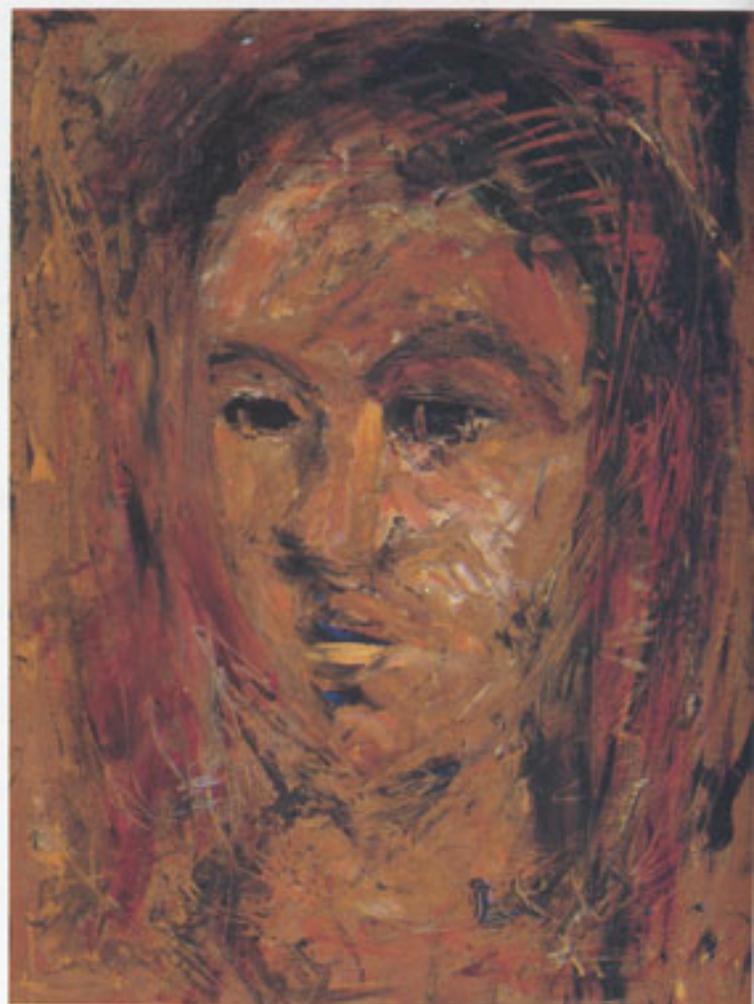
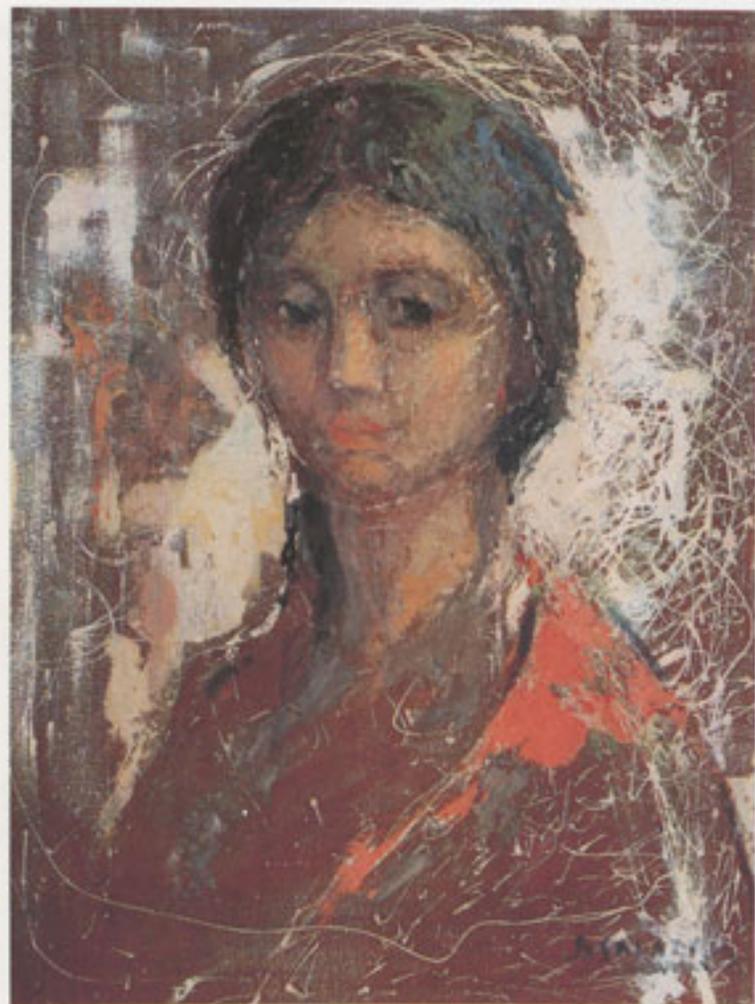
□ Sta. Zola Rosa Moreno



28/Retrato del escritor Enrique Góscors

□ Sr. Felipe Herrera Vial





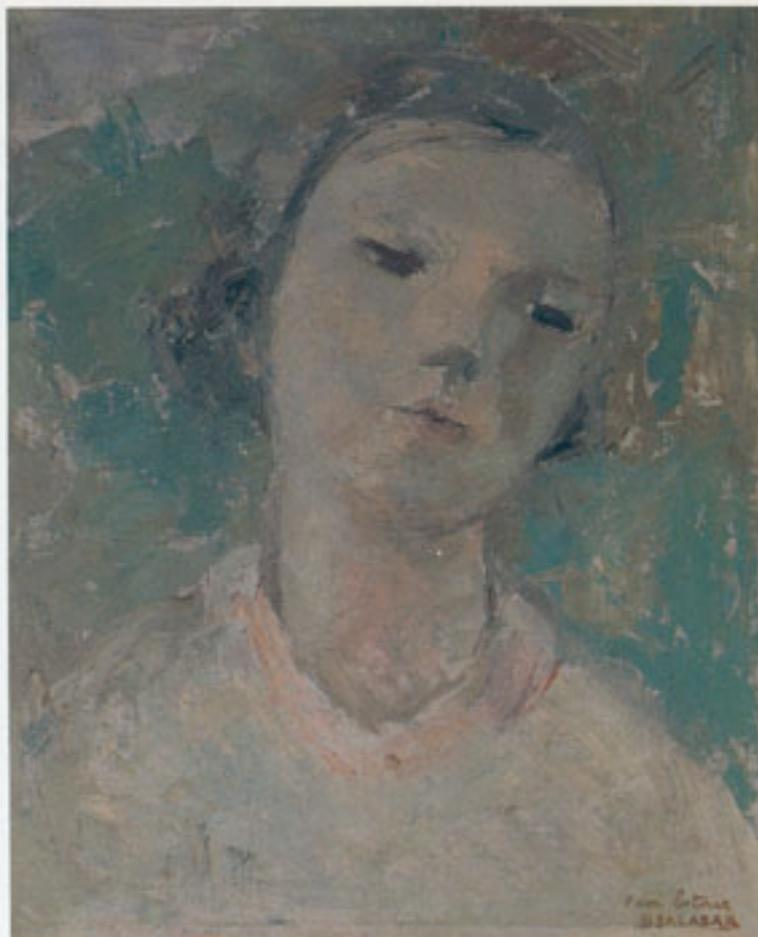
31/Retrato del escultor Eduardo Gregorio

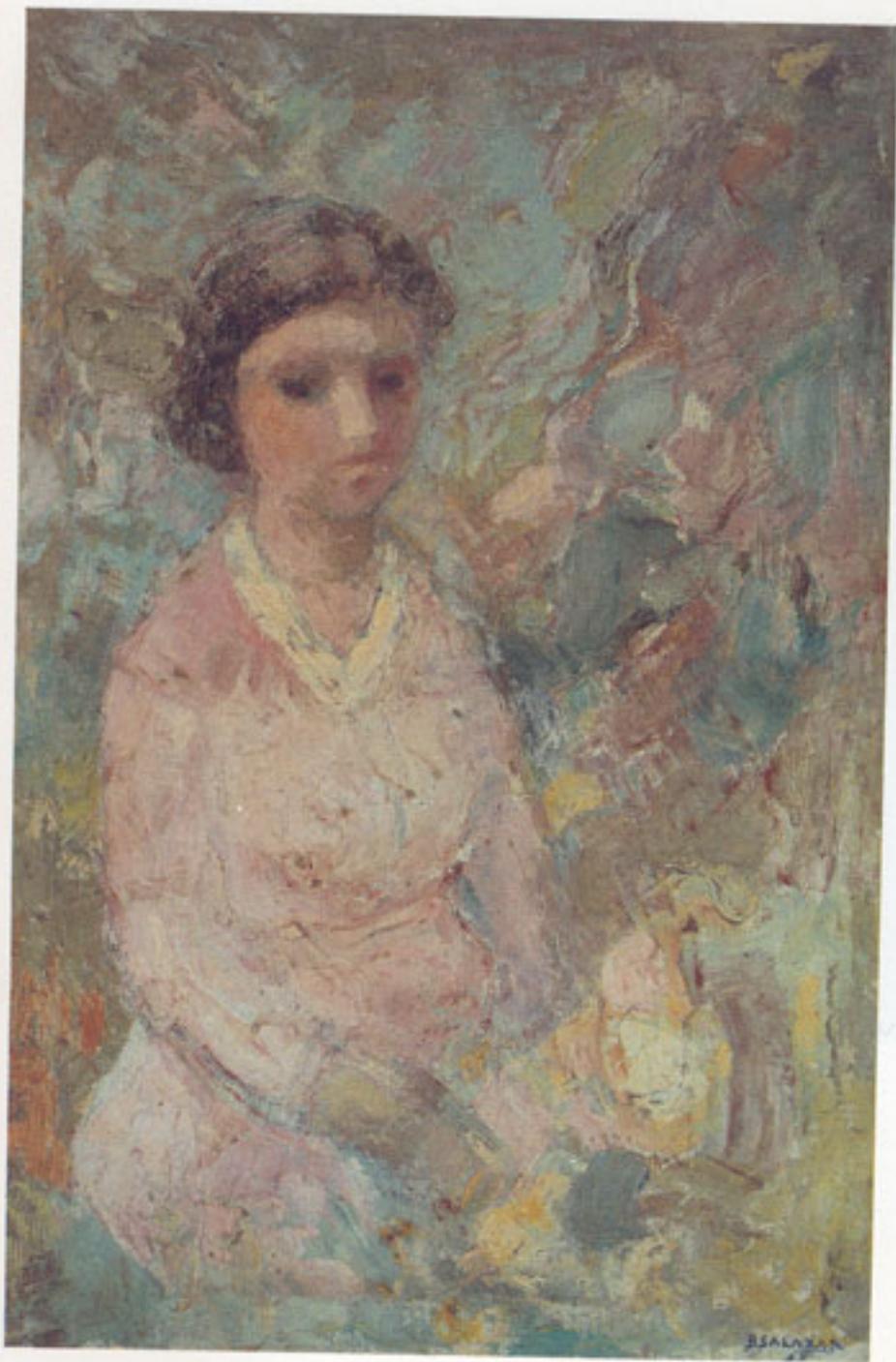
□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



32/Figura

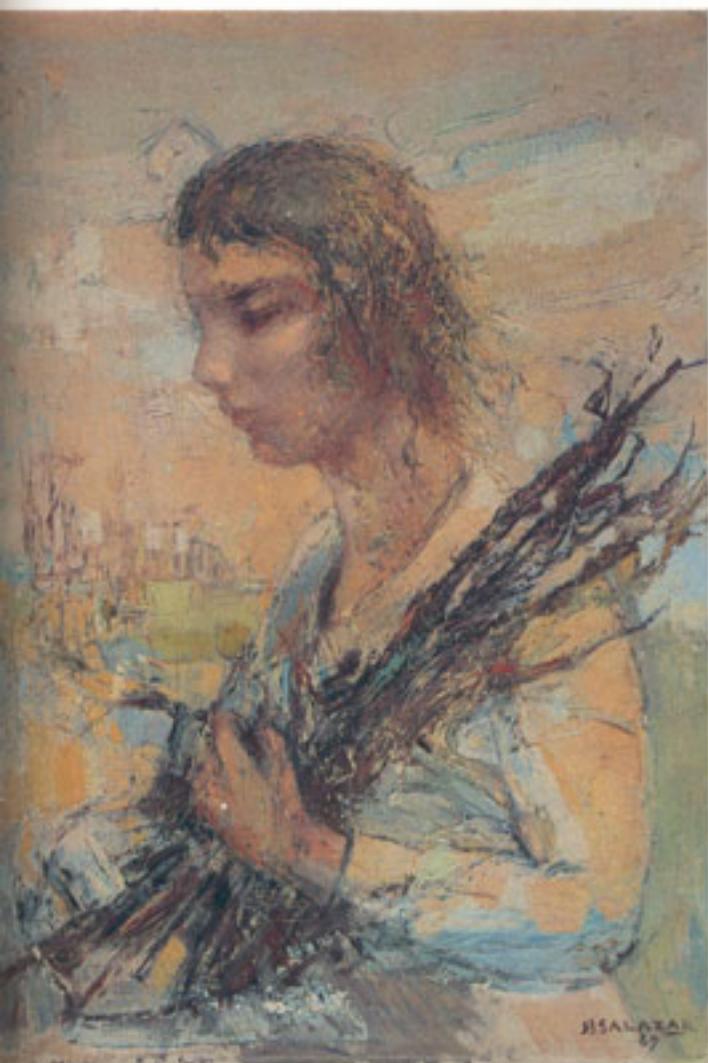
□ Sr. Armando Pérez





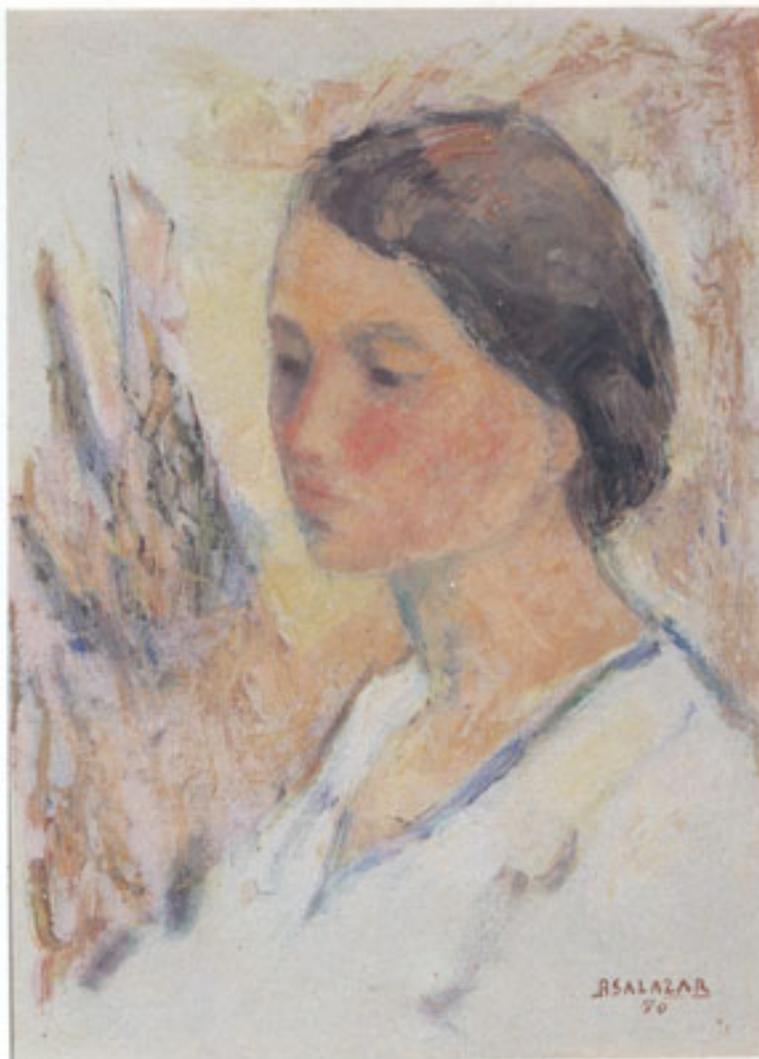
Leñadora

Sr. Omar Flores Estrada



35/Rostro de dama

Sr. Rafael Sosa Marvez





Mujer con paloma

□ Dr. Andrés Contreras



En el desarrollo cronológico del retrato de Braulio, el tema pierde terreno ante una materia que tiende a convertirse ella misma en el tema y que se autonomiza tanto más cuanto más libre alcanza a ser el gesto del pintor. El retrato corre la misma suerte de los otros géneros; el paisaje, la naturaleza muerta, la escena campestre, la marina: lo que termina por imponerse en ellos no es la presencia del tema, sino la pintura, y en esta perspectiva la búsqueda del artista se orienta hacia un mayor grado de abstracción y hacia la homologación de los rasgos particulares en tipos generales; por efecto de una creciente búsqueda de síntesis, las fisonomías llegan a concentrar en sí la suma de todos los detalles. Surge así el retrato de una mujer ideal, símbolo de la plenitud de todas ellas, arquetipo femenino universal que recorre toda su pintura.

Braulio ha sido consecuente con su proyecto de elaborar una iconografía valenciana integrada por toda clase de retratos, que ha ido realizando y entregando espaciadamente a lo largo de su carrera, de un modo espontáneo, sin someterse, como hemos dicho, a las presiones del encargo. Son retratos sentimentales, en su mayoría sujetos amistosos o familiares; cierto número de ellos son autorretratos que hemos venido estudiando y que nos permiten seguir, a la par que los cambios personales, las variantes técnicas de su trabajo a través de una evolución que se caracteriza por una constante reafirmación de la materia cromática. El **autorretrato** de los cincuenta años, pintado en 1967, quizás represente, en punto a logro, el grado más alto en la indagación expresionista que Braulio iniciara en 1937 con el retrato de su madre. Y constátese la identidad estilística, guardando las distancias, que hay entre las imágenes de la madre y del hijo, en sus dos retratos, a través de la caracterización que en ambos casos se orienta a enfatizar la expresión psicológica mediante la relevancia que se da al cuerpo de la materia cromática.

Lám. 38

Lám. 12



Desde los retratos de Guerra Méndez, Echeverría, Alcázar, Herrera Vial, Rosita, Ricardo Guada, Bibita viuda de Zerpa, Alejandro Colina, así como de aquellos en que la imagen del modelo ha servido para cuadros de género, como los estudios de **La Durmiente** y **La Vela del Alma**, que son retratos de sujetos anónimos, la iconografía de Braulio a este respecto ha experimentado los cambios inherentes a la evolución de su concepto pictórico, pero ella no ha dejado de ampliar considerablemente su horizonte temático, conforme al propósito del artista de constituir una crónica humana de Valencia. Dentro de su evolución incide una mayor o menor aproximación al realismo: así, las obras del período social, en los años cincuenta, representan mayoritariamente tipos imaginarios y predomina en éstos la caracterización mestiza, pero también en esta época Braulio alcanzó, en cuanto a conciencia de la interrelación de medios y tema, su obra de mayor aliento en el género. **Retrato de Ligia, Figura en sepia, Lectora, La ventana, Beatas, Ritmos maternos**, son ejemplos óptimos de lo que decimos.

Lám. 39 Lám. 72 Lám. 75

Lám. 76 Lám. 81 Lám. 83



La Escuela de Caracas después de haber tenido grandes pintores figurativos terminó en una escuela paisajística. Las razones son obvias. El impresionismo se había ido a la calle e instauró la naturaleza viva. La Escuela de Caracas siguió la tendencia del impresionismo al aire libre y concluyó en el paisajismo.

Esta opinión de Braulio resume su posición frente al paisajismo derivado de la enseñanza de los maestros del Círculo de Bellas Artes; ella permite establecer un distanciamiento de su obra respecto a la Escuela de Caracas, subsanando el error que se comete cuando se la asocia a ésta. Hemos dicho que Braulio sólo tuvo encuentros esporádicos con los paisajistas del Círculo de Bellas Artes en la década del 30, es decir, cuando aun estaba en proceso de formación; técnica y formalmente se aparta de los principios de éstos para coincidir con los planteamientos del grupo de realistas que surgió a raíz de la muerte de Gómez.

La posición de Braulio entrañaba una crítica al paisajismo puro semejante a la que, por otra vía, le hacían pintores que como Poleo y León Castro ensayaban retomar la figuración en el punto en que ésta había sido subordinada al paisaje, o excluida de la representación:

Luché contra el paisajismo puro de la época, en mis clases y en la escuela. Hubo resistencia de mi parte a aceptar esta situación. Pero yo conocía la pintura del Círculo de Bellas Artes. En la escuela del Cuño veía a Monsanto, a Lira, a Pedro Angel González. Reconozco que me ayudaron. Les llevaba, a veces, mis obras. Y ellos opinaban. Fue una relación personal, no de maestro a alumno. Ya en aquella época yo quería hacer algo distinto.

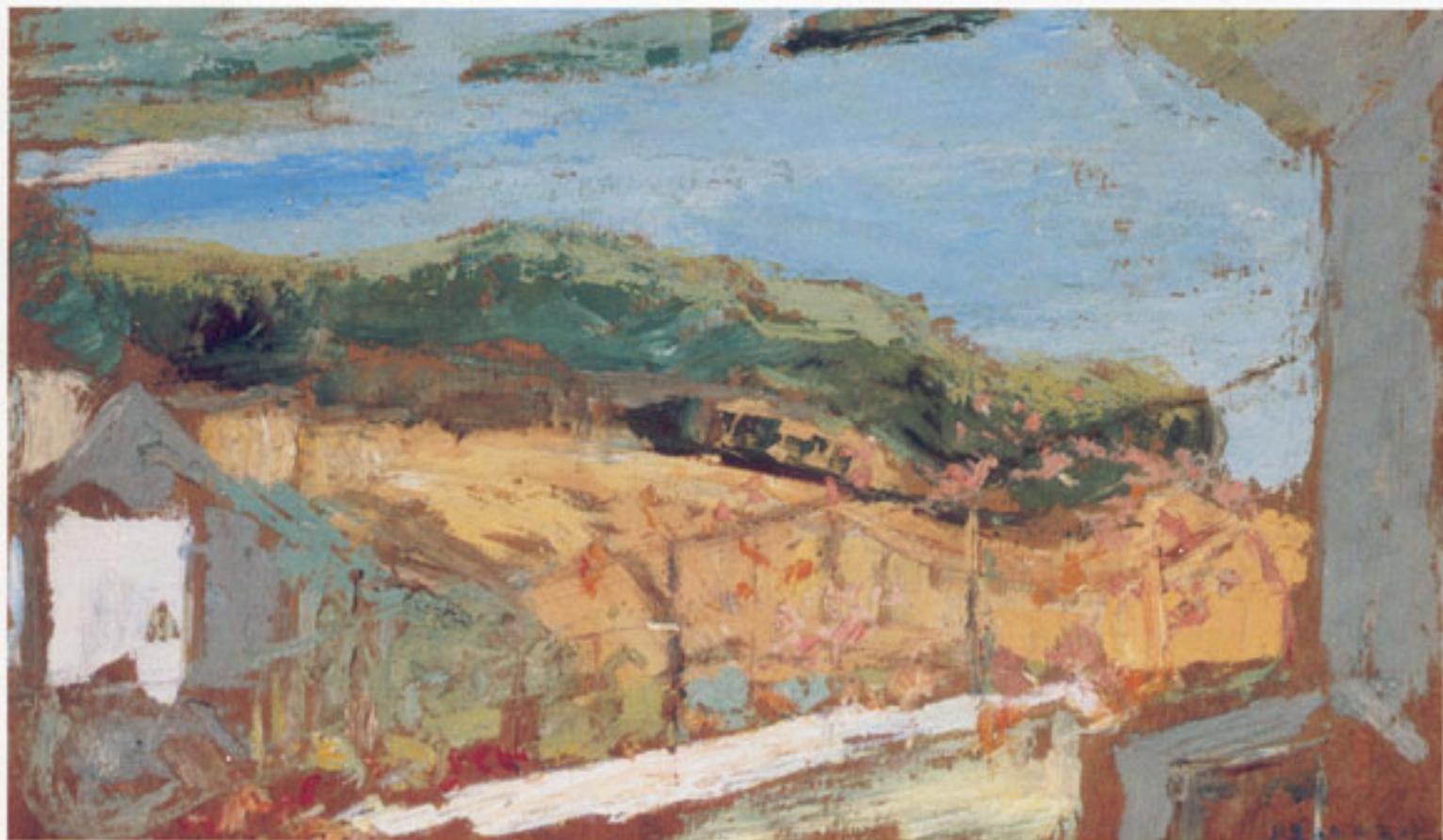
Su formación, ya lo hemos dicho, fundía el autodidactismo con la observación de los maestros del siglo XIX, en ausencia de una tradición escolar del tipo de la que existía en Caracas. Esto último pudo haber contribuido a que no se interesara en el paisaje puro, como tema predominante. O que sólo llegara a interesarle como complemento de la

figura humana. Si bien es cierto que entre sus primeras obras encontramos varios paisajes, pintados antes de 1936, que precisan de una declaración en el sentido de que ofrecen algún parentesco con la Escuela de Caracas a través de cierto conocimiento del postimpresionismo francés y de Cézanne. Aunque puede tratarse de una coincidencia con los paisajistas de Caracas en cuanto a la representación de una imagen fresca y veraz del paisaje observado directamente del natural.



Lám. 4

Es presumible que Braulio haya alcanzado por sí mismo, en sus atentas y amorosas salidas al campo, aunque de modo tímido, una estructura de percepción muy similar a la adquirida y difundida por el Círculo de Bellas Artes, y sin haberse propuesto precisamente hacer del paisaje un tema excluyente. Esto puede apreciarse en paisajes de pequeño formato como el que se encuentra en la colección Sucesión Dr. Jorge Lizarraga, en Valencia. Fue pintado antes de su primer viaje a Caracas, en 1935, y constituye una intuición temprana. Empleó aquí una paleta clara de la cual ha eliminado los tonos sombríos del taller con que trató sus primeros retratos y cuadros de género y así también se desprendió por primera vez del negro para dar las sombras en un alarde de modernidad que Monsanto hubiera celebrado a la vista de los rasgos sintéticos de la composición y del evidente propósito de construir las formas con el color. Por otra parte, Braulio introduce por primera vez el recurso de una mancha de agua, elemento multiplicador de las imágenes que aparecen insistentemente a lo largo de toda su obra. Espejos de agua mansa, charcos, lagunas o pozos del río Cabiliales, no sólo se asimilan a un recurso plástico por el cual la composición se dinamiza, sino que además tienen un valor simbólico que se asocia con las vivencias de infancia. Sólo *se puede pintar bien lo que se ama bastante*, dijo Manuel Cabré para referirse a su pasión por El Avila; la misma frase la hubiera podido decir Braulio aplicada ahora al invierno: reiterada y soberana presencia que el agua y el verdor acusan por todas partes en sus cuadros, imágenes de un culto secreto del cual no se avegüenza el pintor.





Lám. 44 Lám. 45

En tanto que sirve de espejo el agua es un elemento multiplicador del espectro plástico y en la medida en que profundiza el plano a través de las cosas que se reflejan en ella, crea nuevos motivos de interés en el cuadro y dinamiza el espacio. Los más antiguos cuadros son dos marinas pintadas en Puerto Cabello en 1928; pero este género no es su tema habitual para hablar del agua, pues prefiere lo estático, el reposo, la reflexión y no el agitado movimiento del mar; básicamente es un pintor de las llanuras, de la incidencia valle-montaña donde el arroyo comienza a ensanchar sus aguas para extenderse en los pozos quietos, entre árboles y frondosidades; la alusión al invierno es permanente, y esta es una imagen ligada también con la melancolía.

44/Marina

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



45/Marina

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



Aunque ha dicho en una oportunidad que

la pintura naturalista está sometida a ajustarse a lo que ya existe. Y lo importante en la pintura no es lo que existe sino lo que va a existir en el cuadro, conforme a lo que uno interpreta

Braulio siempre ha expresado, de una u otra manera, los caracteres esenciales del paisaje valenciano, su tectónica y su ecología, su luz y su atmósfera, así estos elementos aparezcan transformados por su voluntad de abstraer; y no podía ser de otro modo. Pero se observará también que ha dedicado escaso o nulo interés al urbanismo, al espacio arquitectónico de Valencia. Sus referencias en este sentido son meramente incidentales, si bien no queremos decir que no haya tratado el tema citadino. Precisamente, uno de sus más antiguos paisajes es **La calle del cerro del Zamuro** (Colección Dr. Ricardo Guada), de 1940, y cuyo motivo es un rincón valenciano donde nació Luis Guevara Moreno. Su motivo suburbano se aproxima más a la visión rural de un Rafael Monasterios con sus temas aledaños y humildes, que a la de Cabré, el más arquitectónico pero el más frío y racional de los paisajistas del Círculo de Bellas Artes. En ese paisaje encontramos otro vínculo o afinidad entre Braulio y la Escuela de Caracas, una aproximación que está más definida en el paisaje con que ganó el Premio "Andrés Pérez Mujica", en el Salón Arturo Michelena, recién creado e inaugurado en 1943, y que Braulio tituló **Sacadores de arena en el Cabriales** (Colección José Manuel Delgado Filardo); la pieza fue del agrado de A. E. Monsanto, quien como miembro del jurado no vaciló en concederle el premio a un paisaje que él podía relacionar con las tendencias que había alentado en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Braulio había llegado ya a cierta madurez, pero seguía mostrándose versátil e inquieto en sus búsquedas, sin un solo estilo, abordando tan pronto el retrato como la pintura de género o el paisaje con figuras. La vegetación estilizada con arabescos que recuerdan la manera de André Lhote, parece adelantarse aquí a los ritmos y arabescos que Elbano Méndez Osuna y el propio Rafael Ramón González explotarían bajo la influencia del

postcubismo. Pero Braulio no había viajado a Francia, como tampoco Rafael Ramón González, espíritu intuitivo también, quien trabajó mucho en Valencia donde llegó a cultivar la amistad de Braulio. De cualquier manera, sorprende siempre, por esta época, la flexibilidad de Braulio para apuntar hacia vías que luego interrumpe o que más tarde sintetiza, sin que se hagan visibles o predominantes las influencias. Pasa de un tema a otro con gran facilidad, siempre insatisfecho, indagando.

Lám. 46

Lám. 48





Si dijimos que se aparta de la concepción del paisaje puro, no es porque no se sintiera competente; ya vimos que podía hacer un paisaje como el de los pintores de la Escuela de Caracas, en punto a representación de las formas y la luz de nuestra naturaleza. Pero no se sentía a gusto aquí a causa de su carácter independiente que le llevó a rechazar un camino ya trillado, del que, por otra parte, se carecía en Valencia de una tradición propia. El pensaba que el cuadro debe revelar el punto ideal de encuentro entre el hombre y la naturaleza, sin privilegiar ni a uno ni a otro en una composición frente a la cual experimentamos un sentimiento intimista, conforme al efecto armónico buscado en la relación de hombre y paisaje. La retratística fue lo primero, luego descubrió el paisaje y finalmente fundió ambos temas en una sola unidad que iba a privar en adelante. En esta medida fue apartándose del paisaje puro de sus inicios. El resultado da idea de la síntesis que ha buscado en los últimos años.

Una tendencia generalizada en la Escuela de Caracas es la que lleva a considerar el paisaje con exclusión de toda figura humana. Sin embargo, Reverón y Monasterios no aceptaron esto como criterio de valor; no dejaron de ser paisajistas porque hayan situado en el campo visual, con más o menor relevancia, ciertas figuras. Tampoco puede aceptarse que es sólo paisaje la imagen susceptible de identificarse con una realidad por el hecho de haber sido pintado del natural.

El paisaje es, en sentido figurado, la pintura que tiene por tema a la naturaleza exterior y a los elementos que la pueblan, sean cosas o seres humanos, siempre y cuando la presencia de éstos últimos no se constituya en anécdota o asunto central. Visto así, Braulio es un paisajista, el más completo que ha dado la pintura carabobeña.





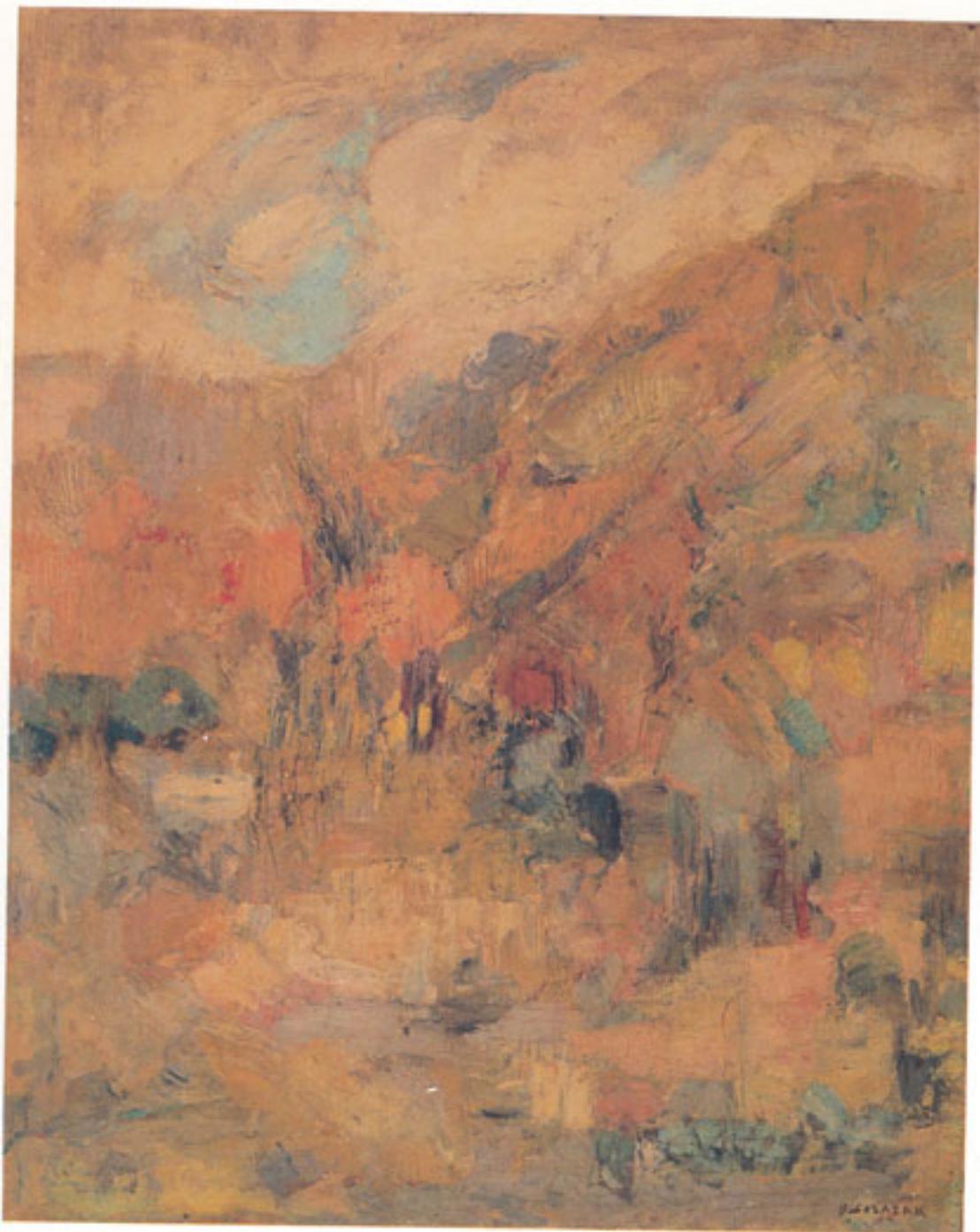
Lám. 46 Lám. 50 Lám. 52
 Lám. 54 Lám. 56

El paisaje es determinante en su obra, y haciendo abstracción del período realista de los años 50, lo ha cultivado en todas sus épocas, no sólo combinándolo con figuras, sino en un sentido puro. Pero el paisaje ha sido para él más la expresión del sentimiento que lo vincula a la naturaleza que la imagen misma de ésta, y de allí que sea escaso el interés que se toma en identificar con nombres de lugares los motivos de estas composiciones de ubicación indefinible. Una excepción son los paisajes del Cabrales, que Braulio ha hecho en todas sus etapas, y que constituyen la recreación de impresiones de infancia y juventud revestidas de valor mítico.

Podemos estudiar en la obra paisajística de Braulio una fase simbólica en cuyo origen se halla su tendencia a sublimar las imágenes de la experiencia infantil recobrada en motivos arcádicos, como son aquellos en que trata la imagen del Cabrales. Este paisaje representaría una edad de oro.











INVENTARIO DE LIBROS Y REVISTAS		MUSEO ARMANDO FELVERDI
N°:	069	
DE:		





La otra fase de su paisajística concierne, no ya a la remembranza, sino a la experiencia técnica del pintor, y su sentido es actual. Con esto nos referimos a un tipo de paisajes en el que priva una concepción matérica, de naturaleza gestual que, si bien no se fundamenta necesariamente en datos de la realidad, tampoco se da asociada con vivencias pasadas y recuerdos. Suele ser una paisajística pura, con prescindencia de la figura humana, que bordea a veces la abstracción, o que desemboca en ésta por un proceso dialéctico. Esta fase se afirma con su período de plena madurez, de 1960 en adelante. En 1964 encontramos uno de los más antiguos ejemplos de esta concepción matérico-cromática: el paisaje **Cabriales** (Colección José Enrique López), en el cual el tema está reducido a un conjunto de impresiones texturales de color vivo que sugieren un paisaje arquitectónico. A partir de 1966 esta manera alcanza un desarrollo más abierto, monumental y se torna más frecuente el empleo de grandes formatos; son paisajes telúricos, de presencia terrosa o erosionada como la que se observa en el piedemonte de la cuenca del lago, y el motivo son cerros agrestes, a veces vestidos de espigas, que terminan en un horizonte de árboles; el tema es secundario ante el énfasis de la factura en espesor que proporciona la luz y la atmósfera de la composición; tanto mayor el formato tanto mayor la exigencia de un color en expansión, cuya energía dimana de la fuerza del trazo. A veces varias figuras en la distancia introducen en estos paisajes montañosos una connotación eglógica, y el cielo está tratado con tono suaves. Otras veces, al recrear un follaje, un bosque o un recodo del río, la percepción del motivo tropieza con una más abigarrada y violenta trama de colores y tonos flotantes que, como en un cuadro impresionista, requieren de un punto de vista alejado. Impresiones de quemas y paisajes calcinados, en medio de brumas cenicientas o rojizas permiten establecer con estas obras de 1966 el inicio de un período informalista que nos lleva hasta 1968.







BIANCA
1912





Con la ayuda del Rotary Club y el Concejo Municipal de Valencia, Braulio fundó en 1945 la Escuela Libre de Pintura, el primer centro docente para las artes plásticas que se creó en la ciudad de Arturo Michelena. La escuela estuvo bajo su dirección hasta 1948 cuando, también por iniciativa de Braulio, fue transferida al rango de centro académico y ampliado su pénsum de estudios. En la Escuela Libre materializó nuestro pintor un modelo de enseñanza que había venido madurando y que halló inspiración en su propio aprendizaje. Braulio sabía que la pintura no se puede enseñar sin que existan en el alumno condiciones previas que éste descubre por sí mismo, y en general puede tenerse por un principio que todo pintor es un autodidacta que ha recibido algo de la naturaleza y mucho de las obras de otros artistas que constituyen, en suma, lo que llamamos tradición. No se le enseña sino lo que ya existe en él, de forma que el aprendizaje se reduce a un autodescubrimiento. Esto mismo fue lo que pasó con Braulio y lo que quiso propiciar en la Escuela Libre, que sirvió de precedente a otros centros que después se crearon con el mismo espíritu, pero en tiempos más favorables.

La práctica iba a demostrar que el taller libre fue siempre el modelo más provechoso para la educación creativa que le interesaba a Braulio, pues su propósito fue formar artistas. El pudo haber encontrado un ejemplo en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, fundada en 1936, y en la cual las actividades de los talleres, muchas veces puestos bajo la conducción de los propios alumnos, dieron mejor fruto que los programas teóricos.

El taller Libre de Arte del Ministerio de Educación, que fue un centro de vanguardia fundado en 1948, expresó en el mejor sentido el propósito de los nuevos artistas caraqueños de reciclar el tipo de actividad desarrollado por ellos mismos, un poco antes, en los talleres de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Braulio no ignoraba estas circunstancias. Desde 1939 mantenía estrecho contacto con pintores y estudiantes que laboraban en este centro docente. Pero la Escuela Libre se anticipó en tres años al taller Libre de Caracas, que dirigía

Alirio Oramas; constituyó así pues una experiencia pionera que no pasó desapercibida a los grupos innovadores que en Caracas presionaron ante el Ministerio de Educación para conseguir que se abriera un centro disidente de la Escuela de Artes Plásticas, tal fue el Taller Libre de Arte.

El éxito de la Escuela Libre fue resultado de la gestión unipersonal de Braulio, pues las limitaciones presupuestarias le obligaban a realizar él solo todo el trabajo de orientación de sus alumnos brindándole la oportunidad de demostrar su método. Método muchas veces comunicado por Braulio cuando revive esta experiencia única en Venezuela. En síntesis, no puede enseñarse sino lo que se sabe, pero tampoco más de lo que ya sabe de sí el alumno:

Una de las cosas importantes de la educación, no es enseñar que dos y dos son cuatro, sino la forma cómo se transmite ese conocimiento.

Lo principal en la enseñanza, artística, ha dicho también, es propiciar que el alumno se enamore de las cosas, del oficio, de la vocación. Lo demás lo encontrará en la realidad diaria, en los libros, todo lo cual forma parte de los hábitos que condicionan la vida del artista.



Lám. 17 Lám. 71

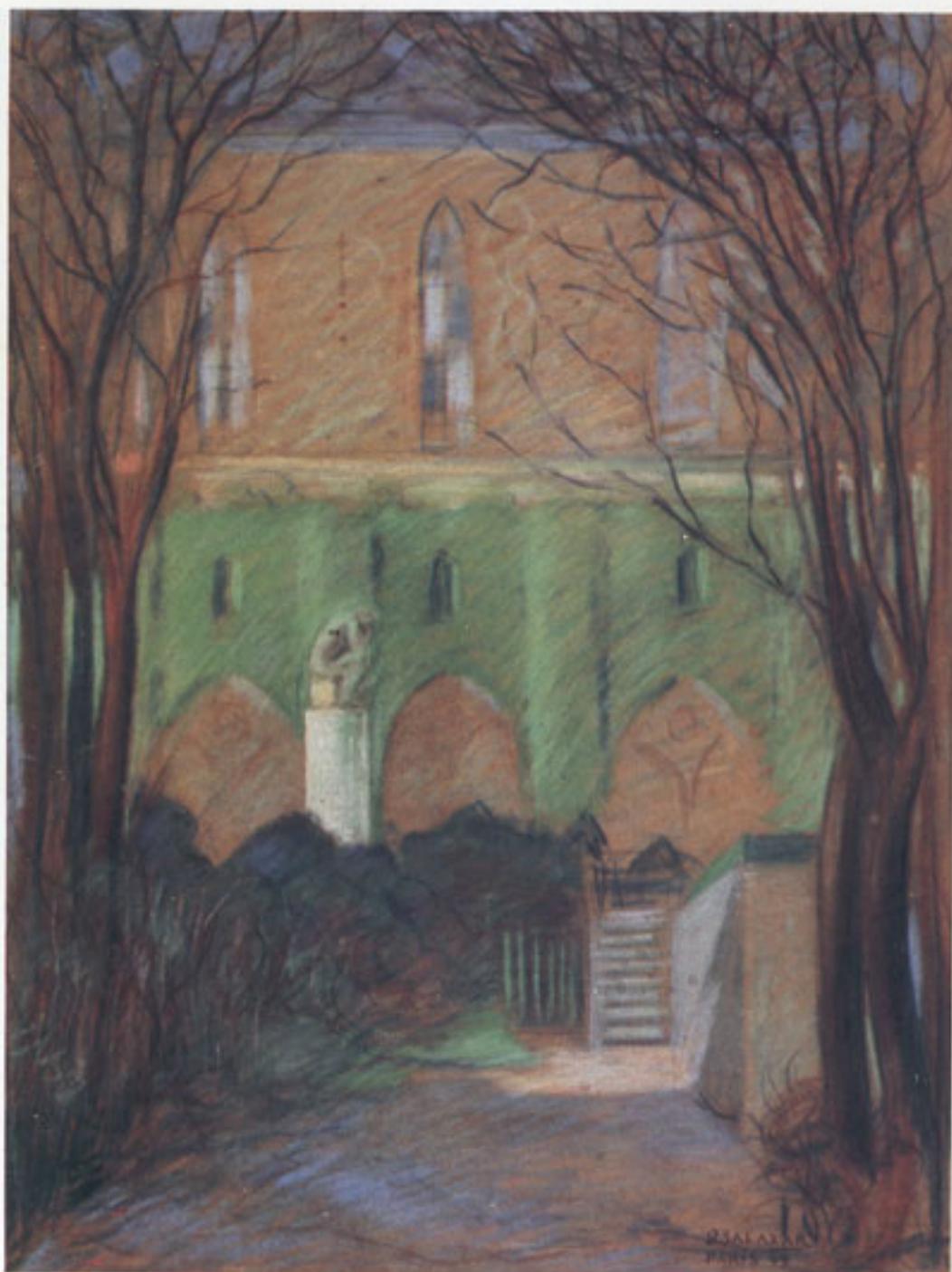
El trazado de la evolución de Braulio Salazar, en su etapa formativa, difiere del que siguieron los pintores de su generación o de la siguiente. Es un trazado si se quiere más independiente de la influencia de escuelas y, también, quizás, de mayor presencia autodidacta. Sus nexos con la Escuela de Caracas, ya lo hemos dicho, son escasos y no se puede hablar aquí de influencias; por otro lado, no encontramos en su obra acusadas señales de respuesta a los movimientos contemporáneos del arte europeo, como ocurre con otros artistas de su tiempo. La información cubista que emite se halla en pocas obras, y así también la de otras tendencias de obligada referencia en el código manejado en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. En un momento de encendidas prédicas en favor del internacionalismo, que pide a los artistas asumir las estéticas derivadas del análisis cubista, Braulio se mantuvo aparte, y no por desconocimiento de los movimientos contemporáneos, sino por un principio de lealtad a su propio proyecto, lentamente cumplido en la provincia, al margen de la moda. Pocos artistas como Braulio en su tiempo se libraron de la opresiva urgencia de quemar etapas, avanzar por saltos, esclavizados por las reproducciones de libros, a través del préstamo hecho a conceptos foráneos en los que se hacía descansar el progreso del arte, progreso que conducía, de movimiento en movimiento, al arte abstracto y al descrédito de la pintura de caballete.

Pero no se apartó del programa de las vanguardias porque desconociera los procesos derivados del arte cubista, tenido como piedra angular de la evolución en arte. Por el contrario los estudió y tuvo en cuenta poniéndolos al alcance de sus alumnos en el taller, practicándolos someramente, casi como ejercicios.

Más tarde, en 1948, pudo adquirir una vivencia directa y no trasplantada de esos prestigiosos movimientos, como el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, etc., tras su viaje a París y Roma, que duró hasta 1949.



□ Sra. Alba Salazar de Martínez

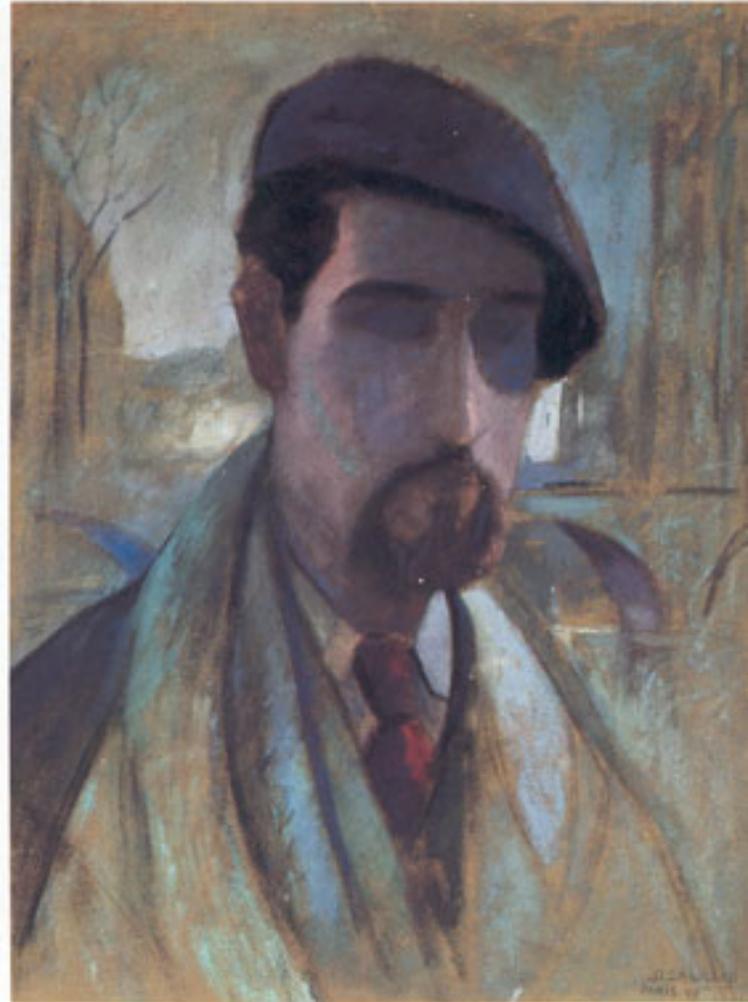


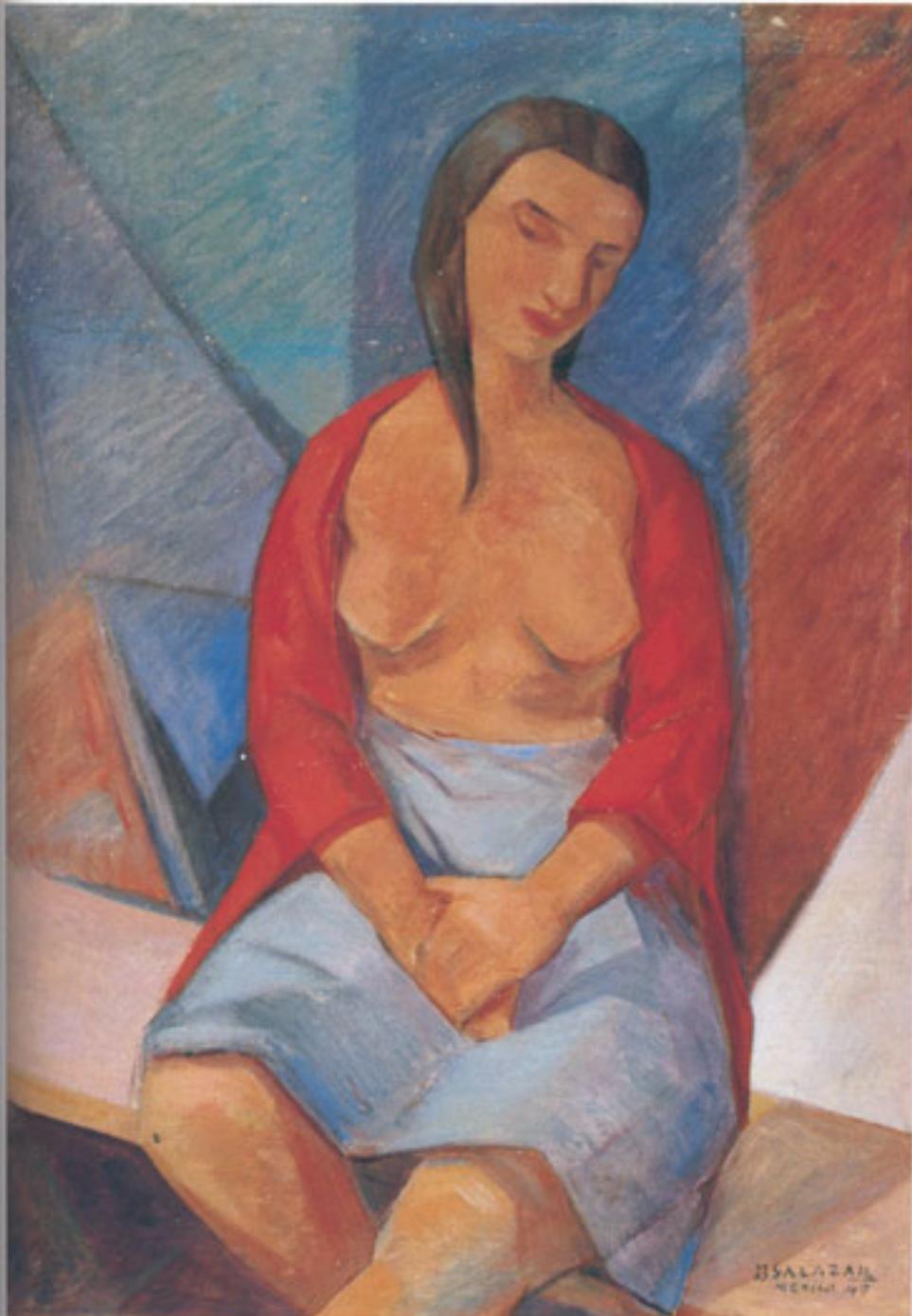
El Louvre, el Jeu de Paume, el Museo Rodin, entre otros, atraen sus pasos de visitante consciente de que para quien está de tránsito en una gran ciudad el ayer reviste más importancia que el presente. La mejor declaración en torno a esta visita de varios meses a la ciudad luz son las pequeñas obras al pastel, que pinta del natural en un estilo perfectamente enmarcado en el espíritu romántico de la tradición impresionista, obras distintas a todo lo que ha hecho hasta ahora. **El autorretrato** (Colección Iván Salazar Ruiz), de linaje bohemio, es quizás el más notable por lo que aporta a su propia iconografía ahora cuando ya ha cumplido los 30 años. Obras menores pero interesantes por la ubicuidad con que su temperamento se adapta a un estilo nuevo, intimista; más que huellas que su contemplación siembra en París a la vista de lugares venerables, son aproximaciones al sentimiento poético que despierta en él, ya no esos paisajes, sino el estilo postmodernista de los viejos maestros a los que intenta aproximarse.

En no menor medida ha reflexionado en los movimientos contemporáneos surgidos a partir del cubismo; estudia a los expresionistas; ha visitado a Van Dongen, gloria del fauvismo, en su taller de París, y por una circunstancia afortunada ha conocido a Picasso, y visto su desbordante obra. La pintura de Modigliani lo impresiona y sus mujeres, de estilizado cuello, como cisnes, quedan indelebles en su recuerdo.

Han pasado dos años de sus primeros ensayos de composición a la manera cubista, que se remontan a su temporada de estudio en México. Ahora no sólo puede con mejor apoyo retomar esta fuente, el cubismo, sino comparar lo que hizo en México con lo que podría hacer ahora, con ánimo investigativo, para ampliar su horizonte formal, no para luchar por un puesto en la vanguardia.

En **India Mexicana**, por ejemplo (Colección Alba Salazar de Martínez), trató el fondo de la composición con planos de color abstracto que recuerdan el facetamiento cubista; la mujer es un volumen geométrico en el cual se ha reservado al color un valor constructivo, que subraya la autonomía de la forma.





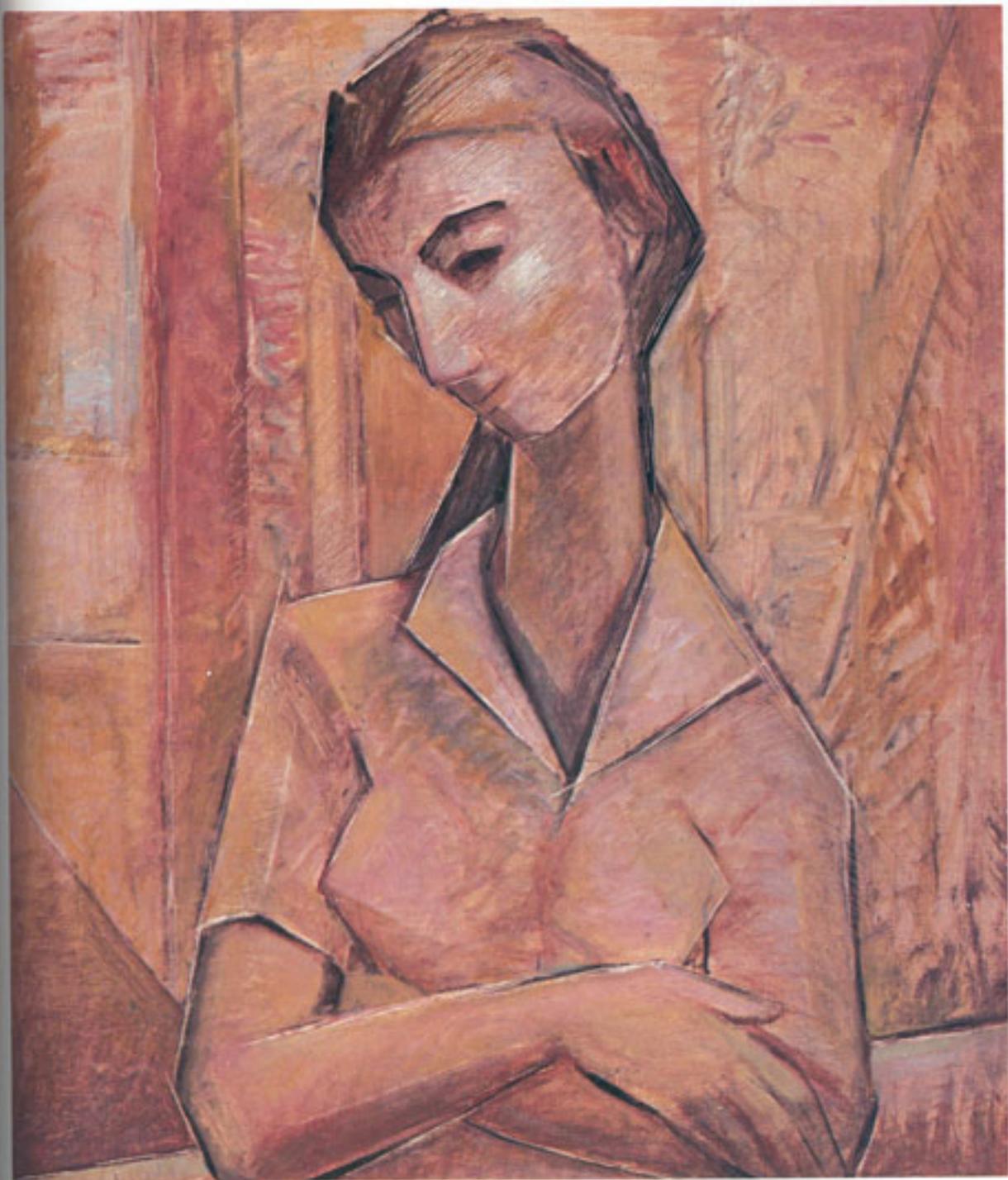
La solución es muy parecida a la que ensayaban buscar, con intención sincrética, los miembros del Taller Libre de Arte. En otra obra como **Figura**, en la colección de la Sucesión Dr. Jorge Lizarraga, de 1951, Braulio llega a un mayor sintetismo, enfatizando el trazado lineal y suprimiendo los contrastes de color para la monocromía que caracteriza al estilo más constructivo del cubismo. La pintura debe valer por sí misma, y la representación, aquello que debería constituir el asunto, está a su servicio para que impere la organización plástica, esa nueva unidad que es el cuadro. Lo que hace que la pintura sea lo que es, en la manera cómo el pintor la ha hecho. Ya Braulio sabía por entonces, y París contribuyó a cerciorarlo, lo que un poco más tarde dijo en relación a la pintura y su objeto:

Disfrutamos la pintura por los conocimientos que tenemos de la técnica empleada por el artista, no por los conocimientos que tenemos de la realidad. A veces logramos recibir la emoción del cuadro por la manera de ejecutar la obra, por la sabiduría aplicada. El modo de lograr una forma, una mancha de color no es trascendente sino para quien está consciente de los procedimientos del artista. Estos pasan ignorados y sólo queda el mensaje de lo que la pintura representa. Ve la hermosura de una figura pero no sabe por qué lo es. El paisaje puede ser hermoso, no por el tema sino por la forma cómo el pintor lo vio. Y en esto consiste el secreto de la pintura.

Tras el regreso de Europa aparecerá con regularidad en su obra un elemento constructivo de origen cubista, aun cuando nunca adopte la estructura de la composición cubista como objetivo. Pero se trata de un rasgo relacionado más con su tendencia a la síntesis y estilización que con una búsqueda formal. Su período realista, entre 1947 y 1958, se asocia con la aparición de esos elementos formales que se revelan ya en el facetamiento de los planos, ya en el color plano, ya en la estilizada línea de contorno que acusa el ritmo de la figura femenina en primer término, tal como puede apreciarse en la abundante producción de este período; la etapa del realismo social no puede separarse de lo que ella entraña

de modernidad, a través del persistente recuerdo de la estilización geométrica, que encontramos todavía en obras posteriores a 1956, estilización geométrica que informa también a la estructura de sus murales alegóricos.

Braulio escapa a toda escuela y señalarle un sitio en los movimientos de arte sería como no admitir que a sus logros personales ha sumado, de modo ecléctico, rasgos permutados por la abundante información recibida de los estilos del arte moderno.



La obra del período que se ha estudiado como realismo social ha de verse, en el conjunto y variedad de sus expresiones, como un estilo sincrético, poco ortodoxo, en el que se combinan no sólo valores recibidos de la pintura mexicana, sino también las aportaciones propias del postimpresionismo europeo, de muy variada fuente. Si sus coincidencias con el realismo de la Escuela de Caracas pueden referirse a las soluciones escultóricas y monumentales de la figura humana asociada a una anécdota que se constituye en tema o composición central, rotunda de la obra, tal como pudo haberlas visto en la escuela mexicana, tan difundida en la década del 40, por otra parte hay que decir que Braulio no adhiere de modo dogmático a esta orientación representada en todo el continente por una técnica de gran vistosidad. Ya hemos dicho que en él ha venido actuando a través de su formación un fundamento realista relacionado con nuestra pintura clásica. Braulio acrisola estos componentes estilísticos de tan diversa y opuesta procedencia para presentar soluciones que de ningún modo toman una vía única ni caen en el estereotipo o el clisé populista. El verdadero pintor es el que hace lo que quiere, y elige. Con las variaciones técnicas que movilizan en su obra un constante cambio, aparecen nuevos elementos determinados más por las necesidades expresivas que va experimentando que por el requerimiento de cumplir un programa, o de ajustarse a fórmulas técnicas, y ni siquiera como respuesta al éxito que esta orientación nacionalista de su obra alcanza en los salones. Sin duda que Braulio hubiera podido explotar la fórmula manierista representada en obras como **La lectora** (Colección Luis Enrique Torres Agudo), **La ventana** (Colección Ateneo de Valencia), **Mujer con caracol** (Colección Alba Salazar de Martínez), **Tejedoras** (Colección Ana Carlina viuda de Conde), **Ritmos Maternales** (Colección Miguel Franco), **Ensueño** (Colección José Enrique López), de la manera en que lo hiciera César Rengifo con su pintura de denuncia. La serie de obras que concluye en **Ensueño**, de 1960, está unida por un estilo común que marca el momento de mayor acercamiento de Braulio al realismo social. Esto es importante. Sin embargo, esas obras no constituyen la

única orientación que sigue su arte en el mismo lapso. **Aguadoras en Bejuma** (Colección Rosa M. Salazar de Villanueva), **Diálogo en la tarde** (Colección del artista) o **Figura** (Colección Frida Añez), todas obras de la misma época, representan una manera más franca, más cromática, aunque igualmente escultórica, pero más liberada también del ritmo y la estilización dibujística. De igual modo que la serie anterior, Braulio hubiera podido desarrollar infinitamente esta línea de trabajo interrumpida en 1960, y en ningún caso lo hizo. En tanto que una pieza como **Beatas** (Colección Luis Unamuno) pareciera reflejar la tendencia natural de su estilo realista del período formativo.

Lám. 72

Lám. 75

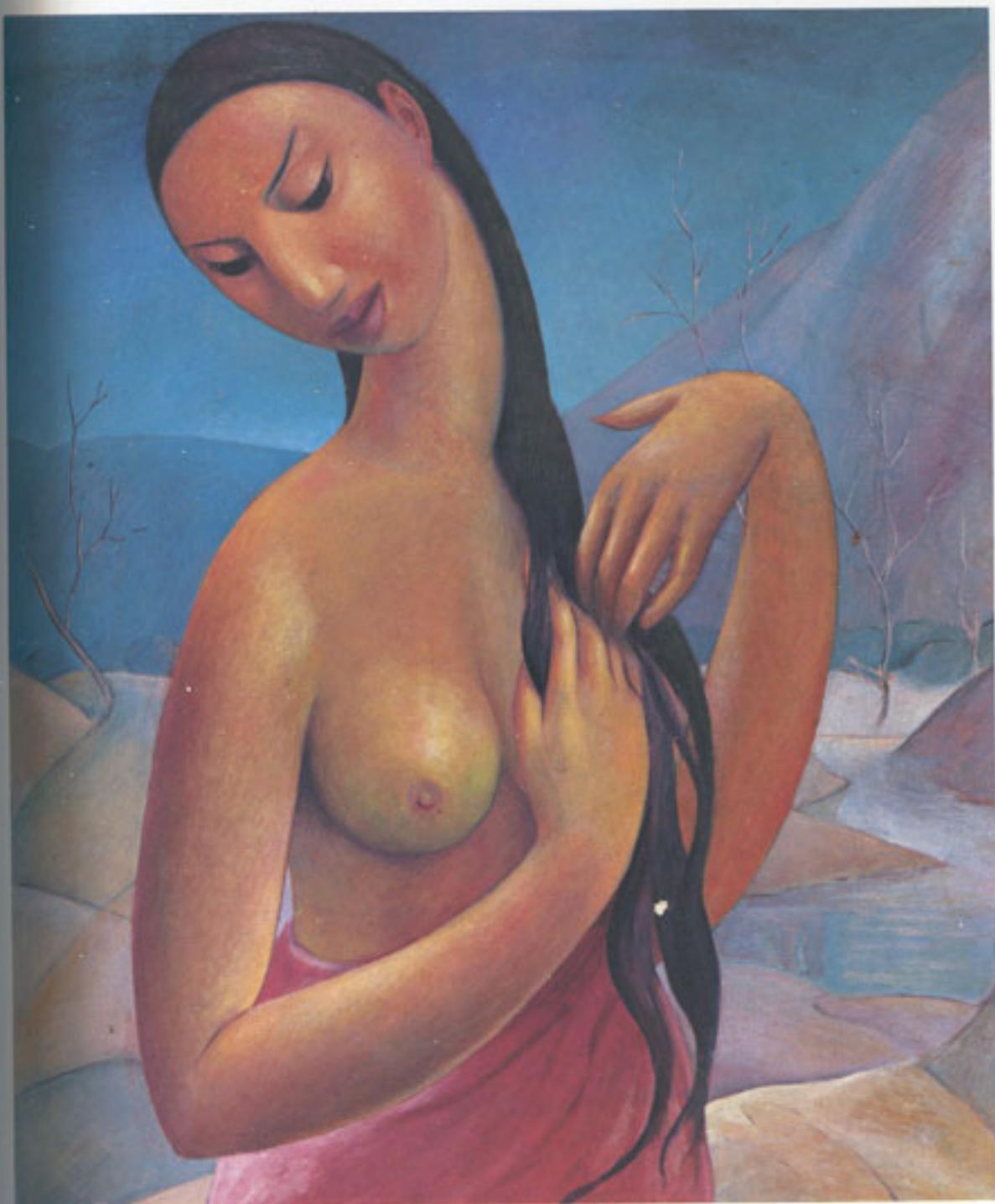
Lám. 73

Lám. 76

Lám. 85





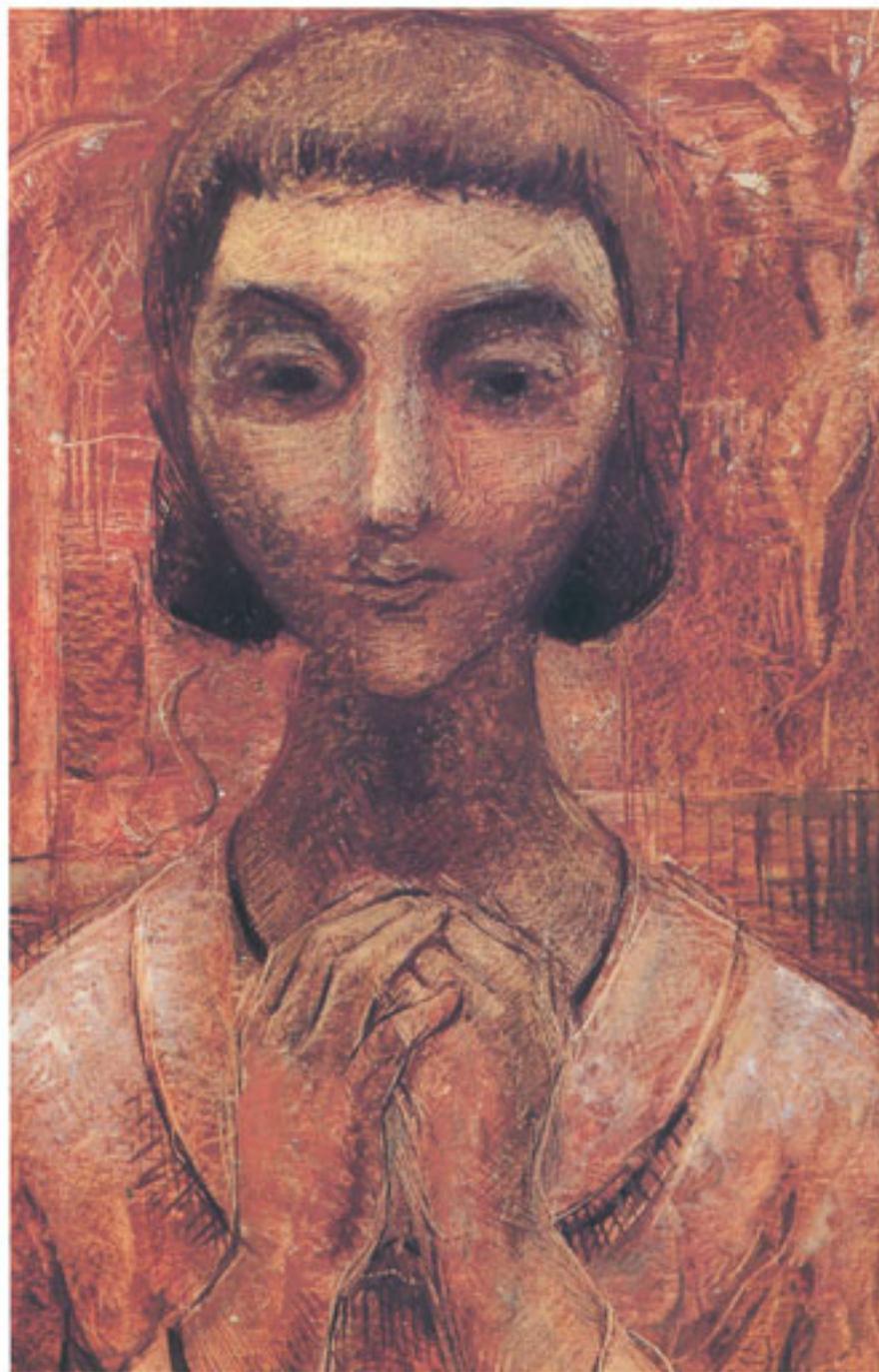










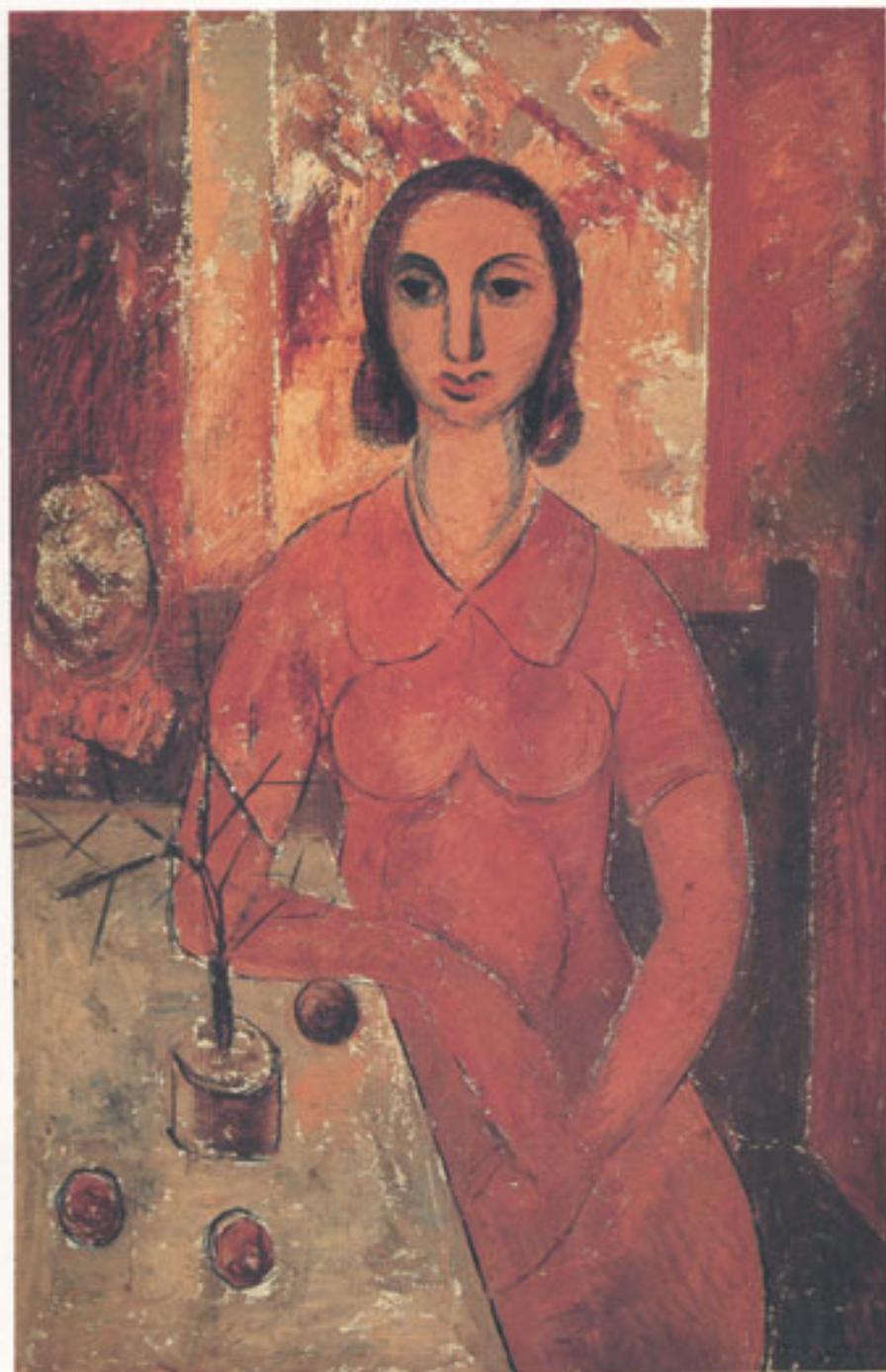




El efusivo **Retrato de Ligia** (Colección Rudy Ruiz viuda de Montenegro), por demás notable, pareciera ser el que mayor parentesco guarda con la obra retratística de Diego Rivera. En el tratamiento abocetado de los planos arquitectónicos de esta obra se anuncia ya el colorista gestual de la etapa siguiente. Técnicamente, Braulio es un artista inventivo, capaz de vencer las limitaciones que se impone, sensible a la actualidad, atento a las influencias que asimila, solidario de escuelas que no sigue, analista de su propia obra, personal e irreplicable para sí mismo. La estilización del periodo realista es distinta a la de sus colegas caraqueños, Poleo, Rengifo o León Castro (con este último es con quien tiene más en común), más atrevida, más moderna y desenvuelta: los ritmos que cursa el dibujo de contorno son amplios, mesurados y musicales como los que encontraremos más tarde en la obra de Armando Barrios; pero su estilización rítmica no procede del realismo, sino de las deformaciones cubistas, del simbolismo y, sobre todo, de la figuración femenina de Modigliani, con cuya obra llega a familiarizarse en París. El trazado geométrico de la perspectiva y el color abstractivo empleado en la escenografía simbólica en cuadros como **La ventana** o **Constructor de sueños** (Colección Ateneo de Valencia), proceden de su comprensión de las corrientes abstractas.

Pero también en el período aludido, de 1953 a 1959, se observan caracteres matéricos que comunican un aspecto voluntariamente arqueológico a ciertos retratos de la época como **Figura en sepia** (Colección Leonardo Salazar Ruiz), que abren curso a otra exploración. Aquí apreciamos efectos monocromos conseguidos con tierras y sepias en espesor, figuras y rostros desenfocados de la búsqueda realista y que parecieran sugerir un posible entronque con zonas de la pintura antigua, como podrían serlo la iconografía del Fayún o los retratos pompeyanos, que influyeron también, con sus texturas esgrafiadas, en el italiano Campigli y en el venezolano Héctor Poleo.











Braulio Salazar puede ser definido, llegado el caso, como un postmodernista. El postmodernista es un pintor que no hace conflicto del problema de las vanguardias, que no intenta hacer de la información una necesidad de estar al día con las modas de arte; es un pintor surgido de las condiciones propiciadas por el arte moderno y que se instala de modo natural en la secuencia permitida por esas condiciones sin pretender rebasarlas o quebrantarlas mediante un propósito de ruptura, cuestionamiento o cambio radical. En el mejor sentido de la palabra Braulio ha sido un ecléctico que supo desde un comienzo seguir el impulso de su temperamento y que actuó dentro de sus potencialidades reales como creador. Por esto, no encontramos en él, a lo largo de su actuación, posturas revolucionarias, ni adhesión a programas, manifiestos o tendencias, así como tampoco los saltos y rupturas que es dable apreciar en otros que asumieron posiciones sectarias o arrogantes. No tomó partido ni a favor ni en contra de movimientos artísticos y rechazó toda suposición de militancia en el realismo social que ha pretendido endilgársele. Su firma no figura al pie de manifiestos de grupos. Su actuación en la plástica nacional se caracterizó por el respeto, la tolerancia y la actitud de diálogo, y conservó siempre cierta distancia orgullosa respecto de artistas y manifestaciones con los que no coincidía.

En una época caracterizada por la intolerancia, por la desafección y la incomprensión generacional, por el oportunismo de los vanguardistas a ultranza, por las posiciones intransigentes y el juego a la revolución, Braulio representó el paradigma de una actitud pluralista con la que fue siempre coherente y con la que se adelantó a sus tiempos. El comprueba por su actitud que el arte no puede llegar a ser más de lo que el artista mismo es.

Me interesan todas las tendencias en arte, pero yo no cambio mi manera de hacer ni de sentir las cosas.

Hubiera podido agregar que tampoco cambia su manera de ser.















Son muchas las veces que se ha asociado a Salazar con Reverón en base a ciertas analogías técnicas y de estilo que hay entre los dos. En efecto, ambos han manejado un fondo psíquico de carácter expresionista; el mismo amor a la naturaleza trocada en obsesivas imágenes de un paisaje ideal recobrado de alguna zona oscura de la memoria; la reiteración igualmente obstinada de ciertos temas figurativos; la presencia de la mujer, la doble figura de la madre-amante; el interés en la luz como manifestación pura del color en cuanto es materia. Técnicamente, Braulio es también, ya lo hemos dicho, un gestualista que pinta obediente a los impulsos primarios, por períodos de intensa necesidad expresiva a los que siguen pausas de inactividad, de indiferencia. También es de observar que Braulio ha enfatizado las tonalidades tierras y grises evanescentes para plasmar un clima de afectividad melancólica en la expresión del tiempo en el paisaje. Quizás sea este elemento romántico lo que más parecido ofrece con el espacio del paisaje de la primera época de Reverón, junto con igual preocupación que éste por el tratamiento de la figura humana incorporada, integrada al contexto ecológico con el que aspira a representar la consustancialidad de hombre y tierra. Esto mismo que Braulio ha expresado con palabras:

Amo lo más puro, que es la tierra, la pureza y lo más ingenuo del ser humano. La divinización de esta única imagen real.

Sin embargo, Braulio no recibió influencia directa de Reverón, a quien sólo vio, casualmente, en una ocasión, en 1942, en el curso de una visita al Museo de Bellas Artes, en donde ambos artistas iban a exponer sus obras, en el marco del Salón Oficial. Braulio fue solicitado por Reverón para que le ayudara a cortar en tiras un rollo de tela de colete con el que se había presentado a la entrada del Museo. Le llamó con el apodo familiar que le habían dado a Braulio: "Michelenita".













Mis cosas —le contó Reverón mientras cortaban las tiras— son así porque basta con una nota blanca aquí y allá para que uno se imagine el color.

Mucho más tarde Braulio comentó esa frase:

Yo trataba, por mi lado, de hacer lo mismo: imaginarme el color.

Lám. 56 Lám. 101

Y de hecho lo había logrado en su autorretrato de 1934. Pero no es el único contacto espiritual con Reverón. En la obra más reciente de Braulio hay mucho de afinidad con éste. Ya no hablamos de influencia, sino de parentesco estilístico, como el que hallamos en su última serie de paisajes de gran formato, pintados a lo largo de 1985, dominados ahora por una sensación de monumentalidad serena, incorpórea, impersonal, parecida a la que Reverón experimentó durante su período sepia a la vista del mar vespertino. En estos paisajes elementales, despojándose del color vivo, o administrándolo, Braulio prescinde a menudo de toda referencia humana y nos interna en un espacio desposeído, despojado de accidentes, crudo como la materia: atmósfera ingravida, misteriosa, sugerida por los tonos frotados, de finos grises azulados, tierras, amarillos, entre las aguas que repiten el cielo. Los charcos de la lluvia vuelven a aparecer y la temperatura es invernal: una fría luz los baña; la imagen corresponde al paisaje de la infancia, tantas veces evocado y soñado; es lo telúrico expresado como territorio metafísico. No hay en él una realidad, sino la verdad de lo espiritual que nos comunica su sentimiento.











134

Antes de 1964 Braulio ignoró casi por completo a ese género clásico conocido como naturaleza muerta. Sólo disponemos de un dato: unas flores (Colección Bibita viuda de Zerpa) primorosamente pintadas en una composición de 1940.

No es que el objeto esté desterrado de sus preferencias figurativas. Lo hallamos integrado a los ambientes como partes del decorado en retratos y escenas, aun cuando el interior en la obra de Braulio no suele estar tratado de manera descriptiva, sino más bien como un fondo infuso o pantalla de la figura. Sólo con el cambio estilístico que se operó después de 1960 el bodegón se instala en sus cuadros como tema autónomo. Cuando la imagen se objetiva en la pintura, ésta comienza a valer independientemente de lo que representa.

El pintor realista suele partir de la idea de que el tema es significativo no por la forma cómo está resuelto en el cuadro, sino por su carga de sentido alusivo a la realidad, y el valor estético de la obra será mayor en proporción a la connotación real que es capaz de portar esa imagen representada. Esta creencia da por supuesto que el hombre es el tema fundamental de la pintura, y todo lo demás es secundario. La modernidad es contraria a esta tesis.







Después de 1948 la evolución de Braulio es más acelerada y rica de elaboraciones que en un principio tienen incentivo en los aportes recibidos de la escuela mexicana y de la pintura francesa. Terminando la década del 50 su composición es más abierta y su repertorio temático obviamente más amplio del que venía tratando en épocas anteriores. La tendencia que sigue su obra se basa en el principio de que la pintura es realización en sí misma y no representación de algo. Los medios, o sea el color y la materia, fueron adquiriendo cada vez más peso en su trabajo y en la misma medida, desde 1961, el color puro y las consecuencias derivadas de una técnica gestualista revistieron presencia de lenguajes. Fue la misma vía que siguió para comprobar que lo importante para el pintor es la manera cómo trata un determinado asunto, por lo que, en consecuencia, cualquier motivo es susceptible de encarnar en una forma artística. De este modo, Braulio no hace distinción entre el tratamiento de la naturaleza muerta, cada vez más abundante en su producción, y el paisaje; ambos géneros sirven a fin de cuenta como pretextos para un resultado que los supera y que elimina toda jerarquización: el cuadro.

Consciente de esto, Braulio no ha adoptado el formato intimista de la tradición para sus naturalezas muertas, sino que les ha imprimido un desarrollo monumental empleando también aquí, como en el paisaje, el formato heroico, lo que quiere decir que todos los géneros de la pintura ocuparán ante la atención del pintor el mismo rango.







112/Flores

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.



113/Flores

□ Sr. Luis Ugarte



140

El artista no siempre llega a un resultado porque se lo proponga. A menudo lo encuentra en el proceso, es decir, con más exactitud, en los cuadros mismos, por una especie de revelación automática:

Una obra me sugiere el motivo de otra, y así sucesivamente.

Esto hace que el pintor elija libremente entre los varios caminos que le ofrece cada cuadro, y es libre porque decide el orden de la composición a seguir; al prescindir de los datos de la naturaleza

el problema principal de la pintura es la composición. Se compone con arreglo al cuadro, no con arreglo a las cosas.

En las dos citas anteriores Braulio sintetiza el método de pintar que lo ha alejado de todo naturalismo, por una vía que le permite afirmar:

El pintor corrige a la naturaleza según su conveniencia.

La misma idea, inherente a los procesos de síntesis del artista moderno, que ya había sido formulada por Cézanne, la ha expresado Braulio de un modo aforístico cuando dijo

Se compone conforme a los elementos que van a constituir el cuadro.

Así pues, la síntesis, que es el fin propuesto, comienza a elaborarse en la mente del pintor antes de que dé la primera pincelada, frente al lienzo blanco. De forma que bastarán algunos datos, los necesarios al orden que va a seguir la composición dentro de un proceso en el cual el pintor no necesitará observar la naturaleza puesto que, por un proceso eidético, ha llegado a fijarla en su memoria. Las formas preexisten en su mente. No necesita mirar a la naturaleza ni acudir al modelo vivo, serán suficientes algunos datos, los imprescindibles, y la composición estará resuelta por efecto de la elección de las combinaciones posibles con esos elementos. A partir de tales datos podría decirse que la obra se dicta a sí misma, de la misma manera que el resultado de un cuadro da

origen al motivo del siguiente. El proceso de pintar el cuadro es orientado por una estructura de valores que subyace en la mente del artista; esta estructura está formada por los ritmos, el dibujo o diseño y los colores, los cuales determinan el proceso y el resultado de la obra, y a través de esa estructura, materializándola, se impone el estilo:

Yo trabajo mucho con los ritmos. La composición es algo fundamental, y la armonía de formas y de espacios. Pero nada de esto se encuentra en la naturaleza virgen. Es preciso inventarlo. Vivo las cosas, pero no las pinto directamente.

A despecho de su apariencia programada, la obra resultante no es, a los ojos de Braulio, un producto terminado, sino un proceso susceptible de ser continuado hasta el infinito, un proceso que concluye sólo cuando el pintor lo decide e, interrumpiendo su trabajo, aparta de sí la tela y la guarda, abandonada a su suerte por un tiempo más o menos largo, pasado el cual la recobra, la somete a análisis, vuelve sobre ella para rectificar, retocar o modificar aquí o allá un detalle, o incluso, si no está contento, para rehacerla.

Yo siempre quiero ver las cosas terminadas lo antes posible. Es una especie de violencia que me obliga a apresurar la obra para satisfacerme de su resultado.

Braulio ha confesado más de una vez ser un hombre angustiado que, no dándose nunca por satisfecho de lo logrado, se ve constantemente impelido a buscar, a indagar en sus propios dominios, por las vías a veces interrumpidas que se abren en el lienzo y que le llevan constantemente a cambiar, a rectificar, a explorar, y también, en los momentos de mayor desasosiego u optimismo, a experimentar.



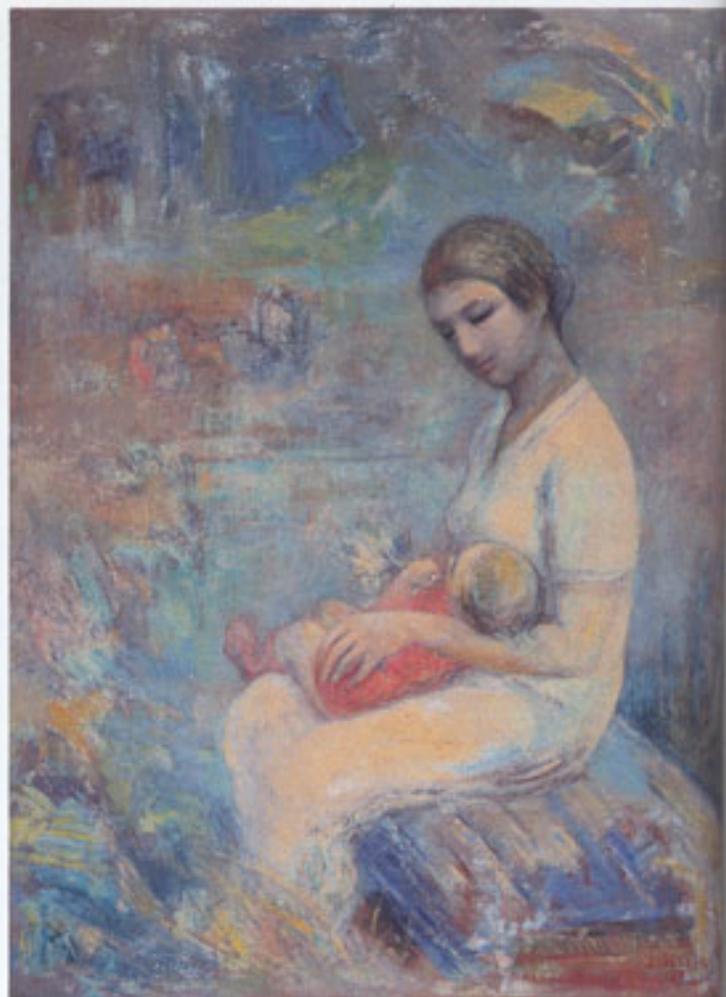
La melancolía es un leit motiv en casi toda la obra de Braulio Salazar. Su obra paisajística reitera con frecuencia obsesiva un momento del atardecer en que la luz parece emanar de las formas de la naturaleza. Se diría que la melancolía es el sentimiento dominante en sus paisajes. La iluminación es aquí pareja, inherente a las cosas, surge del color, desligada de toda referencia causal respecto del espectro solar, abstraída de cualquier situación que pudiera servir para identificar el paisaje en la realidad. Más que el tiempo lo que se trata de presentar al contemplador es el tránsito del tiempo, la rápida sensación de lo que fluye entre la luz vespertina y la noche que empieza a lavar tanta quietud.

Mi paisaje es un paisaje espiritual, no hay en él proyección de nada de lo que existe.

Y es así porque lo que hace Braulio es recrear el sentimiento de lo que lo vincula amorosamente a la naturaleza, en términos de vivencia más que de presencia de la realidad testimoniada, de tal modo que el paisaje así reconstituido en sus obras es como el símbolo de esa relación con la naturaleza que está impregnada de melancolía y que se nutre de recuerdos de infancia.

La luz que prefiere —escribió Eugenio Montejo para el catálogo de la exposición de B.S. en la Galería Universitaria, en Valencia, en 1974— tiene el reposo, y no sé si el lamento, de la atardecida, y pocos cielos nuestros proporcionan al espectador la rara quietud vespertina de los cielos de Valencia.

(Eugenio Montejo, en el catálogo de la Galería Universitaria, Valencia 1982).

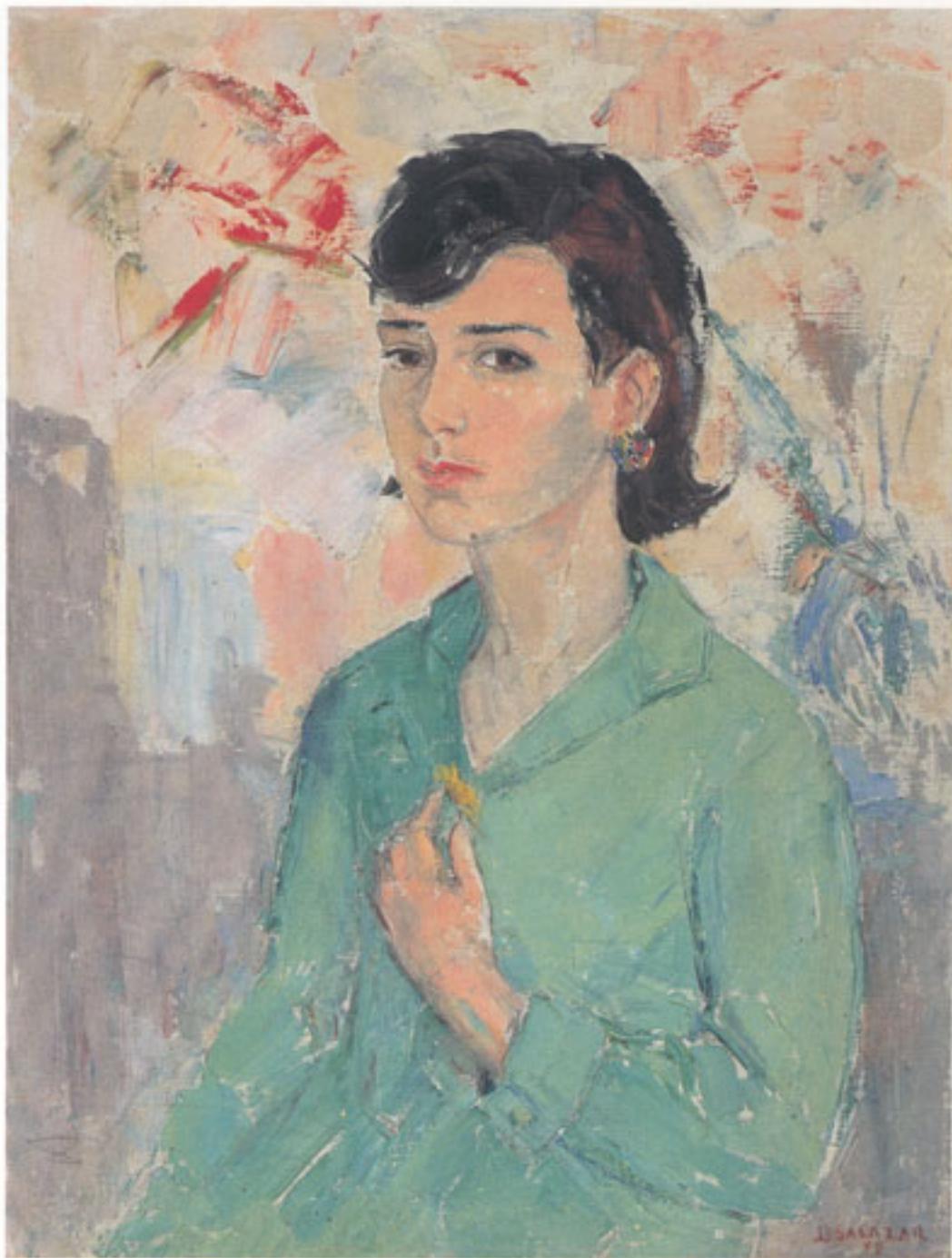






Braulio ha asociado su visión melancólica con los rasgos reiterativamente simbólicos que en sus cuadros reviste la presencia de un tipo femenino de belleza y joven y campesina, en cuya figura se concentra un ideal humano de raza. La reiteración de estas figuras núbiles, consustanciadas con el paisaje, solitarias, replegadas en sí mismas, absortas, ha hecho pensar al propio Braulio, cuando se le pregunta por el sentido trascendente que en sus obras alcanzan a tener estas obsesiones temáticas, que la representación femenina en el paisaje puede remontarse a una fuerte experiencia de su vida:

Mi madre enfermó estando yo muy joven. Enfermó a consecuencia de un parto que le provocó, en una época en que no se practicaban transfusiones de sangre, una anemia perniciosa. Se tornó profundamente melancólica y se encerró en sí misma. Hay un recuerdo que persiste en mi pintura, y es la imagen de una mujer melancólica.



120/Dos figuras

□ Lic. Antonio Flores Cortez



121/Niña en el bosque

□ Sr. Juan Rached



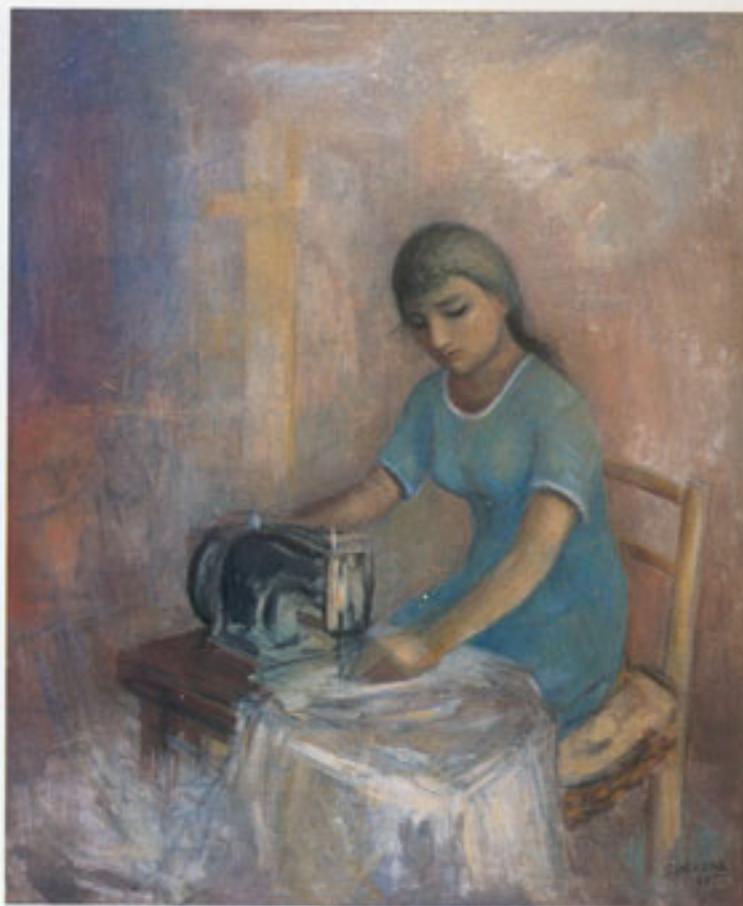
122 / Niño pescando

□ Dr. José Enrique López

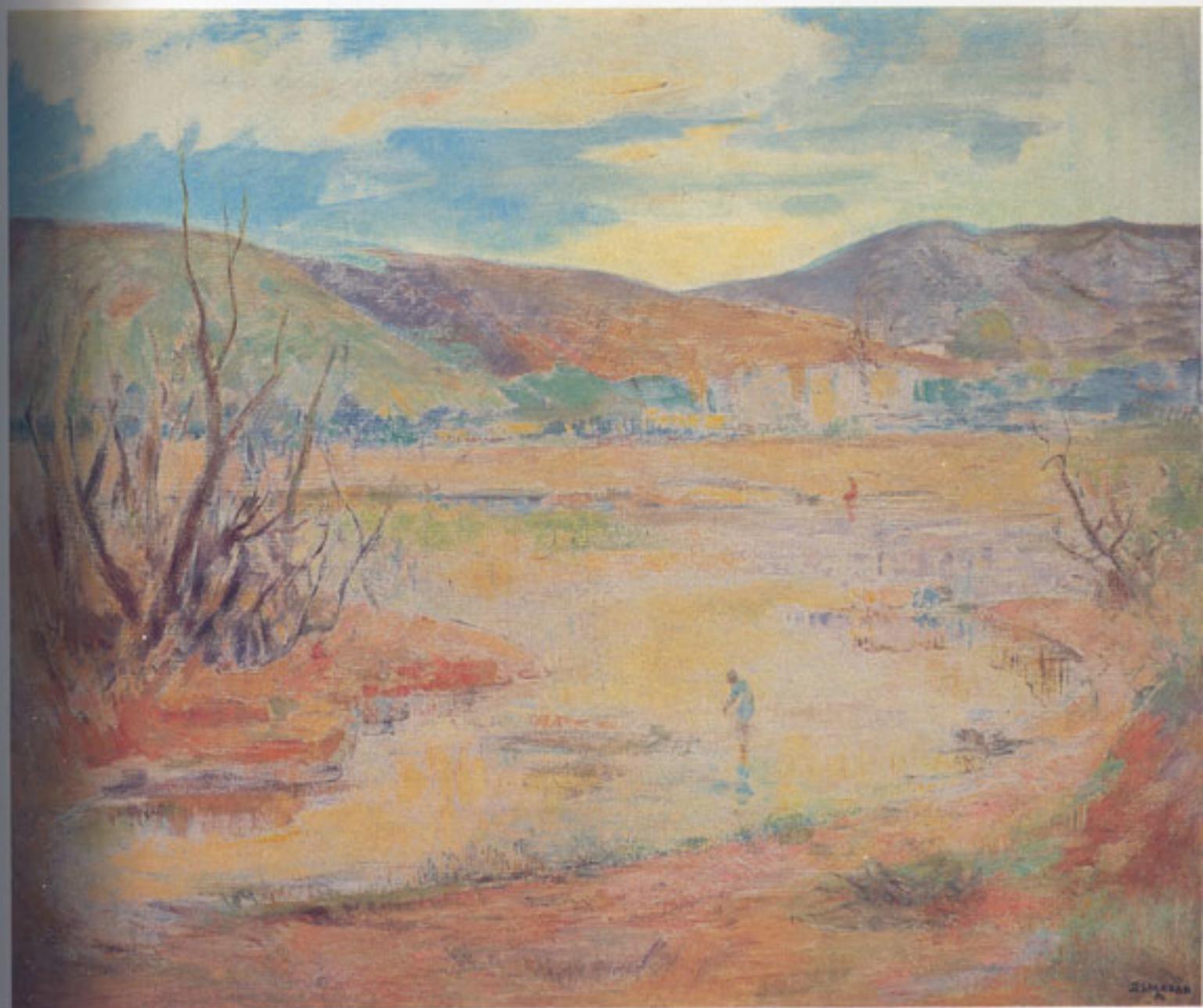


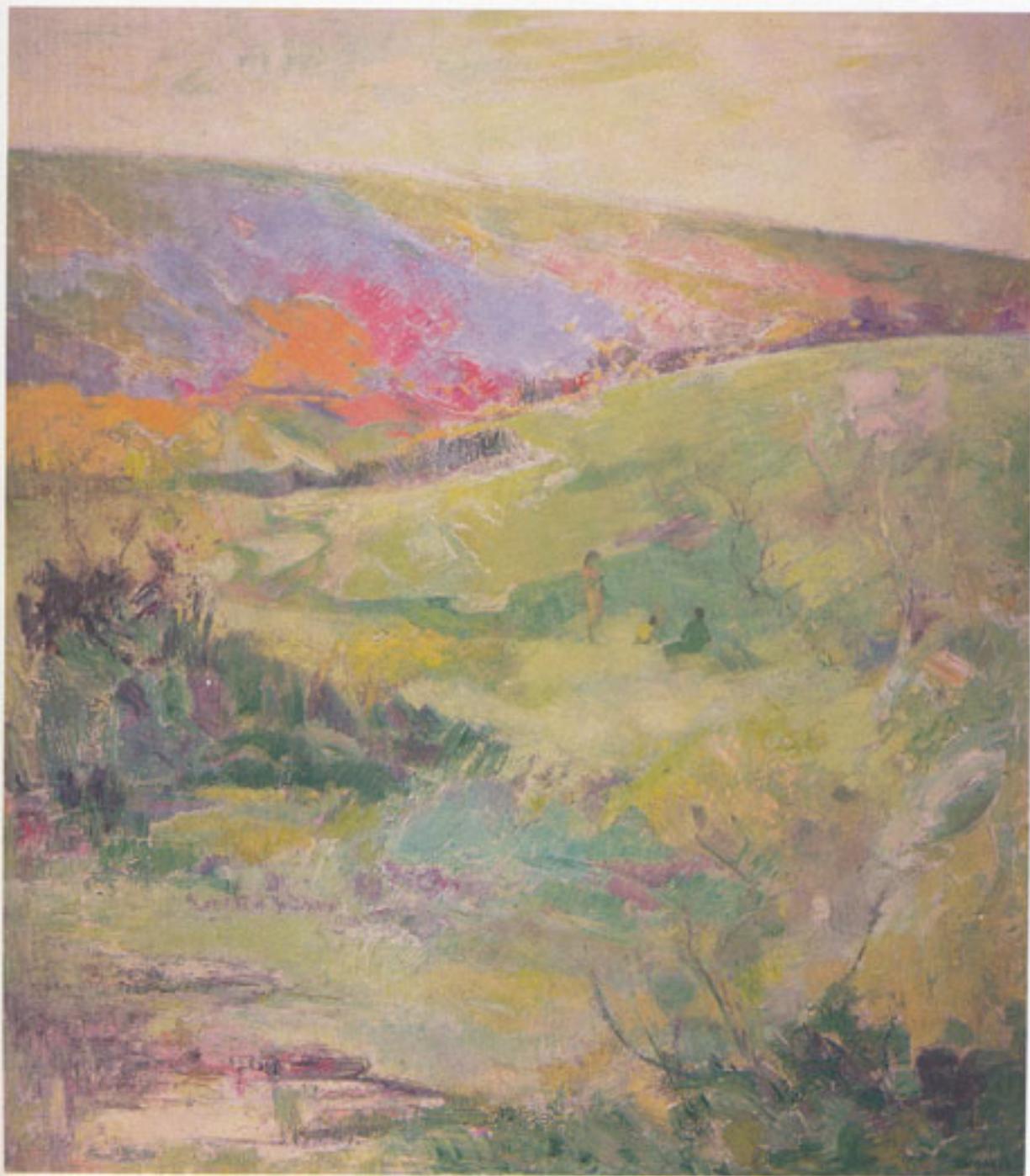
123 / Costurera

□ Sr. Braulio Salazar y Sra.





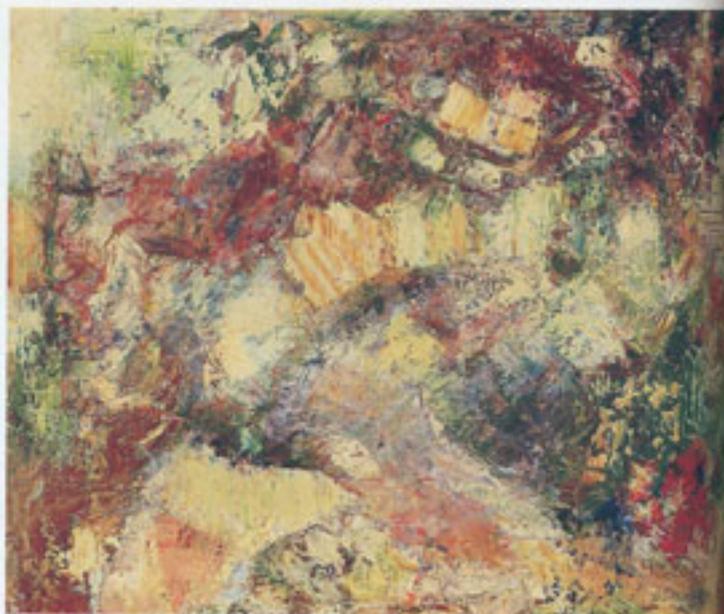




Se ha hablado de un período abstracto en la obra de Braulio Salazar, y se ha creído ver en ello una contradicción respecto a su creencia en el arte figurativo:

Soy, he sido y seguiré siendo un pintor figurativo. Siempre creí en la pintura realista porque está más cerca del hombre.

Sin embargo, no hay contradicción. Braulio no ha hecho pintura abstracta de exprofeso. Lo que hubo en cierto momento de su evolución, entre 1965 y 1968, fue un mayor grado de abstracción del paisaje a través del color empleado como textura matérica; se trata de una etapa investigativa que, por lo tanto, no queda desconectada de los procesos de su obra anterior ni tampoco aislada de su trabajo siguiente. En la investigación las consecuencias son más importantes que la experiencia misma; y lo que quiso Braulio fue llevar al límite su lenguaje cromático hasta sentir la autonomía de éste frente a la representación de un tema; hacer del color el tema del cuadro, pero no con intención de ruptura, sino para experimentar al máximo esta libertad que se tomaba al retar al espacio; no hacía más que explotar una condición natural en él: lo gestual, que se halla en el origen de su obra. El origen de esta serie de obras puede remitirnos a ciertas marinas pintadas en Chichiriviche, como la que se encuentra en la Colección del Dr. Andrés Contreras, y pintada en 1966. Braulio consiguió un efecto sonoro y agitado, de mar picado, mediante un colorido pastoso y textual, expresión a su vez de furia salvaje; logra transmitirnos aquí la vivencia de un elemento (agua) convertido en turbulenta masa de color; la realidad está expresada por un sentimiento que se materializa en el colorido a través de la ejecución rápida y desenvuelta, es decir, mediante una técnica gestualista de la que Braulio llega a adquirir ahora plena conciencia.





También puede hallarse un anuncio de este logro en varias marinas con el tema de la costa de Morrocoy que pintó sobre soportes de cartón piedra. Lo gestual es la huella física que deja sobre el soporte la acción rápida y violenta de pintar. Braulio es, por naturaleza, un gestualista, es decir un pintor que, como él mismo dice:

Pinta rápido y seguido. Soy sorrollesco en esto.

Más que sorrollesco es un pintor de sensibilidad informalista. A este respecto recordamos lo siguiente: El movimiento de pintura venezolana se hallaba penetrado desde 1960 por las tendencias texturalistas que tenían por base una gran libertad en la organización de las formas y que, incluso, negaban toda forma estructurada. Esta corriente designada como informalismo no hacía dicotomía de la figuración y la abstracción, y en igual medida exaltaba a los materiales como la cuestión principal del proceso de pintar. La gesticulación fue considerada importante en la elaboración del cuadro. La velocidad y la fuerza en el uso del material aparejaban un elemento imprevisto, de azar, de improvisación en cuyo curso los materiales alcanzaban un resultado incontrolado en el que quedaba impresa la huella del gesto. Las soluciones informalistas se extendieron a toda la pintura y dieron un particular sello a obras tanto abstractas como figurativas, sin que esto significara adhesión declarada de sus autores a un movimiento; el informalismo, así pues, marcó el espíritu de una época y lo hallamos influyendo en artistas insospechables de seguir la moda, como Alejandro Otero, Jacobo Borges o Vásquez Brito, casi con igual violencia que en los jóvenes militantes del movimiento: Irazábal, Luque, Morera, González.

Vistas así las cosas, Braulio, artista figurativo, contemporizó con el dictado informalista por una cuestión de sensibilidad natural a lo que tenía de común con aquel movimiento: el gestualismo, técnica que le permite acceder al formato heróico y a la materia en espesor, para la cual empleó la espátula y los movimientos rápidos, teniendo siempre como pretexto un paisaje imaginario; el color está concebido como masas en tensión, organizadas vertiginosamente alrededor de un centro subordinante, un

color, una figura sirviendo de eje a la composición donde lo que podría ser un paisaje, lo que ha dejado de ser un paisaje se transforma en sonora polifonía, en sentimiento musical. Si en algún momento puede hablarse de musicalidad fue aquí. Pero es un sentimiento sustitutivo de la naturaleza a la que, para abstraerla del universo de las texturas, Braulio sigue viendo en el fondo de su memoria. Tal vez se trata de la etapa de mayor violencia que hallamos en la pintura de Braulio, la más próxima al clima abstracto que, en ningún momento, como él mismo dijera, le ha sido ajeno a su comprensión:

Cuando un pintor está formado con educación plástica, y siente lo abstracto, indudablemente será un buen abstracto, porque detrás de sus obras habrá una base, una preparación.







Pero no se crea que el paisaje recrea siempre un lugar eglógico de la conciencia, pareja inmemorial a la medida de los sueños, conforme a una representación arquetípica imaginaria. Con rara frecuencia encontramos fracturas, cortes violentos que rompen el clima de encantamiento nostálgico, y lo apacible estalla en remolinos de color, efusiones expresionistas bajo las cuales la materia plástica se libera de las cosas para procurar las sensaciones de efectos límites, catastróficos que valen en tanto que pintura. Así son sus cuadros con motivos de quemaduras o agobiantes canículas bajo el sol reverberante de las sequías. El cromatismo exaltado y la impulsión gestual se combinan, mediante pinceladas suspendidas o golpes de espátula, para subordinar el motivo al sentimiento de una vivencia exasperante. Obras espaciadas a lo largo de su producción como jalones que van reapareciendo cada cierto trecho para enfatizar una situación de signo catártico, tan pronto referida a la operación misma de pintar la obra como a la vida afectiva del artista. Necesita así, desquiciar por un lado la seguridad que transmite la continuidad confortable de su búsqueda, alterando así su sentido y por otro lado se sirve de este recurso de exacerbación para un eventual desahogo de naturaleza psíquica. Sin embargo, no siempre hay que considerar a estas obras así producidas bajo una perspectiva conflictual. A menudo, los artistas, tal Braulio, llegan a un mayor recrudescimiento de las tensiones de su estilo sencillamente por una necesidad de orden plástico relacionada con la satisfacción de impulsos que se inscriben en su evolución técnica, y no en su biografía personal. Hay muchos trabajos de Braulio con esas características en los que la simbología no remite necesariamente a una expresión de signo catártico, obras que están hechas bajo un sentimiento de satisfacción, sino que por ello signifique que no reproduzcan un clima revulsivo y violento y hasta paróxico. Pero son, eso sí, las obras que expresan un mayor grado de subjetividad.











Casi toda la obra muralística de Braulio Salazar se halla en Valencia, integrada a la arquitectura. En su mayoría son trabajos realizados en mosaico o cerámica, conforme a las técnicas más difundidas en el período durante el cual fueron ejecutados, es decir entre 1953 y 1960. La obra integrada más antigua data de 1953 y la más reciente, en el mismo orden de proposiciones, es de 1964.

Braulio no encontró a su regreso de México, en 1948, condiciones favorables para aplicar sus conocimientos de mural al fresco, al duco y a la encáustica, que había adquirido en los talleres mexicanos. En Venezuela se careció de una experiencia como la que en México posibilitó la revolución agrarista de 1910, en torno a la cual giró el pensamiento político que con el patrocinio de los gobiernos condujo a la formación de un ambicioso frente nacionalista que exaltó los valores del país frente a las pretensiones neocolonialistas del imperialismo, formulando con ello las bases para un arte fuertemente comprometido, como lo fue el muralismo de Orozco, Rivera, Siqueiros, el doctor Atl y otros.

El muralismo, como fenómeno público, tuvo escasa repercusión en Venezuela, y la influencia de la pintura mexicana, que había sido tan importante en los países del altiplano andino, se redujo, a despecho de los esfuerzos individuales de León Castro, Bracho, Rengifo y Salazar, a la pintura de caballete. Por otra parte, tras la Segunda Guerra Mundial, la cultura venezolana experimentó un movimiento exógeno, no de replique dentro de sus propias fronteras, como había ocurrido en México, sino de apertura internacional, de asimilación del pensamiento de las culturas dominantes, como consecuencia de lo que estaba ocurriendo en el resto de la vida del país a raíz de la explosión de la economía petrolera y de la creciente dependencia extranjera de nuestra nación.

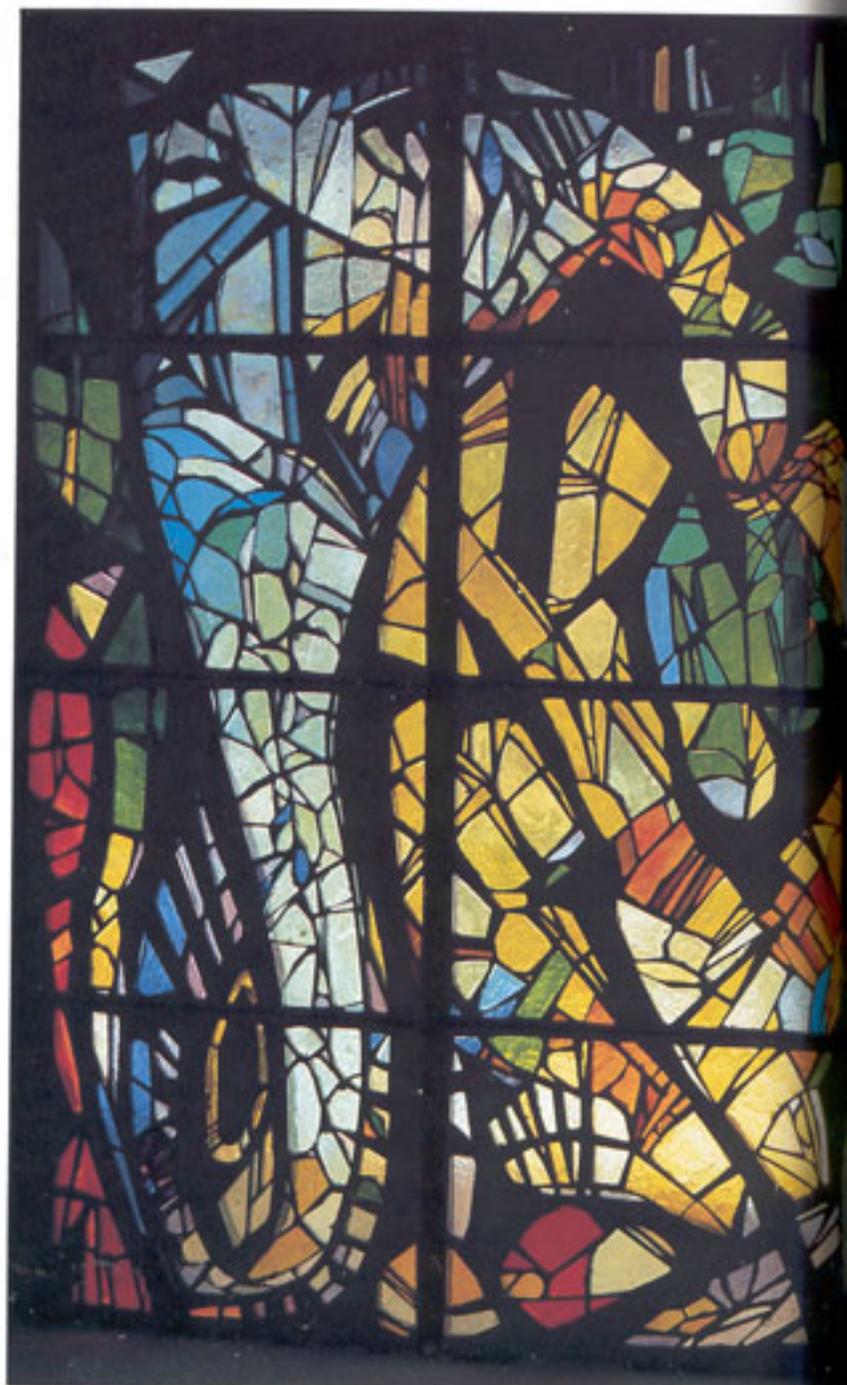
Después de 1948 se hizo más notoria la tendencia de nuestros artistas a apoyarse en el paternalismo europeo, que tantos estragos hiciera en nuestro arte del siglo XIX; un afán modernista condujo a partir de 1950 al desplazamiento de las corrientes tradicionalistas por las vanguardias abstractas que afirmaban de una vez por

todas el principio de ruptura como el más firme motor de la evolución artística. El muralismo de la década del 50 no surgió del marco de desarrollo de la tradición pictórica, sino de las condiciones artificiales que le proporcionó el auge arquitectónico y el ansia de contemporaneidad que veía en la integración de las artes una salida a la creencia de que el arte está llamado a evolucionar en la misma forma que el progreso técnico o científico de las sociedades. Hoy se ha probado que esto es un error. Hay progreso de la conciencia y de las técnicas pero no del valor artístico. El muralismo de los 50 supeditó el trabajo del artista a las apatencias pragmáticas de la arquitectura, utilizándolo para llenar una función meramente decorativa. Se dejó de lado el mensaje, la lectura profunda de la obra, y el arte, es cierto, ganó la calle pero para servir a la ostentación de las fachadas. Se impuso el abstraccionismo geométrico y con éste el valor plano de los revestimientos lisos, homogéneos, frívolos.

En este escenario, Braulio encontró escasas perspectivas para su estilo realista. Debíó acogerse y subordinarse a las condiciones ofrecidas por una arquitectura exterior. Su única demostración de pintura al fresco fue la que hizo para el Banco Carabobo, en Valencia, pronunciamiento que no fue bien entendido; negligentemente conservado, este mural se encuentra en pésimo estado.

A conveniencia del ensayo de integración de las artes que llevaba a cabo el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, Braulio hizo para el pabellón de enfermeras del Hospital Clínico de la Ciudad Universitaria un vitral de formas abstractas. Por el ejemplo de este intento de entender la abstracción como función decorativa, realizó, mucho más tarde, en 1982, dos nuevos vitrales para las dependencias interiores del Museo de Arte de La Rinconada, en Caracas.







Sus murales más importantes fueron concebidos en mosaico y en cerámica nacional. El último de ellos cubre la fachada del edificio de la Cámara de Comercio, en Valencia. Este mural de 11 x 10 mts.², uno de los mayores que se ha realizado en Venezuela, representa un esfuerzo de síntesis para concordar un mensaje social, que tiene por tema la evolución de las técnicas empleadas por el hombre a lo largo de la historia, con el estilo geométrico, de formas y colorido plano, que posibilitaba el material de baldosas fabricado por la importante firma valenciana "Cerámica Carabobo".

Sus principales murales los hizo Braulio con materiales para la intemperie, consistentes y durables, en ambientes abiertos; tal es el caso de lo que consideramos su mejor experiencia en el campo de la integración del arte a la arquitectura: el mural en mosaico que cubre la alargada fachada del edificio "Guacamaya", en el centro de Valencia, y el cual Braulio resolvió desplegando la imagen vistosa del ave mítica de las antiguas tribus que poblaron el valle donde hoy se asienta la ciudad. La estructura puntillista que facilita el mosaico confiere a esta composición el dinamismo y la vibración cromática que Braulio ha perseguido con su empastación fragmentada del color en su pintura.

