

La pintura de Salvador Valero, símbolo y significado

Carmen Araujo*

*Directora del Museo Salvador Valero-ULA, NUKR, Trujillo, Venezuela

Resumen

Este documento parte de la importancia que tiene la obra de Salvador Valero, especialmente la pintura *La mudanza del encanto*, en el contexto de la cultura andina venezolana. Para su análisis se parte del modelo de Edwin Panofsky ofreciendo una revisión a los aspectos visuales, históricos y simbólicos, desde los cuales se promueve el alto valor del arte popular en general.

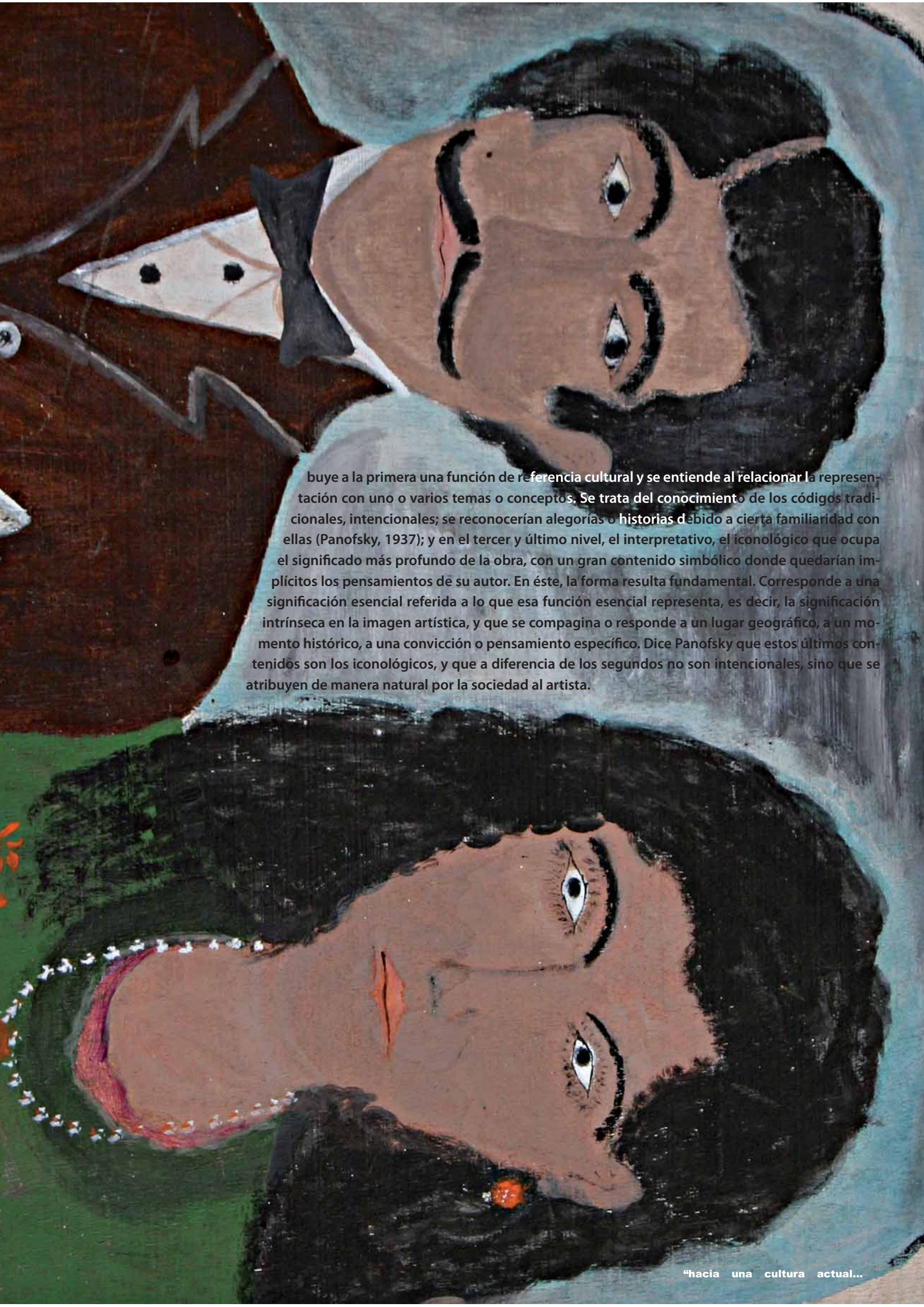
Palabras clave: arte, popular, andes, análisis, discurso.

El modelo iconológico de Erwin Panofsky

El estudio del arte a lo largo de la historia ha estado pautado por la propia complejidad de los procesos artísticos. En algunos momentos se privilegió el peso del artista y en otros el objeto artístico; en algunos casos se atribuye mayor significación al contenido representado en la obra y en otros a sus valores formales; a la obra en sí misma y su vinculación con la cultura y la sociedad (Noriega, 1997). Progresivamente aparecen los diversos estudios a la investigación del arte, y hacia 1910 se da valor a las formas y composiciones, desvinculadas de los temas y en sintonía con los análisis formalistas.

Destacan así el enfoque iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968), en quien se fundamenta la presente investigación por considerar que es más específico para el análisis e interpretación de la obra de arte. Panofsky (1939) concibe una teoría del arte visual por medio de la cual distingue diversos planos de la forma. Considera que la historia del arte es una ciencia de la interpretación en la que se definen tres momentos esenciales: la lectura del sentido fenoménico de la imagen, la interpretación de su significado iconográfico y la penetración de su contenido esencial como expresión de valores. Este método de análisis lo reconoce a partir de un doble punto de vista: la iconografía (forma) y la iconología (contenido), planteados en tres niveles: el nivel preiconográfico, referido a la significación primaria natural, y que posee a su vez una significación factual y una significación expresiva.

El segundo nivel, iconográfico, comprende la significación convencional que atri-



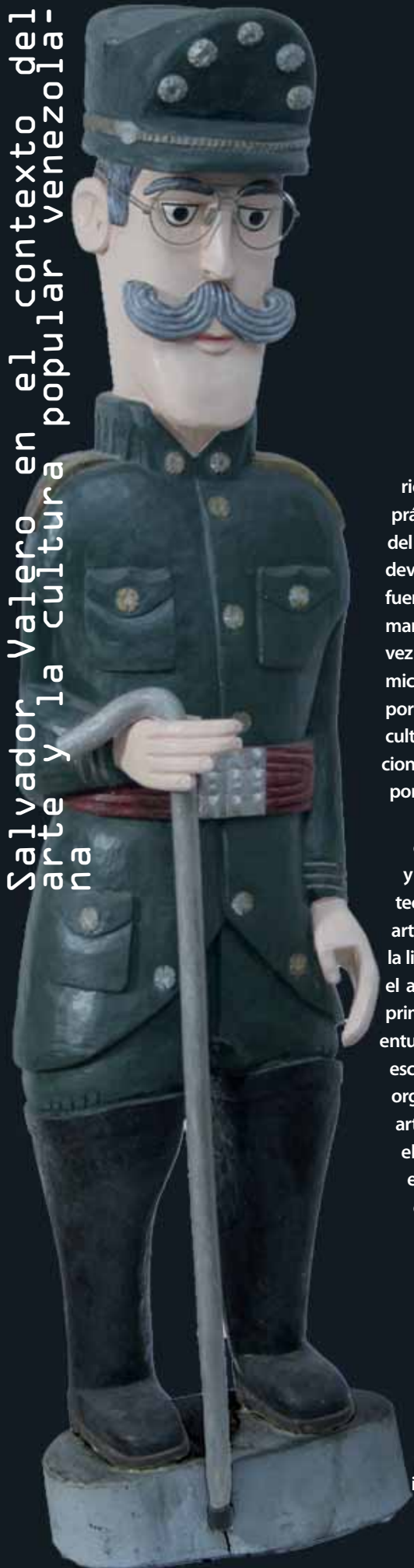
buye a la primera una función de referencia cultural y se entiende al relacionar la representación con uno o varios temas o conceptos. Se trata del conocimiento de los códigos tradicionales, intencionales; se reconocerían alegorías o historias debido a cierta familiaridad con ellas (Panofsky, 1937); y en el tercer y último nivel, el interpretativo, el iconológico que ocupa el significado más profundo de la obra, con un gran contenido simbólico donde quedarían implícitos los pensamientos de su autor. En éste, la forma resulta fundamental. Corresponde a una significación esencial referida a lo que esa función esencial representa, es decir, la significación intrínseca en la imagen artística, y que se compagina o responde a un lugar geográfico, a un momento histórico, a una convicción o pensamiento específico. Dice Panofsky que estos últimos contenidos son los iconológicos, y que a diferencia de los segundos no son intencionales, sino que se atribuyen de manera natural por la sociedad al artista.



Según Panofsky, la obra de arte posee un contenido equivalente a lo que ella sugiere, el cual, al no ser expresado con toda claridad, debe ser estudiado más allá de lo que se aprecia superficialmente, profundizar en ella para comprender su sentido global. Para él, toda obra de arte tiene una significación estética, independientemente de la temática, es decir, de que toda obra posee un significado oculto. Estos planteamientos, sin embargo, solicitan al investigador adentrarse en el contexto histórico, social y cultural en que fue producida la obra, indagar sobre todos los rasgos que le dieron vida, sus referentes y el contexto en general; así será integral la interpretación que se haga de ella.

Esta interpretación puede en muchos casos ser identificada con rapidez, aunque un análisis detallado y preciso requiere cierta capacidad; es lo que Dondis llama (1976) alfabetidad visual, y equivale a la descomposición de los diversos aspectos que influyen en el observador al entrar en contacto con una imagen, señalando así diversos elementos que constituyen el cuerpo del lenguaje visual, "la significancia de los elementos individuales como el color, el tono, la línea, la textura y la proporción el poder expresivo de las técnicas individuales, como la audacia, la simetría la reiteración y el acento" (Dondis, 1976: 11), por lo tanto es la "lectura" de todos los elementos que conforman una imagen.

Asimismo, el nivel iconológico puntualiza que "todos los elementos de la obra de arte son simbólicos, en sentido amplio, es decir, que constituyen síntomas culturales reveladores del espíritu, de la esencia de una época, de un estilo o de una escuela" (Amount, 1992: 267). Todos estos aspectos permiten el análisis objetivo de la obra de arte popular.



Los orígenes del arte venezolano se fundan en la cultura indígena, especialmente lo que corresponde a las prácticas religiosas, al sentido mitomágico, a la relación con la naturaleza, a las tradiciones y a la historia, una cultura que al fusionarse con la europea y la africana, y en el obligado diseño de nuevas formas de expresión constituidas por un desenfrenado intercambio de experiencias y modos de vivir, quedó prácticamente excluida y al margen del accionar cultural oficial. En este devenir, las manifestaciones populares fueron perdiendo espacio y significado, manteniéndose de manera oculta y cada vez más ignoradas por el arte académico, sin ser reconocidas ni apoyadas por los grupos elitescos y de dominio cultural. Entre 1940-50, la historia nacional planteaba cambios de gran importancia que favorecían una mirada distinta a la estética popular y esto originó la creación de movimientos y grupos donde destacan 'Sardio' y 'El techo de la ballena', que al proponer un arte irreverente e innovador, basado en la libertad creativa, despertó el interés por el arte popular. Señala Díaz (1988:9): "... el primer grupo cultural de vanguardia que se entusiasmó por la pintura popular, que escribió exaltando sus virtudes y que organizó las primeras exposiciones de artistas como Salvador Valero... fue el grupo 'Sardio'". De esta manera, el arte popular se asume como un estilo de la creación plástica distinguida básicamente por cierta libertad en el uso de las técnicas y por el desconocimiento de patrones académicos, que van paulatinamente consolidando un lenguaje propio, es decir, "aquella manera en que todos pintan y se expresan con ciertas semejanzas y con códigos comunes. Es como un idioma visual que sirve por igual para todos. Y ese lenguaje general del arte popular es una especie de interlocución, es

decir, sirve para que unos "hablen" y otros entiendan" (Erminy, 2001:8). Esta iniciativa de valoración del arte no académico fue desarrollada por intelectuales y artistas que lograron establecer relación con los artistas trujillanos. Dentro de este grupo de artistas destaca Salvador Valero, artista, pintor, fotógrafo y escritor, cuya obra ha sido estudiada desde una perspectiva biográfica, en relación con los conflictos familiares y las durezas y dificultades económicas por las que atravesó. Salvador Valero nace a principios del siglo XX y su madurez artística se ubica hacia los años treinta, cuando el país emprende su economía petrolera desplazando a la Venezuela agrícola. Esta situación influyó en la obra de Salvador y se materializó en su posición en defensa de la producción agraria, por encima del boom petrolero. Influyen igualmente en ella acontecimientos de carácter mundial como el bombardeo a Hiroshima y Nagasaki (1945), así como el llamado intervencionismo norteamericano en Latinoamérica, que se había apuntalado a finales del siglo XIX, acentuado hacia 1945 y que buscaba la presencia y dominio de Estados Unidos en Latinoamérica. Esto representó para Salvador motivo de reflexión y le inspiró la escritura de documentos de gran importancia que cuestionaban la pérdida de la identidad cultural nacional, y como una estrategia de defensa de estos valores proponía retomar las formas auténticas de vida y tradición, siendo estímulo para trabajar numerosas pinturas entre las que destaca La mudanza del encanto (1957), obra que desde la interpretación de Calabrese (1994) se puede considerar teórica, ya que siendo figurativa se relaciona con las teorías que las fundan y está destinada a la reflexión sobre los fundamentos de su construcción.

Interpretación de la obra La mudanza del encanto

Al considerar el análisis del discurso como herramienta para la interpretación de la obra de arte se han seleccionado dos obras fundamentales de Salvador Valero, que son analizadas siguiendo los tres niveles que propone Panofsky (1935).

La mudanza del encanto. Nivel preiconográfico

Desde la visión preiconográfica se observa en esta pintura (óleo sobre tela) a un personaje masculino ocupando el lugar central de la composición; su cara está cubierta por una abundante barba negra y su rostro, de facciones bien definidas, gesto rudo, serio y tosco, mira de frente y un lleva sombrero de mediano tamaño, sus labios y las líneas están marcadas a los lados de la nariz; la parte superior del cuerpo está cubierta por una ruana rojo oscuro y lleva en sus manos dos llaves amarillas. Está sentado sobre un baúl cerrado y hay dos baúles más a los lados. Calza largas botas negras y descansa su pie derecho sobre una serpiente de fauces abiertas y con ocho visibles colmillos, a cuya derecha se ubica una cabeza de caballo con un largo cuello formado por tres colores: amarillo, azul y rojo. En la parte inferior, un espacio coloreado en gris de varias tonalidades y manchas blancas, en cuyo borde hacia la derecha se lee SValero con línea curva continua negra.


A los lados de la figura central se observa del lado izquierdo el busto de una mujer de traje rojo y manto gris, dos rostros de perfil, dos cuernos de animal, un gallo, un instrumento musical en primer plano y dos más en la parte superior, las siluetas de rostros se desvanecen a medida que la composición se acerca a su ángulo superior derecho y se extiende de la misma manera hacia el otro extremo. Una línea ondulada traza una serpiente y del lado izquierdo, en descenso, las figuras van definiéndose y se observan detalles de rostros, un gallo, un burro y una serpiente. Todas las figuras están claramente definidas por líneas fuertes en la parte media hacia abajo del cuadro, mientras que las de la parte superior, algunas pierden sus contornos. Se aprecia igualmente movimiento y equilibrio, abundancia de detalles, luces en los colores azul claro y amarillo, así como variadas texturas.



Nivel iconográfico

La mudanza del encanto es una obra de gran contenido simbólico según su nivel iconográfico. En primer lugar puede señalarse una profunda relación con la naturaleza asociada a los elementos agua-noche. El agua está representada en esta pintura por la franja horizontal inferior detallada que imita la caída de la corriente y que se enlaza con el tema general, pues a través de ella se ejecuta el traslado del encanto. El agua está asociada a los orígenes del mundo y en las tradiciones andinas venezolanas es un elemento mágico que proviene de Dios y se liga con el bautismo, la fertilidad de la tierra y al mismo tiempo ostenta poder destructor, pues la crecida de los ríos ocasiona desastres. Señala Cirlot (1991) que el agua simboliza la vida terrestre, la vida natural; también simboliza el mundo de las creencias en seres superiores que dominan la naturaleza. En correspondencia con el agua se encuentran las serpientes marinas; éstas son “poderes protectores de las fuentes de la vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los tesoros ocultos” (Cirlot, 1991:407). Este animal es temido, donde está, nada se acerca. La pintura, por otra parte, hace alusión a la andinidad, representada por el personaje central, recio, que además está barbado. Eso intensifica su fuerza masculina y su poder. Es un campesino andino identificado por el sombrero típico de esta región

y la ruana propia de las zonas frías. A su vez, este personaje es símbolo de un rey y éste representa lo universal; en todas las culturas, el rey posee poderes mágicos y sobrenaturales. Además, lleva en sus manos las llaves asociadas al conocimiento, al poder de los secretos, y que al ser doradas simbolizan lo superior, la glorificación, es la imagen de la luz solar y la inteligencia divina, siendo de oro es el simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación (Cirlot, 1991); estas llaves doradas se presentan entre las dos manos juntas, respondiendo así a la dualidad de lo derecho (magia blanca) y lo izquierdo (magia negra). Al mostrar las llaves contenidas entre las manos se recurre al acto de poseer y con la idea de ser prisionero de aquello que poseemos y que se hace común a muchas culturas. Tal como manifiesta Peradejordi (1991:52), “... todas las culturas tradicionales han utilizado la mano como símbolo mágico... incluso como uno de los tributos de la divinidad”. Este personaje porta igualmente un sombrero, analogía del pensamiento por estar sobre la cabeza y en su rostro. Destacan con mayor fuerza expresiva los ojos (símbolo de la sabiduría y la conciencia (Cirlot, 1991). Igualmente, la pintura ilustra el viaje, simbolizado por los baúles que revelan una mudanza. El baúl es símbolo de lo secreto, de aquello que se encierra porque conserva ciertos valores, asociado con la aspiración del anhelo nunca saciado, así como con la madre perdida, o que, contrariamente, puede significar un escape de la madre. En el caso del viaje nocturno por el mar, éste está asociado con la muerte y en sus diversas interpretaciones aparecen imágenes tales como cofres y arcas (Cirlot, 1991). Por otra parte, esta obra alude a lo nacional venezolano y se releja en el tricolor amarillo, azul y rojo (un arco iris de tres colores). El arco iris, como fenómeno natural, constituye la presencia de la lluvia, la luz y la vida para el campesino andino, se relaciona permanentemente con las aguas de donde se dice que nace, y desde allí, expresa Mejía (2007), “... se eleva y es un cuerpo misterioso”. Aparece igualmente el cuatro, instrumento musical propio de este país y común en la región andina, que simboliza



la música tradicional, cuyo sonido está generalizado más por los actos nocturnos en los campos, utilizado en escenas de velorios, fiestas o serenatas. Igualmente, el cuerno de vaca, utilizado como instrumento de viento, y los gallos, cuyo canto es de importancia para el campo, “símbolo solar y ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad” (Cirlot, 1991: 213).

Destaca por otra parte la presencia de la noche, momentos en que se cumple la mudanza, y está representada en esta pintura por las tonalidades oscuras del fondo que impiden la definición de las figuras. La noche es cuando “en el silencio y en la oscuridad se oye que por las corrientes va bajando en tesoro que lleva el rey” (Mejía, 2007). De esta manera, este cuadro comunica un mito andino, una narración identificada en un lugar geográfico, Venezuela, y en un ambiente natural, e ilustra el traslado imaginario de los tesoros a través de las aguas hasta llegar al mar.

Nivel iconológico

Desde el nivel iconológico se puede decir que los encantos son asumidos por la cultura popular andina venezolana con un gran sentido de pertenencia y verdad. En distintos lugares de esta región del país se cuenta la existencia de los encantos asociados a elementos como las aguas, la riqueza, los duendes, la naturaleza y las almas de los difuntos. Estas composiciones literarias son producto del imaginario popular y han sido recreadas con extraordinaria belleza y lirismo, presentando pequeñas variaciones entre una versión y otra y con un gran número de coincidencias en lo que corresponde a la esencia misma del tema: la existencia de ‘tesoros’ escondidos, ocultos en algunos lugares siempre próximos a las aguas, donde se guardan diversos objetos de gran valor que -se dice en algunos lugares- son producto de “entierros” dejados por personas fallecidas, lo que hace que sus ánimas queden penando. Cerca de esos lugares se dice que los habitantes pueden ver luces que anuncian dónde está el entierro dejado por el difunto (Mejía, 2007), y todo este repertorio de creencias pauta el comportamiento de grupos sociales como temor a pasar por los lugares en la noche, esperar a que el ánima del difunto seleccione la persona que, guiado por ciertos datos transmitidos en sueños, irá a sacar el entierro.

Asimismo se dice que los encantos tienen un ojo que es su origen y el lugar donde éste habita (Mejía, 2007), y algunos lo asocian a duendes. En Trujillo, estos duendes son llamados momoyes, y son seres de pequeño tamaño, traviosos, pero en su descripción son barbados, usan sombrero y ruana, generalmente andan descalzos y viven en comunidades numerosas. En otros lugares se dice que los encantos

son vigilados por un rey, a quien llaman el Rey del Encanto. Éste, a su vez, va acompañado por diversos seres que le ayudan a custodiar las riquezas que guarda en baúles, especialmente serpientes marinas y ánimas de los difuntos (Rosario, 2006)

Las diversas leyendas narran que estos encantos habitan en las proximidades de lagos, lagunas, ríos, cuevas y sitios solitarios, y que su misión es también cuidar la naturaleza. Así, cuando estos seres sienten que la naturaleza es maltratada e interrumpida la paz del lugar donde ellos habitan, se produce la llamada mudanza. Este acto de traslado es concebido literalmente por los campesinos y habitantes de las zonas andinas de la siguiente manera:

Algunos campesinos solían tener sus viviendas cerca de un río o quebrada y cuando por efecto de la lluvia estas crecían... les parecía oír o percibir en los sonidos que producían la misma cosa que no era otra que el ruido del agua y de esos múltiples sonidos les parecía que oían voces, cantos, gritos de personas, música de toda clase de instrumentos, sonido de campanas, rebuzno de burros, cantos de gallo, bramido de ganado vacuno, en fin, infinidad de sonidos que ellos los campesinos atribuían a seres vivientes misteriosos... en medio de la creciente solían oír unos tumbos muy bruscos a eso lo creían que eran los golpes que daban los enormes arcones (baúles) donde iba encerrado el tesoro del encanto, baúles llenos de morocotas de puro oro, de adornos de puro oro, diamantes y demás riqueza; esos campesinos en su imaginación criaron el rey del encanto. Este rey no era un rey oriental como los de las mil y una noches, ignorando los de las mil y una noches... sentado sobre los arcones (baúles) llevando en sus manos las llaves de puro oro. Este iba guardado por enormes serpientes que eran las que el rey tenía para cuidar sus tesoros. No fal-

tando el arco iris con cabeza de caballo (Valero, citado por Contra maestre, 1981:133).

Este relato muestra que la mudanza del encanto forma parte de la creencia en un personaje de gran fuerza que está relacionado con los poderes de la naturaleza. Para el andino es fundamental la preservación de la naturaleza, la montaña, el río... Estos seres, se dice que fueron creados en la imaginación como respuesta a ciertas necesidades de resguardo de estos lugares mágicos a los que han incorporado aspectos



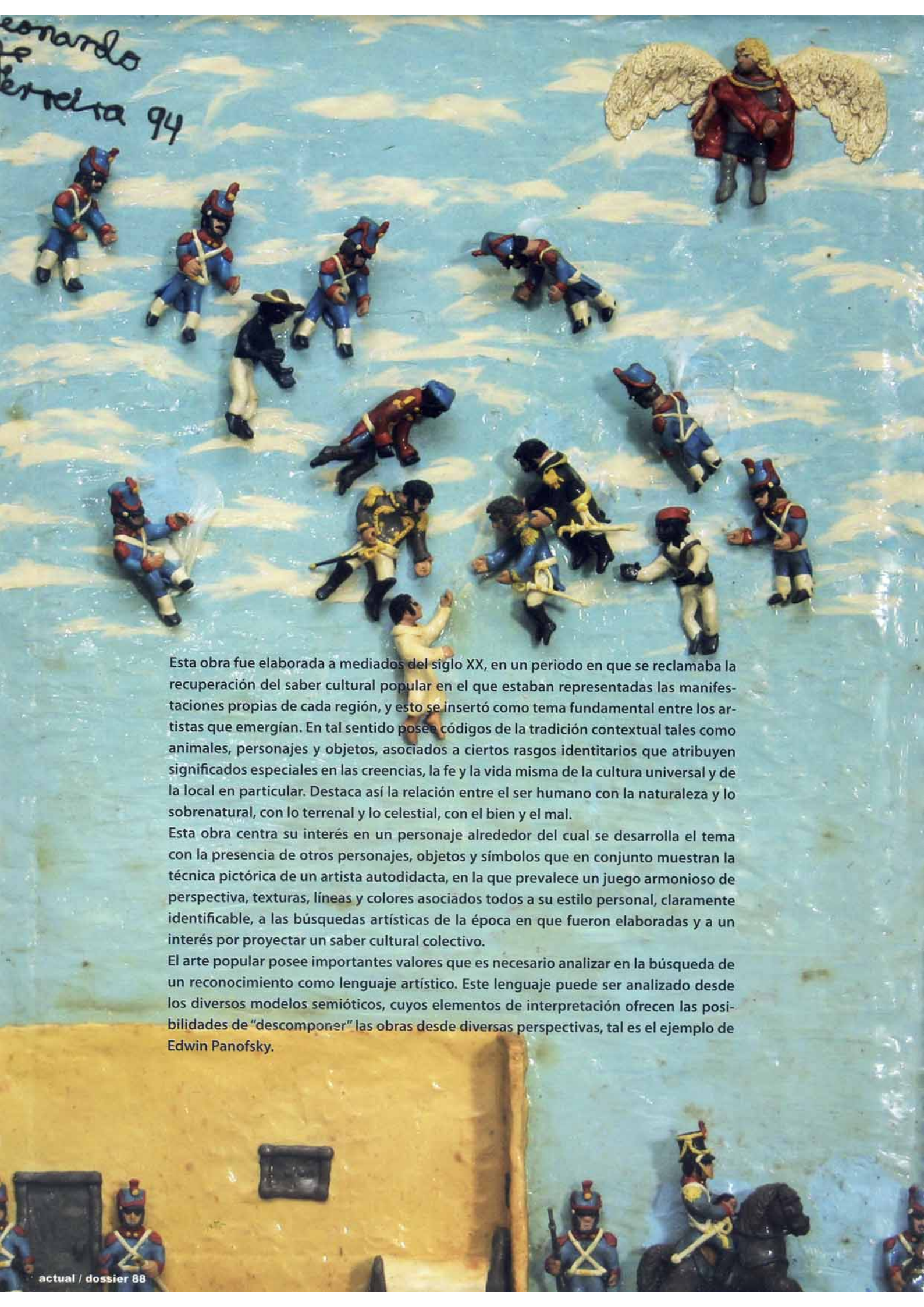
de gran importancia como el arco iris, al que se le atribuye un poder especial de influencia en la vida cotidiana. La Mudanza del encanto forma parte igualmente de una importante tradición oral de los campos donde por generaciones se transmitían historias, leyendas y mitos, en su mayoría relacionadas con la naturaleza y seres sobrenaturales. Esta obra conserva como

tema un ritual andino, y en este sentido, como señala Cañizales (1998:1), "... las modalidades comunicativas que logran un proceso mayor de iconización son las producciones artísticas populares". Esta tradición fue sin embargo aminorando hacia mediados del siglo XX, cuando se intensificó la influencia de las culturas de poder, la extensión del servicio eléctrico y la aparición en los campos de la radio y la televisión. Ante esta realidad se desarrollan algunas propuestas que buscan concientizar sobre los valores de la cultura popular, cada vez más desplazada, entre las cuales destaca la propuesta plástica de Salvador Valero, que como señala Calzadilla (en: Contra maestre, 1981: 203), "Valero es como el ojo despierto de esa conciencia que duerme en el pueblo, pero que vive y alguien tiene que despertar".

Consideraciones finales

La obra de Salvador Valero está construida a partir de una clara conciencia de los valores de la cultura popular de los Andes venezolanos. En La mudanza del encanto está presente la expresión cultural íntimamente asociada con la identidad, con la práctica social, con las tradiciones, las creencias y la cotidianidad de los campos y zonas rurales a la que Salvador Valero perteneció. Estos contenidos reflejados en estas pinturas están referidos a un universo histórico, social y cultural, a un saber colectivo, a una práctica en la que participa la cosmovisión, el ritual, la herencia indígena, la mezcla cultural, y en la cual se integran con una fuerza extraordinaria las capacidades creativas de un artista con su mundo interno y con el repertorio de mensajes y experiencias que a lo largo de su vida logró reunir como ejemplos del pensamiento y los sentimientos de una comunidad estrechamente relacionada con la naturaleza, con el mundo mítico-mágico.

Leonardo
de
la
tercera 94



Esta obra fue elaborada a mediados del siglo XX, en un periodo en que se reclamaba la recuperación del saber cultural popular en el que estaban representadas las manifestaciones propias de cada región, y esto se insertó como tema fundamental entre los artistas que emergían. En tal sentido posee códigos de la tradición contextual tales como animales, personajes y objetos, asociados a ciertos rasgos identitarios que atribuyen significados especiales en las creencias, la fe y la vida misma de la cultura universal y de la local en particular. Destaca así la relación entre el ser humano con la naturaleza y lo sobrenatural, con lo terrenal y lo celestial, con el bien y el mal.

Esta obra centra su interés en un personaje alrededor del cual se desarrolla el tema con la presencia de otros personajes, objetos y símbolos que en conjunto muestran la técnica pictórica de un artista autodidacta, en la que prevalece un juego armonioso de perspectiva, texturas, líneas y colores asociados todos a su estilo personal, claramente identificable, a las búsquedas artísticas de la época en que fueron elaboradas y a un interés por proyectar un saber cultural colectivo.

El arte popular posee importantes valores que es necesario analizar en la búsqueda de un reconocimiento como lenguaje artístico. Este lenguaje puede ser analizado desde los diversos modelos semióticos, cuyos elementos de interpretación ofrecen las posibilidades de "descomponer" las obras desde diversas perspectivas, tal es el ejemplo de Edwin Panofsky.