

1. TITO SALAS¹LA HISTORIA DE UN CUADRO: “LA SAN GENARO” (1907).

Para comienzos del siglo XX, las tablas cronológicas y cuadros sinópticos que ofrecen nuestros historiadores del arte, ponen en evidencia la importancia de la obra pictórica de Tito Salas (1887-1974) y Federico Brandt (1878-1932). Curiosamente estos artistas como otros trascienden la frontera del país durante los primeros años de ese siglo. Sin embargo, Leoncio Martínez en 1913, afirmará por lo menos en el caso de Salas, y otras figuras de la plástica venezolana (en París) que en estas condiciones, los pintores “*Cumplen su ideal y hacen Patria*”².

¿ESCUELA VENEZOLANA?

Boulton (1987) menciona una parte de la trayectoria en la obra de Salas reseñando para 1906 su aceptación junto a Andrés Pérez Mujica (1879-1920) en el Salón de Artistas Franceses de París, en ese mismo año la obtención de la Mención de Honor en el Salón de Artistas Franceses y la Tercera Medalla de Oro en el Salón Oficial de París (con su composición *La San Genaro*); al año siguiente en 1907 el logro de la Medalla de Segunda Clase también en el Salón de Artistas Franceses y, en 1909, la Medalla de Oro en la Exposición de Bruselas.

Salas se destaca en la historia de la pintura en nuestro país, por sus temas históricos y en especial, por el desarrollo de la temática del Libertador y su atención a otros géneros como el retrato o los bodegones; sin embargo, Salas también se destacaría entre aquellos artistas que contribuyeron a enriquecer el paisajismo en Venezuela en la primera década del siglo XX³. Noriega (2000) apunta y sugiere que el poco desarrollo en la obra de Tito Salas de este género a diferencia de otros logros y de la indagación que alcanzó por ejemplo, en su contemporáneo F. Brandt, se debió acaso a una concesión al gusto imperante en la Venezuela de entonces⁴. El apunte de Noriega no pasa desapercibido si lo comparamos con una nota en el cuadro sinóptico de Boulton cuando de forma seguida a la creación del Círculo en 1912 dice: “*Tito Salas es el primero en mostrar cierto tipo de postimpresionismo, pero que abandona al dedicarse al relatar la vida del Libertador*” (1987, p. 58).

Por otra parte, la importancia del pintor en esta primera década puede verse reflejada en las publicaciones de la época y en la decisión de Salustio González Rincones⁵ al presentar para

¹ Tito Salas, *Británico Antonio Salas Díaz*, Hijo de José Antonio Salas (comerciante entre los primeros que establecieron una industria –cervecera- en Venezuela.

² En artículo publicado en *El Universal*, Caracas, 30 de Junio 1913. p. 1, compilado por Palenzuela, J. (1983). p.p. 117-122.

³ La producción paisajística de Salas se ha reconocido en las colectivas: *Exposición del Paisaje Venezolano* (Bellas Artes Caracas, 1942) y *Guaira-Repano la gran montaña* (DICCIONARIO DE ARTES PLÁSTICAS. (1982-84)

⁴ En Noriega (2000) hallamos más referencias a F. Brandt que a Tito Salas; Noriega (1982) en la revisión de la historia de la crítica en nuestro país cita cómo paradójicamente J. Semprum para el año 1919 había reclamado al pintor su poco compromiso con la pintura histórica.

⁵ El Diccionario de las artes visuales en Venezuela a cargo de la GAN-Caracas (Rev.1983) no da cuenta de este nombre. El texto que referimos aquí aparece en el Tomo I de la compilación de Roldan Esteva-Grillet (2001, p.p. 580-602). En todo caso, Salustio González Rincones aparece también firmando la carta fechada para el 31 de agosto de 1909 de los huelguistas al consejo de Inspección del Instituto Nacional de bellas Artes. También el

1909 en *La Alborada* lo que sería el primero de una serie de artículos intitulado (1905-6) **Au Bord de la Mer y La San Genaro** que comprenderían la historia de los cuadros de Tito Salas, mencionando como fuente un conjunto de cartas en las cuales el pintor relata su período de formación en París⁶.

Nucete-Sardi (1957) al término de su *índice de la pintura venezolana* apunta para la primera producción de Salas que su personalidad artística había quedado señalada desde temprano, en sus obras **La San Genaro** y **La Sortie du Pardon**, que sus críticos en Francia aplaudieron sus “sobresalientes dotes” y que alcanzó en América “extenso renombre”⁷.

Sobre este hecho, Leoncio Martínez en su artículo ya citado señala:

La crítica se ha ocupado con altos elogios de la concurrencia de nuestros compatriotas al Salón; de ellos y, en especial de Tito Salas, ha hablado toda la prensa europea, los periódicos de Londres, de Berlín, de España y de Roma, detallan sus obras y lo que es más, lo que puede darnos mayor satisfacción, les señalan por primera vez un carácter especial que denominan “escuela venezolana” (Martínez, L. En: Palenzuela, 1983, p. 122).

OBRA DE TITO SALAS.

Las primeras lecciones formales de pintura las recibe Salas en la Academia de Bellas Artes de Caracas bajo la dirección de Emilio Mauri. También conoce en estos primeros años a Michelena en su estudio de Antimano.

Para 1900, bajo el gobierno de Castro se organizan algunos concursos de pintura para pensionar a los artistas a Europa y Tito Salas participa con doce años en el primero de estos certámenes con **La Fragua** y que fue premiada con una beca estudios a París. Dos años

documento es reproducido en Roldan (2001, p.p.620-623) con referencia en el texto de Ratto Ciarlo (1978). En Pineda, R. (1970) leemos: “Rafael Salustio González, estudiante de ingeniería, acompañó a Tito en las correrías de la Península. Cuando recapitulaban en Madrid, González, quien estiraba el bolsillo viviendo en la caseta del guardalíneas del tren, adelantaba un drama sobre Francisco Ferrer, el anarquista fusilado hacía poco por Alonso XIII” (p.41). Tendremos que revisar otras fuentes para hallar datos sobre el joven dramaturgo, González Rincones.

⁶ El artículo apareció en *La Alborada* N° 3-8, Caracas 1909, y en la antología preparada por fundarte de 1983.

⁷ Para quien busque en las **Notas....** de Nucete Sardi alguna referencia a Tito Salas, no puede dejarse guiar por el orden de estas notas y sus conectores de párrafo que sirven entre cada una de éstas, y que simulan aunque no de una manera exacta, un posible orden de aparición de las figuras resaltantes en estos dos ámbitos plásticos. El texto de Palenzuela (1997) ha sido provechoso en este aspecto, pues en su reseña del libro da con el lugar de *Salas* en el texto de *Sardi*, y nos informa que el comentario a Salas aparece inserto luego de tratar a la abstracción. A nuestro juicio, éste es un lugar en el que el asunto de las **notas**, bien ya ha sido olvidado por el lector o bien es inexplicable para un investigador de la historiografía del arte. Tal vez, incidió en este hecho el que el pintor estuviera aun con vida para cuando aparece la tercera edición aumentada de estas Notas (1ra edición 1940, Premio de la Raza de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; 2da edición, 1950), de cualquier modo sin que suene repetitiva la cita con nuestro comentario en texto, queremos mostrar cómo además, Palenzuela (1997) en su reseña, confronta la opinión de Sardi sobre Salas. *En fin, este <<breve índice de la pintura venezolana>> concluye con la exaltación de quien <<entre nuestros pintores contemporáneos llena una época y ha alcanzado éxitos y fama en Caracas y París>>: Tito Salas. En realidad, un pintor decimonónico y sin signos de trascendencia o contemporaneidad.* (p. 22) y el subrayado es nuestro.

después también participa en otro de los certámenes con la obra **Monaguillos**. Pero para este tiempo no es apoyado por su padre para gozar de aquél primer premio ni de las atenciones que había originado su otra obra. Cuando Eduardo Blanco es Ministro de Educación, convence al padre y Tito obtiene del gobierno una pensión para realizar estudios en París, por sugerencia de Eduardo Blanco Tito había pintado para un nuevo certamen **La Batalla de la Victoria**.

En estos cuadros juveniles de Salas no hay todavía ninguna personalidad definida. Se ve, eso sí, la habilidad de un discípulo bien aprovechado y que maneja con bastante destreza los recursos aprendidos en la escuela, aunque con timidez y sin manifestar temperamento propio. Cualquier posible originalidad queda absorbida por las influencias inevitables en toda obra de principiante, destacando sobre todo la de los artistas venezolanos, a los que Tito rinde natural admiración, pues sus nombres vienen desde Francia aureolados por el resplandor de sus triunfos en los salones mas afamados [Rojas, Michelenaj]. (Páez, R. [1965]. En: Esteva-Grillet, R. (comp.) 2001, p. 767)⁸.

Tito Salas viaja a París en el año de 1905 y se inscribe en la Academia Julian para recibir enseñanzas de Jean Paul Laurens; así como también en la escuela de La Grande Chaumière recibe clases de los pintores Lucien Simon, Courtois y Prinnet. En el año de 1906 y 1907, ya se ha señalado, presenta obras en el Salón de artistas franceses y el salón oficial de París; en 1907 y 1908 viaja a Italia y a España, hace amistad con Unamuno, con los pintores Joaquin Sorolla y Joaquin Mir entre otros y al regreso a París participa en el Salón de 1908 esta vez, fuera de concurso, con la obra *Juerga de Sevilla*.

Mariano Picón Salas lo emparenta (a Salas) al pintor Ignacio Zuloaga (Goya menor), pero además, señala: *Y más que en el lento trabajo y ordenamiento de una Geometría de las formas en que se afana tanto la pintura después de Cézanne, Tito Salas quiere volcarse a la pincelada directa, en brusca y coloreada descarga anímica*, pero nunca cerca de los movimientos o *ismos* tempranos del XX, al pintor, por ejemplo, los fauves, le habían parecido “locos”, por sus manchas de color y su poca idea del dibujo (Picón Salas, M. [1954] En Esteva-Grillet, R. (comp.), 2001, p. 165⁹).

Salas regresará al país en 1911 con el que será el primero de una serie de encargos que le hará el gobierno nacional en los cuales desarrollará Salas una indagación pictórica de la iconografía del Libertador.

Un hecho vinculado al impacto del Tríptico encargado por el Gobierno para conmemorar el Primer Centenario de la Independencia que el pintor que trae consigo para el año de 1911 cuando retorna a Venezuela, lo es el que haya sido “cargado en triunfo por las calles de Caracas” (Boulton 1987, p. 58) y el apunte que nos relata Leoncio dos años después:

La pintura de Tito! —exclama Leoncio- Cuando el Tríptico se colocó en el Palacio Federal, yo no estaba en Caracas; luego se me pasó más de un año sin conocerlo, año durante el cual acumulé todas las ajenas impresiones acerca del

⁹ El Texto compilado por Esteva-Grillet, corresponde al catálogo de la exposición con motivo de la Décima Conferencia Interamericana, Secretaría General, 1954. También apareció compilado en el libro titulado **Las Formas y Las Visiones**, Caracas, Monte Ávila-GAN, 1958, p.p.21-56.

cuadro; unos me decían que era muy bueno, otros bueno, regular o malo; este me hablaba de defectos, aquél de geniales golpes, el de más allá decíame que era muy gris. Tal divergencia de opiniones me sirvió para no darme ninguna y poder llegar libre de prejuicios el día que tuve la oportunidad. Entré a la sala bruscamente y puse de súbito los ojos en la tela para aprovechar el primer golpe de vista. La aplastante intensidad admirativa que se produjo en mi ánimo ante el prodigio de sentimiento y de arte que hallé frente a mí, no lo explica sino el éxtasis, del cual vino a sacarme el portero del palacio, anunciándome que eran las once y media e iban a cerrar.

Llevaba allí más de dos horas de contemplación” (Martínez, L. En: Palenzuela 1983, p.p. 121-122).

A propósito de los logros conseguidos de Salas “en la iconografía del Héroe de Caracas”, existe una relación dada la “estrecha amistad con el historiador bolivariano Vicente Lecuna”. Lecuna que había sido encargado de asesorar los trabajos de restauración de la casa natal de Bolívar, le encomendó a Tito Salas la labor de decorar los muros del inmueble con algunas escenas de la vida del Libertador. La historiografía reseña que para 1913 año de este encargo, Salas se traslada a París y comienza a realizar estas obras que concluirá en el año de 1931, obras que se conocen bajo los títulos *La Emigración a Oriente, El matrimonio de Bolívar y María Teresa, La Expedición de los Cayos, El terremoto de 1812*.

Leoncio Martínez al hablar de “Los Venezolanos en Paris” para este año de 1913 dice:

La labor de los artistas venezolanos estudiantes en París puede y debe enorgullecernos. La admisión absoluta de sus obras en el Salón de Primavera vale bien una repercusión cariñosa en la patria, un eco que les diga cómo sus esfuerzos no pasan inadvertidos y sus triunfos repican alegría en nuestros corazones” (En: Palenzuela 1983, p. 117).

Y más adelante:

Los artistas venezolanos que exponen en el Salón este año son: Tito Salas, Fiesta Bretona y El Milagro; Carlos Otero, Barrio Latino;...El Milagro parece encerrar un realismo doloroso y desconcertante, al par de una emoción de rústica religiosidad. Los tipos se ven sólidos, caracterizados, distintos. Las expresiones se adaptan al conjunto y definen por separado los personajes. No hay un rostro que no trasluzca un alma poseída por el momento en que actúa. El ademán zurdo del cura, la grave actitud de los palurdos que mantienen los cirios, la displicente distracción de la chiquilla, los rostros de superstición de las viejas, entre beatas y entre brujas, todo indica una fuerza imponente, como es en general la pintura de Tito” (En Palenzuela 1983, p.p. 120-121).

Al concluir este trabajo, Salas habría recibido el encargo de los murales del Panteón Nacional que culminará en 1942. Tito Salas, hacia el fin de su vida, se retiró a su casa colonial de Petare siguiendo un trabajo intenso en obras de mediano y pequeño formato; se señala que para el año de 1970, cuatro años antes de su muerte, pintó para «La Casona», en Caracas, una obra titulada *Los causahabientes*. (Presidentes de la República de Venezuela que gobernaron durante el siglo XIX).

LA SAN GENARO (1907).

A fines de 1905, Salas está en París y se instala en un taller en la rue Belloni, en el barrio de Montparnasse, junto a Lorenzo González (escultor y discípulo en la Academia en Caracas).

Salas ha decidido por la Academia Julián, de Jean Paul Laurens (maestro de Michelena y de Rojas). En esta academia aprende dibujo y a dar expresión a la línea que contribuye con el grafismo a crear la sensación del cuerpo, aprende sobre el color. En las primeras semanas Tito Salas gana el concurso semanal de bocetos dibujando una **Andrómeda liberada por Perseo** (asunto propuesto por el profesor). Tito Salas llega a París en el último momento del academicismo francés, confrontado desde hacía cuatro décadas por los impresionistas (1874). ¿Cuál es este academicismo y qué implica para la formación de un joven pintor como Salas?. Es la academia de los artistas que quieren proyectarse en los salones oficiales del momento, la pintura que allí se aprende y se realiza es de tema y es realista, muy alejada de las indagaciones de la primera pintura moderna. Tito Salas en la Academia aprende dibujo como la premisa fundamental del pintor, y trabaja sobre las propiedades del color, hecho plástico que veremos desencadenado en su obra posterior.

Tito Salas ha comenzado a trabajar para el Salón de **1906**.

Terminado el curso regular de la Academia, se inscribe en un curso de verano al aire libre, organizado por Simon y Curtois, y pasa dos meses (agosto y septiembre) en una aldea de la Bretaña francesa, cuyos tipos y costumbres le parecen interesantísimos desde el punto de vista pictórico. Su inclinación a recoger las facetas pintorescas de la que ve empieza ya a señalarse en estos primeros ensayos de inspiración naturalista. Sus progresos son notables, y Simon, que le dedica especial atención, elogia sus paisajes, y más aun sus estudios de figuras, que encuentra sencillamente magistrales. (Páez, R . [1965]. En: Esteva-Grillet, R. (comp.) 2001, p. 770).

Con estos bocetos de este curso de verano, Salas compone el cuadro que presentará en el Salón de 1906; **Au Bord de la Mer** fue admitido por el jurado con el número uno, lo que implicaba ser exhibido en lugar preferente, a la altura de los ojos del espectador. Según comenta la historiografía, la prensa de la época, Le Temps, señala la soltura con la cual esta pintado, Salas tenía para entonces apenas 17 años.

Salas viaja con Mujica a Italia y a España y a su regreso a París inicia sus trabajos preparatorios para la obra con la cual quiere participar en el Salón de 1907. Le sirven los apuntes traídos de Italia en relación con la *romería de San Genaro*.

La San Genaro (1907) es la obra con la cual Tito Salas fue premiado con la Tercera medalla de Oro en el Salón Oficial de París¹⁰. Dice Boulton en el pequeño apartado que confiere a las obras reproducidas en su libro que con esta obra la expresión pictórica de los venezolanos adquiere una intencionalidad nueva y una **nueva técnica**. Las cualidades de esta obra lo califican como un pintor naturalista.



La San Genaro – 1906 / col. Particular
Medalla de Oro en el Salón de los Artistas Franceses

(Esta imagen ha sido reproducida con fines didácticos, pertenece a una colección particular).

¹⁰ Las fuentes consultadas señalan que seguidamente el gobierno venezolano quita la beca al pintor. El hecho del reclamo aparecerá en la prensa nacional aunque, esta protesta se diluye en los vacíos oficiales.

Algo de esta **intencionalidad en la expresión pictórica** así como de esta nueva técnica, se puede ver reflejada en la crítica la obra:

Sobre **La San Genaro** afirma R. Páez:

Los tipos están caracterizados con gran verismo, y las actitudes, tanto de los que miran como las del grupo de bailarines, que se ven arrebatados en el torbellino de la danza, demuestran que el artista no inventa, sino que observa y copia lo que ve. La composición compleja, por el número de figuras que entran en la escena, se resuelve en un sentido de profundidad barroca. Los empastes, con abundancia de color, y el dibujo, enérgico y expresivo, atestiguan técnica perfecta en esta pintura juvenil de Tito. También se advierte ya que la gran maestra del pintor va a ser la propia Naturaleza, en la que sabe sorprender los rasgos sustantivos de lo visto ([1965] En: Esteva-Grillet, R. (Comp.). 2001, p. 772).

Por otra parte, Rafael Pineda considera que **La San Genaro** fue una obra fundamental en Tito Salas sobre ella nos dice:

Es una composición de diagonales cruzadas, entonada en ocre, y contrastes de movimiento y reposo, de una de cuyas figuras, la que se lleva la mano a la cabeza ensombreada, existe un boceto en la colección Mercedes de González Rincones, Caracas. En esta obra culmina gran parte de las enseñanzas cromáticas decantadas por un artista que así puede expresar la felicidad del dominio de sus elementos. Fue premiada en el Salón con medalla de oro. El motivo del cuadro, en el cual el artista realiza por primera vez figuras de tamaño natural (aparte de los tímidos Monaguillos) empresa que califica de “romana”, surgió mientras incursionaba por los alrededores de Frascati. En honor del santo milagreo napolitano, el paisanaje baila al sol y al son de guitarra, acordeón y violoncello (1970, p.p. 36-37).

Y la crítica respondió positivamente ante esta obra y el ideal del pintor cuando tenía veinte años:

Pineda (1970) cita algunas notas facilitadas por la esposa del pintor (sin fecha), que recogen estas impresiones sobre **La San Genaro**: en Gazzete de France “Magnífico”, en L’autorité “El joven artista venezolano prueba una visión pintoresca de una posesión del arte muy segura”, en Le Temps “En una Fiesta Aldeana de Italia, de Tito Salas, hay movimiento y figuras incorporadas debidamente en un paisaje apropiado”, en Il Journal du Soir “No tenemos que entregarnos a las olas para seguir hacia el Este, los pintores del sol: pues tenemos a Berges, cuya paleta refleja la luz; Tito Salas, que pinta la fiesta de San Genaro.

La San Genaro posee como otras obras de la historia de la pintura, varias textualidades implicadas. La codificación visual-pictórica viene acompañada de otra traza discursiva que es la epistolar (la puesta en texto que hace Salustio Rincones de las cartas de Tito Salas) y que ofrece marcas de la generación del discurso propiamente pictórico.

La lectura que ofrecemos aquí, recorre estas fuentes primarias y la obra de Salas **La San Genaro**, comprendidas como documentos de un momento en la vida del pintor y que establecen en su praxis artística la transformación de este “hacer”. La intencionalidad de Salustio González Rincones se reparte en los propósitos que ha tenido para publicar estos fragmentos:

Esta es una serie de artículos que comprenderá la historia de los cuadros de Tito Salas. Cábenos en suerte el tener á disposición gran número de sus cartas, que relatan día a día la formación consciente de sus obras. Por estos artículos se verá como persigue encarnizadamente á la gloria; observando al mismo tiempo como ha evolucionado y se mira al genio de cerna, humano, muy humano. (González Rincones, S. (1909). En: Esteva-Grillet, R. p.580)¹¹

Estos elementos apuntan a un reconocimiento de Salas por parte de un lector que puede llegar a “vivenciar” el reconocimiento que hace el pintor de sí mismo como “artista”, de su obra realizada como “obra de arte”, de su oficio como “arte”. La historia de **La San Genaro** se transforma de inmediato en la ejemplificación de esta “otra lucha”, la de ser un *buen pintor*.

Estos momentos se presentan cuando leemos en su carta cómo Tito Salas, un hombre con el recuerdo de un viaje, se establece en breve y en la forma del discurso epistolar, como el pintor que toma de la realidad y que ejecuta sus apuntes y bocetos; cuando constatamos en su recuerdo cómo dispuso el estado preliminar de la obra describiendo las trazas figurativas y de expresión de lo que iba a constituirse en su pintura, y finalmente cuando vemos la textualidad pictórica de la obra La San Genaro y podemos comprender el recorrido de esta puesta en discurso que finalmente termina en la materia pictórica signifiante, que va articulando cada elemento de esta arquitectura de sentido proyectada por su artífice.

El texto de su carta, es muy interesante si queremos buscar las huellas de este joven enunciatario y de sus primeras inquietudes y respuestas que obtuvo en el arte. El espacio, el tiempo y la figura están claramente en su recuerdo, para ubicarnos en el “hacer” de un cuadro específico, la sanción que persigue de su trabajo y su propia y “disfórica” (negativa) valoración en la praxis.

20 octubre...Mi cuadro está muy adelantado y creo que cuando venga Mr. Simon quedará contento pues creo que es menos malo que el del año pasado. Las figuras del primer plano quedaron de tamaño natural. No es pretensión mía; sé que hay que ser muy fuerte para hacer figuras en grandeur nature, pero con voluntad y constancia espero salir avanti en esta empresa

¹¹ En lo sucesivo el texto de Salustio González Rincones presenta la transcripción de las notas de Tito Salas. Sirva la referencia de González Rincones, para los textos del pintor que, citados en nuestro artículo, aparecen en cursiva y con la indicación del número de páginas correspondiente entonces la compilación realizada de Esteva-Grillet que hemos manejado hasta ahora.

romana. Mi tela tiene 3 metros por 2, 95. Desde hace varios días estoy trabajando en los cartones de mi cuadro; dibujando en papel com Academias, cada figura separadamente y después hacer (consejo de Simon) un dibujo general del tamaño exacto del cuadro, muy estudiado y concienzudo, el cual calco luego en la tela y así conservo siempre mi dibujo y puedo atacar sin miedo de perderlo. Cuando tenga todos los cartones y el dibujo empezado pienso traer á Simon (p.597).

El texto escrito por Salas es elocuente del significado otorgado al hecho de enfrentar la construcción de un “cuadro”. El proceso que se desencadena de su ejecución para un logro determinado. Aquí encontramos sus dimensiones previstas y algunos rastros de la prefiguración de lo que va a ser La San Genaro.

En una nota posterior, Salas continua la valoración de su hacer, y trae de nuevo el significado del viaje que le ha conferido el motivo de la obra. La impresión que esta nota del jóven, refleja es la de un nuevo contrato que implica no sólo el tránsito de la juventud a la madurez en la vida de cualquier sujeto del mundo, sino el mismo tránsito en el hecho de la pintura. Este nuevo contrato introduce un reto personal que se proyecta como sombra de valor en un objeto que aún no llega a concretarse.

30 de octubre. Verdaderamente, el viaje á Italia me ha hecho mucho bien; me enseñó mucho y me hizo más hombre. Viendo mis estudios del otro año, me da pena; pues no dejan de ser cosas de niño y ya es hora de que lo que haga sea más serio y personal, basta de “tener disposición”; ahora hay que hacer bien y esto es por el momento lo que me mortifica y hace pensar más. Viendo mi tela tan grande y dibujando mi cartón sueño con mil modos de hacerlo. Hay veces [que] lo veo ya claro pero siempre la duda me asusta é imagino hacer como todos y me da miedo y no veo la tela sino como amenaza en el fondo del taller (p.598).

Luego en la misma nota nos encontramos con la enunciación del asunto de La San Genaro, envuelto en el recuerdo de un lugar y la impronta de lo que allí sucedía “al natural”; el asunto calificado por Salas de “sencillo” otorgará y ratificará que los propósitos plásticos-pictóricos del artista ocupan el lugar preponderante en esta ejecución.

El asunto de mi cuadro es muy sencillo. Me paseaba por la famosa campiña romana un sábado por la tarde, cuando cerca de Frascati, lugar famoso por sus vinos; en una especie de granja me encontré con una fiesta campestre (p.598).

La mirada de este sujeto detalla una escena de campo y pone atención sobre dos elementos, los objetos - motivos y la temporalidad marcada por la luz de sol.

Varios paisanos en pleno aire, en el sol de la tarde, al son de tres músicos: uno con guitarra, otro con el típico acordeón y el tercero de violoncello (p.598).

A este micro relato de su percepción se agrega el color y el movimiento. Y leemos en exclamación, una escisión que distiende la sensación del paso del tiempo ordinario, y detiene al sujeto en un estado de contemplación de la escena. La escena tiene un valor histórico tradicional en la región, pero se ve dotada de un valor distinto por Salas, tanto como para sentirse afortunado al “saber” que esta escena continuaría por tres días.

Por el color y el movimiento me llamó la atención. ¡Tan bonito era de color que me quedé más de una hora viendo bailar! Por fortuna para mi, supe que la fiesta continuaba durante tres días; (p.598)

Seguidamente hallamos en su recuerdo la instalación de Salas como pintor; dotado de los objetos de su oficio, de las competencias de su hacer y dueño de los objetos que construye in situ.

excuso decir que al día siguiente estaba yo á la hora justa con mi caja de pochades y álbum de croquis, allí trabajé como pude tomando croquis y tratando de hacer el famoso color que el Sol me daba en la tarde. Al tercer día salí de allí con dos álbums [sic] de croquis llenos y mis manchas más o menos en el tono (p.598).

Y nos ofrece finalmente, la decisión de afrontar el hecho de la pintura: “hacer un cuadro”, el trabajo que está implícito y los grados de dificultad para hacerlo; es decir, la enumeración de las pruebas de este programa narrativo, de este contrato que culminará en la glorificación del sujeto-pintor, en la obra y en el premio recibido.

Comprendí que tenía con qué hacer un cuadro y me puse a trabajar en ese sentido. Pero que difícil es componer “algo” y eso que tenía todo allí, pues mis croquis hechos *d’après nature* me daban mucho; y sin embargo ¡que trabajo! (p.p. 598-599).

Este nuevo programa u “otra lucha” en palabras de Tito Salas, comienza en este momento y aquí se despliega la puesta en escena de las configuraciones eidéticas, cromáticas y topológicas que sustentan el plano de la expresión de la obra, y su encadenamiento con los elementos temáticos- figurativos e icónicos que revelan una “imagen” pre-figurada de la “San Genaro”.

Sobre la composición, es importante destacar el equilibrio que busca Tito Salas a través de la disposición de los efectos lumínicos y de oscuridad siguiendo la norma del dibujo tradicional que es realizar esta traza compositiva en proporciones adecuadas y distribuir las luces y las sombras; pero esto no está muy alejado de la primera mirada del pintor sobre la escena, y en cualquiera de las circunstancias, el efecto que persigue alcanzar indica la intencionalidad del artista: volver sobre aquella impronta que como unidad recibe, ve y contempla en “la realidad”. El problema radica en la articulación de un conjunto de partes y su estructuración.

Por fin me orienté y creo tener mi composición, es decir, mi tinta general. Pero ahora otra lucha: Mi efecto debe ser uno en todo del cuadro. ¿Cómo repartir la luz y la sombra? Allí tenía mis croquis que me ayudaron mucho (p. p.598-599).

He aquí su descripción de esta *dispositio* previa marcada por los valores de las categorías cromáticas que son las que dirigen este plan topológico:

Mi primer plano lo hago todo **en la sombra** y así podré estudiar mucho esas figuras que en mi taller pondré, pues no necesitan Sol. El fondo sí, **en el Sol** y como tengo bocetos y como no debo hacer mucho estas partes del fondo, con

muy poca cosa queda, y así **le daré más luminosidad poniendo oscuro el primer plano**. El cielo lo pinto nublado para no darle importancia (y así tener todo el **brillo** en una figura del fondo), ocupa muy poco espacio del cuadro. En el fondo dos casas de las cuales una está en pleno sol (p. 599).

Y también presenta el ordenamiento de sus figuras en el espacio, la ubicación y la nominación de los objetos-figurativos (motivos) de esta obra:

El grupo de los músicos que lo coloco **en plena sombra**, se destaca en un lienzo de **pared claro** y así me dan una silueta bastante curiosa. Dos parejas bailan, las parejas en mangas de camisa y el típico sombrero de cogollo. El del primer plano, que lo es también del cuadro, está en sombra y se destaca sobre la brillantez de la camisa del otro que está en pleno sol. El del primer plano baila con una muchacha rubia, y será muy bonito si logro hacer el tono tan fino que veía en el natural. También hay en el primer plano un bambino, mirando con la atención de un muchacho; más para los bailes que para las cosas de la escuela. Esta figurita me resulta de tamaño natural, la he puesto desnuda de torso y como está quieta y reposada, podré aquí estudiar un buen pedazo del natural y hacer de ese torso todo lo que sé y acabar pueda y “descuidar”, es decir no hacer detalles en los que bailan, *pues no los hay en la naturaleza*. En la derecha un grupo de gente de toda especie de gente: viejos, jóvenes, muchachos, etc., viendo el baile. Para romper esa línea de cabezas que me resultaba un poco igual, puse una figura á caballo que voltea y poniendo la mano en las ancas de su montura, ve el baile pos sobre la cabeza de los demás (p. 599).

De este croquis figurativo, Pineda (1970) nos dice que “en la obra definitiva, el recurso del jinete fue eliminado, suplantado por la figura que se lleva la mano a la cabeza” (p.38). Finalmente otra marca del sujeto, esta vez, pertenece al sujeto testigo de aquella escena que recuerda y en la cual estuvo, y el sujeto testigo de esta escena pictórica en la cual trabaja, de este hacer artístico que como una figura más en el texto, se dispone a presenciar. Nos dice:

En el segundo plano los que bailan son **yo y la pareja**.

Para el 3 noviembre Salas realiza este apunte, sobre la obra que nos habla de los procedimientos de la puesta en marcha del diseño y el calco para la obra La San Genaro:

Ya llevo bastante adelantado mi cuadro, pues aunque no está empezado todavía en la tela, tengo el cartón del tamaño que tendrá el cuadro; así es que no haré sino calcarlo y así, tengo la mitad de la obra hecha (p. 599).

El logro de estos estudios previos son sancionados por Mr Simon. Un día después de lo escrito, Salas comenta que el dibujo no tuvo correcciones, que ya era hora de pasar este plan a la tela y lo que más le importa al joven pintor “que había un grandísimo progreso” de su primer cuadro a éste; este hecho lo llena de “valor”, y entre comillas leemos en su apunte “Hoy estoy seguro de que me quedará bueno y que ya no será la obra de un niño sino la de un hombre” (p.600).

Ahora, nos encontramos frente a otra materialidad, esta vez, la pintura conseguida. La San Genaro de 1907 con la cual Tito Salas participa y gana en el Salón. Revisaremos y daremos lectura a este discurso plástico-pictórico a través de las relaciones que propone el semisimbolismo.

La codificación semisimbólica siguiendo los postulados de esta semiótica semisimbólica (Greimas y Floch), en un texto pictórico permite reconocer un conjunto de estrategias que se instauran en el “proceso” de generación de la significación que se encuentra en el texto contenido y que lo proyecta como un objeto de significación y de sentido. La homologación de la categorización profunda con la categorización que da paso al manejo y postulación de las categorías plásticas nos permite describir el funcionamiento de esta conjunción propia que conduce a la codificación semisimbólica y que distingue este tipo de discurso de otros existentes. Revisaremos en primera instancia la concreción permitida por el **plano de la expresión**, de acuerdo con la constitución plástica de la obra.

En la teoría semiolingüística de Greimas (1984) y desarrollada para los conjuntos significantes visuales por J. M. Floch (En Greimas 1990), la expresión **categoría plástica**, engloba el conjunto de las categorías de la expresión de los discursos plásticos para las cuales, se ha propuesto una clasificación formal basado en las funciones que éstas cumplen en el proceso de generación del significante plástico en los textos.

Así, las categorías **constitucionales** permiten describir la aprehensión de una **configuración plástica** y corresponden, dependiendo de su naturaleza, a dos subclases: de naturaleza *constituyente* son las denominadas **categorías cromáticas** y, de naturaleza *constituida*, las denominadas **categorías eidéticas**. Las primeras remiten a la consideración del matiz como una construcción o **figura de la expresión** y las segundas están conformadas por aquellas categorías que sirven para definir una configuración plástica en el nivel de la **forma**.

Los llamados elementos formales o unidades plásticas en el ámbito de una lexicología de las artes plásticas, y así mismo las distintas manifestaciones referidas al color, por ejemplo, vienen a ser consideradas en el caso de la expresión como construcciones que a partir de rasgos diferenciales pueden llegar a concebirse como "figuras". Mientras que las categorías comprendidas en el término *no constitucional* remitirán, posteriormente, a la regulación de la disposición de la configuración ya constituida el espacio planario, de aquí que se denominen categorías topológicas, según el siguiente cuadro:

CATEGORIAS PLÁSTICAS

CATEGORÍAS PLÁSTICAS		
CATEGORÍAS CONSTITUCIONALES		CATEGORÍAS NO CONSTITUCIONALES
CONSTITUYENTES	CONSTITUIDAS	TOPOLÓGICAS
CROMÁTICAS	EIDÉTICAS	
GRADUABLES		
NO GRADUABLES		

Cada texto es diferente y ofrece rasgos de dificultad y marcas de entrada que permiten dirigir el análisis a los elementos de mayor potencialidad; tal como hemos señalado en párrafos anteriores, la obra se ha prefigurado a través de esta descripción que obtenemos de los apuntes de Tito y que nos conduce directamente al estudio de sus dispositivos cromáticos, eidéticos y topológicos. Seguidamente vamos a considerar estos dispositivos y a proponer una lectura de la trama expresiva significativa de La San Genaro.

a) Los dispositivos topológicos.

El trabajo sobre **el dispositivo topológico** permite atender este significante plástico. Tal dispositivo recae en su condición, es el cierre del objeto, del cuadro-formato, el desembague inicial que lo instala como un espacio enunciado y con garantía y estatuto de “un todo de significación”. Así, pueden iniciarse *las operaciones de desciframiento de la superficie encuadrada*. Tal dispositivo, se reconoce *bien presente al actualizarse en el momento del acto de la enunciación* de donde se genera una primera organización espacial del objeto semiótico, bien proyectado en el interior mismo de la *superficie enunciada y constituir una nueva rejilla, semi-autónoma, de lectura*. Veamos:

Las categorías topológicas tienen como función la regulación de la **disposición** de las **configuraciones** en el espacio, en las subclases de estas categorías hallamos las de **posición** y las de **orientación**. **Es decir**, aquellas por medio de las cuales se nos indica la **ubicación de las formas constituidas en el espacio**. La tensión que existe en estas formas puede resultar de la estructura del marco o de las relaciones que surgen entre las formas que se encuentran coexistiendo en el mismo espacio pictórico (las relaciones de atracción, repulsión por ejemplo) y aquellas que surgen de sus propios ejes estructurales del texto. Estos ejes se constituyen por un conjunto de trazas hipotéticas, imaginarias que marcan algún sentido en las direcciones o posiciones dominantes de una forma para determinar su orientación. La dirección es así también un "factor formal", vinculado por un lado al **movimiento** y por otro, a la **posición**.

Uno de los elementos que atrapa la mirada del pintor ha sido el movimiento de aquél espectáculo vivido durante tres días. Y ahora podemos ver cómo en su texto, el movimiento se ha podido construir por una parte, a partir de la *tensión o dirección de las formas* y por otra, por la posición de la forma en el espacio que ha quedado definida siguiendo el léxico formal-plástico, por *la presencia o reconocimiento de intervalos o actitudes*. Esto es, la distancia de las distintas unidades, figuras u otros elementos que se percibe en ocasiones como fondo (zonas "vacías"), y la ubicación de la figura con respecto a los ejes principales del campo visual. Aquí hallamos formas con direcciones propias que se encuentran ubicadas o en relaciones posicionales de

acuerdo con el espacio o en virtud de sus ejes condicionantes, y que no escapan de la direccionalidad que posee la red de tensiones que dicta el mismo formato. Por otra parte, la categoría de equilibrio (peso) con respecto a la de ubicación o posición, puede establecer la consideración de coordenadas que funcionan como términos de oposiciones claves dentro de las categorías topológicas, que en este caso podríamos implementar las siguientes: *delante vs. atrás, centro vs. periferia*.

La obra en efecto, está geoméricamente resuelta, con rasgos de proporción en la disposición de las figuras o grupos de figuras que se encuentran en el espacio. El punto focal se distribuye en la escena obviando una posible línea de horizonte; sin embargo, el movimiento direccional sugiere bien la atención de un momento o *punto temporis* con un ordenamiento interno (delante vs. atrás), o un barrido de derecha a izquierda guardando la presencia del pequeño niño del primer plano. Finalmente el espacio pictórico se define en la oposición contenido vs. continente. La rejilla que hemos construido como instrumento de aplicación para este análisis además nos determina los siguientes fundamentos:

De la relación entre las figuras obtenemos la focalización y ubicación de las formas-figuras en una distribución de peso en dos zonas que se disponen en la relación categorial centro vs. periferia. Las dos zonas de atención para la escena representada coinciden con fuerza figurativa distribuida en el espacio pictórico. La direccionalidad marca dos ejes de espectación, el frontal para un lector espectador modelo y otra línea estructurante oblicua o semicircular que determina el desencadenamiento de la escena espectable. En la relación posicional los términos en contraste de distancia resultan rítmicos y de una disposición concatenada, ordenada y equilibrada.

La composición aquí es tradicional y académica regida por la disposición de planos, esto determina el ordenamiento figurativo e incluso temático de la obra tratada. En esta obra existe claramente la ordenación de los planos y de las figuras que ocupan sus respectivos lugares en este tramado topológico, figurativizado por el campo y todos los objetos de orden natural que a éste le corresponden (la tierra, las casas de campo, la montaña al final).

b) Los dispositivos cromáticos.

En relación con las *categorías cromáticas*, la teoría del semisimbolismo establece que para la constitución de una **configuración plástica** es necesario la aprehensión de al menos un contraste fundado en la categoría cromática.

Los términos contrarios de una categoría cromática se derivan de una *construcción* como es el matiz; las señaladas dimensiones del color en la lexicología plástica explicitan este grado de articulación: un matiz posee la propiedad de ser **graduable** a causa de una pérdida de **saturación**, tal pérdida a su vez hace efectiva una suma o resta en **luminosidad**, así como también una suma o resta en la **brillantez**, determinándose en el fundamento de categorías graduables (luminosidad, saturación etc.), la oposición de términos categoriales como **puro vs. impuro**. Esto equivale a decir que un "color" base (cromaticidad propiamente dicha: verde, azul, etc.), pueda estar sometido a las incidencias de un acromático (blanco o negro) y esto determina la diferencia sustancial entre las categorías **graduables** y las **no graduables**, así como la presencia de subcategorías específicas.

Dentro de la constitución **cromática** pueden ser postuladas para el análisis algunas categorías en este orden y en sus oposiciones específicas por ejemplo, la categoría cromática de valor y de pureza **puro vs impuro**, de tonalidad **brillante vs. opaco**, de luminosidad **claro vs oscuro**. *Si embargo, es bueno saber que* la representación lógica atribuye a la categoría de *saturación* en relación con la gradualidad y no gradualidad el fundamento último de estas oposiciones: **a) puro vs. impuro, b) opacidad vs. brillantez, c) luminosidad vs. oscuridad d) continuidad vs. discontinuidad (cromática) y continuidad vs. discontinuidad (acromática)** y en la oposición básica de **cromaticidad, la relación por ejemplo caliente vs. frío**.

He aquí el interés del pintor:

Por el color y el movimiento me llamó la atención. ¡Tan bonito era de color que me quedé más de una hora viendo bailar!.../...

Por fin me orienté y creo tener mi composición, es decir, mi tinta general. Pero ahora otra lucha: Mi efecto debe ser uno en todo del cuadro. ¿Cómo repartir la luz y la sombra? Allí tenía mis croquis que me ayudaron mucho.

La aprehensión de los contrastes por la presencia de los **términos** sobre la superficie pictórico-plástica permite reconocer estas matrices específicas en el sentido de una **alternancia luces y sombras** que en esta obra distinguen las zonas y los planos. La presencia absoluta del blanco como acromático define el grado del brillo y la luminosidad pensada por Tito Salas para La San Genaro. La organización a través de **la alternancia** tonal y en gradación acentúa las zonas. La composición impregnada de amarillos, con sus impurezas en los ocre y tierras, delimitan el espectro ampliado de la discontinuidad y continuidad cromáticas que proponen finalmente el contraste cálido/frío para la escena del baile y para el último de los fondos respectivamente, un cielo nublado que resalta la brillantez del espectáculo campestre.

El primer plano en la sombra como dice el pintor, en el segundo plano y fondo la luz (del sol), la luminosidad proviene del contraste y la alternancia entre este primer plano oscuro y el fondo sin "importancia" y la escena en pleno brillo (natural).

Lo mismo ocurre en las zonas internas que repiten este juego bien en las relaciones entre personajes, su constitución corpórea o bien para la disposición de otros grupos presentes en la obra, por ejemplo, el grupo de músicos que también en la sombra se muestra en contraste con la claridad de un pared, y los que bailan que como figuras individuales se destacan por la brillantez de los pliegues que se sugieren sus ropajes.

c) Los dispositivos eidéticos.

De las **categorías eidéticas** consideradas constitucionales constituidas se implementa el término "eidético" en el interior de la semiótica plástica y designa a todas las categorías que definen una configuración plástica a nivel de la "forma". Nos referimos aquí por ejemplo al **contorno** en la oposición *recto vs curvo* y otras oposiciones como *convexo vs cóncavo*, también se ha destacado la eficacia de la distinción entre *fino vs espeso*, *continuo vs discontinuo*, *nítido vs desenfocado* y así mismo, refiere a categorías de composición en general donde destaca la forma *simple vs*

compleja, simetría vs asimetría, la forma única vs desdoblada.

Los dispositivos eidéticos reúnen las características propias de las líneas que distinguen lo recto de lo curvo, lo angular y lo redondeado manifiestas por el trazo en el contorno o por las estructuras de lo que generalmente se distingue como "forma". La forma no es en este caso la designación de figura-motivo, esto está destinado como se sabe al componente del análisis netamente figurativo.

La oposición de los términos *convexidad vs concavidad* refiere a la forma, ésta se hace relativa a la relación que se establece entre la concavidad y la indiferencia y la convexidad y la diferencia, a saber: la forma indiferenciada reducible, en el texto de estudio, al espacio y la forma diferenciada reducible a las zonas donde se hallan las figuras. Los juegos de equilibrio entre ambos permiten en **contraste** producir fracturas, o valores que tienen su definición en otros pares como cercanía vs. lejanía, avance vs. retroceso etc.

Como puede verse el La San Genaro estas oposiciones se pueden derivar de los valores del trazo y la mancha en la superficie que determinan el contorno de las formas; al contorno pictórico le corresponden la mancha, la masa, la fronteras de los continuos o discontinuos cromáticos y, al contorno lineal, la traza, la línea, el límite de los continuos o discontinuos lineales, caso de las formas que corresponderán en el traza figurativa a los personajes y caso de las formas lineales que corresponderán en la traza figurativa a las casas ubicadas en el fondo.

En la teoría formalista estas categorías de contorno establecieron la relación entre la codificación pictórica y la codificación lineal. La codificación que vemos aquí, aunque anclada en un estudio de dibujo y descomposición tradicional, se rige por la valoración cromática ya señalada, es si se quiere un ejercicio pictórico netamente. El texto nos resulta (+) *pictórico* por la disposición de la masa y textura pictórica sobre la línea, y la constitución eidética está sustentada en las leyes de contraste de zonas que hemos planteado.

Un predominio del trazo curvo propio de la mancha sugiere movimiento. Estos desplazamientos entre las formas manejadas principalmente por el color establece la diferencia de los estados en las formas conseguidas, algunas más estáticas y otras en movimiento. Este "efecto de sentido" arraigado a la iconicidad y figuratividad del tema representado pone en movimiento la escena del baile propiamente dicho y la de contemplación. Lo lineal aquí se sumerge en la dimensión topológica estructurante y subyacente de la forma y la visión se guía por la indiferenciación que se establece en la impresión de los grupos.

La escasa precisión de la línea como directriz plástica nos entrega a la textura y lo táctil de esta masa de color cuya dependencia en la gradación de lo *continuo y discontinuo* busca encontrar una respuesta a esa "otra lucha" que se planteaba el pintor. La unidad explícita en un texto y su efectividad en la constitución de un tema que quiere producir en los sentidos que recorren esta superficie plana, aquella la euforia del baile visto.

Para culminar este análisis de acuerdo con el principio de la codificación semisimbólica de un texto pictórico, nos dedicaremos ahora a reconocer algo de la categorización semántico-narrativa de la obra, y a establecer las relaciones con estas categorías tratadas en el plano de la

expresión. Este procedimiento de análisis podría culminar si describimos el funcionamiento de la conjunción propia que conduce a este tipo de codificación denominada “semisimbólica” o si presentamos la preponderancia de alguno de estos recorridos (expresivo y de contenido) sobre otro, dictando a lo sumo, el interés del enunciatario de este texto y sus indagaciones en esta puesta en discurso, cuya materialidad hemos querido tratar aquí en diversos procesos enunciativos.

En los primeros textos tratados (las cartas de Tito Salas) encontramos el simulacro del hacer de un hombre que transforma el mundo, vemos los cambios operados por este **hacer transformador** de un sujeto que se encuentra en el mundo en busca de los objetos del mundo y sus valores; Salas encuentra la fiesta de la San Genaro, y ante este fragmento de vida, ante esta conjunción establece la posibilidad de un nuevo y propio contrato; la transformación inicial va del sujeto y la realidad a la del pintor y su hacer. Este nuevo contrato implica crear un objeto con ciertos valores que no posee y este estado le devuelve a la disjunción inicial y lo conduce hasta el programa narrativo del “hacer artístico”, del hacer transformador; la adquisición de algunas competencias a través de la dotación de algunos objetos descriptivos propios del hacer, le inducen a conseguir la conjunción de un conjunto de valores modales y descriptivos, la obra en miras de ejecución pondrá a circular el saber hacer, el poder hacer, el querer hacer y el conseguir finalmente, una buena pintura. La transformación se va operando en la medida en que Salas consigue acercarse más a lo que quiere, en una secuencia de programas y acciones como volver al sitio, tomar apuntes, bocetos, hasta realizar el montaje previo que le permitirá conseguir y creer tener “la mitad de la obra”. El ser-hacer le organiza en tales competencias en una relación con el objeto que quiere establecerse en el rango de lo veridictorio. Salas trata de guardar y de apresar lo que ve, y en especial de tomar apuntes de lo real. En este sentido podemos ver como la relación de junción existente entre este sujeto y estos valores se determina a través de la relación deseable, es decir, el sujeto quiere conseguir el valor que circula en los objetos y pasa a querer hacer algo para conseguir tales valores.

Los apuntes de Salas constituyen un discurso que se ha enriquecido por estas opciones del recuerdo que los sujetos de las enunciaciones han puesto a circular (Salustio González y Tito Salas). En un primer desembrague de Salas en el texto, se consigue dar los efectos de sentido que en el destinatario despiertan expectativas; se trata de la descripción de un proceso de creación de una obra, su origen, su generación primera y el reconocimiento que hace de sí un artista ante la empresa que se propone. El espacio, el tiempo, las figuras están allí. Hay una tematización completa en el recuerdo. Los valores asumidos por el sujeto en la narrativa son en el nivel del discurso diseminados sobre la forma de recorridos temáticos y reciben trazas figurativas. Salas la coherencia semántica de su carta y crea con la concretización figurativa del contenido, efectos de sentido sobre de la realidad vivida. Allí reconocemos por la figurativización de este tema central que es el hacer una pintura, se convierte en la tarea específica de La San Genaro. Este cuadro, esta unidad abstracta de sentido, esta obra en potencia luego será preliminarmente ofrecida en el propio discurso y finalmente en otra textualidad, la que se concreta a través de un significante plástico-pictórico.

Pero también la pintura titulada La San Genaro, nos ofrece su estructura y articulación sintáctico-semántica (profunda, de superficie y discursiva). Tenemos aquí una fiesta, un baile¹².

¹² Se trata de Jenaro de Nápoles (Gennaro di Benevento) cuya fiesta se celebra en el mes de septiembre. La historia del Santo, y sus representaciones iconográficas en nada aportan al tema de Tito Salas.

Todo baile, toda fiesta implica una celebración. La relación parece ser eufórica en algunos de estos sujetos, por alguna de sus acciones y por algunos estados pasionales. Las figuras, como nos apunta el pintor se establecen y funcionan por grupos en un efecto de coro en fragmentos o zonas con el cual se disponen para acentuar en la escena principal, el baile de las parejas; y finalmente para constituir el acontecimiento general de la “fiesta campestre”. Las parejas conjuntas entre sí bailan y se mueven, mientras los músicos conjuntos a sus instrumentos parecen tocar, el hombre del sombrero etc.

La unidad de estas figuras forman el grupo mayor y provoca un cierre semicircular de la escena, así, el campestre espectáculo quedará abierto para que el espectador pueda apreciarlo; la diferencia está marcada por el ángulo de representación de los cuerpos de estos personajes, el grupo por lo general se muestra en perfil o en ángulo de 45 grados, y de las parejas que bailan (aunque se encuentren de espaldas), las vemos como si estuviéramos ubicados al frente de ellas, igual pasa por nuestro haz visual, uno de los músicos; el único de los personajes que parece encontrarse con el espectador a través del giro de su rostro y acaso su mirada está ubicado en el último plano y, hasta el momento creemos que se trata del pintor de la obra.

Sin embargo, es posible ver cómo otros estados parecen distender la atmósfera festiva que se quiere aquí representar. Los demás personajes por sus gestos y actitudes, parecen desentendidos de un observador y cada uno de estos pareciera estar al lado del otro para formar estos grupos pictóricos, pero en realidad, presencian el baile como entidades “psíquicamente” aisladas, estas figuras parecen no vivir la fiesta sino vivir un tiempo de espera. Esta marca distante puede ser una cita directa de los procedimientos del artista, de la composición pensada como efecto artístico-plástico, más que pictórico. El conjunto de personajes aquí reunidos en esta situación de tránsito, de espera, de quietud, nos convierte la escena, disfórica por momentos. Los contratos que establecen estos personajes en el interior de la obra no están plenamente resueltos para la consecución de un tema en especial, aunque sí para una consecución plástica-pictórica.

Estos sujetos no se nos presentan en procesos de transformaciones (con excepción de aquellos que se muestran en alguna acción que implique movimiento), por lo general, muestran un estado simple el de “estar” en un lugar, algunos “miran”, y otros se distraen del baile. Los efectos de sentido pasionales no se encausan definitivamente hacia la alegría, hacia la celebración que es en el orden de lo temático el eje de esta obra. La proyección pictórica que hace Salas y a la que nos remite en sus otros momentos discursivos no atienden precisamente al tema como tal.

Si bien es cierto que la tematicidad ha sido un pretexto y la obra muestra la reiteración prudente de marcas del tema (fiesta., baile), que nos permite reconocer este espectáculo campestre y figurativamente posee un conjunto de trazos que emparenta a las figuras del mundo, se trata a nuestros ojos de una coherencia textual propia de una escena “plástica” que organizada y concebida bajo los artificios de una práctica y oficio que ocupaban al pintor en su momento, estuvo dirigida a mostrar en un Salón, estas competencias artísticas más que narrativas que se verán en nuestra historia como un nuevo código formal para el tema, definido por el trazo que se aleja de las pinceladas lisas y limpias (relucientes) y que está cargado de una fuerza física, vibrante.

Esta es la sanción de este cuadro y la que busca conseguir. La historia que se cuenta en ella no es la de aquella festividad de Nápoles, aunque la escena es concebida tan natural como fue vista. Se trata de mostrar uno de los cambios en la praxis y paleta del pintor. La nueva técnica, el carácter o *el sensualismo* que señalaba Boulton (1968 y 1987) y que Bélgica Rodríguez podrá reconocer, que iniciado por Salas, este sensualismo podrá caracterizar a buena parte de la pintura venezolana hasta la entrada del realismo social (En: Da Antonio et al ,1982).

Bibliografía:

- Da Antonio, F et al (1982) **Indagación de la Imagen**. Caracas: CONAC-GAN.
- Pineda, R. (1970). **La pintura de Tito Salas**. Caracas: Inciba.
- Palenzuela, Juan Carlos. (1997). **El Mirón insistente**. Caracas: Grupo Editorial BALGRUB.
- Páez, R. **Tito Salas**. En: Esteva-Grillet, R (Comp.). (2001). **Fuentes Documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX**. Vol. II. Caracas. U.C.V., Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. El texto compilado por Esteva-Grillet, R. corresponde al fascículo N° 1 de **Pintores Venezolanos**. Madrid, Ediciones Edime, 1967
- Boulton, A. (1987). **La pintura en Venezuela**. Caracas: Macanao Ediciones.
- DICCIONARIO DE LAS ARTES PLASTICAS EN VENEZUELA. 1982-1984. Tomos I (1982)-II (1984). Caracas. GAN- Monte Avila Editores.
- DICCIONARIO BIOGRAFICO DE LAS ARTES VISUALES EN VENEZUELA.. (2005). Caracas: GAN.
- Esteva-Grillet, R (Comp.). (2001). **Fuentes Documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX**. Vol. II. Caracas. U.C.V., Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- Noriega, S. (2001). **Venezuela en sus artes visuales**. Mérida, Venezuela: Talleres Gráficos de Ediciones Puerta del Sol.
- Noriega, S. (2000). **Las artes visuales en Venezuela**. Desde la colonia hasta el siglo XX. Mérida, Venezuela: Vicerrectorado Académico-ULA- Talleres gráficos Universitarios.
- Noriega, S (1982). **La Crítica en Venezuela**. Mérida: Universidad de Los Andes. Talleres Gráficos Universitarios.
- Nucete-Sardí, J. (1957). **Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela**. Caracas: Ediciones González y González.
- Greimas, A .J. (1984) *Semiotique Figurative Et Semiotique Plastique*. ACTES SEMIOTIQUES. 60. Paris. CNRS. Groupe de Recherches Sémiolinguistiques. Traducción Dra. Teresa Espar (2004) Trabajo mimeografiado.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. ([1979] 1990). **Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje**. T. I. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. España.
- ([1986] (1991)). **Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje**. T II. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. España.