

LOS ANDES TRUJILLANOS. TIERRA DE ARTISTAS Y CREADORES, HEREDEROS DE UNA ANTIGUA TRADICIÓN CULTURAL

Guzmán Toro, Fernando José*
Universidad del Zulia
Venezuela

Resumen

Los andes trujillanos son herederos de una rica tradición cultural que se extiende a los antiguos timoto cuicas, cuya influencia persiste en diferentes manifestaciones artísticas, en la incorporación de mitos y tradiciones primigenias, y a pesar de la influencia de la conquista, los conflictos y guerras del siglo XIX, durante el siglo XX se comienza a conocer la obra de numerosos artistas trujillanos quienes incorporan en sus obras mitos, religión y tradiciones, que se vinculan con lo más profundo de la memoria colectiva de los andes trujillanos.

Palabras clave: andes, timoto, cuicas, mitos, tradiciones

Abstract

The trujillian Andes are inheritors of a rich cultural tradition that had relation with the antiques cultures timotos cuicas which influence persists in different artistic manifestations, in the incorporation of myths and originary traditions and in spite of the influence of the conquest, and 19th century wars conflicts, during the 20th century is begun the work of different trujillian artists whose incorporate in their works myth, religion and traditions, that have relation with the collective memory of the trujillian Andes.

Keywords: Andes, timoto, cuicas, myths, traditions.

*Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía. Licenciado en Letras y Magíster en Letras. Médico cirujano. Profesor titular de la Universidad del Zulia. E-mail: ferguztoro1@gmail.com

Finalizado: Zula, Julio-2017 / **Revisado:** Septiembre-2017 / **Aceptado:** Octubre-2017

Antes de la llegada de los españoles, los pobladores originarios de la América habían desarrollado grandes avances en el ámbito cultural, artístico, arquitectónico, y eran poseedores de una rica cosmogonía, que permitía explicar la dinámica compleja de su mundo mágico y natural que fue violentado como consecuencia de la conquista y colonización española.

Trujillo y el resto de los pueblos andinos son poseedores de una rica historia, vinculada con los timotes y cuicas, pobladores de las tierras trujillanas, quienes ocuparon un área geográfica muy extensa que comprendía una gran parte del territorio del estado, y que hoy corresponden a: Trujillo, Valera, Carache, Tostos, Niquitao, Boconó, La Mesa de Esnujaque, La Puerta, Jajó, La Quebrada y Mendoza (Andara, 1974, p. 16)

Fray Pedro Simón al referirse a los antepasados cuicas, los describe como gente pacífica; sin embargo, al producirse la fundación de Trujillo a las orillas del río Motatán, enfatiza Simón que “algunos mozuelos de los que quedaban en la nueva población, no poniendo freno a sus ruines y juveniles indignaciones, comenzaron a desmandarse haciéndoles algunas fuerzas y robos” (Simón, 1992, p. 92).

Fray Pedro Simón, al comienzo trata de justificar lo ocurrido, como consecuencia de la impetuosidad de unos mozuelos; sin embargo, los desmanes y abusos, produjeron indignación en nuestros antepasados indígenas, que transformó la mansedumbre en ira, conflictos y enfrentamientos.

¿Que trajo el conquistador según Germán Arciniegas?

El latifundio, la muerte y destrucción de las familias americanas, la concepción económica europea colonial y la esclavitud (Arciniegas, 1990, p. 37).

Los cultos a la naturaleza, a los espíritus de las aguas, a la luna, al sol, fueron perseguidos y sustituidos por la cruz; sin

embargo, muchos de sus rituales persistieron en la memoria colectiva de los pueblos andinos, a manera de un sincretismo que entremezcló paganismo y cristianismo. Entre el cristiano y el no cristiano, surgió un abismo que fue causa de persecución; y hasta el siglo XVIII fueron frecuentes los juicios que se llamaron “por mojanería”. Surge la pregunta: ¿Era brujería?, o simplemente los vestigios de una tradición cultural y religiosa fundamentada en el culto a la naturaleza que se negaba a morir.

El indígena era poco menos que un hombre y se le negaba su racionalidad, hasta llegar al extremo de llamársele “perros”, situación, que motivó además por una serie de desmanes y agresiones, a promulgar por parte de la Corona, las Leyes de Burgos en 1512 cuya ley número 24 enfatiza:

Ninguno podrá azotar o pegar o llamar a ningún indio perro ni darle otro nombre que no sea el suyo (Hanke, 1985, p. 31).

Antonio de Villasante expresó la opinión que ni los indios ni las indias eran capaces de mandarse a sí mismo y si se dejara a los indios en libertad, volverían a sus antiguos hábitos de holgazanería, desnudez, danza, comida de arañas y culebras, creencias en brujos, ebriedad, imprevisión y glotonería (Hanke, 1985, p. 33).

Los Timoto Cuicas, quienes adoraban al sol, la luna, y le rendían culto al agua en las lagunas, se tuvieron por irracionales; sin embargo, surgen las siguientes reflexiones:

-Eran irracionales, quienes desarrollaban todas sus actividades en bien de la comunidad y se protegían mutuamente, a diferencia del individualismo exacerbado del conquistador español.

-Eran irracionales, quienes aprovechaban las aguas para el riego de sus sementeras.

-Eran irracionales, quienes poseían una rica cosmogonía para explicar el mundo y la complejidad del universo.

-Eran irracionales, quienes llegaron a fabricar verdaderas joyas de cerámica y de la talla de piedra de laja.

El proceso de “cubrimiento” de la conquista y colonización española, tenía como finalidad homogeneizar al indígena en diferentes ámbitos tales como: religioso, social, político y artístico; el cristianismo se impuso como práctica religiosa, el castellano en lo lingüístico, el régimen feudal de la encomienda en lo económico, y estos cambios bruscos en la dinámica vital de los pueblos indígenas andinos, significaron una ruptura con el régimen colectivo de la tierra, que se mantuvo hasta la llegada de los españoles, y la imposición de un nuevo modelo sociocultural, se tradujo en la progresiva desaparición de las manifestaciones artísticas de los antepasados indígenas, como consecuencia de la imposición de un modelo cultural que tenía como objetivo, destruir, y desaparecer la cultura primigenia de los Timoto Cuicas.

La tradición cultural de los indígenas que ocuparon las tierras andinas tuvo diferentes manifestaciones que se hicieron presentes en la cerámica y en la talla de piedras o lajas, y es importante destacar que en relación a los estudios antropológicos de los indígenas que ocuparon las tierras de los Andes Venezolanos, son importantes destacar los trabajos de Julio Cesar Salas, Mario Briceño Iragorry, Amilcar Fonseca, y a partir de los años sesenta las investigaciones de Erica Wagner y Jacqueline Clarac de Briceño.

La cerámica cuica como lo señalaría el historiador Amílcar Fonseca, constituiría el recuerdo y el historial de los sucesos del pasado, cuyos protagonistas fueron los primigenios pobladores de las tierras de los Andes Venezolanos (Fonseca, 1955, p. 234).

En las cuevas sepulcrales se encontraron vasijas, pectorales realizados en diferentes materiales tales como: pizarra, nefrita, sepetina, que tienen la forma de dos alas abiertas, con un trapecioide central, realizados

algunos como enfatiza Lisandro Alvarado, con conchas del caracol “Strombus Gigas”.

Estos objetos son por lo regular de piedra, tallada en láminas más o menos grandes, pero una que otra vez aparecen hechos de grandes caracoles, por ejemplo el *Strombus gigas* u otros análogos llamados comúnmente “guaruras” entre nosotros (Alvarado, 1989, p. 479).

Uno de los primeros investigadores que fijó su atención en los pectorales en forma de murciélago fue el Dr. Adolfo Ernst, quien en un trabajo titulado “Indianische Altertümer aus Venezuela”, aparecido en la revista *Globus* en 1878, publicó el dibujo y la descripción de uno de estos pectorales, y Lisandro Alvarado establecería un vínculo entre la forma similar de estas placas con el Dios Murciélago que era venerado por las tribus mayas de América Central (Alvarado, 1989, p. 479).

Antonio José Niño destaca que era frecuente en las prácticas funerarias de nuestros antecesores la presencia de:

(...) elementos vinculados a entierros como vasijas, figurines, volantes de uso, pendientes líticos zoomorfos, pendientes alados, cuentas de collar elaboradas en concha marina y líticas (Niño, 1997: pp. 65 - 71).

Wagner describe la presencia de pendientes similares en forma de “alas de murciélago” en otros lugares de Venezuela (Wagner, 1988: p.64), y Westheim en el texto “Ideas fundamentales del arte prehispánico en México” señala que el murciélago era para zapotecas y mayas una divinidad, que se representaba con características humanas (Westheim, 1987, p.47).

Richard Adams en los orígenes de la civilización maya, considera que uno de los objetos que caracterizaba a la civilización olmeca, una de las más antiguas de Meso América que alcanzó su esplendor entre 1500 hasta 900 a. C eran pectorales, hechos sobre nódulos minerales para adquirir brillo

como: magnetita, ilmenita y hematita, que desempeñaban un papel importante en rituales y exhibiciones de poder entre los olmecas (Adams, 1989, p. 211)

Briceño Iragorry considera que la cerámica de los Timoto Cuicas, representaban a los fallecidos y a algunas divinidades; eran frecuentes las representaciones de figuras sentadas en sillas de cuatro soportes, y entre sus manos la vasija de las libaciones; también era usual la presencia de los trípodes, que Briceño describe como lámparas de tres soportes decoradas con cabezas de animales, y que tenían como finalidad quemar la manteca de cacao en sus adoratorios (Briceño, 1990, pp. 71-73).

Antonio Pérez Carmona, en: “Los cuicas y sus herederos poéticos” refiere que estas piezas de cerámica que representan a caciques, indias, piaches o pequeños ídolos, han sido encontradas en “Peña Colorada”, “Las Guardias”, “Los Frailes (Santa Ana)”, “Las Mesitas” (Pérez Carmona, 1979, p.56).

La llegada del conquistador español en su proceso de “cubrimiento” significó la opresión de los indígenas que ocupaban las tierras trujillanas y la desaparición progresiva de su rica creatividad, que se había manifestado hasta entonces en la cerámica, que comenzó a ser considerada como objetos de hechicería; sin embargo, su creatividad quedó inmersa en la memoria colectiva de los pueblos andinos, transmitida con el transcurrir de los años hasta la actualidad, y que se hace manifiesta en todas las producciones de carácter imaginativo y en las creaciones artísticas. La cultura invasora se impuso sin la posibilidad de diálogo, como lo señala Carmelo Vilda, y la conquista significó una herida profunda en el corazón de la rica cultura indígena Timoto – Cuicas (Vilda, 1993, p.19).

Se impondrá por la fuerza sobre la cultura Timoto – Cuicas, una cultura de invasión y opresión, con la excusa del salvajismo de los pueblos indígenas, y a los indígenas no se le ofreció más alternativa que someterse

a un sistema impuesto por el dominador, que significó una ruptura con una tradición cultural de cientos de años, con la pérdida de la antigua lengua de los antepasados Timoto - Cuicas, que fue sustituida por otra, que hasta entonces era desconocida (Vilda, 1993, p.25).

Certifica este sacerdote que es hombre de fe y crédito, que llegaron a sus pies a confesarse indias e indios ladinos, del servicio de algunos de los que en aquel pueblo estaban, que cortaban y hablaban la lengua castellana tan agudamente como sus amos, y por ventura mejor, porque algunos eran portugueses (Aguado, 1987, p.311).

El arte en los Andes Trujillanos durante el siglo XVI al siglo XIX

El siglo XVI fue de evangelización misionera y en el siglo XVII de consolidación de la empresa colonizadora, cuando se establecieron las bases de una nueva visión de mundo relacionada con el surgimiento de una América mestiza y un sincretismo cultural, que se hizo evidente en el ámbito religioso y en el arte.

Desde finales del siglo XVI comienzan a establecerse diferentes congregaciones religiosas y una de las primeras fue la de los franciscanos en Caracas en 1575, quienes más tarde construyeron su iglesia y convento (Boulton, 1975: p.24). Al fundarse las diferentes congregaciones religiosas, que incluían la de la ciudad de Trujillo, aumentaron los encargos hechos a España. Imágenes, tallas y retablos, comenzaron a ser elaborados; sin embargo, se desconocen quienes fueron sus autores. Boulton refiere que nuestras artes plásticas y escultóricas se conformaron como consecuencia de la imitación de las obras provenientes de España, especialmente de Sevilla, y el arte representaría una expresión plástica de carácter espontáneo y popular, debido a que durante el siglo XVI y comienzos del siglo XVII, no existía algún tipo de enseñanza artística amparada por Ordenanza Real (Boulton, 1975, p.36).

Una de las obras más interesantes cuyo autor se desconoce, y que se encuentra en el museo de arte colonial de Caracas, es una imagen de Santo Domingo, proveniente de Trujillo, pintada al óleo sobre tela, caracterizada por el efecto dramático de la expresión de su rostro. Boulton al referirse a este lienzo, resalta que su elaborada composición, su estilización y agudo sentido dramático, no han podido ser obtenidos acertadamente por un simple hecho casual o por un artista improvisado, y el autor debió haber alcanzado esta depurada técnica a través de un buen conocimiento de su oficio (Boulton, 1975, p.79).

Este lienzo, conjuntamente con la imagen del Arcángel Miguel de Mérida, el lienzo del Beato Alonso Rodríguez, los lienzos del pintor del Tocuyo, son manifestaciones artísticas con un lenguaje propio, y que deben ser considerados conjuntamente con las obras en cerámica de nuestros antepasados indígenas, como los más antiguos aportes formativos de nuestra cultura plástica.

Un personaje que pareciese extraído de antiguas novelas de caballería, fue escultor y pintor. Cristóbal Valdés Rodríguez de Espina, considerado como uno de los primeros médicos en la ciudad de Trujillo, ejerció su profesión entre 1669 y 1678, y según investigación realizada por Boulton en el registro principal, tenía conocimientos de escultura y pintura. Cristóbal Valdés Rodríguez de Espina se batió en duelo con el alférez real Francisco Cornieles Briceño, y fue condenado a pagar 4000 pesos a la sucesión de la víctima, y posteriormente se trasladará a Carora y es elevado al cargo de alcalde; sin embargo, se desconoce el destino de su obra escultórica y pictórica.

Carlos F Duarte, señala que durante la época colonial se desarrolló la imaginería en Venezuela; sin embargo, es difícil saber que sucedió con muchas de las obras (Duarte, 1978: p.21). Existían los llamados: “maestros de arquitectura y tallistas”, que estaban especializados en la construcción

de retablos, y quizás, el poco conocimiento que se tenía de muchos artistas de la época, se relaciona con una intención religiosa más que artística en la mayor parte de las obras pictóricas y escultóricas. Es posible, que las obras de muchos imagineros trujillanos permanecieron desconocidas, por las restricciones derivadas del Concilio de Trento, que fue el decimonoveno concilio ecuménico de la iglesia católica, que tenía la intención de responder a la reforma protestante, y se encargó de establecer los modelos de fe y las prácticas de la iglesia, que incluían normativas en las artes pictóricas y la escultura, que establecían características uniformes que restringía la creatividad, según un determinado canon estético.

Fernando Arellano, destaca otra restricción en el arte religioso colonial, que fue la ausencia en Venezuela del mestizaje artístico que se observó en México y Perú, como consecuencia de la creación de escuelas de artes y oficios fundadas por religiosos misioneros, que no sólo produjeron excelentes artesanos en todos los oficios e hicieron posible, que los artistas indígenas plasmasen en las obras pictóricas y escultóricas su sensibilidad artística (Arellano, 1988, p.218)

Carlos Duarte enfatiza que existieron en Venezuela orfebres y fundidores criollos, quienes eran los encargados de complementar las obras de los imagineros, y señala que provenientes de la provincia de Trujillo eran cocos engastados en plata, así como cubiertos, que pertenecen a diferentes colecciones particulares (Duarte; 1970, p. 320). Duarte resalta que un Antonio López, figura en una relación de extranjeros residenciados en Trujillo, y allí se le nombra como platero y de nación portugués (Duarte, 1970, p.134).

El siglo XVIII fue de una gran conflictividad en los andes trujillanos, y en este período se cierne una especie de halo oscuro que impide conocer la actividad artística que se desarrollaba en la región, y la información que se obtiene es indirecta, a través de los documentos testamentarios,

que hacen referencia a las propiedades del fallecido tales como algún cuadro o talla.

Arturo Cardozo caracteriza a este período de la historia de los Andes Trujillanos, por un crecimiento de los núcleos urbanos y el incremento de la riqueza agropecuaria; sin embargo, también existió una gran exclusión que se manifestaba en normativas relacionadas con el vestir, el derecho a usar bastón, el desempeño de cargos públicos, el matrimonio y la posibilidad de aprender a leer o a escribir (Cardozo, 1967, p.50). Es una etapa, que algunos estigmatizaron de oscura en las artes trujillanas y una de las causas para tal estigmatización, radica en la ausencia de una investigación concienzuda en los archivos, o la falta de información acerca de las actividades artísticas de la época que se realizaban en la ciudad.

El siglo XIX también fue un período difícil en la historia artística en los andes trujillanos debido a los sucesos relacionados con la guerra de independencia, y al final del mencionado siglo, se producirán en los andes trujillanos enfrentamientos violentos entre liberales y conservadores.

El arte en los andes trujillanos durante el siglo XX

El siglo XX, representaría el final de una larga historia, que transcurrió desde el período de “cubrimiento español” caracterizado por la opresión y la influencia de una cultura europea impuesta a la fuerza, y el reconocimiento de artistas plásticos quienes habían permanecido desconocidos; se evidencia un retorno a los orígenes, con la presencia de un sincretismo cultural, que entremezcla la influencia de nuestros antecesores indígenas y la religiosidad cristiana. Otro elemento que también se evidencia en muchas de las obras, es la presencia del Libertador Simón Bolívar, como una fuente de inspiración en los artistas plásticos de los andes trujillanos.

En esta transmutación, desde un proceso de “cubrimiento” a un “renacimiento” de la plástica en los andes trujillanos, destacan el

descubrimiento de la obra de Salvador Valero, la influencia de Carlos Contramaestre en recuperar nuestra identidad regional, y la labor desempeñada por algunas instituciones como el museo Salvador Valero, en resaltar la labor desempeñada por los principales artistas de la plástica regional.

En Salvador Valero está presente una transmutación de ese proceso de “cubrimiento”, que surge como consecuencia de la imposición del modelo europeo por la conquista y la colonización, y el descubrimiento de nuestras raíces indígenas, que se encontraban como en una especie de letargo en la memoria colectiva, y que el artista plasmó magistralmente en su obra pictóricas, y que también estará presente en algunas de sus crónicas y relatos.

Una de las características de los antepasados indígenas de los Andes Trujillanos, fue su riqueza creativa, que se hizo manifiesta en su cerámica indígena, que Salvador Valero retoma en su obra plástica y en sus relatos, que nos permiten aproximarnos a la tradición cultural trujillana.

Uno es de muy antiguo. Yo soy de Escuche, de donde han dicho los que saben que existió la raza de los indios (Armas Alfonso, 1980, p.58).

La frase “uno es de muy antiguo”, se vincula con una antiquísima tradición que se remonta a los antiguos pobladores de la ciudad de Trujillo, con sus mitos, cosmovisiones de mundo y tradiciones. En la obra de Salvador Valero está presente el vínculo con los antecesores y un sincretismo cultural, que vincula a la herencia española e indígena, y como señala Miguel Acosta Saignes, es un artista que posee la pasta de los pintores, de los poetas, de los grandes narradores, quienes mantienen con sus obras, con sus imágenes, la flor de una estética sencilla y humilde (Contramaestre, 1981, pp. 201 - 202).

Su obra devela el rico imaginario cultural andino que permaneció aparentemente oculto ante el proceso de “cubrimiento” europeo, y

como consecuencia de cultores del arte como Carlos Contra maestre y la labor desarrollada por el Museo Salvador Valero, hubiese permanecida restringida a la contemplación de unos cuantos elegidos.

Carmen Araujo museógrafa y directora del Museo Salvador Valero, considera que Valero representa el pensamiento de un colectivo en un momento histórico, caracterizado por la ocurrencia de hechos internacionales que influyeron en la historia del arte, y ese interés de Salvador Valero por enterarse de lo ocurrido en otras geografías, determinaría que estuviese en permanente comunicación con otros artistas plásticos del país (Araujo, 2008, p.167).

La obra de Salvador Valero es arte como expresión de cosmovisión de mundo, que devela una antigua tradición cultural, que trasciende las etiquetas que eruditos y otros intelectuales quieren imponerle al arte, y recuerda al asombro platónico y la mayéutica socrática; es el eterno preguntarse del artista que no permanece indiferente ante lo que sucede a su alrededor, a la historia de sus antepasados, a sus vínculos con sus semejantes, las injusticias, la opresión; y es a través de su lienzo, que Salvador Valero levanta su voz de protesta, que trasciende la vehemencia impregnada de violencia e inconformidad, y convoca a una reflexión interior que surge a través de la contemplación de su obra.

Salvador Valero, es como un juglar, que utiliza como “significante” el lienzo en lugar de la palabra, es escritura visual, que devela la complejidad cultural de los Andes Trujillanos, incluso desde lo cotidiano, desde sus rituales, valores, que se han transmitido de generación en generación y que el pintor plasma en su obra transformada en imágenes vívidas, luminosas, coloridas, emotivas, que incorporan a una variedad de personajes tales como: “Las murmuradoras”, “Los turistas”, “La Mohana”, y sus propios autorretratos, caracterizados por la presencia de rasgos que alternan el escepticismo y la esperanza, lo

incierto de un futuro, que conspira en contra del hombre mismo y sus raíces ancestrales.

A través de la pintura, Salvador Valero se enfrenta a la incertidumbre, y trata de recuperar nuestras raíces como se observa en la obra: “La mudanza del encanto”, y que es resultado de transformar en imagen, una ancestral leyenda andina, que hace referencia al encanto que baja cuando se produce una creciente de agua, con sus arcones llenos de morocotas, cantando y bailando.

En esta obra se observa una serpiente y un arcoíris que termina en una cabeza de caballo, que es la expresión de un mito andino que es “arco” y “arca”, con la presencia de un sincretismo cultural manifiesto en la cabeza del caballo, que fue traído por los españoles durante la conquista. Arco y Arca crean las lagunas, hogar de la serpiente mítica que brama, y que se observa en “La mudanza del encanto” (Clarac de Briceño, 2003, p.136).

En el relato de Salvador Valero titulado “La leyenda del Arco Iris”, refiere que el arco iris se concebía como:

(...) un ser animado cuya cabeza tenía la forma de un caballo y que cuando salía era para tomar agua, en una de las más oscuras y profundas zanjas de algún río o quebrada que era su morada, por ser allí el ojo de algún encanto (Contra maestre, 1981, p.76).

En la “Paradura del niño en los andes Venezolanos” (1970), se observan todos los elementos que configuran esta tradición, arraigada en los Andes Venezolanos, caracterizada porque están presentes, los cantores con sus cuatros, el niño Jesús, las niñas con sus velas.

Clarac de Briceño establece una relación entre el mito de “Arco” y “Arca” con la paradura del niño, que es una tradición característica de los andes venezolanos. Arca se roba a los niños, para servir en el fondo de la laguna, para enseñarle el arte de la medicina y la hechicería, de una manera similar a cuando el niño Jesús es raptado; estas

tradiciones se vinculan arquetípicamente con nuestras raíces culturales andinas, y son plasmadas en los lienzos de muchos artistas plásticos de los andes trujillanos.

En Salvador Valero, está presente una profunda devoción religiosa en obras tales como “Virgen de los Andes”, “Calvario”, “La procesión del niño Jesús de Escoque”, “Cabeza de Cristo”, “La aficción de los ángeles en el limbo”, “La subasta de la túnica”. En la obra “Un milagro de José Gregorio Hernández”, se evidencia una de nuestras más importantes devociones, que forma parte del imaginario religioso venezolano, que es la influencia sanadora del conocido médico de los pobres, y se observan dos imágenes, la representación icónica del médico milagroso y su presencia etérea, así como la imagen complacida de la joven recuperada de su enfermedad.

En la obra pictórica de Salvador Valero, no sólo está presente la religiosidad y nuestra tradición popular, sino también una crítica al dolor y la destrucción producida por los horrores de la guerra, como fue el Guernica en 1937. La inmolación de Hiroshima, es denuncia ante la destrucción que surge como consecuencia de los avances de la ciencia y la tecnología, utilizada para producir dolor y devastación. Son los seres destrozados en un cruento holocausto, vientres abiertos, personas consumidas por la radiación, cuerpos sin vida sobre las ramas de árboles sin hojas; es la destrucción que surge como consecuencia de la inhumanidad de la guerra.

La obra de Salvador Valero es una especie de puente entre los dos extremos de nuestra historia, sin desvincularla de un ámbito universal, debido a que amalgama historias relacionadas con el pasado indígena y los problemas que surgen con la modernidad, que incluyen: el uso inadecuado de los avances científicos, la tecnología, y la destrucción producida por la guerra.

Otro artista representativo de la plástica venezolana y de los andes trujillanos, muy vinculado con Salvador Valero, fue Antonio

José Fernández, conocido con el nombre del “Hombre del anillo”, artista, poeta de la imagen y de la escritura.

En uno de sus poemas titulado “Llanto y lamento”, Antonio José Fernández expresa un profundo dolor, como si fuese un agorero de la cruda realidad que le tocará vivir en un tiempo futuro, y en este poema hace referencia a llantos y lamentos que no despiertan a los muertos de su sueño, porque todo en el mundo está lleno de engaño. Es la incomprensión que surge desde un centro educativo, cuando el artista manifiesta su intención de donar una de sus obras, y el resultado fue una respuesta entre la indiferencia y burla; razón suficiente en ese momento para destruir gran parte de su creación artística, y retomar sus actividades como comerciante de frutas y verduras en el mercado de Valera.

En esta difícil circunstancia para el artista, Salvador Valero le escribe una carta, que le anima a continuar en el camino del arte, cuyo rumbo fue desviado hasta el extremo de obligarlo a destruir su obra, por el desprecio de individuos ignorantes de su trascendencia.

Otra artista trujillana vinculada a la tradición de Salvador Valero y Antonio José Fernández es Josefa Sulbarán, nacida en los Cerrillos, población cercana a la Puerta; coincide con los artistas plásticos anteriormente mencionados, en esa cosmovisión, que surge como consecuencia de la influencia que tiene la montaña, con sus relatos y magia, que conforma una especie de “yo colectivo”, que tiene influencia en todas las manifestaciones artísticas que incluyen: la pintura, la escultura, la narrativa y la poesía.

Josefa Sulbarán se aproxima a un pasado de historias, costumbres y tradiciones presentes en los pueblos andinos, que se manifiestan en sus fiestas y rituales; la artista comenzó posteriormente a interesarse por representar en su pintura a algunos de nuestros pueblos andinos tales como: Mendoza, La Puerta, Durí. Es una obra plástica transformada en una poesía de

la imagen, que permite aproximarnos a la complejidad y magia del paisaje andino.

Su obra pictórica es comunicación afectiva con el mundo andino a través del color, heredera de una antiquísima tradición, y entre sus obras destacan: “Retratos de familia”, que evoca fotografías añejas, carcomidas por el tiempo.

En tierras trujillanas, como destaca Mariano Díaz, caminan otros genios del arte popular trujillano, quienes son los creadores de un imaginario cubierto de poesía y dignidad (Díaz, 1999, p.33). Uno de estos artistas trujillanos es Navor Terán “ciudadano con derecho de palabra” como él mismo se denomina, y su obra pictórica se caracteriza por la experimentación con diferentes materiales que incluyen: colas, barnices, lacas, resinas, cemento, yeso y madera.

En sus inicios, Navor Terán realizó la pintura al óleo; sin embargo, sus obras le parecieron carentes de vida. Su perspectiva acerca de cómo debería ser la obra de arte, se origina en un simple hecho físico, y que se vincula con la percepción de la imagen en tres dimensiones; sin embargo, su dilema radicaba en cómo lograr ese efecto. Tuvo la idea de crear una pasta con cola, aserrín y papel, que le permitió trabajar en esa tercera dimensión que consideraba indispensable en su obra pictórica.

Su obra, como enfatiza el artista, es de protesta, y sus aliados son: Bolívar y José Gregorio Hernández, e implica una combinación entre lo mágico, lo histórico y lo religioso como se observa en su escultura, Bolívar con su Biblia (Díaz, 1999, p.40). La obra de arte, se transforma en Navor Terán en un reclamo ante la opresión y la injusticia como se evidencia en “La Reforma Agraria”, caracterizada porque los dueños de la tierra aparecen sobre un morrocoy que jamás podrá echar hacia adelante, porque tiene una pata torcida.

Es una obra crítica, dinámica, que rompe todos los convencionalismos, y asume el arte como protesta ante las injusticias que oprimen y someten a los venezolanos en el transcurso de su historia.

En la obra de Eloísa Torres, ceramista trujillana y heredera de la tradición timoto cuicas, estará presente una añeja devoción religiosa muy arraigada en los pueblos andinos como es el pesebre; su actividad artística se inicia cuando comienza a realizar en barro las diferentes figuras que formaban parte del pesebre, y con el tiempo su obra será apreciada por los cultores del arte en general (Pérez Carmona, 2003, pp.221-223).

En Eloísa Torres, de manera similar a otros artistas trujillanos como Salvador Valero o Rafaela Baroni, está presente una devoción y admiración por lo religioso, que se manifiesta en la presencia en su obra de: nacimientos, procesiones, vírgenes, santos, y escenas características y típicas de los pueblos andinos.

Rafaela Baroni es una tallista trujillana, nacida en la Mesa de Esnujaque el 01 de noviembre de 1935, en cuyas obras de vírgenes y santos, está plasmada su vida misma, caracterizada por una compleja amalgama entre magia, religión y arte, inspirada por situaciones tan extrañas como la declaración de su muerte en dos oportunidades, que sirvieron de inspiración en su obra. En su casa se encuentra su urna, para “el día que definitivamente deje este mundo” y es por eso que la artista realiza performances que incorpora a amigos y conocidos, caracterizados por despojar a la muerte de toda connotación oscura y tenebrosa.

Rafaela Baroni utiliza en su trabajo maderas de cedrillo, caoba, naranjo y raíces, y trabaja con pintura en aceite, y a finales de los años setenta, Rafaela Baroni comenzará a crear en su casa de Boconó, el museo del espejo, con una capilla dedicada a la Virgen, y una sala con diversas obras y objetos que incluyen a su propio ataúd donde se encuentra

su autorretrato tallado, y en actos públicos denominados “El entierro”, la artista ocupa el lugar de su réplica.

Rafaela Baroni serviría de inspiración para la obra “Baroni: un viaje”, del escritor argentino Sergio Chejfec, recorrido filosófico y personal del escritor, quien tiene la posibilidad de conocer a Baroni en el pueblo de Betijoque (Quintero; 2012, p. 202). Baroni se transformará para Sergio Chejfec en una figura emblemática, quien sería expresión de una creadora revolucionaria, representante del arte popular y religioso (Quintero; 2012: 203).

Otro artista destacado de la plástica trujillana es Adhemar González cuya obra estaría enmarcada dentro del expresionismo abstracto, y una de sus motivaciones de su obra pictórica es el Libertador Simón Bolívar; es una obra, que se aproxima a un viaje por la profundidades del inconsciente colectivo y los sueños (Pérez Carmona, 2003, p. 207).

Entre algunas de sus exposiciones individuales destacan: Primera exposición en Maracaibo en la “Galería Cuarenta Grados a la Sombra”, Primera exposición en Caracas “Galería Framauero”, “Galería Botto” – Caracas, “Galería Ifal”, Instituto Francés de América Latina – México, “Torre de la Prensa” – Maracaibo, “Galería La Otra Banda” – Mérida, mural homenaje a la trujillanidad – Valera, mural Bolivariano del aeropuerto - Valera.

Asdrúbal Colmenares nacido en Trujillo en agosto de 1936, desde joven experimentó una predilección por la pintura, y se inició en el estudio de las artes plásticas con el maestro surrealista chileno Dámaso Ogaz. A finales de los años sesenta Colmenares viaja a París, en una época caracterizada por el auge del arte cinético, y sigue estudios de crítica y arte con Frankk Popper, de quien fue asistente en el taller de creatividad en la Universidad Experimental de Vincennes (Pérez Carmona, 2003, pp.201-202).

En el año de 1976 realiza su primera exposición individual en el museo de Bellas

Artes de Caracas, en el año de 1978 presenta su trabajo en el Museo de Arte Moderno de París, y en 1980 presenta Alfabeto Polisensorial en la Galería de Arte Nacional. Entre sus múltiples exposiciones destacan las realizadas en el Museo Reattu de Aries, Francia y sus “Cartas de Amor al Japón” en la Galería K en Tokio en 1987, y desde entonces participó en varias exposiciones en Venezuela y Europa.

Asdrúbal Colmenares representó a Venezuela y a Trujillo en numerosos eventos internacionales tales como: Bienal de París (1972), Bienal Internacional de Arte de Nogent-sur-Marne, (1986), Bienal Latinoamericana de La Habana, (1983), Trienal de las Américas, Maubeuye y Esculturas Contemporáneas, Minamitta, Japón, (1992) y la estética del acero, auspiciada por la Siderúrgica del Orinoco en Bolívar, entre otras.

Son muchos nuestros artistas trujillanos y como consecuencia de la labor desempeñada por el Museo Salvador Valero cada año se tiene la oportunidad de conocer a nuevos y destacados artistas. Los andes trujillanos es una tierra de artistas plásticos, herencia de una antiquísima tradición cultural que se remonta a los antecesores timoto-cuicas y que seguirán ejerciendo su notable influencia por el transcurrir de los años.

Referencias bibliográficas:

- Adams, Richard. (1989). *Los orígenes de la civilización maya*. México-México. Fondo de Cultura Económica.
- Aguado, Fray Pedro. (1987). *Recopilación historial de Venezuela*. Caracas-Venezuela. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Alvarado, Lisandro. (1989). *Obras completas. Tomo II*. Caracas-Venezuela. Editorial “La Casa de Bello”.
- Andara Olivar, Manuel (1974). *El camino de Santiago*. Caracas-Venezuela. Archivo General de la Nación,
- Araujo, Carmen. (2008). *Arte trujillano del siglo XX. Afirmación de Fecundidad*. Agora. Vol. 22 (Jul - Dic), pp. 153 - 168

- Arciniegas, Germán. (1990). *América, tierra firme y otros ensayos*. Caracas-Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Arellano Fernando S.J. (1988). *El arte hispanoamericano*. Caracas-Venezuela. Universidad Católica Andrés Bello.
- Armas Alfonso, Alfredo. (1980). *Uno, ninguno*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Boulton, Alfredo. (1975). *La pintura colonial en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Editorial Ernesto Armitano.
- Briceño Iragorry, Mario. (1990). *Obras completas. Ensayos e investigaciones históricas I*. Caracas-Venezuela. Ediciones del Congreso de la República.
- Cardozo, Arturo. (1967). *Proceso de la Historia de los Andes*. Caracas-Venezuela. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Clarac de Briceño, Jacqueline. (2003). *Dioses en exilio*. Mérida-Venezuela. Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- Contramaestre, Carlos. (1981) *Salvador Valero*. Trujillo-Venezuela. Museo de Arte Salvador Valero.
- Díaz, Mariano. (1999). *Cronista del ingenio y la protesta*. Revista Bigott. vol.48 (Ene – Mar), pp. 31 -45.
- Duarte, Carlos. (1970). *Historia de la orfebrería en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Duarte, Carlos. (1978). *Los maestros escultores de la época colonial*. Caracas-Venezuela. Editorial Fundarte.
- Fonseca Amílcar. (1955). *Orígenes trujillanos*. Caracas-Venezuela: Tipografía Garrido.
- Hanke, Lewis. (1985). *La humanidad es una*. Segunda edición. México-México. Fondo de Cultura Económica.
- Niño, Antonio. (1997). *De lo simbólico en las prácticas funerarias de la cordillera*. Revista Bigott. vol.42 (Abr.-Jun), pp. 65 - 71.
- Pérez Carmona, Antonio. (1979). *Los cuicas y sus herederos poéticos*. Caracas-Venezuela. Talleres de Gráficas Armitano.
- Quintero, Julio. (2012). *Baroni: un viaje de Sergio Chejfec: una mirada abismal a la representación del artista*. Revista Hispánica Moderna. 65(2), pp. 199-211.
- Simón, Fray Pedro. (1992). *Noticias Historiales de Venezuela*. Caracas-Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Vilda, Carmelo. (1939). *Proceso de la cultura en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Centro Gumilla.
- Wagner, Erica. (1988). *La prehistoria y etnohistoria del área de Carache en el Occidente Venezolano*. Mérida-Venezuela. Universidad de los Andes - Ediciones del Rectorado.
- Westheim, Paul. (1987). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid-España. Alianza Forma.