

Pedro Angel González

Memoria de sí mismo

Las anotaciones autobiográficas que tienen su origen en la transcripción de una serie de entrevistas que el autor de este libro, en compañía de varios investigadores de la Galería de Arte Nacional, grabó al pintor Pedro Angel González, en su casa de San Bernardino, en el transcurso de 1978. Una parte importante de esas transcripciones fue empleada por el poeta y novelista Armando Romero para elaborar el texto "Pedro Angel González habla de sí mismo", publicado en forma de libro en Monte Avila Editores en 1981, en coauspicio con la Galería de Arte Nacional. La parte restante de ese material no utilizado por el citado escritor sirvió de base al autor de este libro para redactar otro conjunto de textos que, con los recogidos en la publicación de Monte Avila, constituyen la versión autobiográfica que de Pedro Angel González se presenta a continuación.

I Memoria de sí mismo

1. Punto de partida

Comencé como se comienza regularmente, yendo a casa de un familiar donde uno va a aprender las primeras letras. Iba, recuerdo, con una cartilla de madera que tenía el abecedario grabado. En esta forma aprendí las primeras letras. Después pasé a una escuela en mi pueblo natal, Santa Ana, que por cierto tiene un nombre muy bonito: La Villa de Santa Ana del Norte, aunque allá le dicen simplemente el Norte, por eso, a los que somos naturales de ahí, nos decían "norteros".

Luego pasé, ahí mismo en Santa Ana, a la escolita de Crispín Tichá, donde aprendí a leer. Estaba muy pequeño, tendría unos 4 o 5 años. Más tarde asistí a una escuela mixta, regentada por una señorita llamada Justica Mata Gamboa. Allí aprendí a leer completamente, a leer corrido como dicen. Todo el estudio que uno hacía estaba basado en la lectura. Y fue en esa escuela donde me pasó una anécdota que recuerdo, muy interesante: el deporte principal que teníamos los muchachos margariteños era el de volador o papagayo, como dicen aquí en Caracas; nosotros les decíamos voladores; yo los hacía muy bonitos y un día me encontré un volador cuando voy para la escuela; fue en la plaza de Santa Ana, que era una plaza muy grande. El volador probablemente se le había caído a algún muchacho en un punto del cual él estaba

distante, así es que lo recogí junto con el hilo y seguí mi camino para la escuela. Yo era realmente muy pobre y no tenía dinero para comprar lápiz, iba a la escuela a leer con mi libro de lectura y recuerdo que mascaba pedacitos de plomo y con ellos me ponía a hacer muñequitos a la orilla de las páginas del libro o en la contraportada. Entonces, cuando iba para la escuela con mi volador bajo el brazo, me encontré con un muchacho a quien le gustó mucho y me ofreció cambiármelo por un toconcito de lápiz, y yo lo cambié por ese lápiz; prefería tener un lápiz. Esta es una cosa que yo noto como un punto de partida hacia la inclinación mía al dibujo.

2. ¿De qué mueren los pintores?

Después me retiré de esa escuela, tenía como siete años, y entré a una escuela para varones, más seria, que fue la de Ricardo Márquez. Ahora lo han citado mucho a él entre los personajes de ese pueblo, lo han recordado como un buen maestro, un individuo serio. Ahí estuve yo en esa escuela y aprendía cosas muy interesantes, sobre todo en la lectura. Leí entonces el consejero de la Juventud, que comenzaba diciendo: "Juzguemos que el hombre tiene dos fases, una opaca y otra luminosa, una que lo lleva directamente al bien y otra que lo lleva directamente al mal" Esas son cosas que se le iban quedando a uno adentro.

Había también un libro de higiene que me llamó mucho la atención; decía de qué muer-

ren las personas. Yo tendría en esa época de ocho a nueve años, más o menos. Me acuerdo de algunas cosas de ese libro de higiene, pero lo que se me quedó grabada es la que trataba de qué mueren los pintores. Decía que los individuos mueren de una cosa o de otra, pero al referirse a los pintores decía que mueren de cólico de plomo, o sea el saturnismo, un nombre que yo supe más adelante, pero ahí decía cólico de plomo, ése que da por los pigmentos blancos que tienen las pinturas. Yo no uso el blanco de plata, es decir, el blanco de plomo. El blanco de plata se le mete a uno en las uñas. Una vez estuve enfermo y nadie sabía qué era. Mi suegro, que era médico, me hablaba de si no sería el saturnismo. Pues bien, lo que me llamó la atención en ese libro de higiene fue eso.

En esas escuelas uno nunca sabía en qué grado iba. Después que salí de allí me mudé para Juan Griego, casa de mi padre. Era en marzo de 1912, yo cumplía los once años en septiembre. Allí en Juan Griego entré a una escuela, la del maestro Rafael Valery. Luego pasé a una escuela que no era graduada. Esto quiere decir que los que salían, si querían seguir estudiando en Caracas, tenían que completar el sexto grado en otra escuela, por eso yo calculo que allí no hice sino hasta el quinto grado. Sin embargo, cuando fui profesor más adelante, me encontré con que los estudiantes, incluso los que habían estudiado en el bachillerato, no conocían muchas cosas que en esa escuela yo aprendí; por ejemplo, no sabían cuáles eran los colores del espectro solar.

3. Un Dibujante

Cuando yo tenía doce años llegó al pueblo un dibujante llamado Numa Pompilio Brieneño, que hacía dibujos del natural y por fotografías. Trabajaba al creyón en la forma en que estaba de moda en esa época. Mi papá le encargó que hiciera el retrato de mis abuelos. Dibujaba primero el boceto, para documentarse, en un papel de imprenta, al natural. Mi abuelo se llamaba Pablo, y él le hizo el dibujo; luego realizó el de mi abuela.

Mi padre tenía una casita retirada, la única que tenía allí fuera de aquella en la que nosotros vivíamos, y se alquilaba por cuatro u ocho bolívares, una cosa así, y se la alquiló a Numa

Pompilio. Así es que cuando yo vi que él pintaba eso, me dije: yo también puedo hacerlo, porque yo ya tenía inclinación por el dibujo, había venido haciendo dibujos por largo tiempo; entonces me puse a dibujar más.

Empecé a hacer dibujos como ésos y me destacué, llamando la atención de Numa Pompilio. Entonces mi padre, que se había dado cuenta de mis deseos de dibujar, me apoyó en ello y me dijo, haz el retrato de fulano de tal. Así que conseguí la fotografía y realicé el retrato; más tarde hice el retrato del cura del pueblo, retrato que creo existe todavía.

4. Mi padre y la pintura

A mi padre le encantaba la pintura y estaba muy contento de que yo me dedicara a ella. Él era comerciante y tenía un negocio, trabajaba de todo, como había que hacer en esos pueblos pequeños. Entre otras cosas componía sombreros, arreglaba sombreros de fieltro, hasta ése de cogollo, célebre en Margarita. Era Presidente del Concejo Municipal del Distrito Marcano, en Juan Griego, y estuvo reelegido varias veces.

Bueno, cuando yo vine a vivir a Juan Griego empecé a trabajar con él.

Mi padre tenía un sobrino que trabajaba en el negocio, y en lo que yo llegué y aprendí, retiró al sobrino y fui yo el que trabajé con él. Trabajé con azufre, con cobre, con varias cosas, hasta que fui técnico en la composición de sombreros, claro que en las horas en que tenía que ir a la escuela, iba a ella.

Entonces, cuando empecé a destacarme en el dibujo, él me dirigía, me decía haz tal cosa, tal otra; por ejemplo, una vez me consiguió un cuaderno y me puso a dibujar el abecedario en letra gótica, y yo lo dibujé en letra gótica. Otra vez vino el gobernador al pueblo, lo llamaban Presidente del estado en aquel entonces, su nombre era Juan Alberto Ramírez y yo le hice el retrato.

Se hizo una fiesta en el pueblo y pusieron unas banderolas y pancartas de tela que atravesaban la calle. Estas pancartas las dibujaba yo. También había fiestas patronales. Se prendían en la plaza fuegos artificiales, que nunca faltan en esas fiestas de los pueblos. Entre los fuegos artificiales había uno que llamaban "tarro"; allá lo llamaban "tarro" entre los distintos

fuegos que había. El fuego artificial tiene que ser lento, demorarse lo más posible, y la calidad de los fuegos se mide por el tiempo que duran, por eso les ponen mechas muy largas cuando va a pasar de un estado a otro. Dentro de esos había uno que era muy sencillo, no muy caro, que consistía en una rueda hecha con coheticos pequeños. Al prenderse una rueda daba vueltas; luego se prendía el otro, lentamente el otro, y así la rueda iba dando vueltas, hasta que se prendían todos; entonces la mecha seguía hacia adentro y por eso se prendía el marco: un marco con luces de gala que salían hacia adelante. El marco era de colores y quedaba completamente iluminado. Entonces caía un retrato, un retrato en tela que estaba enrollada arriba. Bueno, yo pintaba una vez pinté a Bolívar y otra al presidente del estado.

De tal manera que el nombre mío iba saliendo; yo era el que hacía los retratos. Pero en aquel tiempo no conocía la pintura ni la acuarela, ni la pintura al óleo. Al pueblo no llegaban esas cosas. Mi papá me mandaba a comprar lápices de colores, lápices de cera, y yo realizaba los retratos en tela y creyón. Ahora bien, el creyón era un creyón muy especial -más que yo lo usé mucho-, y se llamaba conté, creyón de salsa. La salsa era una barrita un tanto gruesa que se empleaba para sombrear. No era difusa, era un creyón grueso. Uno lo estrujaba en cualquier cosa; por ejemplo, Pompilio utilizaba un pedazo de teja y ahí estrujaba la salsa. Entonces con un pedacito de franela se cogía un poco de la salsa y se iba colocando las sombras, y luego con el creyón se hacían las cosas más menudas. Así que yo hacía pues todos esos retratos al creyón. Hice varios.

Luego aprendí a hacer unas cosas que yo hacía, una pasta que alguien le había recomendado a mi papá. Se preparaba esa pasta a base de un poco de miel remojado, éste se exprimía y se le echaba un poco de polvo de caolín y agua de cola. Con esta pasta yo realizaba algunas cosas, frutas, por ejemplo, las cuales pintaba luego con sapolín, que es un color que conocía.

5. Llegada a Caracas

Llegué a Caracas el 18 de abril de 1912. Mi padre luchó enormemente para que yo viniera. Él tenía alguna influencia como

nte del Concejo, pero sacarle 60 bolívares mentales a un estado tan pobre para que un muchacho estudiara pintura, era una verdadera broma; y, además, los administradores siempre oponen, como ha sido en todo momento, pa- quedarse ellos con la plata. Bueno, al fin el estado me dio los 60 bolívares, me los dio Juanberto Ramírez que era el presidente. Era una broma y la tuve todo el tiempo mientras estuve estudiando. La tuve hasta que me retiré de la Academia en el año 22.

Esa beca no era suficiente para vivir y hice muchísimos trabajos. Los 60 bolívares los mandaba la Gobernación por intermedio de una casa en Margarita, la de los Hernández, que tenían representación en Caracas. El Dr. Luis Felipe Hernández tenía una oficina en Caracas, en la cual comerciaba con artículos producidos en Margarita, como cuero, por ejemplo. El Dr. Hernández recibía los 60 bolívares y de la casa donde yo estaba alojado, la familia Martínez, que quedaba de Paraiso a Dr. González, venía el señor todos los fines de mes y reclamaba la plata. Y, por supuesto, no la veía. Allí me daban la comida, la dormida y para pasar el domingo me daban medio real. Tenía un compañero de cuarto, Rafael Campos Moreno, ahora médico, quien era dos años menor que yo y pasaba junto conmigo por los mismos problemas. Él recibía una clase aparte porque estaba estudiando bachillerato, y le daban veinte bolívares para esa clase; eso era lo que él decía que costaba la clase, pero en realidad costaba 16, así es que le sobraban cuatro bolívares y nos los repartíamos y hacíamos buenas fiestas.

La primera plata que conseguí yo por mis propios medios en Caracas fue con la venta de dos cuadros que ahora conservo¹, fue también el primero que gané con mi oficio de pintor. Un cuadro lo vendí en cuarenta bolívares y otro en ochenta. Eso fue en el año 18, cuando tenía dos años de estar estudiando en la Academia. Ambos eran copias y una representaba el Purgatorio de Cristóbal Rojas. Fue en el año 19 cuando vendí las primeras cosas mías: dos cuadros². Cada uno en cuarenta bolívares.

por haberlos comprado mucho tiempo

después, recuperándolos de ese modo.

Las marinas del litoral ghaireño, de 1920.

Las del astor.

6. En la Academia de Bellas Artes

Me inscribí inmediatamente en la Academia y allí me pusieron a dibujar yesos, y estuve pintando yesos bastante tiempo. Había en ese entonces muchos yesos en la Academia. Era una colección de reproducciones de obras como la *Venus de Milo*, *El pensador* de Rodin, algunas obras de Miguel Ángel, etc.

Lo primero que dibujé fue un pie. Las clases de dibujo eran por la mañana, de ocho a doce; por la tarde había clase de paisaje, pero no pude recibirlas porque no tenía las pinturas (los colores); así es que me inscribí en las clases de escultura.

Conservo una foto por ahí en donde estoy de pantalón corto al lado de un busto de Bolívar, con una nota que dice: "Pedro Ángel González, Primiicia y promesa". Ese busto lo había copiado yo de uno de esos busticos populares que vendían por la calle, y entonces realicé un busto grande en yeso y barro. Lo envié a la Gobernación de Margarita para que vieran lo que estaba haciendo. Asimismo le enviaba a mi padre todos los rollos de dibujos y de cosas que había pintado. De esos dibujos y cuadros no se conserva nada ahora, se perdió todo. Con esto buscaba que se afirmara la beca, que no me la quitaran, porque de lo contrario hubiera tenido que regresar a Margarita a trabajar y dejar los estudios.

7. La antigua Academia

La Academia estaba dividida en dos escuelas; era un edificio morocho, situado en la esquina de Santa Capilla, con dos partes iguales, una ocupada por la Escuela de Música y Declamación y la otra por la Academia de Pintura y Escultura propiamente. En el centro había un salón común a las dos secciones; era el gran salón destinado a las clases de canto, a los conciertos y las clases de música. Pero también allí se hacían, de vez en cuando, las exposiciones de pintura. Y por otra parte funcionaba como un salón de exhibición permanente pues allí estaban los cuadros de los maestros del siglo XIX. *Carlota Corday*, *Pentesilea*, *Miranda en La Carraca* y *La Caridad*, todos de Michelena; *La miseria* y *la Primera y Última Comunión* de Rojas, entre las que recuerdo ahora. Ahora,

todos esos cuadros valiosos estaban allí porque no había museos en Caracas. En alguna parte, en forma de rótulo, se había colocado la frase de un atrabiliario escritor colombiano de nombre Vargas Vila, que decía: "El oro son las llamadas del infierno que Dios puso en manos de los hombres para cazar almas de mujeres". Esa era una leyenda. Y había otra que decía: "El hombre busca dinero, el artista gloria". Un pensamiento romántico de aquella época.

La vida de la Academia era muy formal y había una atmósfera de respeto. Era de rigor llevar corbata y en el vestíbulo hacían tertulia los poetas y literatos más renombrados de aquella época. En esa época quedaba mucho de romanticismo en la Academia, y allí había siempre un ambiente romántico; los poetas vestían muy especialmente, con unas corbatas grandotas y algunos de los pintores también. Recuerdo que uno de ellos era Abdón Pinto, quien había nacido en Valencia. Pintaba bien, pero murió joven, en el año 1918.

8. Las clases de la Academia eran prácticas, no teóricas

Al año de estar en la Academia, en 1917, me inscribí en las clases de pintura que eran de 10 a 12 de la mañana, y por la noche asistía allí mismo a un curso libre, sin profesor, pero con modelo, que se había abierto ese año. Las clases de dibujo eran a las 8 de la mañana, pero conseguí que me dejaran entrar a las 10, de manera que hablé con mi representante, el Sr. Martínez, para inscribirme en el Liceo Caracas, que era el único liceo oficial que existía. Era un plantel para maestros normalistas, con una sección de bachillerato dirigida por el Dr. Luis Espelozín, siendo subdirector Rómulo Gallegos, quien más tarde sería director.

Yo estaba allí como alumno oyente y no presentaba exámenes. Esa era una sección que había para que algunos alumnos tuvieran la oportunidad de asistir. Estudié allí el primero y el segundo año de bachillerato. Entre los profesores que recuerdo están Manuel Montenegro, de gramática, Pérez Bermúdez, de matemáticas y el Dr. Palacios, de botánica y zoología.

10. Pintar una academia

En unos versos como letanías, Darío dijo:

"De las academias, libranos señor." Cuando estudiábamos en la Academia no decía uno, por ejemplo, que estaba pintando un desnudo, sino que decía: estoy pintando una academia, y así por el estilo: la semana pasada terminé una academia. Voy a pintar una academia. Yo pinté mucho el desnudo, pero lo que hice siempre dentro de ese género fueron academias, no pinté cuadros con desnudos, nunca he hecho un cuadro con un desnudo. La academia venía a ser lo que está dentro de ciertas normas, y la Academia fue precisamente la que enseñaba eran normas, reglas a seguir, por lo tanto lo que se salía de esas normas, era una academia no una obra de arte. Las reglas eran fijas y nosotros las estudiábamos mucho. Bueno, Picasso destruyó todas esas reglas, o el mismo Ingres que destruyó también algunas cosas de éstas en su tiempo, y dejaron de ser academias. Así, yo que conozco muchísimo el modelo humano, no me atreví nunca a hacer cuadros con figuras, porque no quiero hacer lo que han hecho otros pintores, que lo que están haciendo son academias.

Yo lo hacía todo en base a las enseñanzas de la Academia. Todo estaba sometido a la Academia y era indiscutible porque lo decían los profesores. Así hice mis primeros trabajos. Debido a las circunstancias de mi venida, no llegué a estar en Caracas libremente, a conocer la ciudad, a estudiar el paisaje, no tuve la libertad de los jóvenes pintores que hoy van a París. Para mí lo único que existía era la Academia, y allí fue donde estuve estudiando pintura.

11. El primer examen

Como he dicho, el primer curso que saqué en la Academia fue el de escultura; era el mismo año en que seguí también el curso de dibujo. Cuando llegó la hora del examen final, me pareció una ridiculez presentarme con los compañeros de primer año y rendí el examen con los alumnos de los cursos superiores. Saqué trece puntos. Al poco tiempo me comunicaron que podía entrar a las clases de pintura, que daba Cirilo Almeida Crespo.

12. De la pintura no se podía vivir

Se necesitaba mucho coraje en aquella época para dedicarse completamente a la pin-

tura. Primero, porque de la pintura no se podía vivir; segundo, porque no existía estímulo de ninguna clase, ni privado ni oficial. Habla como desprecio a los pintores: "¡Caramba, este muchacho tiene talento, qué bien pinta!", decía el personaje prominente a quien uno le acababa de mostrar un cuadro; y en eso, por su parte, había deferencia y cortesía. Pero si uno llegaba a enamorarse de su hija, entonces decía: "¡Caramba, Ud. está loco! Mi hija casarse con un pintor." Ese prejuicio digo yo que existe todavía.

De la pintura, repito, no se podía vivir. En mis primeros tiempos después de egresar de la Academia, tuve que ocuparme de otras cosas, porque la pintura no me daba seguridad económica y yo estaba casado. Al contrario de mis compañeros que estudiaron Medicina o Derecho, y culminaron su carrera con un título y una profesión, yo no podía mostrar nada. Yo también había estudiado seriamente durante cinco o seis años, pero había salido de la Academia sin siquiera un diploma que dijera que era pintor. Ser pintor en aquella época era sinónimo de bohemia.

13. Condiscípulos

La Academia era libre, una especie de taller libre, pero había alumnos regulares y algunos de ellos estaban pensionados. Sin embargo, la mayoría no llegaron a gran cosa. Recuerdo a uno que se llamaba Alirio Cacique, tenía una pensión y era andino. Otro era de apellido Galavís, también tenía pensión. A éste una vez le regalaron un libro que ahora yo conservo, por cierto, como un recuerdo de esa época. Era un libro de arte de un autor alemán llamado C. H. Stratz. Esto fue en el año 1919. Yo, por supuesto, era muy pobre pero por esos días vendí un trabajito y me gané unos cinco bolívares, y como me encantaba el libro se lo empeñé a Galavís por ese dinero. Lo llevé a casa para hojearlo y gozarlo. Me lo leí todo. Más tarde, cuando se lo iba a devolver a Galavís, éste me dijo que le diera cinco bolívares más y me quedara con el libro. El libro tiene una dedicatoria: "Obsequio a mi ahijado Francisco A. Galavís, Tobías Ulive". Este último era el gobernador de Caracas en aquel entonces.

Es un libro interesantísimo. Contiene reproducciones de esculturas de Miguel Ángel,

así como algunos de sus poemas, estudios de *Eve* de Rodin y *La edad de bronce*, del mismo autor. Hay estudios comparativos entre el modelo y la obra. Así también un Cristo de Mart Montañés que me impresionó mucho. Cuando viajé a Europa lo busqué para ver este libro es realmente maravilloso, los ejemplos son claros y para esa época las reproducciones y fotografías eran muy buenas. Fue el primer libro de pintura que tuve y me influyó muchísimo.

Pedro Centeno (Vallenilla) era también por ese tiempo, alumno de la Academia. Cuando yo llegué a Caracas él ya estudiaba y estaba pintando un Cristo que ahora está en la Iglesia de Santa Teresa.

14. La forma de aprendizaje en la Academia

En la Academia se veía que el que pintaba era pintor y nada más. Ud. se ponía a trabajar hasta que la cosa salía, de lo contrario, volaba al día siguiente y pintaba y pintaba. Nadie se preguntaba por qué estaba haciendo aquello. Nadie le decía si estaba bien o mal. Eso no se discutía. La Academia tenía más aspecto de taller que de escuela, porque clases teóricas no recibían; se hablaba vagamente de composición y se disponían los elementos para pintar eso natural, pero no se explicaba cuáles eran los elementos de la composición. Y lo mismo en la clase de anatomía. Nos hablaban de anatomía y de los músculos y tal, pero nada más. No se daban clases de historia del arte; se hablaba por aquí por allá de este o aquel maestro, pero clases de historia...

15. Los pintores españoles

En la Academia no se daban clases de historia del arte, sino alguna que otra cosa se hablaba acerca de los españoles, y lo único que yo pude conocer fueron algunos pintores españoles, los clásicos del Renacimiento, y también entre los venezolanos, a Rojas, Michelena y var, a quienes se les nombraba mucho. Así es de la pintura moderna, de la pintura más o menos actual, la que existía en Francia, que en ese momento era la cuna del arte mundial, ¿no? de los pintores franceses, no se nos hablaba nunca. No se nombraba a Cézanne, no se nombraba a Renoir, a los impresionistas, nada de eso.

o más bien a los pintores españoles. Medi-
do después, yo he pensado que nuestra Aca-
demia de aquel entonces tenía un sentido más
de academia española y aunque yo no co-
noco otras academias fuera de la de España,
yo que la de París es la misma cosa, porque to-
das están basadas en estudios formales acadé-
micos, así es que la Academia de Caracas tenía
un carácter de cuestión española.

La Academia de Bellas Artes era un ta-
lento de pintura y escultura. Cuando Juan Vicen-
te Gómez no existía nada parecido a una Aca-
demia.

Al poco tiempo de estar en Caracas me
perí que había existido en los años anteriores
un grupo, que era como egresado de la Aca-
demia, y que era, según decían, rebelde contra ella.
Ese grupo era el Círculo de Bellas Artes. Había
dentro un grupo muy amplio que acogía, además
de pintores y escultores, a poetas, críticos de
arte y literatos en su formación. Pero como to-
das las cosas aquí no son permanentes, se dis-
gregaron al poco tiempo, aunque se conservó
el criterio ese que ellos formaron.

Empecé entonces a ver que exhibían en
Caracas algunas cosas distintas a las que yo
veía en la Academia. La preocupación de estos
pintores no era la figuración sino el paisaje, y
ese era distinto a los que nos enseñaba el pro-
fesor de paisaje, Pedro Zerpa. Yo ví que era una
manera distinta y me atrajo más esa pintura
que la que veía más nueva, había como una ten-
dencia al impresionismo; por eso, al poco tiem-
po de yo estar pintando, ya quería hacer algo
con esa intención. Veía cosas de Monasterios,
Cabré y las veía distintas, ellos habían sido
miembros del Círculo de Bellas Artes.

Yo no sabía por qué me gustaba más eso
que yo hacía en la Academia. El predom-
inio en mi pintura era el dibujo académico for-
mando el estudio de claroscuro, las proporciones
del mismo trato de la pincelada en el paisaje.
En este momento yo no conocía a los del Cír-
culo, la relación mía con ellos surgió unos años
después, o sea, en el año veinte o comienzos del
siglo y uno. Esa fue la fecha en que conocí a
Antonio Edmundo Monsanto y a Reverón. A
Monasterios lo conocía de antes porque había
estudiado en la Academia y a Cabré lo conocí lige-
ramente, antes también, pero él se había ido

para París donde estuvo muchos años y no for-
maba parte de ese momento para mí. Entonces
me di plena cuenta de que el Círculo de Bellas
Artes tenía una idea distinta a la de la Academia.

Observé que tenía una manera de pintar
más amplia, más abierta, más completa. No se
habían limitado a la simple pintura del modelo si-
no que predicaban que había que ver otras cosas.

Ahora, los miembros del Círculo de Bel-
las Artes eran pintores libres que habían inves-
tigado por su cuenta. Como ya he dicho, quan-
do los conocí me interesaron mucho, y con quien
tuve contacto principalmente fue con Antonio
Edmundo Monsanto.

Él era un hombre muy aficionado a co-
leccionar reproducciones de cuadros, las pocas
que podían llegar a Caracas. Tenía ejemplares de
la revista "Time", de la revista "Estudio", de re-
vistas inglesas, americanas y francesas. De esas
revistas sacaba las reproducciones y las ibamos
reuniendo en una carpeta muy grande, eran re-
corticos en blanco y negro y una que otra en co-
lores de pintores actuales. Entonces él se las
enseñaba a todos los que iban por su casa, a va-
rias generaciones de pintores. Yo iba y luego
iba Fabbiani, que era menor que yo y que cono-
ció a Monsanto unos años después. Monsanto
tenía un libro original con los grabados de Go-
ya. Una edición de *Los Caprichos*. Me gustaron
muchísimo y me interesé, conversando con
Monsanto, en el grabado. Pero aquí no se había
hecho aguafuerte, no se habían realizado gra-
bados. Esa fue la época en que conocí a Fede-
rico Brandt, en 1921 o 1922.

16. Egreso de la Academia

A principios del año 23 salí de la Aca-
demia y comencé a trabajar, es decir, sin mostrar
nada empecé a reestudiar. Salía a pintar con
Antonio Edmundo Monsanto y con Federico
Brandt. No había tiempo limitado para salir de la
Academia, ni tampoco la Academia daba título
alguno, sino sólo un certificado de asistencia.
Bien, entonces por ese tiempo hicimos una pe-
ña. Eramos Bernardo y Antonio Edmundo Mon-
santo, José Antonio Calcaño y yo, principalmen-
te. Bernardo era aficionado a la filosofía, así es
que estudié con él filosofía y también psicolo-
gía. Leíamos un libro que se llamaba "La imagi-
nación" cuyo autor no recuerdo. Era un libro de

psicología y nos servía para encontrar por me-
dio de su bibliografía a otros libros para leer.
También estudiábamos las reproducciones de
obras que coleccionaba Antonio Edmundo. Por
las noches salíamos también a recorrer Caracas,
de noctámbulos, a hacer cosas originales por
Caracas, nos informábamos de la arquitectura
de la ciudad, nos sabíamos todo eso, hablábamos
de muchas cosas y cuando había algún concier-
to o espectáculo, íbamos y lo oíamos. Calcaño es-
taba estudiando violoncello, aunque ya desde an-
tes era pianista; era un individuo que tenía un
gran deseo por la erudición, por eso andaba con
nosotros los pintores, para tener idea de la pintura.

La primera vez que oí música clásica fue
en casa del papá de Teo Capriles, quien tenía un
buen reproductor de discos, llamado el Nuevo
Edison, el mejor que existía.

17. Epoca de receso en su pintura

Volviendo al grupo que formábamos con
los Monsanto, Calcaño y nosotros, debo decir
que ese grupo tenía como base la autocrítica.
No nos reuníamos para elogiarnos ni para ala-
barnos, por el contrario, nunca tuve una voz de
aliento de Calcaño. Al egresar de la Academia,
yo seguía investigando mis cosas y salía a pin-
tar con Antonio Edmundo, pero no había la cues-
tión de elogiarse, más bien era de criticarse; así
es que de esa autocrítica surgió que Antonio Ed-
mundo pintó poquísimo, porque todo lo que co-
menzaba le parecía malo y lo rompía, yo dejé de
pintar como diez años por lo mismo y Enrique
Planchart, que era poeta, y que hubiera podido
tener una producción bastante amplia, escribió
poquísimos poemas, porque para hacer un
poema estaba un año puliéndolo y metiéndole
y borrándolo para hacer un solo poema.

Todo el mundo se preguntaba por qué
Antonio Edmundo no pintó más, por qué con
esa calidad de artista que tenía no pintaba, y era
la autocrítica. Yo caí en eso también. Empecé a
ver a Matisse, y no entendía a Matisse. A Pica-
sso, y bueno ¿qué es esto? ¿Esto es la pintura?
Yo creía que la pintura era lo que había estudia-
do en la Academia. Entonces estuve diez años
sin pintar.

18. Profesor de dibujo en un liceo para niñas

En 1924 entré a desempeñar la cátedra de dibujo y pintura en el Liceo para niñas "Fermín Toro," que dirigía la educadora Amelia Monsanto Cocking, tía de los hermanos Monsanto. Entré allí en sustitución de Julio Teodoro Arze, pintor barquisimetano a quien las autoridades del plantel resolvieron quitar porque no se entendía con las alumnas y éstas se burlaban y reían de él. Arze era un tipo extravagante, hablaba barquisimetano y caminaba de modo muy curioso, asentando primero los talones. Al principio no quisieron darme el cargo porque alegaban que yo era muy joven para las muchachas, que podían faltarme el respeto. Tenían miedo porque eran tiempos todavía en que las muchachas no salían solas a la calles.

En el liceo estuve como profesor desde 1924 a 1931. Este último año renuncié y le dejé la cátedra a Rafael Monasterios, pero poco después fue destituida de su cargo Amelia Cocking. Yo daba dos horas de clases tres veces a la semana y por eso percibía ciento cincuenta bolívares mensuales.

19. Trabaja como diseñador y decorador

Hacia el año 25, ya en la época en que no pintaba, empecé a hacer dibujos de diseño. Un hermano de la que posteriormente sería mi señora, David, era empleado importante en la Tipografía Americana, entonces conseguí con esa tipografía hacer dibujitos para propaganda. El dueño de la tipografía, don Pedro Valery Rísquez, era hermano de la señora que tenía la pensión donde yo vivía. Así es que por intermedio de ella yo conseguí que me cayeran algunos dibujitos de etiquetas, y a David yo le hacía otros dibujitos, que cobraba en 5 bolívares cada uno. Eran unos dibujitos de letras para hacer un clisé y publicarías, un dibujo para que se suplira que no era tipo de imprenta. Era para unos productos que tenía el padre de ellos, unos tres productos de tónico y analgésicos. Esa fue la época cuando conocí a Mercedes, la que iba a ser mi esposa.

20. Matrimonio y conocimiento de Antonio Alcántara

Conocí a Mercedes en el año 26, y al po-

co tiempo de conocerla ya estaba hablando con sus padres pidiéndola en matrimonio, pero como no tenía nada empecé a preocuparme por trabajar, porque yo no tenía sino la casa. Ahora bien, en la Academia de Bellas Artes yo había conocido al pintor Antonio Alcántara y por allá en los años 20 éste decidió irse a Margarita a pintar. Yo lo puse en contacto con mi padre y fue así que llegó a casa de él y se conocieron. Alcántara regresó a Caracas dos años después de haberse casado, creo que fue en el año 21. Pero cuando mi papá se vino para acá, en 1925, ellos se asociaron para construir y así fundaron la firma Alcántara y González, que fue la que construyó el noventa por ciento de San Agustín. Alcántara tenía muchas condiciones de pintor, pero dejó de pintar porque comenzaron a nacerle muchachos y no podía vivir de la pintura. Ellos me dieron trabajo para pintar las casas.

21. Pintor de brocha gorda

Empecé como pintor de brocha gorda. Al principio me dediqué a aprender el oficio, y pronto llegué a saber todo de cómo se pinta una pared, cómo se hace un techo raso. En ese entonces se hacía techo raso empapelado para las casas de teja; ahora, después que se iniciaron las platabandas, no se hace techo raso, sino que se pintaban flores o arabescos en el techo de acuerdo con la categoría de la casa, y le pintaban flores; en el comedor iban naturalezas muertas y en la entrada también hacían arabescos; esa fue la época de lo que es San Agustín del Norte. Ahora bien, yo aprendí a pintar una pared y la primera casa la pinté con dos ayudantes.

Más adelante yo contrataba los trabajos y no trabajaba más como pintor de brocha gorda. Así, contrataba al que hacía los techos, al que pintaba las paredes, y había uno que recuerdo que era una maravilla haciendo flores pintadas en los zócalos.

Con el dinero ganado allí pude comprar los muebles para poderme casar, pero ya ese trabajo me iba produciendo algo porque allí ya no era el trabajo personal, sino una forma de contratación, con la que yo daba empleo a otros.

Entonces, cuando llegó el año 28, que hubo la revolución de los estudiantes, aquello se paralizó, hubo una crisis de la construcción; como siempre pasa aquí, ante cualquiera cosita

se paraliza todo. Y como yo era el último que salía en la construcción, puesto que era el tor, me quedaban por pintar todavía unas casas, de manera que seguí, pero no se construyeron más casas. Yo ya le había dicho a Mercedes que nos casáramos el 15 de diciembre, pero yo había dicho ocho meses antes. Ahora, yo siempre en ese sentido he tenido una estrella, que justamente cuando me faltaba una semana para terminar las casas y me iba a quedar nada, sin trabajo, me llamó Raúl Santana, que había comenzado a hacer dibujos para etiquetas y tenía contratado a un colombiano, pagándole veinte bolívares diarios, pero el colombiano no era muy incumplido, así es que me dijo si yo quería irme para allá ganando esos veinte bolívares. Acepté, pero como yo ya tenía muebles comprados y todo, entonces eso me dio una base, 120 bolívares semanales. Le di un mes a Raúl Santana que era la primera vez que iba a trabajar en una oficina. Allí estuve ocho años. Trabajaba nueve horas diarias, el sábado medio día, pero no había vacaciones ni utilidades, ni nada. Recuerden que era la época de Gómez.

Este trabajo lo hacía de noche y como me ayudaba. Las etiquetas que dibujaba las llevaban al taller de Raúl Santana para allí hacer el clisé. Yo conocía a Santana como pintor pero no me conocía como dibujante, pero como yo traía esos dibujos para grabar, entonces eso me dio un trabajo que más adelante nos conociéramos.

Además de esto yo seguía con las clases del Liceo; salía una hora a dictar las clases. Yo ya le había dicho a Raúl, bueno, me gusta el trabajo pero luego en la semana, tres veces o cuatro veces tienes que darme permiso por una hora y media (para dar las clases), porque el taller de Santana quedaba de Torre a Madrices y el Liceo quedaba de Verdes a Ibarra, en la cuadra de atrás. Esa cosa no la dejé sino en el año 31. Renuncié y me recomendé a Monasterios, y se la dieron, pero un año después de comenzar Monasterios, se cerró el Liceo.

22. Retorno a la pintura

Volví a pintar a raíz de haber entrado como profesor de la Escuela de Artes Plásticas en 1936, a solicitud de Manuel Cabré, quien me buscó a la oficina donde yo trabajaba. Entonces pensé: ¿Qué pinto? ¿Por qué pinto?

o pinto? Y me respondí: pintaré como siento y no debo hacerlo. Creo que es la única manera de poder hacer algo, aunque sea un aporte mínimo pero sincero. Desde entonces he pintado con la intención de expresar lo que siento, sin tomar en cuenta otras cosas, porque creía que yo tenía capacidad para iniciar una evolución de la moderna; siempre será forzado hacer lo que uno no siente ni está en capacidad de hacer de esa manera comencé a trabajar y sigo trabajando hasta hoy, 1979.

23. *Incursiones en la política*

Muerto Gómez, a los pocos días de estar López Contreras en el mando empezó a moverse la cosa. La democracia no puede marchar sin partidos, gremios, sindicatos, que es donde se ven las opiniones los criterios. Así es que se hizo una reunión en casa de Casto Fulgencio López, allá en Los Jardines de El Valle, y yo asistí a esa primera reunión por curiosidad. Allí estaban todos los intelectuales, recuerdo a Picón-Rivas, Jiménez Arráiz, Planchart, Rodolfo Quintero, entre otros. De allí salieron tres partidos: Unión Nacional Republicana que lo formaban los patronos Aristiguieta, Zapata Zuloaga; uno intermedio, Orve, de Leóni y Betancourt, y otro que organizaron los comunistas, pero como éstos no tenían permiso con López Contreras para formar partido, entonces se fundó el Partido Republicano Progresista.

Como yo era un obrero, y además de origen humilde, no iba a escoger a los capitalistas en la casa de los otros, entonces escogí este partido, y fue el único partido en el que me inscribí. Entré por entusiasmo, y aunque ya no era un muchacho, estaba casado, lo hice por cierto entusiasmo. Trabajé como tesorero del periódico del partido, el cual se llamaba "El Popular"; dibujé el título.

Antes de eso recuerdo que yo había ingresado al gremio de litógrafos cuando se formó. Este gremio se reunía como un sindicato, yo trabajaba como obrero, ganaba 25 bolívares mensuales, y no tenía ninguna prestación, ni vacaciones, ni nada. Esto de ingresar al sindicato de litógrafos me hizo a la larga irme de la casa de Raúl Santana, porque un día vino y me dijo que estaba revolucionando a los obreros. Yo le dije: Yo soy amigo tuyo, pero tú eres patrón y te

inscribiste con los patronos, yo soy obrero, por eso tengo que inscribirme con los obreros". Me dijo que yo era comunista.

Volviendo a mis otras actividades políticas, yo seguía colaborando. Recuerdo que hice una estampillita para recoger plata, un folletico que se llamaba "Seis meses de vía sindical en Venezuela", hojitas volantes.

Un día allanaron el periódico y se llevaron a los más notables, a Rodolfo Quintero, Rídamés, Irazábal. Luego, el 14 de febrero, hubo una protesta con heridos y todo. Nosotros habíamos repartido el periódico y estábamos dentro de la casa del partido; entonces la policía la rodeó e iba haciendo preso a todo el que salía, pero no la allanaron. Al rato de estar allí unos muchachos se decidieron a salir y la policía no dijo nada, los dejó ir; así es que yo me dije: voy a hacer un ensayo a ver si me pasa algo, entonces salí, y vi que uno de los policías se movía, entonces caminé ligero, y conmigo no se metieron. Di una vuelta enorme y regresé para ver qué había pasado, para ver si todavía estaban vigilando la casa, pero ya se habían metido y llevado a todos.

Pienso que tuve suerte, porque en varias oportunidades pude caer preso sin ser un activista, sino simplemente un observador. Si me hubieran llevado preso, probablemente me hubieran expulsado del país, y entonces hubiera tenido que vivir ya fuera en México, Barranquilla o París. Eso habría transformado mi vida.

La cosa, hasta allí, no pasó de un ensayo que hice. Después quise ser completamente independiente y no pertenecí a nada más, a ningún partido.

25. *La Escuela de Artes Plásticas*

Ya conté que en 1936 Antonio Edmundo Monsanto fue a mi casa a buscarme para que comenzara como profesor de la Escuela que resultó de la reforma que se hizo en la vieja Academia. La nueva escuela estaba dividida en cuatro secciones, pero yo no pude ingresar a la de arte puro porque me dieron las clases de pintura o de paisaje y me era imposible dictarlas ya que al estar trabajando como dibujante y litógrafo a medio tiempo en casa de Domínguez; no me queda lugar, así es que al no poder aceptar trabajo de día, acepté el nocturno; y el noc-

turno era un curso más o menos libre, de una sección conocida como "Cursos elementales nocturnos".

En ese año 36, López Contreras trajo la misión pedagógica que vino a fundar el Instituto Pedagógico y la Escuela Experimental Venezolana; en la Escuela de Artes Plásticas, llamada así en adelante, se creó un curso para profesores de dibujo y artes manuales, que luego se llamó Educación Artística. En ese grupo de la misión pedagógica vino Armando Lira, que era pintor y profesor graduado, chileno, y había trabajado en la Facultad de Bellas Artes en Santiago, y traía todos esos conocimientos pedagógicos de los que nosotros carecíamos. Recuerdo que nos dio una clase de pedagogía, una clase nada más; y al principio era difícil enseñar con la pedagogía, pero lo hicimos. En esa charla nos habló Lira de que al alumno había que respetarle la personalidad. A mí, por ejemplo, en la Academia nunca me respetaron nada; si uno estaba haciendo una cosa y llegaba el maestro Álvarez y no le gustaba, entonces tenía que borrarla y empezar de nuevo: Esto es así, esto no así, y la dibujaba él. Ellos no respetaban la personalidad del alumno, eso que nosotros sí hicimos. Por eso digo que a *Los Disidentes* los hicimos nosotros, porque nosotros los formamos con toda libertad.

Pero aquí no se conocía la pedagogía artística. Yo había sido profesor durante siete años en el Liceo Fermín Toro, para niñas, y daba las clases de acuerdo a lo que había aprendido en la Academia, pero no la pedagogía, la metodología, la psicología educacional, todas esas cosas que ayudan mucho a enseñar.

27. *Creación del primer taller de grabado*

Como yo conocía de artes gráficas, Monsanto calculó que, siendo pintor, podía encargarme del Taller de Grabado de la Escuela. Y en verdad, ya yo tenía en 1937, cuando fue creada la cátedra de grabado, ocho años de estar trabajando en el Taller Gráfico de Raúl Santana; aquí tuve conocimiento de lo que era una prensa de *offset*, y sabía diferenciar a ésta de una prensa tipográfica, pues eran cosas distintas.

Conocía de separación de colores y todo lo que se refería a una imprenta. Por todos esos

conocimientos, concluyeron que yo era el indicado para dirigir el taller de grabado, y además, como yo tenía práctica en el diseño, podría en ese taller dar clases de afiche, carteles y confección de letras, pues todo eso lo aprendí por mi cuenta. Pero la materia fuerte iba a ser el grabado en aguafuerte; por mi interés en ello, yo conocía un poco de la técnica de éste, pues tenía un libro sobre la enseñanza práctica del grabado.

En Venezuela no se había hecho grabado al aguafuerte y nadie, excepto Raúl Santana, quien lo había practicado en España, tenía noticia de esta materia. Entonces A. E. Monsanto habló con Raúl Santana para que, catálogo en mano, pidiera a Francia las cosas necesarias para un taller de grabado. Así que vinieron de Francia la prensa, una prensita manual, horno, barnices, puntas, rodillos de entintar, tintas y todo el equipo completo pedido por Santana y también vinieron dos libros en francés. Leyendo como pude aquellos manuales, hice el un primer ensayo de grabado, del cual conservaba dos pruebas, una que doné al Museo de Bellas Artes y la otra, que guardé conmigo, como ejemplo de que era el primer aguafuerte que se imprimió en Venezuela. Era una callejuela de La Guaira. Sin embargo, no pude avanzar en mi aprendizaje debido a que -por mi poco conocimiento del francés- no podía precisar detalles como tiempo de exposición de la plancha en ácido y un montón de cosas. Entonces Armando Lira me dijo: "Caramba, dentro de poco va a pasar por Caracas, rumbo a Europa, el pintor Marcos Bontá, quien es profesor de la Facultad de Bellas Artes en Chile y él conoce muy bien el grabado. Con miras a retener a Bontá en Venezuela se ofició al Ministerio de Educación para que Bontá pudiera dar un cursillo de tres meses en nuestra escuela. Entonces se formó un grupo con estudiantes de arte puro donde figuraban León Castro, Rengifo, Fernández Díaz, entre los más adelantados. Finalmente yo mismo ingresé al taller en plan de ayudante de Bontá. Lo que me interesaba era aprender las técnicas del grabado y lo hice de esa manera.

28. En la sección pedagógica

Cuando se fue a su tierra en 1941, ya que se había vencido su contrato por cinco años, Lira repartió las clases que él daba y a mí me tocó

dar clases en la sección pedagógica. Desgraciadamente me tocó dar clases en el curso de formación de profesores de educación artística, llamado así porque los que recibían clases aquí estaban estudiando para ser profesores; no eran artistas y la pintura la hacían con mucho desgano.

Las clases eran de 55 minutos. Yo llegaba, pasaba la lista, les hacía un dictado, les ponía un ejemplo en la pizarra de lo que había explicado y luego les ponía la tarea que debían hacer ellos para que me la entregaran la semana entrante. Ese era el plan de estudios y así se desarrollaba todo el programa. Muchos de esos estudiantes no tenían tiempo para estudiar, eran unas pobres maestras, muchachas jóvenes, que estaban trabajando todo el día para ganarse doscientos bolívares y lo que buscaban eran mejorar, graduarse de profesoras para tener un sueldo mejor. Llegaban cansadas a las cuatro y media de la tarde, las clases eran de cinco a ocho. Por supuesto, que no se podía esperar mucho de este curso que, por otra parte, tenía asistencia muy irregular, iban de cuando en cuando. Sin embargo, fue ese curso donde más clases di.

29. En la Litografía de Domínguez y Cía.

En 1941, trabajando yo en la casa Domínguez y Cía. como dibujante y diseñador, a causa de la guerra se dificultó enormemente la entrada de materia prima para la fábrica. La empresa se vio precisada a despedir a muchos de sus empleados. Sin embargo, yo tuve la suerte de que me dejaron junto a un grupo de obreros especializados. Asistía a mis labores cobrando mi sueldo pero sin hacer nada, pues no había trabajo, por lo que me dirigí al gerente y le dije que yo era pintor y no podía estar sin hacer nada. "Para mí el tiempo es oro", agregué. El gerente me respondió que no me preocupara. Que me fuera a pintar y que me presentara en la oficina los días laborables, a eso de las 11 y media de la mañana. Así podía pintar entre las 6 y las 11 de la mañana. A esta hora me acostumbré a presentarme en la fábrica y de esa forma laboré durante veinte años. Fui desarrollando mi obra siempre con la idea de superarme, esforzadamente, pero nunca he tenido cambios bruscos y violentos.

30. Entra a formar parte de la Junta de Conservación y Fomento del Museo de Bellas Artes

Como en mis comienzos yo tuve una fuerte inclinación a la autocrítica, y dejé de pintar, se me facilitó con el tiempo disponer de una facultad crítica, en un sentido amplio; la crítica la hacía no sólo a mi obra, sino también a la de otros pintores, por hábito y necesidad, siempre tuve disposición para el estudio. Lo que, observando esta disposición mía, fui elegido para formar parte de la Junta de Conservación y Fomento del Museo de Bellas Artes, en la cual permanecí desde 1943, y estuve allí unos años seguidos. Me escogieron más por la franqueza de mi juicio que por ser pintor, pues yo consideraba que los pintores no pueden ser críticos y por tanto no pueden formar parte de una junta de conservación. Fue Manuel Cabré el que, a raíz de haber ganado el Premio de Pintura, me recomendó para ese cargo ad-honorem.

Uno tiene que despojarse de lo que se tiene para ver las cosas de otros con ecuanimidad. De esa manera que yo llegué a un grado tal que, por propia experiencia, adquirí capacidad para juzgar la obra de los nuevos artistas, como para decir esto es bueno, me gusta o no me gusta tal cosa. Y cuando en el Salón yo llegaba a los cuadros míos, créanme que me provocaba no sólo a criticarlos. Tuve miedo por momentos de volver a perder la fe en mi pintura. Pero esto no me preocupaba, pues si había podido llegar a hacer algo de los jóvenes pintores, ¿qué importaba que ellos no creyeran en mí o que yo creía en la de ellos?

31. Su resistencia a exponer

No hice nunca una exposición de mis obras porque cuando yo veía diez cuadros juntos, enseguida consideraba que sólo veía una pena exponer dos. Los ocho restantes no me interesaban. Hoy puedo decir que muchos cuadros que no me gustaban los conservaba escondidos en un closet para que nadie los vieran. Descubrirlos mucho más tarde, me pareció que me había excedido en mis críticas. Así al irme me ocurrió con dos cabezas y una pintura llamada *Lavanderas del Río Anauco*, que me regaló Alejandro Freites. Esta última era i

mente una pieza importante, y así lo vi
ta años más tarde. De modo que yo
cuidado de almacenar los cuadros que
gustaban y que consideraba que no eran
de exhibirse. Mucho más tarde, cuando
ara comenzó a tener auge, y eso fue a par-
1964, me di a revisar esa obra guardada y
tonces bajo otra perspectiva.

32. Itinerario pictórico

En 1943, cuando me mudé a esta casa, yo
n San Bernardino aproximadamente 50
s. Pronto empezaron aquí las construc-
y la urbanización a llenarse de avenidas,
y parques. Entonces me desplazé hacia
Blanco, donde pinté mucho, por varios
Después seguí a Las Palmas, y tengo de
tío, hacia la parte del Avila, muchos cua-
ntados. De Las Palmas me trasladé al
és, a la Laguna del Convento, en donde
o 12 cuadros. Luego trabajé en La Urbina
de 1948. La Urbina es uno de los sitios
más he pintado. Recuerdo que fue el
año en que compré un carro. Sin trans-
propio ya no se puede pintar un paisaje
en Caracas. Hay que ir muy lejos e in-
e en el campo. Mis cuadros más panorá-
icos hice con vista al Avila, desde las colli-
y Tamanaco, del Mirador, de los Ruíces,
rimare, Macaracuay y San Luis. Desde es-
os debo haber pintado unos 70 cuadros.

33. Impedido de salir al campo, ejecuta réplicas de sus cuadros

Una vez que yo me encontraba impedi-
poder pintar, llegó a mi casa un *mar-*
y me dijo: -Cómo va a ser posible que no
más. Le respondo: -Chico, yo no puedo
mpo y, además, alrededor de Caracas no
ya paisajes. La gente piensa en un pai-
cólico y eso ya no existe. Entonces yo no
ntar más.

Otro día volvió aquel *marchand* y conti-
charla anterior: -Cómo va a ser que no
más. Tú tienes tu mente lúcida y tus ma-
enas para pintar, está el público que
tu obra; está la gente esperando tener
dro tuyo, y cómo va a ser. Fíjate, lo que tú
es obra tuya. Hazme una réplica de ese
que está allí" y mostró un cuadro que

estaba colgado en la pared.

-Bueno, eso es otra cosa. Yo te lo hago.

Entonces me preguntó:

-¿Qué precio tiene ese que harás?

-El mismo porque la réplica es otro cuadro
original.

Así pues, me puse a pintar el cuadro,
una réplica del que él había señalado. Lo dibu-
je. He podido copiarlo, pero no lo hice para que
el cuadro no resultara muy exacto, y tracé el
dibujo de la composición e hice el cuadro.

Cuando estuvo listo, recibí su llamada y
le dije que viniera a verlo. Vino con su señora, y
ese era otro cuadro. Le dije:

-Aquí está el paisaje. Ahora dígame cuál es el
original y cuál la réplica. Al cabo de estarlo
viendo, respondió:

-La verdad es que no puedo ver la diferencia.
Pero si te puedo decir que me gusta más éste.

Y, diciéndolo, escogió la réplica.

II El oficio de pintor

34. La emoción modifica la percepción del paisaje

Téngase en cuenta que por más fiel que
uno sea en la observación, una cosa es el paisaje
y otra el cuadro. La pintura es un arte visual, sin
complicaciones intelectuales, es cierto. Pero
cuando se pinta entra en juego un factor emoti-
vo que distorsiona y procede a su antojo, ha-
ciendo que uno quite aquí, agregue allá, supri-
ma más adelante. Ningún paisaje visto en la
realidad aparece organizado plásticamente de
tal forma como para que el pintor quede con-
tento y proceda a pintarlo de la manera en que
lo ve. Y para que sea eso lo que quede en el cua-
dro. No. Uno siempre transforma.

35. El cuadro está mejor balanceado que la realidad

A La Guaira, interesado en los aspectos
coloniales, fui en 1973 siete meses seguidos, a
pintar. Me iba a las ocho de la mañana y regre-
saba como a las dos.

En cuanto a los cuadros con esos motivos
coloniales, como los que hice en La Guaira, diré
que pinté muchos obras con estos temas. Pero
puedo decir que al considerar el objeto, para mí

el problema no era histórico, sino pictórico. Me
di cuenta de esto: si uno o varios detalles del
paisaje no eran de mi agrado, como una ven-
tana o un quicio, los suprimía en mi cuadro. A la
pintura hay que resolverla mientras se trabaja
en ella, quitando aquí y poniendo allá, balan-
ceando. Aquí tengo que prescindir de una ven-
tana o de una fachada, la de atrás o la de adelan-
te, o quitar la de enfrente para ponerla de perfil.
Todo eso corresponde al gusto del pintor. Pero
al final no se piensa que tenía que hacerse el cua-
dro con acuerdo a la realidad. La cuestión para
el pintor es que el cuadro debe terminar estan-
do mejor balanceado que el motivo por el cual
es pintado.

36. Fotografía y pintura en mi obra

Una vez en que me entrevistaba para el
diario "El Nacional", el periodista Carlos Díaz
Sosa me hizo la siguiente pregunta:

-Maestro, Juan Calzadilla escribió hace poco
un artículo donde dice que Ud. es un pintor
fotográfico. ¿Qué piensa Ud. de eso?

Yo le contesté: -Carlos, lo que tú dices me hace
acordar de una anécdota de cuando era
muchacho: -Pasábamos varios compañeros y
yo, a la salida de clase, frente a una casa donde
vimos, sentado en una silla reclinada contra la
pared de bahareque, a un hombre de cierta
edad.

Entonces uno de mis compañeros se me acercó
y me dijo:

-¿Ves a ese tipo allí? Anda adonde está y le pre-
guntas por qué lo llaman "chivo negro".

Movido por la curiosidad, hice lo que el com-
pañero me indicaba.

El hombre de la silla oyó mi pregunta y, sin in-
mutarse ni mirarme a la cara, contestó:

-Tú vienes y me dices eso. Ahora yo te respon-
do que lo que tú quieres con tu pregunta es de-
cirme "chivo negro".

Del mismo modo que aquel señor le respondí a
Díaz Sosa:

-Tú lo que quieres con tu pregunta es decirme
que yo soy un pintor fotográfico.

37. El ojo fotográfico

Y es verdad: Yo tengo un ojo fotográfico.
Basta que vea un paisaje, y lo recuerdo. Y es por

eso que creo que la cámara miente; no dice la verdad fotográfica como yo la veo. Yo miraba el cuadro resuelto con solo ver el paisaje. Veía dónde debía llevar tal color, más o menos intenso, tal luz o sombra. Y sabía que iban allí donde el paisaje visto en la naturaleza me los pedía. Sabía dónde debía predominar la línea y dónde el volumen, con sólo ver el paisaje que estaba pintando. Entonces quiere decir que yo trabajaba con acuerdo a una intuición de naturaleza fotográfica.

La fotografía, en cambio, es una cosa que está hecha con un solo ojo. Engaña mucho. En cambio nosotros vemos con dos ojos. Yo tengo muy desarrollada la visión, en el sentido de que utilizo los dos ojos con que obtengo la perspectiva. A esto lo llaman visión estereométrica, es decir, la que resulta de la fusión de la visión de los dos ojos. Si Ud. hace el ensayo de ver con un ojo, enseguida nota que las cosas son chatas. Y esto es lo que hace la fotografía.

Cuando he pintado una naturaleza muerta (después de 1975), lo he hecho como si fuera un paisaje.

38. *Pintar El Avila*

El Avila ahora es una cosa distinta a lo que fue. Anteriormente fue un peladero, tal como se puede apreciar en cuadros míos, y en fotografías. La Guardia Nacional, un cuerpo creado por el general López Contreras, se ocupó de reforestarlo después de 1936. Por entonces era más atractivo pintar el Avila y el resultado era mucho mejor, pues el cerro sin vegetación permitía ver su estructura, los quiebres, cortes y líneas de sus vertientes y faldas, por lo cual la imagen obtenida era más arquitectónica y, por supuesto, más plástica. Era un Avila. Ahora, en cambio, podemos decir, aplicando un viejo refrán que "los árboles no dejan ver el cerro". Y esto es un inconveniente que contribuye a aplanar el cuadro. En eso los pintores éramos poco ecologistas. Preferíamos, para hacer un paisaje, un Avila desforestado.

39. *Un poco de basura al pie de un árbol*

Lo mismo pasa cuando hay un elemento extraño en el paisaje. Uno de los últimos cuadros que pinté del natural, lo hice en La Urbina.

Eso fue por 1968. Era un paisaje con un árbol y el Avila estaba al fondo; comencé a pintarlo y me pareció de lo más interesante el detalle de una zona de tierra marrón alrededor de un árbol que estaba en primer término. Sin embargo, al día siguiente, cuando llegué al sitio para continuar pintando, encontré que habían botado al pie del árbol un montón de basura. Me lamenté entonces:

Ah, aquella tierra despejada es algo muy bonito, pero no menos lo es la basura que han echado. Bueno, qué voy a hacer. Yo podía recordar la zona de tierra y pintarla de memoria. Pero me pareció mejor pintar la basura, porque plásticamente esa basura era más hermosa que si allí hubiera habido un sembrado de flores, crisantemos amarillos o gladiolas rojas. La basura ofrecía una textura muy rara: un pedazo de cartón azul, trozos de porcelana, un pedazo de plástico transparente, unos periódicos, ladrillos y tejas. ¡Qué interesante! Para encontrar bonito un cuadro, la gente dice: ponle un ramo de flores. Pero en pintura esto es una verdad a medias.

40. *Un paisaje documental*

Una vez recibí el encargo de pintar un cuadro para el Valle Arriba Golf Club. Me trasladé a los campos. Escogí el sitio y comencé a pintar el paisaje. Recuerdo que la tela era tan grande que apenas cabía en mi caballete de campo. Tuve que reforzarlo con una estaca. Cuando, al cabo de varios días, terminé el cuadro, se lo mostré al gerente. A este le pareció que era interesante y me felicitó. Hizo, sin embargo, una objeción: "Ese pelado que está allí -y mostró un sitio en el cuadro- ¿Ud. no podría corregirlo?". Aquel detalle le pareció inadecuado. ¡Un campo de golf con esos pelados, eso no da buena impresión! ¿Ud. no podría corregirlos con un poco de verde".

Ahora bien, eso no entraba dentro de mis cálculos. Estuve a punto de decirle que no y perder, con eso, los 4.500 bolívares en que había ajustado su precio. ¿A quién hubiera podido venderse en aquella época para cubrir los compromisos que, contando con este encargo, yo había hecho? Como siempre, yo estaba por esa época muy escaso de dinero. Entonces tuve una idea luminosa, y le dije al gerente: "He venido muchos días aquí a pintar ese cuadro y he

observado en el campo de golf el trabajo que ustedes tienen que hacer a fin de cubrir todo el terreno, echando abono, regando diariamente y todo para dejar un campo de golf completamente verde y listo para jugar. ¿No le parece que sería interesante que ustedes conservaran este cuadro, con la fecha de 1948, y que pudieran decir dentro de un tiempo: Miren, así era nuestro campo de golf por aquella época".

Bueno. Eso me salvó y se beneficiaron ellos con un cuadro que por la medida pequeña vale hoy veinte o cuarenta veces más de lo que ellos pagaron por él. Y me beneficié yo que me vi obligado a transigir, cosa que, a este respecto, nunca he hecho.

41. *El apego al natural*

Siempre he sido muy apegado al natural. Pero cuando tengo una tela por delante, compromiso es con la tela. Debo pensar entonces, no en lo que veo, sino en la composición. Una pintura de paisajes es una combinación de notas cálidas y frías, donde predominan, en que a mi obra se refiere, éstas últimas. El naranja de los terrenos pelados en mis cuadros, formando primeros planos, armoniza por contraste con el verde de los árboles.

Mis paisajes, en general, son de entonación fría, y están hechos a base de una combinación de azules, verdes y violetas. Esta armonía contrasta con una zona cálida. Si desaparece ésta última, la composición pierde interés.

42. *La Escuela de Caracas*

La Escuela de Caracas es una denominación que yo no puedo precisar de dónde vino ni el momento. Pero me parece justo el nombre para aplicarlo a mi generación, la siguiente al Círculo de Bellas Artes. Me parece justo el primer lugar por la afinidad de sus integrantes y por las características de la pintura de ese grupo y de ese momento. Al decir características no solamente me refiero al tipo de pintura que hacíamos, sino principalmente al concepto que teníamos todos de la pintura y del arte. Muy distinto, por supuesto, al de las generaciones siguientes. Si bien cada uno llegó a tener un estilo propio dentro de los rasgos comunes que caracterizó a la pintura del grupo.

43. Sobre el grupo *Los Disidentes*

Considero que habría frustración en un joven admire la obra de la generación anterior. Es legítimo que *Los Disidentes* no haya creído en nosotros. Pero ese rechazo, lejos de afectarme, en mi caso, me llevó a tener más en mi obra.

44. *La luz en el cuadro como manifestación de los reflejos de colores*

Desde hace mucho tiempo yo estaba interesado en lograr la mayor expresión de la luz en mis cuadros, y hablar de la luz es hablar del color, porque luz y color son la misma cosa. Cuando trabajo pintando una calle aprecio que los colores de una pared se reflejan en la que está enfrente y ésta lo proyecta hacia el piso, lo que va conformando una atmósfera luminosa proporcionada por el juego de los colores y sus relaciones al reflejarse entre sí. La sensación luminosa viene así pues dada por una serie de relaciones mezcladas: las vibraciones del color, sus armonías y contrastes. Hablar de la luz en un cuadro es hablar de los colores.

45. *Los inconvenientes del urbanismo caraqueño*

Desde 1943 me ocupé mucho de pintar en San Bernardino. Ese año me instalé en mi casa en esta urbanización. Trabajando en este sector realicé como cincuenta paisajes, en un momento en que el sector no estaba muy poblado abundaban por dondequiera los paisajes. Casi no había construcciones. De pronto empezaron a levantarse casas y edificios y se trazaron calles y plazas. Entonces me desplazé a Tiro al Blanco, donde pinté mucho. Luego continué en Altamira, después pasé a El Marqués, a la laguna del Invento, cuyo paisaje me inspiró 10 a 12 cuadros. En La Urbina comencé a pintar en 1948, fue el año en que compré carro. Para pintar en La Urbina necesitaba disponer de transporte. Poco después trabajé en el litoral. Desde Caraballeda hasta Naiguatá todo el litoral lo tengo pintado.

Aún cuando al sur del valle he pintado preferentemente desde las colinas, con vista al mar, estos son mis cuadros más monumentales. Existen como unos sesenta paisajes míos

pintados desde las colinas del Tamanaco, las Lomas del Mirador, desde Caurimare, Macaracuay, las Lomas de los Ruices y de San Luis. Total, que habré pintado, hasta este año (1979) como unos dos mil cuadros.

46. *Cuando no pudo pintar más del natural*

Me han dado fama de que soy un pintor muy apegado al natural, que nunca he pintado en el taller, que decía que lo único que no hacía en el campo era la firma, que cuando tenía que efectuar un retoque en un paisaje que pintaba salía para la azotea, que pintaba al aire libre. Y hay mucho de verdad en lo que dicen. Yo añoro eso, volver a pintar del natural. Y lamento que ahora no haya entre los pintores esta costumbre. Pues pocas cosas como ésta son tan útiles para ayudar a pintar.

47. *Por qué volví a pintar*

Como he dicho, en 1973, a raíz de un percance, no pude salir más al campo a pintar. En vista de eso tomé la decisión de abandonar la pintura y así estuve algún tiempo. La causa de que hubiera cambiado de opinión tiene su origen en lo siguiente: El coronel José María Márquez Irigorri venía mucho a mi casa para visitarme; él me había comprado algunos cuadros y tenía en su colección como doce o catorce pinturas mías. A menudo venía a formarme conversación y se aparecía con algún regalo. Un día entró en confianza y me pidió que le pintara un cuadro. Le dije: -¿Si sabes que ya no puedo ir al campo y que no puedo pintar sino del natural, cómo me pides que te pinte un cuadro? -Eso es fácil, respondió, sólo tienes que seguirte por la fotografía del lugar: mi casa de Trujillo.

Yo quería complacerlo porque el había sido muy gentil conmigo.

Así que estuve de acuerdo. Él se ocupó de mandar un fotógrafo (a Trujillo) y yo hice el cuadro por la foto que me trajeron. La obra resultó bastante buena, a su criterio. Ahora bien, dada la casualidad que una semana después de haber pintado aquel cuadro, un amigo me invitó a pasar unos días en Trujillo. Estuvimos alojados en el Hotel Trujillo cinco días y esto me dio oportunidad de ir a ver la casa que el coronel Márquez Irigorri tenía en la ciudad. Bueno,

la cosa era francamente distinta. Lo que yo había interpretado en la foto como una plaza no era sino una loma. De manera que la fotografía engaña mucho y prefiero no seguirme por ella.

48. *Los precios de mis cuadros*

Mis cuadros comencé vendiéndolos a trescientos bolívares, que era un precio muy estable que fui subiendo conforme a la demanda; por ejemplo, si veía que tres cuadros míos se vendían a ese precio de trescientos bolívares, pensaba que podía hacer la prueba de ponerlos a cuatrocientos. Así iba poco subiéndolos de precio, hasta que para 1964 un cuadro mío llegó a venderse en dos mil bolívares.

Nunca hice, hasta 1971, una exposición individual de mi obra. Porque no me consideraba lo suficientemente seguro de lo que hacía para permítmelo.

49. *El concepto de espontaneidad en pintura*

Mi concepto de la pintura se basa en la espontaneidad, tengo que ser lo más espontáneo posible, lo menos intelectual; desde luego que cuando se hace una pintura intelectual se dice: yo tengo un lenguaje propio. Me he abandonado a lo que sentía y a lo que me gustaba. Y como para estar al día hubiera tenido que hacer una pintura rebuscada, entonces preferí abandonar la pintura. Yo no entendía a Matisse, no comprendía; después de estar seis o siete años estudiando en la Academia no entendía a Cézanne, quien deformaba las cosas, ni a los cubistas. Comprender todo eso era muy difícil. Por eso renuncié a seguir pintando. Sufrí una gran desilusión.

50. *Retoma la pintura*

Volví a pintar a partir de 1937, cuando ya estaba dando clases en la Escuela de Artes Plásticas. Tuve por entonces muchas críticas a mi pintura. La crítica no me era favorable. Pero yo no le hice caso, sino que me dije que debía expresarme en la forma en que yo sentía, y nada más. Yo había estudiado muy bien la perspectiva y había estudiado el dibujo y el claroscuro.

51. La definición de mi pintura hecha por un obrero portuario

La mejor definición de mi pintura que tengo fue hecha por un obrero portuario, un trigueño alto, que encontré una vez en La Guaira. Él estaba entre los curiosos que me veían pintando una calle del puerto; ésta tenía una pared azul, otra rosada y, a la derecha, había una pared amarilla, y amarillas eran las sombras. La calle era de cemento y por el ángulo de la esquina entraba un rayo de luz. Los curiosos se detenían y hacían bulla tejiendo toda clase de comentarios. De repente uno de ellos dijo: -Viendo a este señor pintar aquí me doy cuenta que para hacer esa pared azul él ha puesto como cuarenta azules distintos y para pintar esa pared rosada, ha puesto una cantidad de rosados distintos. Pero esa pared no es así, su color es diferente.

A lo que el obrero portuario, con mucha seguridad y tino, respondió: -A Ud. puede no parecerle. Pero lo que está allí por delante no es sino un pretexto para pintar la luz.

52. Demostración para explicar cómo el color no existe

Me impresionó mucho lo que aquel obrero dijo porque hacerse entender en pintura es bastante difícil. A mis alumnos les costaba trabajo entender que las cosas viven por la luz. No comprendían cuando se les decía que el color no existe, pero que existe la luz; desaparecida la luz, desaparece el color. No lo querían creer. -Entonces Ud. nos dice, profesor, que esa tiza no es roja sino por la luz?, replicaban. -No es roja si no hay luz, y se los voy a demostrar, les decía. Y venía y corría la cortina del salón, una cortina que se tenía allí para proyectar láminas. En la oscuridad les mostraba las tizas de color y proseguía: -¿Dígame cuál es la tiza roja y cuál es la tiza azul, aquí están?. Y ellos las podían diferenciar por sus formas pero no por sus colores. Entonces es cierto que tienen el color que tienen por la luz.

En mi pintura están jugando siempre todos los colores del espectro, en cualquier parte, en cualquier zona o detalle del cuadro. Entre los verdes existen rojos, existen violetas, existen azules, en el azul existen verdosos, en los verdes existen algunos naranjas, en los naranjas

están los violetas, siempre están en juego todos los colores...

III Memoria de otros.

53. Pedro Zerpa

El profesor de paisaje en la Academia se llamaba Pedro Zerpa, y era un pintor pre-impressionista. Quiero decir con esto que trabajaba como los pintores anteriores al Impresionismo, al igual que Michelena o Rojas, aunque Zerpa era sólo paisajista. Siempre pintaba al atardecer. Recuerdo algunos de sus cuadros: Uno se llamaba *Paz* y era un paisaje del Avila en la tarde, pintado desde la sabana de San José; otro consistía en unos jabillos y detrás de ellos se ocultaba el sol, se llamaba *Ocaso*; otros que tenía eran sobre el Guaire, y uno se titulaba *Lágrimas del Guaire*. Esos eran los títulos que les ponía Zerpa a sus cuadros. En ese entonces la única parte donde los pintores podían exponer, fuera de la Academia, era en un estudio fotográfico, la fotografía Manrique, de Gradillas a Sociedad, que tenía un salón adelante de tamaño mediano, con una puerta que daba al taller fotográfico. Quedaba al lado de "El Universal", ya que este periódico estaba entre esas esquinas. Bueno, recuerdo que allí se exhibían dos cuadros de Zerpa, y un día apareció en "El Salón", que era un periodiquito humorístico, una caricatura que presentaba a un individuo que va con un ciego y está frente a los cuadros de Zerpa; entonces el individuo le dice al ciego: -Caramba, chico, qué lástima que tú no veas estos cuadros tan bonitos. Entonces el ciego le contesta: -No importa, léeme los títulos.

Más tarde me enteré que Monasterios había sido el autor de la caricatura. Bien, esos eran los títulos que Zerpa les ponía a sus cuadros, siempre románticos.

Zerpa vivía por El Guarataro y es posible que fuera un hombre muy solitario, nunca supe mayor cosa de él. Recuerdo que pintó un autorretrato donde aparecía con la nariz colorada.

Los pintores son como actúan. Por ejemplo, Reverón se libertó, se aisló. Yo considero que en la vida más afectan a uno los detalles que las cosas grandes. Y eso se refleja en la pintura, la manera de vivir se refleja en la pintura. Un indi-

viduo que no es capaz de romper con su vida, un tímido y apocado, no puede ser audaz en pintura. Así me parecía Pedro Zerpa, un pre-impressionista en cuya pintura no hay vibración del color. Yo veía más la pintura puntillista Alcántara.

54. Nicolás Ferdinandov

En la Plaza López había una serie de habitaciones que se alquilaban; daban a la calle. Allí vivía el ruso Ferdinandov. Para ese entonces (1920) yo ya era amigo de Antonio Edmundo Monsanto y fui con él a conocer el taller de Ferdinandov. Cuando le conocí me impactó mucho, era un individuo muy original. Trabajaba como pintor y decorador, era un gran decorador. Vivía solo y estaba soltero. Recuerdo que un día iba yo pasando con el mismo Antonio Edmundo Monsanto por la esquina de Boles por la acera de enfrente vemos a dos muchachas que se sonríen. Monsanto las saluda. Una de ellas, me dijo, era Soledad González, la novia de Ferdinandov.

55. Cuatro anécdotas sobre Reverón

1. Cómo vender un cuadro.

Un poco antes de esto yo había conocido a Reverón, y creo que él vivía en la Plaza López, en esas habitaciones que se alquilaban donde ya he dicho que vivió el ruso Ferdinandov. No conocí el taller de Reverón, pero sí recuerdo que un día me encontré con él precisamente en la Plaza López, y él me dijo que quería ver lo que yo hacía y se vino a mi casa. Yo le enseñé un paisaje que había pintado ese año (había conocido a Reverón un año antes.) Él quedó mirando el cuadro y luego de un rato dijo: ¿Y tú, por qué no has vendido ese cuadro? Era un cuadro del Avila, pintado desde Vista Abajo, tenía unos bucares y era floreado, pero que era la época en que lo había pintado, febrero o marzo, el tamaño más o menos era un retrato. Le respondí: -¿Por qué no lo he podido vender? Porque no tengo candidatos para él. Entonces él me dice: -Chico, tú cuando tienes un candidato para un cuadro tuyo, lo que tienes que hacer es hablarte viéndole los pies, tú le hablas viéndole los pies, no le veas la cara, hablas del cuadro, de lo que sea, pero viéndole los p-

seguro que así vendes el cuadro. Esa fue la primera noticia que yo tuve de las extravagancias, de las cosas extrañas que hacía Reverón.

II La representación del tiempo en el paisaje.

La cuestión de representar el tiempo en un paisaje pintado del natural preocupaba enormemente a Pedro Angel González quien, en cambio de sus cuadros se esmeraba en captar, con la fidelidad necesaria, la luz bajo la cual había sido visto el paisaje en el momento de pintarlo. Este método tenía sin embargo una ventaja, y era que, para reflejar con exactitud la luz del instante en que pintaba, el artista tenía que volver varias veces al mismo sitio para retomar el trabajo en el punto donde lo había comenzado, pues con el paso de las horas (o con la simple interposición de las nubes) cambiaban la luz y, en consecuencia, el paisaje.

Una vez que Pedro Angel González plantó delante de un grupo de profesores de la Escuela de Artes Plásticas (que se reunían para hablar al final de clases) los inconvenientes que, con el crecimiento de Caracas y las dificultades de movilización, le acarreaaba continuar esta fútil y antigua costumbre de pintar del natural. La respuesta de Armando Reverón, quien se hallaba de casualidad presente, fue como era de esperarse tan salomónica como cáustica:

—Eso es fácil de solucionar. Tú comienzas a pintar el cuadro y a medida que van pasando las horas lo vas cambiando.

Así no tendrás que molestarte en volver mañana siguiente. Te ahorras tiempo y trabajo y tendrás un cuadro original donde estarán representadas todas las horas que gastaste en pintarlo.

¿No era acaso éste el método que él empleaba?

* Contado por P.A. González al autor en 1967.

III En la clase de Pedro Angel González.

Una vez, como era su costumbre cuando visitaba la Escuela de Artes Plásticas, Reverón asistió mudo a una clase de dibujo libre que el pintor Pedro Angel González estaba dando a sus alumnos. Una modelo posaba desnuda. Cada uno de los discípulos la pintaba desde un ángulo diferente. Reverón permaneció en silencio durante toda la sesión. Pedro Angel González

se acercaba de vez en cuando a cada uno de los estudiantes y les daba rápidas indicaciones. Al concluir la clase, Reverón llamó aparte a Pedro Angel González y le dijo:

—No estoy de acuerdo con tu método. Lo correcto es que tú pintes un cuadro y que tus alumnos vean con detenimiento lo que haces. Así los muchachos se entusiasmarán al verte pintar. Tú te entusiasmarás porque estás pintando; todos se entusiasmarán, y al final verás que has pintado un cuadro. Luego venderás el cuadro, cobrarás el dinero y así te entusiasmarás todavía más*.

* Anécdota contada por Pedro Angel González a Emilio Santana, y recogida por éste en su libro "Armando Reverón", Ediciones Inriba, Caracas, 1967.

IV La Sal en la paleta*

Para mí fue siempre un misterio el que no pudiera hallarle explicación al hecho de que, mientras pintaba frente al mar, saltando entre las rocas y salpicado por la espuma, Reverón soliera colocar en medio de la paleta, rodeado por los colores de los tubos, un montoncito de sal. Yo atribuía esta curiosidad a una extravagancia del pintor.

Mucho más tarde, Reverón mismo me dio la explicación: sencillamente, la sal absorbe el agua de la espuma que cae en la paleta permitiendo que los colores se mantengan libres de humedad y, por tanto, limpios.

* Contado por Pedro Angel González al autor y recogido por éste en su libro *Reverón Voces y Demonios*, 1989.

56. Cruz Alvarez García

El maestro Alvarez, como le llamábamos siempre, era una persona que infundía cierto respeto, usaba una pequeña barbita y corbata de lazo y era el profesor de dibujo y escultura. De él se conserva ese busto de Cervantes que tantas vueltas ha dado y que por fin está ahora en su sitio inicial, en la Avenida Urdaneta, en la intersección con las Fuerzas Armadas, en lo que ahora llaman Plaza Cervantes y que antes fue la Plaza Lourdes.

57. Samy Mützner

Por 1918 conocí a Samy Mützner; lo conocí de vista porque yo era muy muchacho para poder codearme con él. Antes de venir a Ca-

racas él había estado en Margarita, de incógnito. Es decir, que llegó allí y no se le presentó a nadie, no dijo que era pintor, ni habló con el gobernador del Estado, ni nada de eso. Se limitó a pintar y a pintar, y luego de eso se vino para Caracas y aquí alquiló un puesto de frutas en el mercado. Esos eran unos puestos donde se vendían frutas y otras cosas. Era la Playa del Mercado que quedaba en la esquina de San Jacinto. El mercado estaba dividido en secciones: la de verduras, la de carne, la de pescado y la de frutas. Esta quedaba en la parte alta y era bastante grande. Allí Mützner alquiló un puesto y todos los días iba y se metía y pintaba. Allí la gente lo veía pintando, podían ver lo que estaba pintando, pero nadie le estorbaba porque nadie se podía meter adentro. El pagaba su alquiler y pintaba las frutas que los otros vendían. Pasó en esto un tiempo antes de darse a conocer a los otros pintores.

Yo no lo traté pero lo vi pintando allá en la Plaza Bolívar. Era un hombre alto, fornido y pintaba todo el tiempo, muchas veces en el campo. Cuando ya había conocido a algunos de los pintores de la ciudad, hizo una exposición en el Club Venezuela (1918). Recuerdo que había un cuadro grande de Margarita que se llamaba *Familia guaiquerí*, era el cuadro más grande de la exposición: 81 x 100 centímetros. Conozco las medidas exactas porque más tarde tuve el marco. En la exposición se encontraban cuadros pintados en Nueva York, en Japón, en Margarita y, junto a las frutas del mercado de Caracas, aparecían algunos paisajes de la ciudad. La pintura y la presencia de Mützner influyó mucho sobre nosotros.

58. Federico Brandt

Conoci a Federico Brandt por intermedio de Antonio Edmundo Monsanto. El trabajaba en las mañanas y por la tarde salía a pintar. Trabajaba en una oficina que tenían los hermanos Brandt, que eran tres: uno de ellos, Alfredo, era el dueño de La Casona. Era gente muy rica. Alfredo era presidente del Banco Mercantil y Agrícola y yo lo conocí por ese tiempo. Recuerdo que el Banco me prestó la plata para comprar la casa en que ahora vivo (en San Bernardino), por el año 1943. El otro hermano de Federico era Gustavo Brandt, especialista en café.

Federico era un pintor muy raro, extraño, callado; no era el individuo común y corriente, ése que uno conoce y se parece al otro, no. Federico tenía sus cosas originales. Pintaba interiores, creo que por comodidad, pues casi nunca salía de la casa. Por esa época, nosotros, Antonio Edmundo y yo, también estábamos pintando interiores. Yo pinté por esa época unos tres o cuatro interiores. Pero salíamos a pasear y de vez en cuando íbamos a buscarlo, porque él padecía un poco de las piernas y no le gustaba salir. Entonces pintábamos en el campo. El pintaba el paisaje, pero se nota mucho en el paisaje de Federico que no es atmosférico, que tiene algo de pintura interior, porque su pintura es por excelencia pintura intimista, con una luz estupenda; que lograra el paisaje, no sé: él lo veía un poco así como interior, hacía una silueta, remarcaba los contornos, buscaba la forma, no tenía preocupación por la perspectiva. Existían entonces diferencias con el tipo de pintura que nosotros hacíamos, porque la pintura exterior para él era como una naturaleza muerta. Por ejemplo, yo, cuando pinto una naturaleza muerta, estoy muy preocupado por cosas que busco en el paisaje: la atmósfera, la perspectiva, las distancias; yo veo la naturaleza muerta como un paisaje y Federico ve el paisaje con algo de interior.

59. Tito Salas

Desde el año 1919 viví en una pensión que quedaba en el número cuatro, entre las esquinas de Cují a Salvador de León; luego de dos años la pensión se mudó para el Callejón Manduca y después se cambió de Pedrera a La Gorda, donde, por cierto, vivía enfrente la familia de Tito Salas. Así es que cuando éste vino de Europa, entre el 20 y el 21, se instaló allí.

Lo conocía porque él fue profesor de la Academia de Bellas Artes a raíz de cuando lo contrataron para decorar la Casa del Libertador; lo nombraron profesor de pintura en la Academia. Lo conocí bastante aunque él asistía poco a la Academia porque tenía aquel trabajo tan fuerte allí. Recuerdo cuando lo vino a buscar el doctor Lecuna, su padrino, y que fue éste quien le movió a hacer esa decoración. El venía constantemente a apurar a Tito para que fuera a trabajar a la Casa Natal del Libertador.

60. Marcos Castillo

En general, considero que Marcos Castillo fue entre nosotros el mejor colorista. Tenía el sentido del color de forma innata. El que no siente los colores, a menudo no está conforme con la manera en que los pone, y entonces lo va degradando y desvirtuando para lograr su armonía. En cambio, Castillo resuelve su composición con seguridad, de un golpe, contrastando los colores puros. Eso es ser un colorista. En cambio, él no se ocupó mucho de la pintura exterior, y menos del paisaje. A través de su trayectoria empleó muchas maneras para pintar sus paisajes. Algunos de éstos, que se conservan, son casi abstractos y están tratados con mucha pasta.

61. El Círculo de Bellas Artes

En Venezuela las cosas se inician y no persisten. El Círculo de Bellas Artes podría seguir existiendo hoy día, pero como experiencia no duró ni cinco años. Poseía un espíritu distinto al académico, quería romper con la Academia, y eso fue lo que me interesó en aquel grupo. Pero se terminó, y su gente no expuso más. Incluso, alguien de tanto talento como Antonio Edmundo Monsanto cayó en una autocrítica tan fuerte que, como yo, dejó de pintar.

62. Manuel Cabré

Yo no conocía a Manuel Cabré, de vista ni de trato. Yo era un muchacho que llegó a la Academia a los 14 años. Luego, al comenzar a pintar, me llamó mucho la atención el Círculo de Bellas Artes. Yo vine el año 16 y ya el Círculo se había fundado y estaba a punto de desaparecer. Ahora, cuando comencé a pintar, estando en la Academia estuve primeramente influido por Pedro Zerpa. Pero inmediatamente me orienté hacia una pintura más luminosa, más impresionista. Ya yo había expuesto y vendido obras mías cuando salió en la revista "Cultura", en 1920, un artículo de Enrique Planchart -a quien tampoco yo conocía personalmente- donde éste decía que pintor del Avila no había sino uno: Manuel Cabré, y que los otros, Egea López, Alcántara y Pedro Ángel González no eran sino unos simples imitadores. Esa es una de las primeras notas que publicó Enrique Planchart y que fuera recogida en el libro "La Pintura en Venezuela",

publicado por los familiares de éste, después su muerte. Ahí se asentaba que el que tenía ocuparse de pintar El Avila era Manuel Cabré porque fue el primero que lo hizo. De allí que se dijera que nosotros éramos unos imitadores. Ahora bien, si uno averigua con cuidado se da cuenta de que no fue Cabré el primero. Allí mismo, en la GAN tienen un paisaje del Avila pintado por Tovar y Tovar.

De allí se deduce que indiscutiblemente Tovar tenía al paisaje como algo adicional, que lo que él consideraba pintura eran el relato y la historia, pero no debe perderse de vista este precedente, pues ninguno de nosotros es completamente original. Hay una ley que dice que dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí. Lo cual quiere decir que si Manuel Cabré pinta su versión del Avila, buscando dar sensación de realidad de la montaña, yo busco lo mismo para aquella época lo mismo. Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí. Quiere decir que si esta es la misma temática de Cabré yo buscaba lo mismo, quiere decir que nosotros buscamos. Esa es la única razón que yo encuentro con ese parecido. Pero no que yo fuera un imitador de Manuel Cabré. Pues yo tenía un estudio independiente.