

Gabriel Morera superpone a la materia lo gráfico del modo como un hilo de sangre gotea sobre una piel. Angel Luque se interesa por los elementos que desencadenan el drama de la luz sobre una pared ruinosa o blanca como también por el signo que rehace las formas del inconsciente a manera de una escritura infantil. Maruja Rolando sacrifica su lirismo a una materia viscosa que deposita por medio de un acto gestual, imprimiendo al mismo tiempo los acentos de una caligrafía oriental. Carlos Contramaestre pega en la tela las pieles de animales acabados de matar y los deja asolear para enviarlos a los salones oficiales. Teresa Casanova observa las texturas de los árboles y los lleva a sus cuadros bajo una apariencia diferente y extraña. Brandt confiere al surrealismo un sentido patético y un contenido autóctono. Luisa Richter se inspira en la luminosidad informal de nuestro cielo.

En tal estado se encuentra la pintura venezolana en sus manifestaciones y autores. Su destino está profundamente ligado a los compromisos, contraídos, hace hoy quince o veinte años, por las generaciones que nos precedieron. Está ligado a lo que hacen hoy los jóvenes que mañana serán viejos. Está ligado a lo que nosotros ahora mismo estamos pensando de todos ellos.

(1961)

## CRISTOBAL ROJAS

Los estudios sobre Cristóbal Rojas se hallan en una fase importante.<sup>1</sup> Es verdad que no ha aparecido aún el libro fundamental sobre el artista y ni siquiera sobre la pintura venezolana a todo lo largo de su historia, pero no es menos evidente que los críticos comienzan a interesarse por Rojas más que por cualquier otro pintor venezolano del siglo XIX. A este hecho contribuye accidentalmente la circunstancia de cumplirse ahora el centenario del nacimiento del gran pintor. Hasta hace diez años los escritos que trataban sobre Rojas eran, por su cantidad, insignificantes; quizás hoy dispongamos de un material biográfico suficiente para sacar de la sombra la figura de un artista del que apenas era divulgada la leyenda de

<sup>1</sup> Este texto apareció en la Revista Nacional de Cultura, N° 31, Noviembre-Diciembre de 1958; fue escrito con motivo del centenario del nacimiento del pintor. La retrospectiva organizada en el Museo de Bellas Artes se celebró un mes después, en Enero de 1959.

sus calamidades en París. Empero, el problema no se limita tanto a una exigencia de documentos de primera mano que nos informen sobre la vida del pintor, tanto como de un trabajo metódico que se aboque al análisis comparativo de sus obras fundamentales, siguiendo la evolución de su estilo. La historia de nuestra pintura, en cuanto ha sido escrita, sólo es en rigor la crónica invariable sobre los hombres que la hicieron. La crítica es obstaculizada por la anécdota y la improvisación. La crítica ha sido hasta ahora solamente descripción.

Ni que decir que Rojas es el pintor venezolano de quien menos datos precisos se conservan. El crítico habrá de valerse, por fuerza, de sus propias deducciones, si se quiere, por ejemplo, trazar una biografía que alumflore sobre la creación del artista. Nos interesa establecer una definición de la vida de Rojas en relación con su personalidad compleja; con ello entraremos a especular sobre el tema a que más se refieren sus comentaristas, pensando en que pudiéramos, después de todo, agregar algo nuevo. En segundo lugar, nos ocuparemos de precisar el significado de algunas de sus obras y las relaciones que tienen otras corrientes de la época con su estilo. Finalmente damos pie a una comparación entre la obra de Arturo Michelena y de Rojas, desde el punto de vista de lo que cada uno representó, por considerarlo conveniente, ya que a menudo se da en el error de identificar demasiado la obra de estos dos pintores.

## EL ETERNO INCOMPRENDIDO

De la generación de pintores clásicos venezolanos fue Cristóbal Rojas el incomprendido; incompreensión que no se mantiene sólo en el plano de su obra extraña y personal, sino que, con signos todavía más amargos, participa de toda su vida; luego de muerto Rojas, su pintura fue aún menos difundida de lo que se cree. Si bien los historiadores registraron el nombre del artista con caracteres singulares, en la práctica la pintura de Rojas seguía siendo un hecho desconocido hasta bien entrado este siglo.

Es corriente la imagen del incomprendido en la historia venezolana. Lo encontramos en la literatura realista personificando al individuo defraudado por el medio social. Cuando ya no hay más ideas grandes por qué ir a pelear, el incomprendido toma la figura del héroe frustrado, y como la justicia y el bien nunca han reinado, huestes de idealistas fracasados no se hacen esperar. Entre nuestros artistas, los conflictos personales, la tragedia íntima, la inconformidad, en fin, dejan su estela de patetismo siempre cantada. Vencidos por la realidad, desgraciados a causa de lo que no encontraron en el mundo para seguir creyendo en sí mismos, sin fe en alguna cosa de la época, en las ideas o en los demás hombres, demasiado sensibles y sin ningún impulso para perseverar por sí mismos frente al medio que los aniquilaba, el camino que se abría a estos héroes desconocidos era el drama o la locura. Sólo una virtud excepcional hubiera podido salvarlos.

Armando Reverón, por ejemplo, ha llegado a una obra madura por el camino de la demencia; de lo contrario, si hubiese permanecido consciente, rodeado de gente sin destino, la neurosis hubiera dado cuenta de su gran talento. Hombres como J. A. Ramos Sucre, atraídos por el vértigo de inadaptación que flota en ellos, se arrojan a la muerte por sí mismos. El arte les parece una jornada demasiado larga, y la realidad un infierno. En la ficción, en la novela, el héroe tiene la enfermedad del incomprendido: con éste se origina una literatura pesimista que responde a la visión angustiada de sus autores, quienes parecen demostrar con esta clase de literatura mayor libertad que si hubieran optado por describir una realidad optimista ajena a su espíritu. La presencia de éstos héroes envueltos por designios fatales se torna, frente a la barbarie, en presencia redentora, no obstante el mal final, pues el héroe sucumbe antes de tiempo; lucha contra la iniquidad y cae, vencido como un juvenil Quijote que no tiene otra máscara que quitarse sino la ilusión.

Importa decir que si Cristóbal Rojas se ha sentido como un hombre sin destino, hasta el punto de transmitirnos este sentimiento en sus obras, el drama aparece en él mucho antes que el artista. En otras palabras, la problemática de este hombre se remonta a los años de su infancia y signa, en consecuencia, el resto de su vida. Se ha hecho ver el origen del drama de Rojas en una injusticia social; lo que sólo es una especulación de la leyenda, pues una injusticia social es un hecho que tiene sus causas fuera de la

conducta del individuo, mientras que en Rojas radica en su propia naturaleza. De hacer historia, la imaginación acude a nosotros para mostrarnos la imagen del atormentado adolescente; su vida transcurre en la soledad: prueba de lo cual es la falta de testimonios referentes a esta etapa de su vida; suponemos que su conducta revelaba una sincera oposición a los prejuicios reinantes; apetente de universalidad, el modo por el cual se manifiesta la rebelión de este joven de 18 años consiste en una profunda necesidad de expresión, puesto que, como lo ha afirmado Jesús Semprum, Rojas está poseído por la timidez y la seriedad. Es decir que su problema es el resultado de su sensibilidad. Emplazado por las limitaciones del medio social, ante el cual se siente impotente, e intuyendo de una manera vaga el llamado de su vocación, el joven de provincia se transforma en un atormentado.

No obstante, Rojas pudo escapar a la frustración que le tendía un cerco en su suelo natal, y a ello sin duda contribuyó, aunque parezca cruel decirlo, el terremoto que en 1878 asuela hasta dejarla en ruinas la pequeña población de Cúa; a esta catástrofe no escapa su propia casa, la vivienda paterna. Rojas no había tenido maestros de pintura en su pueblo; es difícil suponer que a los 20 años de edad, por la época del terremoto, hubiese adquirido algún conocimiento serio del dibujo; autodidacto en sus primeros tiempos, seguirá siendo a lo largo de su vida el pintor intuitivo. Su obra posterior, como lo señala Enrique Planchart cuando se refiere a la mujer desnuda de "El Purgatorio", es un canto a la pureza inocente

pero atormentada que reflejan, tanto por la intención como por el tema, esos seres abandonados que gimen o agonizan en sus grandes lienzos. Tristes sentimientos y temores indecibles arraigan en el joven que se pasea solitario por las riberas del río de su pueblo, mientras su alma se ve arrastrada en los agónicos matices del crepúsculo. Su espíritu es triste, se siente sobrecogido.

Años después desde París se lamentará de la educación que no ha recibido. Sus cartas por otra parte abundan en incorrecciones gramaticales. Es preciso que un pintor aprenda ante todo viendo, él lo entiende así; ¿Para qué conocimientos literarios? Pero la prisa con que se entregó al aprendizaje de la pintura, mientras caminaba a grandes pasos el Museo del Louvre, era sólo precipitación. Si este fue uno de sus errores, nadie sin embargo dejaría de asombrarse de la prontitud con que el vacilante joven asimila la técnica que ningún maestro pudo enseñarle y la que iba a darle mayor fama. Como su vida, su carrera fue vertiginosa. Todo había sido en él desesperación, así mismo su ambición de recobrar el tiempo perdido, y también el trabajo prolongado que lo llevó a la muerte antes de que hubiese dado una obra excepcional.

Pero Rojas oponía a la tristeza la indeclinable firmeza de su idea. Su breve existencia consagrada solamente al trabajo, resulta ejemplar en cualquier época. Cuando junto con su madre y sus dos hermanos llega a Caracas en 1878, no tiene más idea que la de ser pintor, no obstante que la única habilidad que por

entonces podía procurarle una fuente de ingresos, sin la cual tampoco hubiera podido dedicarse a la pintura, era su oficio de cigarrero, que había aprendido en su infancia. No debería ser un penoso oficio para quien se consideraba, por vocación, llamado a algo grande.

Desde el punto de vista familiar, el panorama era sencillamente desolador. Por una parte, la familia había quedado en la pobreza desde la muerte del honorable médico de nombre Cristóbal Rojas, padre del pintor, descendiente de esforzados patriotas y de un funcionario procedente de Granada que, viniendo a las órdenes de la Compañía Guipuzcoana, no sólo había traído consigo el apellido, sino también esa afición artística que pronto encontró arraigo en la familia. Para quien había crecido y vivido en la holganza económica, bajo la protección que brinda la honorabilidad de un médico de pueblo (en una sociedad dividida en dos clases: los que gozan de los privilegios y los que ni siquiera pueden soñar en tenerlos), una pérdida como la que entonces significó para Rojas la muerte de su padre, fue algo catastrófico. Aunque no eran ricos no carecían de lo que poseía la gente acomodada de la época; los Rojas volverán a conocer un bienestar parecido cuando años más tarde en Caracas, Marcos el hijo menor, se convierte en un serio comerciante, que tomará la responsabilidad de enviar dinero al abatido pintor, que está sin beca en París después de 1887.

Destruída la casa por el terremoto, los Rojas se instalan en Caracas. En tales condiciones, habiendo

visto amenazados el orgullo y el honor, siempre temeroso del porvenir, el ambiente mismo pudo haber conducido a formar el sentimiento de dolor y vergüenza que domina estos primeros años de Rojas. Su melancolía ha nacido de estos recuerdos. Es la insistencia obsesionante de la memoria lo que le hace volver años más tarde a su pueblo; cuando pinta sus primeros paisajes, que tituló "Ruinas de mi pueblo", una trágica sombra ha velado las facciones del impresionable artista. A la incompreensión en la que vivió desde niño, se suman ahora esas penalidades de principiante anónimo y el aterrorizado amor que profesa a su madre.

A los 22 años de edad encuentra un maestro en Herrera Toro, que le emplea como ayudante para los trabajos que realizaba en la Iglesia Metropolitana. Herrera Toro acababa de llegar de Italia (apenas dos años mayor que Rojas) y ya tenía fama.

Importa decir, así pues, que a su extraordinaria voluntad Rojas debió lo que llegó a ser. Una voluntad tenaz, que le perseguía como idea fija. Rojas creyó borrar el pasado con su trabajo; el recuerdo de la familia, el fantasma de la miseria, la desesperación, esos horribles lazos sentimentales que le impedían olvidarse de sí mismo aun cuando estaba trabajando. Era luchando contra estos sentimientos negativos como hubiera podido alcanzar Rojas una universalidad que en él solo llegó a ser el presentimiento de una obra que no tuvo tiempo de realizar.

Como lo había descubierto Jesús Semprum, la violencia, el tono seco y desgarrado de su espiritualidad, revelaban que Rojas fue en París el más americano de nuestros pintores. Aun cuando los personajes, y los temas de sus lienzos fueran parisinos. Virtud que coloca a Rojas por encima de Michelena; pero el arte carece de frontera (Rojas lo supo) y lo que debemos lamentar es que un artista tan noble y tenaz se haya frustrado antes de iniciar su verdadera obra. Lo malo de Rojas es que no hubiese sido lo bastante inteligente para oponer a su pesimismo la fe que tenía en la pintura, en vez de la amargura de su propia vida, en una época en la que hubiera bastado un esfuerzo mejor dirigido de su parte para volverse uno de los más grandes pintores de América. Pero se veía así mismo en su propio pasado, en el cual había demasiada tristeza para escapar a esa atracción que ejerce sobre toda vida la contemplación del dolor propio. Y esta vinculación inconsciente con su tierra, que expresaba con los grandilocuentes signos de la miseria humana, fue lo que le impidió alcanzar esa grandeza desinteresada, desprovista de intención, que sin proponérsela, los pintores verdaderos nos hacen sentir en sus obras.

#### LOS ESTUDIOS SOBRE CRISTOBAL ROJAS

Los estudios sobre Cristóbal Rojas nos remiten, en orden cronológico, al ensayo de Jesús Semprum en torno a la evolución de la pintura venezolana, publicado en el Boletín de la Unión Panamericana

en 1920. Para lo que aquí nos proponemos, interesa decir que es sólo a partir del juicio de Semprum cuando se comienza a valorar en su justa medida a Cristóbal Rojas. Punto menos que erróneo es sin embargo la apreciación de este escritor sobre "El Purgatorio", obra que juzga superior a cuantas realizara nuestro artista; y así también incurre en otras afirmaciones discutibles; no obstante es por primera vez que un escritor levanta la voz por encima del concierto para afirmar que Rojas como pintor es superior a Michelena; y es tanto más osada esta afirmación cuanto que el artículo de Semprum fue escrito bajo las vivencias del modernismo. Semprum admiraba la incomparable destreza de Michelena, acaso aquella exuberante imaginación, pero no podía pasar por alto la superficialidad de sus grandes óleos históricos y mitológicos, en donde la inspiración había sido sustituida por la maestría formal.

Los méritos de Rojas han crecido desde entonces. La parte biográfica venía siendo, sin embargo, el gran escollo. Tenemos algunas crónicas de periodistas que lo visitaron en el estudio que compartía con Michelena, en la Rue de Delambre 22 en París, que lo describen como un ser taciturno. Es una monografía de Alberto Junyent la que nos da a conocer un poco más de su vida en esta etapa. Se describe en la crónica de Junyent el ambiente donde se desarrolló el artista; coincide este autor, con no menos fuerza, en la descripción del atormentado, empero, su obra no escapa al propósito didáctico de la colección para la que fue escrita (Fundación Eugenio Mendoza) y aun

menos a la influencia de los libros venezolanos que tuvo que consultar para lo concerniente a la vida de Rojas en Venezuela.

El proceso de la pintura venezolana, a cuya revisión da comienzo históricamente el ensayo de Semprum está en mientes, y la importancia que en ese proceso reviste la figura de Cristóbal Rojas será mayor en la misma medida en que la crítica vea la pintura no como representación de algo, sino como lenguaje.

Enrique Planchart ha asumido, tácticamente, la defensa de Michelena. Este ensayista paciente y metódico, que pudo haberse convertido en el historiador de nuestra pintura, si prejuicios de generación no hubiesen alternado con su vocación de crítico y de poeta, escribió una notable biografía de Michelena; a Rojas, en cambio sólo llega a dedicarle unas pocas páginas de su inacabado ensayo "La Pintura en Venezuela". Planchart no llega a formular un juicio concreto que establezca las diferencias estilísticas que median entre uno y otro pintor; no puede perdonársele a Planchart el no haber comprendido la profunda diferencia que hay entre las pinturas de Rojas y de Michelena. El pensaba que los dos pintores habían seguido una evolución similar y que por lo menos hasta el año en que muere Rojas ambos se expresaban en el mismo estilo; creía que lo que en Michelena resultaba maestría técnica, combinada con una gran facilidad, era dominio plástico sobre el atormentado mundo de Rojas, en cuya torpeza vió un signo de incapacidad. El error de Planchart estribaba en no comprender la existencia del artista de la cual la

obra viene a ser una revelación. Permanecía indiferente frente a esta existencia que no puede ser aislada de la creación y que sirve para aclararla. Michelena se emparentaba con Tovar y Tovar, del modo como Rojas, siguiendo la más auténtica tradición (y la única admisible) se encontrará más tarde en el mundo de Armando Reverón.

César Rengifo ve en Cristóbal Rojas una especie de reinvidicador social, con conciencia de clase, que a través de su pintura, una vez en París, se hace eco de las luchas turbulentas de los comuneros de 1870; su arte es reflejo de la miseria de los obreros con quienes hace causa común, revelando en su obra el estado de descomposición de la sociedad francesa de su época; la guerra tiene una funesta consecuencia. Rojas para Junyent, está lleno de un alma piadosa que lo hace identificarse con el dolor ajeno, con el dolor de su tiempo desgarrado, ese dolor que habría expresado de cualquier manera sin tener que ser precisamente un revolucionario. Habría que agregar a este juicio que Rojas hizo una clase de pintura en la cual trabajaba toda una generación de pintores influida por la novelística de Zola, de una parte, y por la academia oficial que, de otra parte, tenía sus ojos puestos en el realismo holandés.

#### LA OBRA DE ROJAS

Rojas vivió sólo 32 años y de ellos 7 únicamente invirtió en pintar; había trabajado sin el sosiego necesario, en forma lenta (aunque pertinaz), razón por

la cual su obra es relativamente breve. La modestia y la indecisión limitaron a este talento solitario. Progresaba a base de tanteos; invierte hasta un año en realizar una obra; ni la facilidad ni la imaginación de Michelena. Muy pocos lienzos pertenecen a su período de Caracas; cuando los pintó era aun un principiante, a una edad en que un joven de la época actual ya podía estar de regreso de Francia, si hubiese ido becado. No había sido como Michelena un niño prodigio, pero en sus primeros trabajos, que datan de 1881 y 1882, la frescura ingenua se revela en las magníficas estampas de las ruinas de Cúa. Estos trabajos habían hecho lamentarse a Enrique Planchart de que Rojas no hubiese persistido en un género: como el paisaje, para el cual revelaba "un ingenio natural".<sup>2</sup> Pero Rojas andaba por este tiempo a la caza de motivos más trascendentales: salvo su empeño de aprender la lección de Tovar y Tovar, "La Muerte de Girardot", óleo anecdótico con el que se iniciaba como pintor de salón, no mostraba nada original. Sin embargo, el cuadro deja en su bolsa la suma de 8.000 pesos y, además, una beca oficial del gobierno de Guzmán Blanco para estudiar en París.

La época creía demasiado en la representación y, más que en la representación misma, en el tema.

<sup>2</sup> Existe otro paisaje pintado por Rojas hacia 1889, y el cual figuró en la retrospectiva de 1959; dentro de un estilo mucho más contemporáneo, este paisaje notable ha sido calificado por Alejandro Otero como el trabajo más evolucionado de Rojas; ha encontrado allí la influencia de los paisajistas de Barbizón.

Una exposición era siempre una exhibición de motivos. Los olímpicos retratos de los próceres estaban calcados de la literatura romántica. Bastaba impresionar al público y, después, al Jurado, y Rojas lo logró sin necesidad de demostrar que era pintor aun.

El viaje que hizo años después a Bélgica, donde estudia y copia a los flamencos dejará en su paleta un conocimiento plástico más convincente de lo que había aprendido con Tovar y Tovar. Las dos naturalezas muertas que conserva el Museo de Bellas Artes son de las primeras cosas que pinta después de este viaje. Allí está el recuerdo del Chardin del Louvre, a donde ha ido continuamente desde su llegada. Rojas no había concluido un lienzo, extraviado luego de su muerte, y conocido sólo por las referencias que de él hace en sus primeras cartas. ¿Lo envió al salón de los Campos Elíseos? Era 1884: el óleo representaba a "un mendigo en todo su dolor". Sobre las dos naturalezas muertas él mismo ha escrito, con ignorancia que nos sobrecoge: "He pintado dos de esas que llaman naturalezas muertas", dice a su familia en una de sus patéticas cartas.<sup>3</sup> Mariano Picón-Salas ha visto la influencia de Zurbarán en estas dos obras a las que Rojas no supo sacar un mayor provecho para su obra futura. Quiso infundir al motivo un acento clásico de bodegón, como convenía a la obra de un artista ambicioso, en trance de estudios, que acababa de venir de un mundo nuevo, sin tradi-

<sup>3</sup> Ver artículo de José Antonio Hedderich sobre Cristóbal Rojas, en la Revista Nacional de Cultura, N° 39.

ciones y, por así decirlo, brutal. Este refinamiento que tomaba las formas del pasado fue tal vez un error; hay en la obra de Rojas demasiada ambición de expresarse con la maestría de un pintor clásico.

Antes de "El Bautizo", pintado sólo en 1888, Rojas no había podido pintar para el Salón oficial un óleo digno de su talento. No es la propia declaración del artista lo que habla en nuestro favor. Siempre fue un inconforme con su obra y nunca tuvo plena conciencia de sus posibilidades; tomaba más conciencia de sus limitaciones y defectos, lo cual le impidió expresarse totalmente. De "La Miseria" a "El Plazo Vencido", se había desviado hacia una pintura sin importancia, dominada por el tema, sentimental y anecdótica, falsa en su pretensión de mensaje. Vale la pena detenerse sin embargo en su lienzo "La Taberna", título que traduce el de la Novela de Zolá; una rápida ojeada al extremo izquierdo del cuadro nos descubre en primer término la bien modelada mano de la cantinera aproximándose a la luz que juega entre las botellas y objetos del estante. El detalle aislado del resto, es de una gran plasticidad y al lado del cómico y grotesco gesto de los borrachos sentados, es lo más noble y mejor concebido en la pintura. El detalle en Rojas está siempre lleno de una vivacidad tensa, espiritual, resonante a intimidad, como si en él hubiese puesto más vida que en el resto del cuadro; sus grandes lienzos realistas perdurarán gracias a esos toques extraños donde la luz llega a penetrar la soledad misma de los objetos y comunicarnos sus sonidos más recónditos.

Aun podría discutirse la opinión de que "El Bautizo"<sup>4</sup> es la obra culminante de Rojas. De cualquier manera era una obra importante en la evolución de Rojas; no sólo era la pintura que ponía fin a un ciclo de óleos naturalistas y monumentales, trabajados con técnica laboriosa, sino también la tela donde la transición del estilo parecía abrirse hacia formas más actuales; a ese paso contribuyen los fracasados intentos que hace Rojas para interesar a los jurados en sus composiciones. Rojas mismo no habría sabido explicar el cambio de su estilo ni mucho menos comprendido la actitud del Jurado: su cuadro ha gustado mucho menos que los anteriores. El énfasis está puesto ahora en la atmósfera total, no en el modelado; la luz comienza a sentirse como algo vivo que cohesiona las formas dentro de una profundidad aérea que es a la vez lo que da unidad óptica al cuadro. A la influencia de Daumier sucede ahora la de Degas; el toque de color vivo anuncia la paleta clara de los últimos trabajos.

#### ANUNCIOS IMPRESIONISTAS

La nota resaltante del último período de Rojas es su interés en dar preferencia al colorido por sobre el tema; incluso puede decirse que en su obra final ya no le interesa nada el tema; su actitud es experi-

<sup>4</sup> Alberto Junyent ha afirmado que es la más notable de las pinturas realizadas por Latino-americano alguno del siglo pasado. Igual admiración despierta esta obra en Francisco Dantonio, uno de los biógrafos de Rojas.

mental, tímida, y dentro de esos intentos se queda; deja el lienzo grande para explorar la superficie pequeña, el tema íntimo, muy personal, que pinta en atmósferas de taller, aclaradas por una luz violenta, que agudiza los contrastes pero que hace vibrar el color. Sin duda la compañía de Boggio ha sido más provechosa que la de Denis y Serusier; el estilo "nabis" lo influye en su inacabado lienzo "Dante y Beatriz", donde emplea sin éxito los colores puros.<sup>5</sup> Pero la tela es demasiado grande, descomunal, y el tema demasiado fantástico; no puede hacer nada; fracasa. Luego es la preocupación por la materia y por la vibración del color, sin llegar a emplear la fórmula impresionista de yuxtaponer la mancha de pigmento. ¿Ignorancia del impresionismo? Quizás no. Es que para Rojas la atmósfera de trabajo es el taller, no el aire libre; acaso por su formación académica; sigue siendo fiel a sí mismo, los cambios en él son lentos y se suceden después de una larga meditación. En su apunte "Los Amantes", que representa una escena romántica al pie de una escalera, el tratamiento anuncia un impresionismo en ciernes.

"En el Balcón" se aprecia la aplicación de los principios de la nueva teoría del color: las sombras de color cálido y la profundidad espacial dejada a la retina del espectador; en este estilo abocetado muestra mayor interés por el color que en otra de sus mejores obras del último período: la "Naturaleza Muerta de Faisán", donde Rojas hace un esfuerzo de

<sup>5</sup> Observación de Francisco Dantonio.

análisis de las formas a través del tono.<sup>7</sup> En "Los Techos de París" el color del cielo está dado con un empaste casi grueso en tanto que los grises del paisaje hacen pensar nuevamente en la escuela de Barbizón.

Sus apuros económicos le hacen contraer un último compromiso: pintar "El Purgatorio" para la Iglesia de La Pastora, un lienzo tan enorme como poco veraz, con su gran espacio incendiado donde Rojas mismo parece verse a sí mismo en el rostro del atormentado del ángulo izquierdo; después de todo: una pobre copia del San Gerónimo de Ribera.

Algunos meses después, ya de regreso a Venezuela, muere el 8 de noviembre de 1890, sin haber disfrutado de la fama.

(1958)

#### CRONOLOGIA

- 1858 Nace en Cúa, Estado Miranda.
- 1878 Un terremoto destruye su pueblo natal. Se trasladada junto con su familia a Caracas. Primeros intentos de hacerse pintor.
- 1881 Trabaja como ayudante de Herrera Toro en los murales que éste hacía para las iglesias de Catedral y Altigracia. Primeros paisajes. Pinta "Ruinas de mi pueblo".

1883 Estimulado por Tovar y Tovar envía al Salón del Centenario de Bolívar su óleo "La Muerte de Girardot". Obtiene el premio y una beca de estudios. A fines de año se encuentra en París. Se inscribe en la Academia Julián.

1885 Aceptado en el Salón Oficial de París.

1886-1888 Grandes lienzos realistas.

1887 Ante su negativa a continuar estudios en Roma, el Presidente Guzmán Blanco ordena le sea retirada su beca. Trabaja en la mayor miseria.

1889 Emilio Boggio le introduce en los círculos de los impresionistas. Preocupación por la luz y el colorido; cambio al formato pequeño.

1890 Regresa enfermo a Venezuela. Muere en Caracas el 8 de noviembre de 1890.

1959 Exposición Retrospectiva de su obra en el Museo de Bellas Artes.

## LOS LLANEROS EN EL OLIMPO

### I

La pintura como género histórico ha tenido origen en Venezuela con dos lienzos de Juan Lovera: "El 5 de Julio" y "El 19 de Abril": dos cuadros circunstanciales si se toma en cuenta que es solamente después de la muerte de Juan Lovera cuando el culto por los héroes encuentra cabal exégeta en la figura de Martín Tovar y Tovar (1828-1902).

Nacido a fines del siglo XVIII, contemporáneo de los soldados de la Independencia, Juan Lovera es un discreto testigo de la emancipación de América; tiene el privilegio de asistir al final de los héroes; mas experimenta el desasosiego de los que no pudieron realizar su destino, relegado primero por los intereses políticos y, después, por una generación nueva que comienza a vivir más del pasado que del presente. No hubo tiempo en la guerra para hacer una obra, menos aun para crear una tradición; apocado, demasiado tímido para sentirse seguro mientras comprendía, ya viejo, que podía ser tal vez un maestro aquí

en su tierra; finalmente el desengaño al verse desplazado por un principiante cuando la Sociedad de Amigos del País elige nuevo preceptor de la clase de dibujo dejada vacante por la muerte de Joaquín Sosa. Pero ya la guerra había terminado; las que se ciernen en el horizonte son pálidas caricaturas de aquélla; los verdaderos soldados sucumbieron; y la guerra se ha transformado en historia y ésta ha sido deshumanizada y convertida a su vez en materia de idolatría.

Lovera pinta "El 19 de Abril" aproximadamente en 1835, para defender su propio prestigio. El cuadro bien pasaría por ser expediente de lo que él mismo hubiese podido testimoniar personalmente. No obstante, no ha visto la escena del 19 de Abril; sólo tiene el recuerdo de su propia época; había tomado conciencia de esos acontecimientos una vez ocurridos; quiere demostrar que él los ha vivido y experimentado; es indudable que para pintar "El 19 de Abril" ha echado mano de la historia, pero la vitalidad a que asistimos en el lienzo es obra de su memoria. Y porque hay un móvil vital es por lo que "El 19 de Abril" está cargada de una energía primaria. En lo personal, el cuadro es la realización de su vida; porque el modesto pintor ambicionaba la gloria y quiere sobreponerse a la muerte pintando a los inmortales. Tampoco él quiere perecer.

Tenemos otro gran cuadro de tema parecido: "La Firma del Acta de Independencia", extraordinaria obra de Tovar y Tovar, aun no tomando en cuenta el importante motivo. Pero es una pintura sin el candor de los lienzos de Lovera; representa, si se

quiere, el esfuerzo técnico más extraordinario de artista venezolano alguno en materia de pintura realista; admirable como alarde de oficio, mas no como pintura.

La pintura de Lovera es un llamado absurdo a la vida por sobre la validez de la historia. La presencia del idiota y su perro tan cerca del centro de la escena y aquel vulgar arriero subido a la fuente para presenciar mejor lo que no comprende ahora ni comprenderá nunca, no son los detalles de una mera anécdota; ellos se imponen al espectador tanto como la insolencia de Emparam o la audacia increíble de Salias. Es la confusión misma de la vida; es lo original del cuadro; por una parte lo solemne y, por otra, lo cotidiano participando más de la realidad que de la historia. Lovera expresa así a este pueblo con el que él mismo se confunde para arrojar una mirada de curioso sobre la historia; allí, sobre ese escenario lujoso donde no se le ha invitado a subir porque él no es un actor sino un desconocido. Tendremos que esperar mucho tiempo para ver un realismo como el de Lovera.

Con su estilo imperfecto y su técnica improvisada, Lovera es el más profundo de nuestros pintores del siglo XIX. Entronca, por alguna raíz ignorada, con el realismo de Goya. No necesitamos conocer su vida para saber que no estudió en las academias españolas, pero basta recibir el impacto de sus obras para asociarlo mentalmente con el arte de Goya. ¿Es una influencia acordada por similitud temperamental o sanguínea, en un momento en el cual un

venezolano que había vivido su propio drama se expresaba sin los tapujos de una técnica que no debió vencer para convertirla sólo en un fin y no en un medio, tal como iba a ocurrir luego con Tovar, Michelena y Rojas?

Se asiste después en España a la disección de Goya; al reparto de su cadáver entre sus centenares de alumnos; la formulación del misterio en ecuaciones académicas; los próceres apergaminados para siempre de Tovar, trasunto de Vicente López en Venezuela. Una herencia convertida en despojos. Pintura de lujo que no podrá expresar la pugna humana establecida entre el artista y ese tiempo que aspira a vencer y no entre el artista y los medios de expresión, que terminan por esclavizar.

Sin éxito, fatigado, a los cincuenta y tantos años de edad, consumiendo su talento en la espera inútil del momento en que la suerte le hubiera permitido ser nombrado profesor de la única clase de dibujo que existía en Venezuela, Juan Lovera es el ejemplo del creador original y puro. Como para reivindicarse ante los ojos de su época, pintó esos lienzos históricos que atribuyen una vida inmortal a los hombres, pensando tal vez que así podría él mismo salvarse.

## II

Apreciar el arte venezolano implica ver con desconfianza a la historia. La comprensión del arte debe ser diferente a la admiración que se siente por los

héroes de los cuales la pintura se ha ocupado. Un pintor puede hacer gala de un oficio prodigioso, puede tener la virtud de deslumbrarnos, sin ser un verdadero creador en el sentido de la palabra. Podemos permitirle a los escritores del pasado que confundiesen la pintura con la exactitud de la representación del modelo; ellos eran sinceros; pero en nuestro siglo no se puede ignorar el error del pasado. Debemos apresurarnos a efectuar un juicio valiente y desinteresado sobre el siglo XIX. Pasar por alto las opiniones consagradas que han elevado a los pintores de historia al mismo nivel que a los héroes que ellos pintaron. Frente a las nociones abstractas de la historia, debemos oponer la imagen viva de los hombres. Debe establecerse una nueva correspondencia entre el artista y la realidad que ha vivido y expresado y a partir de esa relación elaborar una nueva historia del arte venezolano.

## III

La figura de Tovar y Tovar se erige dominando medio siglo de pintura. Siglo contradictorio en su basamento social. Es una época de gobiernos autocráticos y despóticos; la miseria y las mayores desgracias se acumulan sobre el pueblo mientras los gobiernos viven en relativo lujo; desde el poder no se habla sino es de la libertad y de los derechos humanos; por otra parte es la época del desmedido culto a la ciencia abstracta y a los héroes; bajo esta ciega adoración se ocultaba la manía de endiosar a los hombres, que hace que el pueblo tenga casi un respeto

divino a la autoridad. Y en el arte, otras formas de idolatría y sujeción a los caprichos de la moda. Complacer el gusto afrancesado de la autoridad, someterse a sus deseos, sintiéndose al mismo tiempo halagado y pagado al mejor precio. El artista es a su vez endiosado y hecho invulnerable. Se vuelve también objeto del culto público. Pero antes que la persona está el nombre, la abstracción. Y abstracción es todo: la libertad, la patria, el héroe, la historia, las hazañas cantadas. Y todo eso es divinizado, todo menos lo que constituye el mundo personal del hombre.

Y de esa impersonalización que confunde la historia con la vida se ha hecho cargo la pintura.

Las ideas del Positivismo son las directrices intelectuales del siglo de las luces en América. Tanto como en la literatura, el Positivismo se hace patente en las artes plásticas bajo un falso y pedante ideario académico que lo mismo convierte a un ingeniero en maestro de pintura que hace de una clase de dibujo al natural un curso de dibujo topográfico. El ideal es la academia, la representación perfecta de un modelo copiado científicamente; nace un arte costumbrista, ideal para ilustrar los libros de viajeros interesados por la ciencia; arte de pequeñas acuarelas y grabados, o dibujos como los que Camille Pissarro traza desde la embarcación mirando la costa venezolana, en un viaje de su juventud.

La vena romántica pareció morir con los libertadores y su inusitada sed de horizontes. Y sucumbe durante medio siglo como arte y como acción de la

vida, presa bajo la trampa del seudocientifismo. Sólo unos pocos hombres son lo suficientemente ingenuos para pretender un arte auténtico. Lovera había sido el primero de ellos; su semilla fue recogida por Tovar y Tovar; sembrada por éste dio sus mejores frutos con los pintores que se revelaron en el Salón del Centenario, en 1883: Michelena y Rojas. Pero el arte de Tovar representa una claudicación ante los prejuicios de la época, a la cual sacrifica el espíritu de búsqueda de los primeros años.

Es después de la exposición del Centenario cuando irrumpe una nueva oleada romántica y los pintores pueden entonces abocarse a expresar lo personal y lo íntimo, temas subjetivos, escapando a la enajenación histórica.

La otra corriente de pintura, que surge bajo la influencia de las ideas positivistas, se traduce en la obra de pintores menores, cuyos trabajos no se han conservado: Carmelo Fernández, Antonio José Carranza, Chacquert, Gerónimo Martínez, Ramón Bole, Julio Michelena, etc. Unos más, otros menos, todos habían sucumbido a la vorágine de las ideas abstractas. La pintura en cambio sólo podía vivir de la vida que le prestaban sus imágenes.

#### IV

Después apareció la fotografía. No se conocía en Venezuela durante los primeros cuarenta años del siglo otro género pictórico más importante que el retrato. Los modelos habían sido en todo caso per-

sonalidades brillantes, clérigos como el Padre Freytes, figuras galonadas, marqueses, personajes de la vida pública. El mérito del cuadro se estimaba por la importancia social del retratado, por su investidura o título; el retrato comienza por estar ausente de todo carácter íntimo. Otro género pictórico había sido la pintura de imágenes religiosas, mucho menos cultivado. En una época tributaria de la epopeya nacional, dominada por las ideas del liberalismo, la pintura religiosa está desacreditada; nadie iba a pintar los motivos que los conquistadores trajeron en sus estandartes, ni nada que les recordase a España. Lo que hacen en este sentido Herrera Toro y Michelena es obra de encargo, no de fe. Estos pintores pueden sustituir a la convicción por la habilidad; sus obras religiosas pintadas en Catedral y Altagracia, son otras tantas pinturas profanas. Y no solo esto, sino malas pinturas. Los pintores académicos consideraban, además, que el género religioso había sido desprestigiado por los pintores anónimos que durante siglo y medio hicieron la historia de la pintura colonial.

Había también otro tipo de pintura, que hoy llamaríamos folklórica, realizada para libros de viajes y costumbres. Las primeras obras de Michelena se inscriben en esta tradición; tradición aliada del grabado cuya técnica desarrollada extraordinariamente por los hermanos Martínez, fue ejemplo cabal de la aspiración técnica de estos tiempos. Ese arte fue pionero de una exactitud que se había adelantado a la fotografía.

Con todo y lo que se habla de progreso, de ideas nuevas, faltaba en Venezuela una academia que pudiese formar retratistas, dibujantes, escultores, es decir todo cuanto hacía falta para materializar la gloria pasada. Antes de Lovera no se recuerdan muchos nombres de retratistas que hayan dejado cuadros firmados. No existe una conciencia del oficio antes de Lovera. Los retratos se mandaban a hacer al extranjero. El pintor se siente, como en el mismo caso de Lovera, demasiado imperfecto para estampar su firma al pie del cuadro. Antes de Tovar, solo un hombre como Carmelo Fernández, sabio y prudente, seducido por las empresas científicas, ha estudiado pintura en el extranjero.

A Tovar debemos el desarrollo del retrato, modalidad en la que destacó Juan Lovera. Pero si para éste el retrato es expresión plástica, en Tovar el retrato es desviado hacia fines puramente imitativos. Pronto lo íbamos a ver. Tovar cayó en el error de confundir el efecto del daguerrotipo con la pintura. Error de él y de su época. Desde el punto de vista del éxito material, puede decirse que su fama como pintor de retratos la debió al hecho de haber coincidido la introducción de la fotografía en el país con el momento en que sus conocimientos pictóricos adquiridos de los Madrazo, Vicente López y Cogniet le hacían aparecer como el único retratista de genio en Venezuela. La fotografía pone de moda el retrato de la persona.

Iba a permitir la popularización del retrato al óleo; una popularidad todavía reducida a un lujo de

las grandes familias y de los generales. Pero la fotografía es borrosa, imperfecta y además en blanco y negro. Tovar fundará años más tarde un estudio fotográfico, proporcionándose un medio auxiliar para sus retratos al óleo. Pudo dedicarse así a terminar sus numerosos encargos, acompañándose, para un fin más rápido, con el retrato fotográfico. Su pincel, incansable como una de aquellas antiguas máquinas, nos dejó la amable y ligera estampa de la sociedad elegante de Caracas.

El mérito de Tovar como retratista estriba en haber devuelto a la pintura el secreto de la intimidad. El misterio de unos labios mudos, la sonrisa en los ojos serenos que avanzan tranquilamente desde la muelle pose hacia todos los puntos donde se coloque el observador; fisonomías revestidas de una gracia sin complejidad, peripuestas damas en quienes se reconoce inmediatamente el esfuerzo de posar; reposo y comedia elegancia que desafía al tiempo.

Un momento frívolo, instantáneamente fijado sin mácula sobre un espejo. Nada más. Todo lo opuesto al drama. Seguras, complacientes, plácidas figuras a lo Ingres, aburguesadas sobre un sueño de honestidad jamás cruzado por la sombra de un misterioso pensamiento. Ni buen observador ni psicólogo se nos muestra Tovar en el retrato; convencionalizado, no profundiza la expresión, su ojo opera como una lente fotográfica.

Pintó varios retratos notables. El autorretrato a los 25 ó 26 años, por ejemplo; claro antecedente del

retrato que hiciera Armando Reverón a Planchart. El de Ana Tovar de Zuloaga. Estas obras no traicionaban su anhelo de alcanzar una perfección formal que le está vedada el arte. Pero ellas eran retratos antes que pinturas.

## V

La galería de héroes de la Independencia es obra todavía más circunstancial desde el punto de vista artístico. Obra nacida también del encargo, y para la cual Tovar buscó inspiración en la historia. Los héroes en la imaginación de Tovar eran abstracciones como ya lo eran en la imaginación del pueblo. Abstracción como los relatos románticos que le servían de inspiración, estos relatos donde al igual que en su arte se deshumanizaba a los héroes. No hay pintor en América que tenga la imaginación inventiva de Tovar para crear la escena viviente.

Tovar no profundiza en un arte moderno; no pinta para los salones oficiales de París (concesión que se le reprocha a Arturo Michelena y a Cristóbal Rojas) pero pinta un sinnúmero de encargos para los gobiernos venezolanos. Hace de la historia una mitología. Ni la angustia de Rojas, ni la premura de Michelena, ni la zozobra de ambos. Una vez que, en plena juventud, encuentra su modo de pintar, el estilo reposado y egregio, que mejor convenía a su espíritu aristocrático, no experimentará más cambios; Tovar sortea los peligros de la improvisación y del riesgo de una búsqueda inquieta para equilibrar so-

bre el lienzo las pasiones contenidas de sus personajes legendarios.

Toda su pintura histórica peca de falta de realidad y de contenido humano. Es falso que se podía ser desde Francia un "pintor de las grandezas de América"; no se podía pintar lo que no se había experimentado con el drama de la conciencia. Se demostraba así que la obra pictórica para que pueda ser verdadera tiene que haber sido transformada en otra imagen de la vida.

La facundia heroica de Tovar no fue tan importante para nuestro arte como su acierto en revelar el paisaje venezolano y fue en su más famoso lienzo histórico donde su talento paisajístico se pone por primera vez en evidencia: La Batalla de Carabobo.

El lienzo sobre Carabobo es, desde el punto de vista de la representación, la descripción exacta del parte de guerra del Gral. Pedro Briceño Méndez, Ministro de Guerra de Simón Bolívar; la pintura refleja las incidencias de la gran batalla a diferentes horas del día. La llanura sirve de enorme trasfondo con su destelleante esplendor, ocupando más espacio que las masas humanas; un ritmo sorprendente y sostenido y una profundidad espacial que hace pensar en el moderno *cinemascope*, imprimen interés a la movida escena de Tovar. La economía de medios anuncia aquí a Michelena. El momento culminante de la acción está representado por el descalabro del Batallón Valencey y la fuga repentina e inesperada

de los lanceros de Morales, que huyen en la hora crepuscular; por el ángulo izquierdo hace su entrada la legión extranjera y detrás de ella los llaneros de Páez que vienen a la carga; más allá, huestes patriotas mixtas se reúnen para la última batida contra el enemigo y, en el lado oriental de la elipse, una escena real que representa la escaramuza donde perecen Plaza y Cedeño. La figura ecuestre del Libertador domina con su Estado Mayor el amplio panorama.

¿Qué podría criticársele a tan fastuoso lienzo realizado para Guzmán Blanco, que no sea la frenada ponderación de sus personajes, su ausencia de drama popular y ese decorativismo que vive a expensas de la fantasía? Allí la historia está desprovista de aliento y enmarcada en un sabio clisé. Los llaneros se encuentran en el Olimpo. Páez a punto de transformarse en Diomedes. Pero a despecho de su inverosimilitud, hay algo conmovedor en este lienzo de Tovar, que no proviene de su arreglada composición ni de los efectos superficiales. Es el paisaje lo que llama la atención: la eterna vena de los pintores venezolanos. ¡Qué limitación para comprender lo humano y sin embargo cuán desbordante y efusivo el poder para plasmar el paisaje!

El Positivismo había impedido a este pintor desarrollar sus verdaderas aptitudes; había encontrado la autenticidad en la intimidad de los retratos, pero por medios extraños a la pintura. El arte de historia lo conducía a una dispersión abstracta por el mundo de lo fantástico. Había descubierto sin saberlo la luz del trópico que baña la llanura inmensa de Carabobo, la

luz de una tierra de sol a la que sus ojos nunca se acostumbraron; y la había descubierto antes que los pintores del Círculo de Bellas Artes.

(1959)

#### CRONOLOGIA DE MARTIN TOVAR Y TOVAR

- 1828 Nace el 10 de febrero, en Caracas.
- 1850 Viaja a Madrid; se inscribe en la Academia San Fernando; alumno de Madrazo y de Vicente López. Posteriormente se traslada a París, donde estudia con León Coignet.
- 1855 Regresa a Caracas. Primeros retratos.
- 1862 Nuevo viaje a París.
- 1864 Establecido en Caracas, abre un taller de fotografía en la esquina de Principal.
- 1869 Nombrado director de la Academia de Caracas.
- 1872 Se realiza la primera exposición de pinturas en Venezuela, participa Tovar.
- 1883 Se celebra la exposición del Centenario de Bolívar. Tovar termina "La Firma del Acta de Independencia".

1887 Termina "La Batalla de Carabobo", pintada para la Cúpula del Salón Elíptico del Palacio Legislativo de Caracas.

1891 Otra vez en París. Nuevos retratos.

1902 Muere en Caracas, el 17 de diciembre, a los 64 años de edad.

## EL ABSTRACCIONISMO EN VENEZUELA<sup>1</sup>

“La juventud latinoamericana está hoy situada ante la alternativa o bien de someterse al canon tradicional o hacer que Latinoamérica logre su verdadera dignidad”. Con tales palabras asumía su posición de crítica combativa el grupo de los pintores Disidentes que, establecido en París, inició la publicación de una revista donde se arremetía duramente contra los paisajistas de Caracas. No habría que olvidar que estos jóvenes que vieron únicamente los defectos de nuestra tradición procedían en su mayoría de la Escuela de Artes Plásticas, donde enseñaban los pintores cuya posición se criticaba. Lo que los caracterizaba era el desenfadado tono de inconformidad que justificaba sin embargo una obra primeriza de cierto mérito que ellos habían realizado en su época de escuela. Sus críticas, en cierto modo exageradas, fueron lanzadas contra la enseñanza aca-

<sup>1</sup> Ensayo publicado en la revista “Crónica de Caracas”, N° 44, Abril-Junio de 1960 y editado como separata de la misma publicación (1961).

démica y contra una modalidad paisajística justamente estancada después de los hallazgos que los pintores del Círculo de Bellas Artes realizaron entre 1920 y 1935, y a pesar de la extraordinaria obra de Armando Reverón.

Para descargo de la pintura puesta en tela de juicio por los Disidentes, no hay que perder de vista la perspectiva en la cual se desarrollaron los nuevos cambios estéticos. Si bien es cierto que para 1925 el vigoroso arte que tuvo cuna en París había rebasado todas las fronteras de innovación, no menos evidente es que la proximidad de la guerra y luego la guerra misma, con su consiguiente letargo artístico y la inmovilidad cultural del mundo, retardaron la expansión de estos hallazgos tan importantes. El post-cubismo, que no significó desde luego un verdadero avance de la vanguardia, reinó largamente durante una época en que Mondrian, duramente criticado, predicaba como un solitario la abolición del arte de Museo en provecho de un arte integrado a las funciones de la vida en la sociedad organizada. La influencia de Picasso fue absorbente y disolvente; con su genio romántico, que hizo renacer en una época dominada por la técnica colectiva el mito de la individualidad artística, Picasso apenas dejó margen para que las investigaciones que en otra dirección realizaba la pintura abstracta se propagaran en la medida a que estaban llamadas. Braque, Chagall, Miró, Klee y Léger eran grandes sobrevivientes del cubismo, en cuyo arte demasiado personal para responder al concepto de escuelas, se aliaban la figuración y el signo abs-

tracto para expresar una visión poética personal del mundo muy distinta a la que podía tener para 1945 un joven nacido en 1920. El prejuicio contra la impersonalización les erigió como tabla de salvación en modelos nostálgicos que había que seguir. De este modo influyeron sobre nuestra época más que los artistas que reflejaban genuinamente las necesidades de nuestro siglo.

Durante el lapso entre las dos guerras, la pintura venezolana quedó encerrada incuestionablemente en el marco de tímidos logros que no ahondaron más que en la superficie de un paisaje eglógico; en muchos casos, los que se llamaron estilos sólo fueron simples fórmulas de la edad adulta; nuestra pintura se redujo a las fronteras nacionales, perdiendo todo derecho a la universalidad que quiso conquistarse un Rojas, o la dramaticidad que Reverón aprisionó en los muros encalados de su casa de Macuto. Nuestros buenos pintores continuaron cultivando de modo natural virtudes con las que habían nacido.

Aparte de este movimiento de paisajistas, apareció en Venezuela un figurativismo que se inspiraba o bien en la experiencia mexicana, que miraba a medias hacia el pasado, o bien en la llamada Escuela de París. Todo ello estaba justificado por un deseo explicable de encontrar un acento nacional. Fue el fruto inicial de una generación de peregrina influencia, lanzada a los cuatro vientos, a la búsqueda de un horizonte americano, anunciando de modo precavido el internacionalismo que viviría el arte de Caracas después de 1950.

Luego de 1945 las teorías abstractas encontraron eco en América. Y a su vez los americanos que iban a Europa comulgaron con el nuevo arte, facilitando su expansión por el hemisferio. Era una juventud révelde que había roto con la tradición y se arrojaba de brazos a lo que al principio pareció ser una iconoclasia. La nueva pintura significaba una negación sistemática de los medios que venían empleándose con una época transformada por la técnica. La influencia más marcada fue la de Mondrian, cuya obra representaba en su totalidad un esfuerzo intelectual titánico por encontrar la clave de un lenguaje que sintetizara, en una civilización nueva, el desarrollo histórico del arte.

La aventura cinética, que encaraban desde diferentes ángulos un Moholy Nagy, Vasarely o Schoeffler, introdujo nuevos puntos de contacto entre la pintura (llamada entonces arte concreto) y la repercusión de técnicas modernas como la del cine a través de asociaciones ópticas capaces de provocar un efecto de profundidad espacial. La pintura, reducida al plano geométrico de color puro y al punto que marcaba los ritmos de un movimiento subjetivo, no fijaba el carácter ni la huella del autor, en la misma forma en que ya no representaba más la forma humana.

Una voz aislada e imposible de reducir a fórmulas, en medio del coro de geómetras, fue la de Kandinsky, cuya influencia en los años anteriores había sido inmensa. El peligro de una pintura exterior, sin atmósfera donde respirar, se propagó en la medida en que la anarquía de los esquemas ahogaba al

hombre para quien se había realizado aquella pintura a la orden del día. El arte no había manifestado desde el Renacimiento mayor dependencia con respecto a la arquitectura. Como consecuencia de la interrelación entre ambas artes apareció una profunda corriente muralista, despertada artificialmente por el progreso técnico y material y no por evolución natural del arte en la sociedad. En este caso es indudable que la arquitectura nueva influyó sobre la pintura. Eso fue lo triste de la aventura neoplástica. Porque la pintura ya no pudo librarse de una sujeción que la apartaba del camino de la vida. Corrió el peligro de convertirse en mero arte aplicado. La vía fue la de la racionalización de la imagen y su inmediata dependencia de lo teórico; camino que si fue sistemático, por el contrario, no sólo no representó la verdadera dirección del arte de vanguardia, que habían inspirado un Kandinsky, Marc o Malevistch, en la segunda década del siglo, sino que tampoco representaba la meta artística de una época dramatizada.

Este arte absoluto abolió el caballete, el lienzo y el uso de los pinceles, rechazó la invitación de eternidad de los museos y en gesto inicialmente rebelde se enfrentó a los espacios monumentales, donde trabaja el ingeniero y se oye el rumor del taladro mecánico, plasmándose en las paredes de edificios donde entraban y salían precipitados hombres que nunca habían visitado un museo. ¿Esteticismo frívolo o arte social? En toda forma, era un planteamiento dramático. La historia debe decirnos lo que fue de este arte que para bien o para mal ha muerto. Lo cierto

es que el pintor juntó sus armas a las del científico y a las de otros artistas para soñar el más ambicioso programa de integración de todas las artes a la vida de relación del hombre, por medio de un lenguaje con una finalidad utilitaria. El eje de esta integración, de abajo a arriba, era la arquitectura. En medio de ella, cada arte conservaba su autonomía. Pero el espacio era pensado en una relación de totalidad plástica, en donde cada arte no era un elemento sino una suma de los demás. La vegetación penetraba las estructuras pensadas. El hombre debía sentirse allí cómodo, ya no amenazado por el peso psicológico de las terribles masas de concreto. Los murales que revestían los muros lo libraban de sus preocupaciones, sumergiéndolo momentáneamente en un grato sueño de color.

Si tal estética revocaba el concepto tradicional de belleza artística como finalidad en sí misma, no por ello quedó libre el abstraccionismo de reducirse a una nueva torre de cristal, sin sentido. Eso fue lo que sucedió cuando el pintor soltó las amarras de lo que podía ligarlo todavía a las fuentes de su propia experiencia, de la asombrada vida cotidiana y de los hombres no vistos más que en función de seres humanos.

En esta atmósfera nació la primera corriente abstracta de Venezuela. Ella sólo podía proclamar un universalismo a que el artista de cualquier lugar tiene derecho, para salvarse de mezquinas acusaciones arrojadas por los que por incapacidad reclamaban otro arte amarrado a caducos prejuicios. Pero un arte inspirado artificialmente por una idea toma muy poco

del medio real donde se hace. Y así el abstraccionismo geométrico fue en Venezuela la ramificación de una pintura universal, cuya experiencia podría ser válida igualmente para cualquier país.

El movimiento encauzado por los geométricos fue sin embargo de gran importancia. Porque permitió echar las bases de renovación del medio, a que dio pie la violencia con que estos pintores arrojaron su protesta. Las críticas fueron oídas. Si movieron a enconos, también despertaron inquietudes y estímulos más profundos. La mayoría de estos pintores se había revelado en salones oficiales a través de obras juveniles que merecieron premios. En última instancia, si no se reconociera otro mérito, ellos introdujeron con su actitud de choque el abstraccionismo en Venezuela; de modo individual, muchos de ellos han dado dentro de tal estilo obra reconocida hoy. La influencia que ejercieron abarcó también el campo ideológico y se hizo notable después de 1952. Pronto las nuevas generaciones reconocieron en ellos la vanguardia.

Esos fueron los Disidentes, algunos de cuyos integrantes eran Pascual Navarro, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, González Bogen, Peran Erminy, Mercedes Pardo, Rubén Núñez, Dora Hersen, J. R. Guillent Pérez, Armando Barrios y Miguel Arroyo; estos dos últimos se incorporaron al grupo cuando estaba a punto de disolverse.

Hacia 1952 la mayoría se encontraba en Caracas. La revista había desaparecido el mismo año de su sa-

lida y el grupo estaba prácticamente disuelto. Pero algunos de ellos volvieron al país conscientes de lo que se proponían. Aquí se encontraron ante un ambiente reactivo a sus ideas. En principio, el abstraccionismo no era lo bastante conocido para que lo que pudiese decirse acerca de él no resultara casi siempre una opinión a priori. De allí que se falseara a menudo la verdad. Además, los círculos que favorecían el arte no podían olvidar la inconsecuencia de los Disidentes para con los maestros del Círculo y los miembros de los jurados del Salón Oficial. La crítica contra éste había sido despiadada. Abstractos como Alejandro Otero se dieron cuenta que era preferible, antes que dar la pelea a los enemigos, demostrar con argumentos lógicos la validez de un arte que encuadraba perfectamente dentro de la tradición, y al que no se tomaba por caprichoso asalto, sino que aparecía como una consecuencia de la evolución del estilo. Esta posición, no del todo pasiva, preparó sin duda el terreno. El abstraccionismo geométrico contenía en sí mismo demasiada teoría para no imponerse ayudado por una especie de pedagogía artística del color. Como se verá luego, este arte se basa en una concepción rigurosa del color plano y la composición en un sentido rígidamente clásico. Por eso era fácil relacionar la historia viva de la pintura con las búsquedas geométricas a través de ese gran puente que representó Cézanne. Nunca el cuadro estuvo más ceñido a las leyes de armonía; sólo que las formas no eran ahora volúmenes de figuras y masas sobre una perspectiva figurada, sino simples planos geométricos. Si se perdía la perspectiva, no era por-

que ella dejara de existir en la mente del pintor, como se quiso demostrar, sino porque se trasladaba al punto de vista del espectador. La Pintura no había cambiado más que de medios e implementos. Lo demás era igual. La materia no era considerada sino idealmente, y para producir un efecto simbólico, como había sucedido en el Renacimiento y en todas las épocas.

Por el camino ilustrativo y pedagógico, el abstraccionismo dio la batalla y se ganó tantos amigos como enemigos tuvo siempre en Venezuela y en todas partes.

#### LOS PINTORES

Pascual Navarro fue aventajado alumno de la Escuela de Artes Plásticas. Más tarde se radicó en Francia, desde donde siguió trabajando con miras a concurrir a los salones de Venezuela. Aquí fue influido de modo definitivo por Armando Reverón, de quien no sólo tomó la dramaticidad de su dibujo, sino también algunos rasgos de su conducta excéntrica. Navarro se inició en el abstraccionismo lineal después de 1948, bajo la influencia de Vasarely y Dewasne. Sin embargo en 1955 pareció romper con el estilo severo de sus composiciones en blanco y negro, para iniciar una nueva búsqueda dentro de la posibilidad figural. Con uno de estos cuadros ganó el premio para pintores nacionales de la I Internacional de Valencia, en 1955. Largos intervalos de silencio llenan su extraña vida de pintor en París, lo cual afecta sin

duda la continuidad de un estilo lleno de altibajos, sin que haya dado todavía la obra definitiva y esperada.

Alejandro Otero Rodríguez es un temperamento intelectual, llamado por su vehemencia a ser cabeza del grupo abstracto y al mismo tiempo su defensor y teórico. Ello no lo ha apartado de sus indagaciones personales, siempre mantenidas al mismo ritmo de trabajo y con un método crítico que comienza por someter todo al análisis. El fino sentido de lo nuevo le permite renovarse al mismo tiempo que lo sitúa dentro del espíritu de la tradición. Sus hallazgos se resumen cronológicamente en los recientes coloritmos, nombre con el que designa una serie de obras de gran refinamiento colorístico; planos de encendido color puro que las severas líneas dirigidas en una sola dirección, vertical u horizontal, tejen y entrecruzan hasta producir una vibración de color en la superficie sin profundidad. Otero cumple en su obra el ciclo del artista moderno. De la formación académica marcha sin saltos por etapas expresionistas hasta alcanzar una síntesis de sus elementos pictóricos más característicos. Es el ciclo de Mondrian. Cualquiera de sus obras se ubica en una etapa. Sabe que el arte es ahora una carrera contra reloj, donde sólo vence el buen pintor que utiliza las armas no de Aquiles sino de Zenón.

Mateo Manaure es por el contrario el artista que no necesita ideas. El expresionismo casi sensual de su primera época da lugar a una gradual metamorfosis del signo, de modo que, como ocurrió en otro plano con Otero, Manaure deviene un pintor de téc-

nica depurada, que rechaza lo que parecía más genuino en su personalidad: lo instintivo. Ha tenido una etapa inspirada en el surrealismo, donde pintó formas embrionarias de fuerte sugestión. Lo lírico priva también en sus cuadros abstractos del primer período, en los cuales el color, dotado de clara emoción, seguía siendo su fuente primaria. Manaure hace un último viraje, ahora hacia la figuración lírica, conservando su estilo colorístico alegre, aunque esquemático, para profundizar en intensidad sobre formatos pequeños al estilo de Klee.

Luis Guevara Moreno dejó el abstraccionismo atraído por el realismo de tesis; su nueva pintura no alude sin embargo al tema (o éste no resulta en todo caso predominante en sus obras), en lo cual aprovecha con éxito su experiencia en el tratamiento abstracto del color, así como sus cualidades de colorista innato, desarrolladas aun más al contacto del trópico. Guevara Moreno es de los pintores jóvenes el más laureado y por derecho propio prácticamente es considerado cabeza de grupo de los realistas que con plena vigencia y aceptación se entregan a un tipo de experiencia subjetiva del paisaje, de la luminosidad de nuestra tierra. Su etapa abstracta no puede ser tomada más que como punto de partida, aunque como abstracto dejó en ciernes la promesa de una obra sólo anunciada por su talento.

González Bogen había cumplido un período figurativo en la Escuela de Artes Plásticas cuando marchó de alguna forma a París, donde fue uno de los animadores de la publicación de los Disidentes. Allí

adhirió a las ideas neoplásticas, nacidas de Mondrian y Doesburg, que en Holanda especialmente estaban orientadas a la creación de un arte objetivo independiente de la pintura y la escultura; este arte se basaba en la introducción del espacio en estructuras plásticas que relacionaban planos geométricos y formas sólidas, de acuerdo a exigentes leyes de composición, por medio de la síntesis de elementos expresivos. De vuelta a Venezuela, González Bogen expuso sus dibujos en la Galería Cuatro Muros, que dirigía Manaure. Su obra tiende a ser realización complementaria de teorías en estrecha armonía con la arquitectura.

Peran Erminy se ha consagrado con éxito a la crítica artística y como tal hizo duros reproches a la posición dogmática y conformista que habían asumido los geométricos. Perán Erminy se pasó al campo tachista, influenciado por el trabajo de Alberto Brandt. Ha sido defensor apasionado de la libertad de medios a que condujo el informalismo, en cuyo campo puede ser también catalogado.

Rubén Núñez se ha entregado a toda clase de experiencia susceptible de revelar la pureza de los medios. Si es la posibilidad de los medios lo que busca, entonces éstos aparecen ante él como instrumentos de expresión. Rubén Núñez aborda con preferencia las artes aplicadas, fiel a una conciencia que se separa objetivamente de su propia realización. Su actitud experimental lo alejó de la ortodoxia geométrica, en provecho de una posición más irracional, consagrándose a una actividad inestable, que iba desde el ensayo cinematográfico a la pintura y finalmente

al tratamiento del vidrio, en el cual ha descubierto posibilidades de creación plástica no limitadas a una simple muestra del material, de su técnica o de la funcionalidad del objeto logrado, como lo demostró su exposición del vidrio, en 1959; el espacio interno del vidrio no está carente de una tridimensionalidad dotada de misterio cuando se trata el material con entera libertad; el vidrio sumergido, por ejemplo, se emparenta con el vitral, pero también puede tener un valor más artístico al ser transformado en un objeto de creación pura gracias a las propiedades de la pigmentación.

#### LA ESCULTURA ABSTRACTA

La escultura tuvo siempre en Venezuela pocos cultivadores. En el Círculo de Bellas Artes no figuró un sólo escultor. Esto es explicable, no hubo propiamente una escultura impresionista, Francisco Narváez, nuestro mejor escultor, es de una generación bastante reciente. Entre los Disidentes no hubo quien se propusiera ser escultor. Tan escasa inclinación por arte tan severo no puede explicarse solamente como carencia de tradición; ello también es consecuencia de una cierta impotencia del temperamento del trópico para la expresión volumétrica. La escultura, empero, floreció en las regiones mediterráneas donde la clara atmósfera destaca las formas de la naturaleza y el clima es propicio a la sensualidad táctil de la materia. La cuenca del Caribe, que está más cerca de la sensibilidad mediterránea que países como la Argentina

o el Uruguay, no ha producido sin embargo un escultor notable.

En la escuela de Artes de Caracas faltaron siempre profesores de escultura que no vieran el arte como asunto de academia. Ella tenía un rango secundario en el estudio del arte puro. Los alumnos querían ser pintores.

Después de 1940 está en actividad el escultor Narváez, quien había estudiado en Europa. El primer realismo de Narváez es tranquilo y amable, aunque salva el riesgo de un simple folklorismo morfológico en virtud de la armoniosa estilización que hace de la figura humana en provecho de las calidades de los materiales en que ésta está tallada. Narváez continuó pacientemente esta línea de estilización figurativa; luego bajo la influencia de Arp y Moore comenzó una época en la cual depuró el volumen hasta hacerlo abstracto. El torso humano, más que las formas embrionarias de la vegetación, siguió siendo el resorte de su inspiración. Después de 1952 entra en un período abstracto. El volumen cerrado es su gran medio y ahora pasó de la utilización de maderas como el carreto, la caoba y el guayacán al empleo del bronce, el hierro y diferentes piedras de mar y de un registro inagotable de nuevas maderas, de una dignidad poderosa, que él mismo iba descubriendo. La abstracción no era más que la consecuencia lógica de una estilización persimoniosa que surgía de necesidades de apropiación de la plasticidad de la materia antes que del deseo de representar el modelo humano.

El abstraccionismo geométrico inauguró una nueva época del hierro para la escultura. El pintor trabajó ahora sobre bocetos para crear estructuras de metal que debían integrarse como relieves a la arquitectura de edificios y jardines. Sin embargo, se perdía el sentimiento de la materia y de la artesanía, tan importante para la escultura tradicional cuando el artista entregaba, como un arquitecto, sus proyectos al herrero. La escultura pudo ser campo de investigación para personas que no se habían formado dentro de la exigente técnica que desde Miguel Ángel hasta Lipchitz y Gargallo constituía una gran tradición de artesanos.

Para el hierro laminado diseñaron con rigor geométrico Omar Carreño y Víctor Valera; los dos eran pintores sometidos a una lógica rigurosa a tiempo que se consagraron a una escultura estable hecha de varillas y planchas de hierro laminado, en cuyo conjunto la materia apenas era sentida como materia.

En la misma dirección constructivista se orientó el escultor Pedro Briceño. Alumno de Robert Adams, en Londres, Briceño encontró en el hierro un material noble capaz de reducirse a un estilo que combinara la rigidez de los cortes geométricos con la libertad que acordaba la posibilidad de hacer ingeniosas combinaciones de forma con las planchas patinadas.

Briceño aborda la escultura con dedicación y una seriedad que sólo tuvo antes Narváez. Su preocupación por aprisionar en sus estructuras un espacio que se vuelve dinámico pone en evidencia una fuerte

intención constructiva, que domina gran parte de la escultura contemporánea; pero no por ello Briceño descuida el tratamiento directo y en forma emotiva del material de que se vale. Incrustación de piezas fabricadas, en sus obras de aireada verticalidad entrecruzada de varillas como signos, presuponen la influencia de los logros de Julio González en la escultura de hoy.

### CONCEPTO DE ABSTRACCION

Todas las corrientes plásticas que en este siglo escapan a una representación propuesta de la figura humana o la naturaleza, han recibido **grosso modo** el nombre de abstractas. Históricamente el abstraccionismo fue la culminación de las ideas de los pintores cubistas quienes, basados en el concepto de realización y no representación de lo real, formulado por Cézanne, crearon en el cuadro una perspectiva múltiple y una imagen fragmentada. En principio el Cubismo se opone a la concepción antropomórfica en el sentido de imitación de lo real que había dominado desde el Renacimiento. Según esto sólo podía considerarse como arte una representación regida por las leyes de la percepción normal de las cosas. Ya los impresionistas habían bombardeado la perspectiva realista. Al color tonal que imita la realidad opusieron la teoría del color, fundamento de la moderna expresión pictórica. Los impresionistas habían dado sin proponérselo categoría de obra independiente de la naturaleza a cada cuadro. Con este descubrimiento no se hacía en realidad más que volver a las profun-

das fuentes de la pintura. A Leonardo da Vinci, cuya definición del cuadro, retomada en los tiempos modernos por Maurice Denis, como mera reunión armoniosa de colores sobre un plano dimensional, vino a ser en adelante argumento apriorístico de la pintura abstracta.

Cézanne fue la piedra angular. De él nace lo capital de la nueva concepción que basa la realización no en las leyes de la naturaleza sino en las posibilidades expresivas del artista independientemente de aquélla. La imagen se construye así misma a través de su medio único de realización: el color; tal fue la determinación de Cézanne.

Hacia 1910 Kandinsky pintó "La mancha roja", una acuarela que en un sentido pictórico era la primera obra abstracta. Más que proponerse un orden lógico o arbitrario en los contrastes rítmicos de los colores, Kandinsky buscaba expresar realidades últimas; su obra devino así una aclamación de potencias irracionales que afloraban por vía del color. Fue una obra maravillosa que mantenía su frescura poética incluso cuando dominó en ella el plano geométrico.

El llamado constructivismo exploró las posibilidades de un arte al que se podían aplicar perfectamente las leyes científicas para ponerlo al servicio de la sociedad. Nació en Rusia, en época de efervescencia revolucionaria, como continuación del trabajo suprematista de Malevistch. El Soviet estimuló esta obra de vanguardia, cuya sintaxis proponía una ruptura radical con la postura tradicional, lanzando al

nuevo arte hacia planos de competencia con el progreso técnico. Tal esfuerzo, en el que de un modo tan magistral colaboraron artistas como Pevsner, Gabo y, sin duda, Malevistch, no cuajó debido a las imposiciones del realismo social como teoría del estado, con lo cual se cometía el error de poner un arte burgués al servicio de una sociedad sin clases que acababa de sacudir el yugo de las formas de explotación burguesas.

Mondrian fue el continuador de la estética neoplástica. En líneas generales, este arte debe interpretarse como un estilo de ejecución de obras que entran en relación directa con los valores de una sociedad donde la arquitectura vuelve a ser el arte reglamentador de las funciones humanas. Así fue como la pintura encontró en las matemáticas un espíritu que la identificaba con la arquitectura. Esta se volvió en muchos casos un arte tiránico y matriz. Y el pintor pagó cara su audacia, allí donde no había una personalidad fuerte, al subordinarse a postulados propios de la ciencia.

Mondrian, que no se había prestado a la creación de estructuras objetivas, llamó sus pinturas con el nombre de concretas, explicando que la verdadera abstracción se producía en el arte tradicional cuando éste tomaba como punto de partida la realidad que se quería representar, pero que el nuevo arte, el que él anunciaba, constituía al contrario realidades concretas, autónomas de todo simbolismo o simulación y por consiguiente no abstractas sino objetivas.

Tal arte, que proliferó sobre las conquistas de Mondrian y Doesburg, se denominó también neoplástico, designación genérica que al mismo tiempo se aplicó a todas las obras donde el proceso de creación respondía a diseños de construcción por planos diferenciados o por asociaciones lineales; a todo arte incluso que evocaba el comportamiento de Cézanne ante la tela y, en la misma línea, las directrices cubistas, que multiplicaron el enfoque del objeto sobre el cuadro, y de los pintores que en adelante, de un modo absoluto, volvieron de la geometría forma y contenido de sus obras.

Paralelamente a este arte optimista, dominado por una concepción racionalista, surgió otro arte abstracto que parecía heredar de manera directa la capacidad de investigación, de índole más caprichosa, que habían tenido el dadá y después el surrealismo. El dadá introdujo la poesía de lo cotidiano y el absurdo de la vida en cuadros que eran grandes tratados de audacia. El surrealismo desvirtuó la explosividad del dadá en provecho de una encendida proclama anecdótica, bajo un nunca bien estudiado programa de lo que se llamó "L'écriture automatique", suerte de ábrete sésamo, que en pintura se tradujo casi siempre en imágenes de literatura barata.

Un arte al margen de la lógica y de la literatura iba a nacer en perfecta vinculación con las metas de la vanguardia. Una tercera posición, sin duda. El caballete volvió a ser el altar del pintor. Pintura que se hizo más influyente en las épocas dramáticas y conflictivas en las que parecía imposible creer que

una ciencia de exterminio podía ser al mismo tiempo objeto de esperanza para el hombre. La sociedad era cada día menos optimista a medida que la guerra se acercaba. Entre 1930 y 1944 esta especie de vitalismo que se manifestó de maneras diversas, no contaminado aun por la anarquía y por el concepto de ruptura a toda costa, logró codearse con las tendencias constructivas. En especial fue avivado por el inmenso caudal que trajo la visión escatológica de Picasso, cuya estilización proclamaba la posibilidad de una vuelta al hombre a partir de una creación singularizada.

Pero después de 1944 las teorías de Mondrian hicieron profundo impacto sobre las nuevas generaciones que buscaban orientarse sobre el suelo de una Europa devastada a través de ideas que no permitieran forjarse ninguna ilusión acerca del hombre como ente histórico. El geometrismo comenzaba dramáticamente, porque buscaba ahogar en sí mismo el irracionalismo que había llevado a ciegas posturas idolátricas, lo que hizo posible la destrucción de pueblos enteros, que era necesario reconstruir a toda costa, con un ascetismo ciego que hacía olvidar triunfos y derrotas. El abstraccionismo iba a despersonalizarse, cuando las fuentes de ese impulso incosciente desaparecieron, y en vez de angustioso se volvió superficial. Creyó haber dado con el fin de arte y confundió la verticalidad del progreso con la posibilidad del arte, y en busca de un punto de apoyo subestimó sus fuerzas y se entregó a la arquitectura. Era la última etapa

del neoplasticismo. El verdadero momento del arte concreto. Había surgido la pintura geométrica.

### LA CIUDAD UNIVERSITARIA

La Ciudad Universitaria es el mayor esfuerzo de integración de las artes plásticas nuevas a la arquitectura en Venezuela. Proyectada por Carlos Raúl Villanueva, el más importante de nuestros arquitectos, en ella se pusieron en práctica los más avanzados conocimientos técnicos para servir al concepto de integración de las formas a las condiciones naturales del ambiente sin descuidar la funcionalidad de la obra. En la Ciudad Universitaria se encuentra lo principal de la obra muralística de los abstractos venezolanos. Fue ella también centro de convergencia del arte universal representado por los nombres famosísimos de un Laurens, Leger y Arp. Sus obras ubicadas en el gran patio del Rectorado relacionan uno de los espacios arquitectónicos más bellos del mundo. La gran pieza en bronce de Henri Laurens, la escultura de Arp, la obra del ruso Pevsner o la de Baltazar Lobo, muestran toda la variedad del arte escultórico en este siglo, desde la línea constructiva más cerrada, a la pureza de volúmenes y a un violento expresionismo surrealista, como el que se aprecia en la obra de Laurens.

De los muralistas, Fernando Leger es el más renombrado. Su obra tan única, que recogía la enseñanza del color abstracto para un arte de imágenes figurativas irradiantes, combinaba sensualidad con in-

teligencia. Otro francés, Vasarely, que había sido cabeza de escuela del movimiento cinetista, en París, al cual adherían algunos artistas venezolanos como Soto, también realizó dos murales para la Ciudad Universitaria. El escultor Calder hizo la decoración del techo del Aula Magna, un espacio profundamente orgánico, donde el muro está visto en su calidad de materia total, y no como pulido revestimiento. Las planchas que parecían moverse en vértigo creaban una poderosa sinfonía de ritmos en el cielo. Un vigoroso himno a un metal convertido en flora tentacular.

Pero los murales de la Ciudad Universitaria no reflejaban únicamente la línea concreta que se había impuesto como estilo pictórico de la arquitectura. La abstracción lírica había ganado allí un puesto, frente a la rigidez inflexible de las verticales y horizontales. Mateo Manaure y Oswaldo Vigas decoraron con libertad los murales que rodeaban el patio exterior y la entrada del Rectorado. Soto aportaba sus construcciones en hierro para la facultad de Arquitectura. Y Pascual Navarro Velázquez, en fin, trabajó desde París para el mural que rodea el pasillo del Aula Magna.

### LA AVENTURA GEOMETRICA

En la dirección del abstraccionismo geométrico se levantaron dos generaciones de artistas. Sin formar parte de los Disidentes, algunos pintores que tenían la edad de éstos habían evolucionado, ya en París,

hacia el geometrismo. Miguel Arroyo, que se había especializado en los Estados Unidos, se consagró a la cerámica de formas puras, válida en sí misma como objeto artístico. Iba a crear a la postre la más importante corriente de cerámica en Venezuela, aquella que por la conciencia de sus medios se emparentaba de cerca con el abstraccionismo, y cuyos talentosos representantes, Tekla Tofano y Cristina Merchán, dieron fama a la producción nacional.

Armando Barrios forma parte en París del movimiento que después de 1953 se encontraba en pleno apogeo; en Caracas, Barrios abandonó el abstraccionismo, en el cual su obra se esforzaba demasiado como para no comprenderse que debía volver a la figuración, pero no al realismo, pues Barrios realizó luego un arte de síntesis, donde la línea y el color jugaban sobre decantadas armonías.

Otro artista de notable receptividad, Carlos Cruz-diez había realizado una figuración casi folklórica antes de dedicarse con mayor suerte al abstraccionismo. Cruz-Diez fue atraído por las realizaciones cinéticas y ópticas. En lo primero pueden incluirse sus experiencias en pintura en relieve, así como sus cuadros de encendido colorido donde los ritmos del dibujo semejaban el parenquima vegetal agrandado y moviéndose a través del microscopio. En lo segundo están sus pinturas donde los reflejos ópticos producidos por el que ve mezclan ingeniosas asociaciones de líneas en profundidad.

Víctor Valera, que estaba influenciado también por la corriente cinetista, realizó policromías para edificios, pero en su arte cuidó no desviarse hacia la severidad lineal de un Vázquez Brito, cuyas pinturas sobre el blanco, sometidas a los esquemas paralelos del diseño lineal, parecían negar la voluntad creadora de este artista que había cumplido uno de los estilos figurativos más candorosos de su generación.

Otro de ellos fue Jesús Soto, quien había sido Director de la Escuela de Artes Plásticas de Maracaibo al egresar de la Academia de Caracas. Marchó a París sin ningún nombre. Su trabajo de los primeros años fue realizado con verdadera seriedad y en el mayor silencio. Al contrario de sus compañeros Soto no escandalizó desde París, ni pensó en Venezuela de modo intencionado cuando realizó su obra. No volvió al país. Trabajó cerca de Vasarely y los cinetistas, para superar la limitación puramente cromática del abstraccionismo. Lenta y conscientemente se hizo un nombre entre los artistas de Alemania y Francia. A este último país ha representado en exposiciones internacionales, otras veces ha representado a Venezuela, haciéndose merecedor por todo ello al Premio Nacional de Pintura, en el Salón Oficial de Caracas.

Soto considera el cuadro como el medio para expresar un sentimiento ajustado de la atmósfera apresada en estructuras en relieve que el espacio penetra. Su interés por la materia deviene menor ante el efecto sensible y poético que logra con cada cuadro. Tal particularidad es más acentuada sobre todo en sus úl-

timos cuadros, que combinan un linealismo constructivo con toques de materia informal. En sus obras en plexiglás, lo dominante es la sensación del espacio en movimiento. La estructura es pesada y en ella no importan tanto las formas de vidrio laminado como la visión del instante coloreado que capturan. Espontáneo y consciente, Soto significa una vuelta al espacio natural de los impresionistas, que concebían la realidad como un todo fluyente de la obra al espíritu y del espíritu a una obra que captaba una irremediable tensión del tiempo entre la necesidad de vivir y el devenir.

Habría que considerar el nombre de Gerd Leufert entre aquellos que, sin ser venezolanos de nacimiento, han dado aporte al arte del país. Como pintor de la tendencia concreta, Leufert guarda bien la distancia entre una lucidez sobria y una intensidad poética que sabe comunicar a su obra sin proponérselo, ya sea en la expresión gráfica, en lo que es uno de nuestros maestros, ya sea en lo propiamente plástico, en lo cual es uno de los artistas más honestos.

Al de Leufert y el movimiento abstracto se asocia también el nombre de Gego, escultora de tendencia cinética, cuyas creaciones en hierro acentúan por encima de la rigidez del metal, valores líricos de conjunto.

Omar Carreño se consagró también a un trabajo agotador en Lausanne, después de 1950. Su exposición efectuada en 1956, a su regreso a Venezuela, le reveló la posibilidad de una realización más plena en su serie de los Polípticos, que mostró un año des-

pués en la Galería Cruz del Sur, y construídos casi al mismo tiempo que sus esculturas en hierro.

El más joven de los geométricos fue Daniel González, en quien la actitud experimental lo llevó a plantearse el abstraccionismo como posibilidad didáctica solamente. Estudió sin embargo la luz actuando sobre una superficie blanca en relieve. Había sido discípulo de Mateo Manaure, pero el interés por el color devino en él secundario ante la opción inagotable de las técnicas aplicadas.

Elsa Gramcko representó a Venezuela en la Bienal de Sao Paulo, en 1959. Las formas delimitadas en sus cuadros no determinan la espacialidad ni relaciones cinéticas, sino que ellas se cierran mostrando orgánicamente una superficie coloreada de efecto sugerente al espectador. En su última obra Elsa Gramcko sensibiliza el espacio lleno ahora por una materia texturada.

## EL ABSTRACCIONISMO LIRICO

El abstraccionismo lírico significó una tercera posición, escapada de lo ideológico, entre los partidarios del arte geométrico y el realismo. No podía por lo tanto renunciar fácilmente a la tela y al óleo. Proclamaba su lealtad a los procedimientos del cubismo y representaba la corriente romántica de nuestra época. La pintura no evadirá entre tanto sus compromisos con la realidad que le servía de inspiración, si no de modelo. Ni tampoco a la emoción que el artista sentía de modo natural cuando pintaba deján-

dose suscitar por el espíritu del modelo del que había prescindido objetivamente sólo para encontrarlo en el fondo de sí mismo.

En Venezuela, los jóvenes que egresaban de la Escuela, manteniendo actitudes de choque con la tradición establecida, encontraban un camino polémico en una figuración lírica que tomaba el trazo del cubismo y el color de los fauvistas, y que dio algunas de las mejores obras de la pintura nacional.

Ya en París Manaure había pasado del realismo grotesco de su primera obra a una suerte de abstracción surrealista; eran dibujos de formas larvarias que se desplazaban en una zona de penumbra como plasma donde se movieran microorganismos.

Oswaldo Vigas produjo su serie de las brujas, por medio de un instinto pictórico capaz de producir originales relaciones con una materia rica y profunda. Una voluntad de expresión onírica cristalizaba en aquellas fantasías llenas de encanto, como no se había visto antes. El éxito de Vigas tuvo repercusión y ayudó a fortalecer la posición de los abstractos líricos. Después de un período de vacilaciones en París, Vigas ha dejado una obra extensísima, mostrada recientemente en Caracas, una obra donde tan pronto agotaba sus propias intuiciones expresionistas por medio de un colorido violento pero torpe, como también se entregaba a ensayos en blanco y negro, creando estructuras fuertemente cerebrales, que evidenciaban los trazos de un magnífico dibujante que no se ha hallado a sí mismo.

Las pinturas iniciales de Mario Abreu contenían la franca rebeldía de un colorista espontáneo, en cuyos ritmos primitivos esplendía el fastuoso color de invierno del trópico, en medio del grito de los gallos, que cantaban en el verde y el anaranjado, y en una vegetación que era fauna de plumas en vuelo para conjurar el Canaima. Rafael Sylva Moreno era más que todo un decorador cuyas primeras obras tenían ese lirismo impulsivo del momento. Alirio Oramas imitaba el contrapunto de los papagayos en el cielo; era el cuadro ideal, donde la abstracción conducía a otro plano de realidad distinta al que servía de base a la obra.

Más tarde Enrique Sardá introducía un personaje mecánico en pinturas que amplificaban el campo visual e íntimo de un cuadro de Klee. El abstraccionismo geométrico rivalizaba con la figuración lírica. La polémica con los realistas arreciaba. La pintura estaba a la orden del día, aun más que la literatura o el teatro, conquistando un público ansioso de conocimiento, que año tras año llenaba con ánimo de discusión un Salón Oficial atiborrado de contradictorias manifestaciones.

Un pintor como Milos Jonic tomaba la línea nerviosa de sus figuras ligeramente angustiadas, para dedicarse a un abstraccionismo esquemático, donde el rigor de los planos y la sobriedad de las tintas grises que imitaban los cielos claros, no eludían la expresión, por vía directa, de una emotividad contagiosa y franca ante el paisaje abierto de Caracas.

Manuel Quintana Castillo procedía de un realismo social meditado arduamente al margen de toda escuela. Su paso a la figuración lírica fue una apotheosis del color, donde globos incendiados celebraban la aparición de mujeres fantasmales surgiendo en primer plano de una visión de sueño evaporado en la levedad maravillosa, entre rejas barrocas y lunas rojas. Después de todo, Quintana avanzó hacia la abstracción absoluta, sin prescindir del poder de su grafismo innato, a que lo llevó el estilo entrecortado de un pintor de olfato, que había intuído la lección de color de los cubistas, la pureza de medios de un Klee y la fantasía de un Chagall. Después fue el rompimiento con la fragmentación cubista y la línea estructural. Había nacido el informalismo.

En menor grado puede considerarse dentro de la corriente estudiada el figuralismo de Virgilio Trómpiz, a quien no sólo reclama la realidad poética originada con la posibilidad del color puro, sino también el contenido social, que de modo áspero, sin dejar por eso de ser pictórico, expresa en cuadros como *La Montonera*, *El Cristo* y las figuras de mujeres criollas perfiladas contra un cielo de sangre negra, de corte más realístico.

Angel Hurtado recibió en Francia influencia de Hartung y supo despojarse de ésta para un arte de esencia gráfica, donde la imagen disuelta en una atmósfera monocroma se alejaba o acercaba hacia el espectador en medio de la luz o de la noche. Era un arte donde los signos tienen un valor semejante al de la palabra en la poesía; no son signos gramaticales,

sino que están dotados de una plasticidad que los hace válidos por sí mismos. Hurtado fijó un repertorio de formas astrales, los doce signos del Zodíaco, inadmisibles en el cielo. Pintura esencialmente visual, hecha por quien es también, y a conciencia, uno de nuestros mejores cineastas.

El arte de los últimos años se caracteriza por la búsqueda angustiosa de nuevos cauces expresivos. Más allá del signo y de la imagen, se inventa el espacio absoluto de las tramutaciones de la materia y del rasgo como expresión de vitalidad, en su empleo directo y elemental. La pintura de hoy es esencialmente vitalista. De tal modo, el abstraccionismo que hoy se pone a la vanguardia de tal proceso, presenta desarrollos y puntos de vista cuyas posibilidades creativas resultan infinitas.

El nuevo arte, como dice el pintor Georges Mathieu, originó una revolución en la morfología y en la semántica, "la más profunda revolución de nuestro tiempo". Si la actitud del pintor se mantenía antes en un plano pasivo y mental, por lo cual su creación resultaba un esquema simbólico, divorciado de su vida, el nuevo arte quiere que el cuerpo humano, sus entrañas, su corazón, a través del gesto orgánico, devengan elementos motrices de la creación artística. Se rechaza la forma como elemento de composición y se excluye el principio de armonía renacentista. Se otorga al artista, en consecuencia, libertad ilimitada para lograr una interiorización del hombre en su propia creación. Frente a este arte de libertad, del cual nos ocuparemos en otro capítulo, existe un arte

normativo, que reconoce al estilo como unidad de la evolución creadora, un arte que marcha sin saltos repentinos y que no rompe con la forma ni el canon tradicional de belleza.

A este último arte, más que al primero, corresponde en cierto modo la pintura de Jaimes Sánchez. Aunque los procedimientos de este pintor son tradicionales, tanto por el empleo del óleo como por el modo de utilizarlos, Jaimes es un pintor original, tanto más si lo juzgamos en nuestro medio. Sus experiencias más recientes se explican a través del horizonte que abrieron al arte Nicolás de Stael y Poliakoff. Como éstos, Jaimes es colorista genuino, virtud que sólo vino a revelar después de haber realizado durante varios años, en Europa, una pintura de representación espacial, que hoy queda con poco interés a causa de apoyarse en valores de significación literaria. El interés de sus obras reside en la cualidad de realidad plástica que otorga a cada cuadro, realidad que comienza a existir separadamente fuera de la relación entre signo y significado. Esta relación no cuenta más en la tela de Jaimes porque pintura y significado son una misma cosa. No elimina la forma ni la destruye, sino que le devuelve la intensidad primaria de la forma en la naturaleza, la convierte en masa sin bordes de una materia fragmentada cuyas tensiones, representadas en tela por armonías y contrastes de colores luminosos, tiende a liberar energías vibrantes, internas sobre un espacio texturado, que semeja parte de una extensión mayor recortada. La intensidad del empaste es la cualidad principal de sus

cuadros. Por eso mismo Jaimes se desempeña mejor en la tela de pequeños dimensiones donde la conciencia controla con más propiedad cada acto.

Y con la revisión de la abstracción lírica cerramos el estudio de los orígenes de la pintura no figurativa en Venezuela, desde su iniciación hasta las corrientes actuales, no incluida la tendencia informalista, que sólo hace un año consolidó un lugar de importancia en nuestra pintura.

(1961)

## ARMANDO REVERÓN<sup>1</sup>

Aunque se ha escrito mucho sobre Armando Reverón, no se tiene aun una monografía que interprete con la debida profundidad la obra de este pintor. Reverón es hoy un famoso desconocido; y a ese desconocimiento contribuyen no sólo la escasa divulgación de su obra y la carencia de un estudio denso sobre ella, sino también el hecho de que los críticos suyos se empeñan todavía en discutir cuestiones de segundo orden relacionados más con la vida del artista que con su obra. ¿Era un pintor culto o un pintor intuitivo? ¿Expresionista o impresionista? ¿Esquizofrénico o que fingía locura? Y por encima de todo: esa leyenda del solitario mil veces desplegada con bellas fotos en los periódicos. Detrás de todas estas especulaciones más o menos circunstanciales, se siente ese gesto grave y a la vez importante de quienes se saben estar contribuyendo a un entierro. El silencio avanza detrás de ellos a pasos marciales.

---

<sup>1</sup> Artículo escrito en 1956 y publicado en la revista *Crónica de Caracas*, N° 34, año 1957.

Un problema para el público es por lo pronto dónde ver la obra de Reverón.<sup>2</sup> El Museo de Bellas Artes sólo posee dos cuadros del pintor.<sup>3</sup> Por otra parte no se trata de un artista fácilmente comprensible. Se necesitaría además de una crítica accesible a aquellos para quienes se habla y se escribe, de una divulgación más interesada en la obra que en la leyenda. Sobre la muerte del artista cayó repentinamente un montón de artículos y reportajes que sólo sirvieron para confundir a un público a quien pareciera habersele ocultado a propósito hasta la misma existencia del pintor.

#### LA RETROSPECTIVA DE 1955

La retrospectiva de la obra de Reverón se llevó a cabo en julio de 1955, en el Museo de Bellas Artes. Nunca el número de obras que se exponían aquí sobre un solo artista fue mayor. No obstante, solamente pudieron catalogarse 400 obras, doscientas cuarenta y cuatro de las cuales eran pinturas, en diversos procedimientos, y el resto, o sea casi la mitad, dibujos al carbón o al lápiz sobre papel, cartones o periódicos

<sup>2</sup> En el tiempo transcurrido hasta ahora se han celebrado varias muestras de Reverón, en Caracas. Han aparecido, al mismo tiempo, en el mercado, numerosos cuadros que no figuraron en la retrospectiva, algunos de ellos extraordinarios. El Museo de Bellas Artes abrió una sala consagrada a Reverón en el año de 1960.

<sup>3</sup> Este número aumentó a 21 pinturas en 1962; son obras, por lo demás, excelentes.

envejecidos. Dos problemas se presentaron en la organización de la retrospectiva: la localización de una obra que se suponía pasaba del millar de pinturas y el establecimiento de una cronología aproximada. Sobre lo primero habría que decir que buena parte de esta obra fue sacada de Venezuela por sus compradores; la cronología fue establecida, después de arduo trabajo, por Alfredo Boulton, autor del prólogo del catálogo de la retrospectiva. Reverón había estado pintando por más de 30 años; su obra había pasado casi inadvertida, salvo para sus amigos, prueba de ello es que solo gana el Premio Nacional de Pintura en 1953. Dada la fragilidad de los materiales con que trabajaba, ¿cuántos cuadros suyos desaparecieron? Gran parte de ellos perdieron su calidad original, allí donde la tela no fue debidamente preparada ni se emplearon fijadores adecuados. El corrosivo y cálido ambiente marino no solo le proporcionó la aspereza de los motivos que pintó, sino también, y en gran parte, los agentes de su destrucción. Se había entregado a una tarea donde la imprevisión y lo casual eran elementos creadores de su obra. Todo en la vida de Reverón está lleno de esa urgencia que hace que la obra aparezca ante sus ojos

\* Reverón pasó largos períodos sin pintar nada; en otros años se entregó frenéticamente al trabajo; el empleo de una técnica muy simple le permitía dar término rápidamente a un cuadro y pasar a otro en el mismo día. Pero podía asimismo dejar la labor interrumpida; a menudo las fechas con que marcaba sus cuadros no correspondían con los años en que realmente los había pintado. (Ver catálogo de la retrospectiva de Reverón; Museo de Bellas Artes).

como un drama, drama ante el cual se resiste a esperar. Pero aquello que comunica su valor fundamental al arte es la condición de permanencia y fijeza que lo diferencia de la vida.

Aunque no correspondió a los cálculos previstos, la retrospectiva fue también una revelación. En adelante nadie puede poner en duda el genio de este artista ni la calidad de una obra de la cual sobra todo elogio. La muestra daba idea de su unidad sorprendente. Revelaba un estilo pictórico, una visión original del mundo, un arte cuya importancia solo hubiera podido comprenderse de la confrontación de toda su obra. Reverón planteaba todos los problemas por los que ha de atravesar un artista que arrancando de la figuración tradicional desemboca en una expresión angustiosamente contemporánea. Hay en ella, en esta obra, una violenta revelación de la materia, que la pintura venezolana no había conocido antes.

Reverón aparecía para algunos como un pintor de contenido universal que permanecía fiel a su propia tierra. Había penetrado en la esencia del claroscuro originado bajo nuestra brillante atmósfera. La pintura es para él un acto de rebelión. Descuidó los procedimientos tradicionales, en provecho de una técnica propia; técnica vertiginosa donde la percepción se hace súbita captación de una imagen desgarrada de la memoria. Había esa dramaticidad que no proviene tanto de la realidad como de la visión interna. Pocas veces una pintura fue en nuestro medio tan espiritual. Esa luz de Reverón es obsesivo alumbramiento de una vida interior que se niega toda lógica,

pero que necesita de una imagen que exprese y justifique esa misma vida.

## REVERON: EL HOMBRE

Había nacido en 1889 en Caracas. Su infancia transcurrió en Valencia, de donde era la familia de su padre. Vivió su niñez en condiciones inestables y duras a causa de la incomprensión que tuvieron entre sí sus padres. La enfermedad de su madre y finalmente la destrucción del hogar dejan recuerdos en su vida; recuerdos de los que se niega definitivamente a hablar, pero que han dejado en él la propensión neurótica de su madre y esa melancolía que aparece en algunos momentos de su vida, y que, en consecuencia, signa toda su obra. Esos recuerdos de una época con la cual ha roto para siempre los ha fijado en pinturas muy románticas que bajo la influencia de la academia de Caracas pintó hacia 1908, pinturas que Alfredo Boulton ha descrito inexplicablemente como cromos.

Hay dos momentos más: fue inscrito en la Academia que dirigía Emilio Maury, en 1904. Hacia 1919 recibe clases de Herrera Toro y egresa probablemente en 1910 de esta Academia, contra la cual se había suscitado un año antes una violenta reacción artística.

En 1911 está en España, vive en Barcelona y pinta bajo la influencia del realismo español de la época una serie de personajes típicos en una técnica muy pastosa; algunos de esos cuadros fueron reproducidos

en la revista El Cojo Ilustrado. Una de estas obras, pintada en 1912, estaba expuesta en la retrospectiva de 1955.

Antes de partir había expuesto con Rafael Monasterios en la Escuela de Música y Declamación.

¿Qué hizo Reverón en este primer viaje a España? Enrique Planchart, quien consagró toda su vida al estudio de la pintura de su generación, anota las siguientes frases: "nunca hemos logrado averiguar de fijo lo que allí hizo Reverón, mas los nombres de Borrás Avella, Muñoz Degrain y de Manuel Marín, mezclados en el relato de sus andanzas, dejan suponer que pasó por la Escuela de Barcelona y por la Academia de San Fernando"; pero no quedará satisfecho con la enseñanza allí recibida; el mismo Planchart cuenta que había sido intrigado por la pintura de Goya y del Greco, lo cual motivó que 2 años después realizara un segundo viaje a España. Esta estada es mucho más importante; no la dedicará a pintar como la primera vez; se interesa sólo por ver la pintura de aquellos dos genios. De Barcelona viaja a París, invitado por el pintor Fournier, quien le pone a su disposición su taller de Chantilly. Pero solo pasa en París varios meses. Tampoco está conforme con lo que allí se hace; eso podría ser un arte genial, pero un arte que no encontraba resonancia en su espíritu. Al mediar 1915 está de nuevo en Caracas. No dirá nada de lo que vio o hizo en Europa, no cuenta absolutamente nada.

1919, 1920 y 1923: nuevas exposiciones. Desde 1921 vive retirado en el Litoral. Mas tarde construirá en Macuto, frente al mar sonoro, su casa y su mundo, cerrado al exterior pero no a las voces lejanas.

El Ateneo de Caracas hizo años más tarde una exposición de sus telas del período bautizado con el nombre de *época blanca*. Enrique Planchart organizó en 1951 una nueva muestra en el Hogar Americano. Y Alejandro Otero presentó en el Taller de Arte Libre una pequeña exposición, en 1948, que serviría de puente entre Reverón y la juventud.

En 1945 fue internado por primera vez en el Sanatorio del Dr. Báez Finol; volvió a Macuto a mediados de ese mismo año; un nuevo ingreso al Sanatorio San Jorge, del Dr. Báez Finol, se registró en 1953, y aquí murió el 17 de septiembre del año siguiente. El mal había degenerado en la esquizofrenia de los solitarios.

## EXTRAÑOS VISITANTES

Tres viajeros llegaron por esos mismos años a Caracas. Samys Mutzner, el primero, influyó decisivamente sobre el grupo de Reverón.<sup>5</sup> Entre Ferdinandov y Reverón se establece una afinidad que se transforma en influencia del ruso sobre nuestro pintor. Esta influencia, que se refiere más a la conducta que a la pintura, al gesto más que a los procedimientos

<sup>5</sup> La obra de Mutzner fue mostrada en 1957 en la Sala Mendoza.

tos, ha sido señalada como una de las más importantes y al mismo tiempo definitivas que operan sobre Armando Reverón.

Sin embargo puede hallarse cierta influencia del trabajo de Ferdinandov en cuadros de 1919 y 1920: las atmósferas azules, suavemente profundas y poéticas; los arabescos de una vegetación estilizada que se elevan en la noche y que dan esas sensaciones musicales que buscaba Ferdinandov. Su cuadro "La procesión de la Virgen del Valle" es un buen ejemplo de este período colorístico por el que atraviesa Reverón, y donde se manifiestan los consejos de Ferdinandov. La deuda del cuadro que llamó Reverón "La Cueva" no es solo con respecto a Goya, sino también con relación a los paisajes submarinos de Ferdinandov. Esta pintura es demostración de la maestría con que Reverón empleaba el color por esta época. En el dibujo aparecen ya los rasgos característicos de su último período; las dos figuras femeninas yacen sumergidas en un clima onírico, iluminadas por un foco de luz misteriosa que desciende sobre el pecho de una de ellas. La transparencia de la atmósfera lograda con tonos azules y la alucinante poesía de este cuadro habían asombrado a Ferdinandov, y esta obra queda como una de las más importantes de la pintura venezolana.

Después de 1920, todo el esfuerzo de Reverón se encamina a neutralizar la exaltación del cromatismo, en cierto modo romántico, de esta época; en adelante su preocupación será la de la luz y el dibujo; copiará el agreste y blanquecino paisaje del Litoral, y su tra-

bajo en adelante consistirá en adaptar su pupila a la deslumbrante claridad.

## EMILIO BOGGIO

Antes de retirarse a Macuto, Reverón recibe todavía una influencia más: Boggio,<sup>6</sup> cuyas obras se exponen en Caracas en 1919. Reverón es de los que mejor aprovecha la presencia de Boggio; el cambio de su paleta se traduce en una mejor utilización de la técnica impresionista. Ejecuta así una serie de obras magistrales: "Bajo el Uvero" y "La Trinataria" (y en cierto modo "La Procesión de la Virgen del Valle"). Este conocimiento del impresionismo que Reverón no había podido alcanzar antes de la llegada de Boggio va a ser de gran importancia para su expresión futura. Hay quienes (como el propio Boulton) piensan que Reverón siguió siendo siempre impresionista: un impresionista sin color, que no observa las reglas; un impresionista lumínico;

<sup>6</sup> Una exposición de Emilio Boggio (la primera después de su muerte) fue presentada en la Sala Mendoza de Caracas, en 1956. El estudio que sirve de introducción al catálogo es de Mariano Picón-Salas. Sobre la exposición escribimos en el "Papel Literario" de El Nacional el siguiente juicio: "Boggio debe ser considerado como un maestro, pero dentro de su particularidad que lo limita a un Impresionismo ya pasado de tiempo" (16-8-56). Boggio había nacido en La Guaira, en 1857. Murió en 1920 en París y había pertenecido al Círculo de Amigos de Monet, con quien expuso más de una vez. El Museo de Bellas Artes de Caracas ha adquirido varios cuadros más de Boggio, que se suman al ya conocido óleo "Fin de Jornada", quizás su obra principal.

en realidad el cuadro está dado como un hecho físico, la materia misma es algo real, sirve no sólo para crear la ilusión de perspectiva, forma y volumen, sino que es algo que tiene presencia física en el cuadro; la profundidad espacial se organiza en la retina del espectador, principio característico del impresionismo; la ausencia aparente de dibujo, detrás del cual vibra una recia estructura aérea. Pero entre 1920 y 1922 Reverón es, técnicamente hablando, más impresionista; aunque esa técnica la aplique con mucha más libertad (y mayor frescura que Boggio) y no emplea estrictamente los colores de los impresionistas, sino que a éstos agrega los grises y el negro; el principio de dar color a las sombras es puesto en práctica por el grupo al que pertenece Reverón, a partir de estos años. Todos estos pintores que recibieron la influencia de Boggio vieron, en fin, que el valor del impresionismo residía más en las posibilidades que abría que en la aplicación estricta de sus leyes. En su mayoría, ellos fueron post-impresionistas.

#### EL DIBUJANTE

Se ha dicho que Reverón no dibujaba, especialmente en sus paisajes; esta afirmación es falsa; la obra de Reverón aparece sabiamente estructurada aun en sus cuadros más brumosos. Reverón es esencialmente un dibujante; lo que sucede es que dibuja con la materia y subordina la línea al efecto óptico del conjunto; la forma aparece siempre clara aun bajo una luz destellante; lo que ocupa el interés de Reverón son las formas de las cosas que están en un pri-

mer plano; como en la pintura de Velázquez, lo que está detrás es solo sugerido, pero se le da un enorme valor plástico a este segundo plano. El claroscuro de Reverón reviste una dinámica que solamente podría ser explicada por la realidad cuya vida quiere expresar en una palpitación instantánea, que parece provenir del caos. Esta realidad es el trópico, donde la luz juega un rol fundamental, no ya como un elemento más, sino como un personaje que penetra a todos los demás. Para Reverón los límites entre pintura y dibujo desaparecen; es difícil saber cuando estamos ante un dibujo o una pintura; la base de su trabajo es sin duda la materia y a partir de ella organiza la representación de un mundo que solo adquiere significado a través de sus propios valores plásticos.

#### EL CUADRO "FIESTA EN CARABALLEDA"

Este cuadro marca el comienzo de la evolución que experimenta Reverón después de 1922. "Fiesta en Caraballeda" señala su ruptura con el paisaje tradicional y la búsqueda de una atmósfera fantástica, de un clima irreal y al mismo tiempo de ese despojo frenético de lo accesorio que lo lleva rápidamente a sus cuadros de la "época blanca". Es allí donde nuestro paisaje, por primera vez, se universaliza; pero al mismo tiempo se revela aquí toda la intuición que tenía Reverón del color. El blanco del lienzo aparece ya como un valor plástico; los puntos de color vivo, al modo puntillista, dejan la huella del empaste en el follaje, en tanto que en otras zonas el color está puesto

en forma plana, y en otras, en forma diluída; esta especie de técnica mixta, donde se aplica la pincelada lo mismo que el frotado con los dedos, el óleo con el temple y la tiza de color, será la manera más usual de trabajo de Reverón.

### LA EPOCA BLANCA

“Es el momento en que su obra es verdaderamente creadora y por la que entra en la historia de la pintura venezolana. El fenómeno que se operó en él es del mayor interés. En este momento podría ser considerado casi como un primitivo; aquel hombre de cultura plástica muy reducida comenzó a crear, dentro de un muy especial sentido del impresionismo, su propia expresión”. Este juicio de Alfredo Boulton define muy bien la evolución del pintor durante las dos décadas en que ha pintado dentro del período blanco.

La época blanca informa el drama de la soledad del artista, las pinturas de este período rompen definitivamente con la pintura tradicional de Venezuela. Pertenecen a él paisajes y cuadros de ambiente en donde la percepción de la luz es el principal problema a resolver. Lo que importa aquí no son los temas sino la materia. Y la luz forma también parte de esta materia; pintura al aire libre; donde casi nunca falta la figura humana, escenas del puerto, o figuras siempre tratadas de un modo intuitivo, como obedeciendo a un ritmo interno para el cual el modelo viene a ser sólo una fuente de estímulo; subjetiva

vidad extrema que, paradójicamente, necesita de la realidad como de una raíz sin la que no podría vivir. Reverón se ha convertido aparentemente en un salvaje.

Su comunicación con los seres normales deviene cada día más difícil; la obsesión se convierte en una necesidad: hacer del objeto una expresión misma de la luminosidad; y esa luz está creada físicamente por medio de matices increíblemente finos y dentro de la unidad tonal del blanco; se diría que el pintor está poseído por una visión mística que funde su percepción con la vida misma de la materia que lo circunda. El toque de materia adquiere una fuerza de sugerencia inimaginable. No hay todavía interés especial por la figura humana; para Reverón el drama personal sigue siendo independiente de lo que pinta. Las marinas ejecutadas al temple sobre cartón, sin más colores, son algo de lo mejor que se ha conservado. Estas costas, sobre las cuales resbala el mar como una eternidad, con cocotales que giran locamente, producen vértigo. A una mayor eliminación de medios ha sucedido una mayor profundidad espacial. Sucede una evolución, un conocimiento lento, gradual, cada cuadro le enseña algo, deja en él una experiencia a partir de la cual comienza una nueva obra; hay un plano de la actividad en la que el pintor trabaja concientemente; a través de esa actividad Reverón comprende que la pintura es una forma de conocimiento de la realidad.

Otros paisajes donde combina el temple con el óleo sobre coletos engrudados con una materia blanca, son notables hasta donde las calidades originales

se han conservado; ya dijimos que el valor plástico de un cuadro de Reverón está en el matiz, en la sutileza con que crea esa atmósfera luminosa de sus pinturas.

Después de logrado el blanco puro, a través de la eliminación gradual del color, Reverón experimenta una última época.

### EL EXPRESIONISMO

A la par que el paisaje, Reverón cultiva el retrato y la figura. Estos temas se acentúan más en la última época. Luego de 1940, en esos años en que vivirá más aislado, su pintura retorna a la figura humana; modelo vivo o creado por el propio artista, pero que, en uno y otro caso, adquieren una realidad sobrecogedora; esas figuras parecen vivir de la imaginación y necesitan de lo irreal; están alienadas; viven en una perpetua noche. La percepción del artista se torna mucho más vertiginosa, se plasma en el cuadro de un solo golpe; es el cuadro de interiores, el mundo clausurado. Hay ese empeño del pintor en recobrar sus propios rasgos que se hunden en la nada, esos retratos de mirada extraviada, más bien inexpresiva, que reflejan una brutal abstracción; allí el pintor manifiesta una nueva tendencia hacia el color; medios aun más simples, que no exigen ni siquiera meditación, que no requieren siquiera preparar un soporte, sino que eligen lo primero que encuentran; un papel o un pedazo de cartón; y es ahora el carboncillo para ese dibujo saliente e incisivo y además irreal, combi-

nado con las tizas, para hacer de la pintura una especie de danza trágica.

Es esa época finalmente signada por algo así como la locura. Pero donde pintura y fantasía se confunden. Y en donde los fundamentos de la vida ya no encuentran asidero ni en la realidad ni en la razón.

Pero esta obra no está recapitulada. Aun necesita de un estudio más elocuente. Ella no puede ser fácilmente comprendida porque no termina en sí misma. La puebla lo absurdo. Lo reclama. Reclama a los artistas jóvenes en esta época que vuelve nuevamente al hombre. Esta época donde la soledad de la creación adquiere nuevamente carta de legitimidad.

La profunda necesidad de vida en Reverón, se tradujo en una obra de rango universal. Su apasionante exploración de la realidad, que tenía por fin mostrarnos no una copia siempre pálida de la naturaleza, sino los aspectos cambiantes de sus fenómenos, es al mismo tiempo aquello que más nos aproxima a su espíritu. A su diálogo irracional. Esta destrucción que no concluye ni siquiera con la ruptura con la tradición ni con nada, sino que reclama también la autodestrucción de la vida para restituirla en la creación.

Todo eso constituye la actualidad que los nuevos pintores descubrirán en la obra de Reverón. Esos

valores que la nueva pintura retomará para sí al profundizar también en el conocimiento de su obra.

(1957)

### CRONOLOGIA

- 1889 Nace en Caracas.
- 1904 Entra en la Academia de Bellas Artes, que dirige el pintor Emilio Maury.
- 1910 Sale de la Academia.
- 1911 Primera exposición con Rafael Monasterios en la Academia; primer viaje a España, estudios en la Academia de San Fernando.
- 1915 Segundo viaje a España; estudia a Goya y al Greco; visita París, regresa a Caracas.
- 1919 Conoce a Ferdinandov; contacto con Boggio; época impresionista.
- 1920 Expone con Brandt, Monasterios y Ferdinandov en la Universidad Central.
- 1922 Se retira al Litoral; al año siguiente vive en Macuto donde residirá definitivamente.
- 1949 Exposición en el Taller Libre de Arte, organizada por el pintor Otero.

- 1953 Gana el Premio Nacional de Pintura en el Salón Oficial de Arte Venezolano.
- 1954 Muere el 17 de septiembre en el Sanatorio San Jorge, del Dr. Báez Finol.
- 1955 Gran retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Caracas.
- 1960 Se instituye la Bienal Armando Reverón, patrocinada por el Sr. Virgilio Corao, con sede en el Museo de Bellas Artes.

## FEDERICO BRANDT

El viaje a Europa que realiza en 1902 Federico Brandt es definitivo para su formación de pintor.<sup>1</sup> Cuando llega a París tiene entonces 21 años de edad. Nos lo imaginamos como espectador de ese despertar que promete en Europa una revolución del arte. En Caracas había sido discípulo de Michelena, pintor cuya obra con el tiempo gana en maestría lo que pierde en calidad plástica. Durante algunos meses Brandt ha sido alumno de J. P. Laurens, el sempiterno maestro de los pintores venezolanos. Brandt va detrás de las huellas de Rojas; ya había sido llamado en Venezuela sucesor de Michelena. Afortunadamente comprende que el espíritu del siglo está en el arte inde-

---

<sup>1</sup> Este estudio se publicó en el diario El Nacional, el 21 de diciembre de 1956. Pocos días antes se había inaugurado la primera retrospectiva de Federico Brandt, en la Sala Mendoza de Caracas. La pintura de Brandt era entonces prácticamente desconocida. Hoy día su obra está mucho más divulgada, y el nombre del artista es más estimado. No tenemos noticias, sin embargo, de que se haya publicado un estudio completo sobre la obra de Brandt.

pendiente y no en la ya desacreditada academia. Es fuera del ambiente del realismo oficial donde oye hablar por primera vez de Cézanne y Van Gogh. Es testigo, además, de la aclamación que se tributa a la obra de Cézanne, en 1906, y que constituye el punto de partida de la nueva pintura.

En la obra de Cézanne hay dos períodos claramente definidos: una época de inspiración clásica, que tiene como modelos a Poussin, Delacroix y Chardin, y otra sensual y atmosférica, profundamente revolucionaria. Es esa primera época la que ha influido sobre Brandt. Debíó ver por este tiempo cuadros de Van Gogh, genio suicida cuya leyenda corría pareja con la fama de su pintura; en Bélgica establece contacto con el pintor Louis Thevenet, quien pinta preferentemente escenas interiores, siguiendo la lección de Van Gogh en su cuadro "Mi habitación de Arlés". De paso estudia a los pintores flamencos y se interesa por la técnica del bodegón. Más tarde, ya en Caracas, aprovechará estos conocimientos en la realización de sus primeras naturalezas muertas. En Europa ha llegado a la conclusión de la importancia del estudio de los maestros para conseguir una expresión personal, cuestión que aconsejaba y practicó Cézanne. En sus pinturas más originales, o sea, las escenas interiores y naturalezas muertas, Brandt robustece esta impresión, cuando revive esa atmósfera tensa y sobria, vibrante en la cual se logra la intimidad de la vida y la humanización del objeto, que se hace patente en la pintura clásica. Hay un deseo de analizar y plantearse la pintura

como un problema de composición de formas dentro de un espacio. Es indudable que Brandt ve la tela como una realización más que como una representación. Su arte es intelectual sólo en la medida en que la composición resulta analizada de acuerdo a ciertas leyes internas.

Si la pintura de Brandt nos ofrece la incógnita de su lenta y tropezada evolución, es porque la vida del pintor, antes que su arte y a causa de él, ha sido asaltada y dominada por una duda. Cuando regresa a Venezuela de un segundo y definitivo viaje, trae ya una formación fundamentalmente europea. Inmediatamente se siente en Venezuela un extranjero. Acomodar su visión pictórica a las exigencias y búsquedas planteadas por la nueva generación de pintores venezolanos que luchaban contra la Academia, va a significar para él un enorme sacrificio, pero también una victoria. Para comprender la desazón de Brandt al llegar a Venezuela, tendríamos necesariamente que hablar del estado en que se hallaba la pintura venezolana por esos días. Las revistas de la época nos hablan mejor que nada del gusto de la sociedad por una pintura frívola y mediocre; estampas de erotismo casi pornográfico, engendradas por el peor academismo francés, adornaban de cuando en cuando a título de audacia, las páginas de "El Cojo Ilustrado"; la pintura de cromos estaba generalizada por la necesidad del grabado para las revistas que se decían de arte. El mismo Herrera Toro, cuando lo dejaban libre sus numerosos encargos, dedicaba su ocio a estos

cuadros en donde la gente admiraba sin cansarse "un bello motivo bien pintado".

Cuando en 1912 se fundó el Círculo de Bellas Artes, Federico Brandt, lleno de escepticismo, estaba a punto de abandonar la pintura. Entusiasmado, se incorpora al grupo; comienza a pintar de nuevo absorbido por la fe de sus compañeros. En adelante sólo dejará de pintar por algunos breves períodos. Brandt perteneció al grupo, por un tiempo. El mismo reconocerá más tarde lo que significó el contacto con estos pintores en una época en la cual había perdido todo interés por la pintura. La influencia es recíproca. Si recibe el entusiasmo de los otros, él contribuye con su mejor formación. El Círculo lo salvará del fracaso, pero él pone sus consejos y una mayor experiencia. Sus compañeros han visto en él una naturaleza sensible, impresionable, dúctil para recibir nuevas influencias; parecía estar llamado a convertirse en el maestro del grupo, de no haber mediado su espíritu reservado y poco comunicativo. Sea por su naturaleza, sea por la duda que albergaba, Brandt permanecerá discretamente en un segundo plano y se limitará a seguir fielmente las búsquedas del grupo. Pero si la experiencia del grupo fue fértil para Brandt, desde el punto de vista de que le estimuló a pintar, por otra parte la sujeción al estilo de pintura que representó el Círculo fue, viéndolo bien, negativo para la forma en que Brandt hubiera podido expresarse con mayor libertad. Evidentemente el paisaje no era el género donde podía empeñarse mejor; parecía formado para un estilo de taller, como nos lo

revelan sus naturalezas muertas de una primera época y, sobre todo, su preocupación por el análisis. El Círculo impuso algo así como un estilo airelibrista, cultivado con libertad y emoción, sin relación, por otra parte, con la enseñanza tradicional. Desde cierto punto de vista Brandt es un tradicionalista. Su pasión por Cristóbal Rojas es prueba de ello.

La inclinación de Brandt hacia una pintura veladamente intimista, que atiende a valores marcadamente plásticos, donde el espacio está organizado de un modo sabio y casi se diría que geométrico, con esa preocupación por situar correctamente la forma al modo de Whistler, constituye una respuesta tácita, del todo diferente y profunda, a las búsquedas de los pintores del Círculo. Para estos la inspiración no viene de la pintura clásica, o sencillamente de la pintura, sino de lo que está ante los ojos, del espacio abierto, de la naturaleza áspera y abrupta, de la atmósfera calcinante del cielo cegador. Ese espíritu concentrado que es Brandt ve la pintura como una realización interna. En el fondo, para los paisajistas del Círculo, el tema sigue siendo tan importante como la expresión. Brandt ve los valores plásticos, relaciones de tono, vibraciones lineales que corresponden a la vibración de su espíritu, ve en fin un espacio geometrizado y aceptado como un mundo cerrado. Las conclusiones normativas, por decirlo así, a que se llegaba en las reuniones del Círculo resumían la lección de que la comprensión de la realidad venezolana lejos de ser incompatible con el arte nuevo, por el contrario era susceptible de ser aprovechada

en una forma de expresión universal cuando con este propósito se la enfoca y plantea. Esta idea sin embargo dejaba de tener validez al referirse a la obra de Brandt.

30 años después, recordando estos acontecimientos, A. E. Monsanto escribió: "A su regreso de Europa, Brandt despertó gran interés en un grupo de sus compañeros por los adelantos adquiridos; traía algo que manejaba con bastante soltura; un colorido mucho más claro, de finas medias tintas y tonalidades frías y en el dibujo una técnica más noble, más limpia, definiendo con el lápiz o el carbón los valores sin ayuda de esfumaturas engañosas en el modelado, tratando de dominar el conjunto de líneas del modelo con cierto estilo y elegancia, sin valerse de plumadas ni medidas, como era costumbre aquí, en la Escuela. Unos le siguieron; otros se opusieron y lo llamaron modernista".<sup>2</sup>

La circunstancia de que Brandt no haya puesto fecha a sus cuadros es un inconveniente para comprender la evolución de su estilo; no pone a sus cuadros más título que aquellos tradicionales: "interior", "naturaleza muerta", "figura", "paisaje".<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Citado por Enrique Planchart. ("La Pintura en Venezuela", Imp. López, 1955).

<sup>3</sup> "Por modestia, por desinterés artístico, hasta por una cierta altiva reserva, nunca quiso organizar una exhibición particular de sus obras". (Enrique Planchart, obra citada).

Durante algún tiempo Brandt se dedica al paisaje, donde deja algunas obras magníficas, especialmente cuando se empeña en un formato pequeño; a pesar de todo siente que fracasa frente a este paisaje desmesurado de Caracas; en cierta pintura la realidad sólo sirve como estímulo; pero la realidad no es siempre el contenido de la pintura más realista. No es que lo ciega la inmensa perspectiva de ese paisaje de cielo abierto y barranco ocre, cambiante de color durante todo el año. Era la estructura misma de ese paisaje lo que no podía reducir al cuadro siguiendo los métodos tradicionales; el pintor se enajenaba, dejaba de ser él mismo; la realidad huía ante él. Ha tratado de resolver, como pintor que es, los problemas que le proponía no la realidad sino su propio arte, su propia visión. Las soluciones generalizadas no le contentan. Lo preocupa la contemporaneidad, y es a causa de esto por lo cual vacila todavía más; cuando duda es porque ha estado indagando, y esto es su salvación; porque durante toda su vida no ha dejado de buscar; lo cual es también un defecto, ya que ello impide que encontremos en sus obras una unidad de estilo. Siempre atento a las nuevas influencias, la pintura francesa se le presenta como un modelo. Pero sigue siendo un pintor tradicionalista y juzgado dentro del arte moderno lo situaríamos en esta órbita que va de Vuillard a Matisse, puesto que como éstos Brandt es un intimista. Que las tendencias del cubismo hasta el surrealismo no le hayan afectado hasta 1932 (año de su muerte), en un sentido u otro, no es nada que pueda reprochársele, aun menos si consideramos a Brandt como un pintor que

se ha formado en la escuela del siglo XIX. Entre 1920 y 1930 Brandt realiza gran parte de su obra pintando sin detenerse. En un período incalculablemente corto ha pintado aproximadamente 200 obras, en todos los géneros. Tomando en cuenta la lentitud del proceso al óleo, esta obra constituye el testimonio más irrefutable de que Brandt, a despecho de la opinión que tenía de sí mismo, era ante todo un pintor. Ni las dudas ni las influencias que recibe excluyen un convencimiento que marcha con seguridad a su objetivo. En el estilo de Brandt siguieron alternándose, alquimiándose, influencias traducibles. Si el nervio de sus dibujos, aunque superficial, es vibrante hasta el punto de recordarnos el dibujo de Van Gogh, mucho debió aprender a Cézanne, especialmente el Cézanne de la primera época. En sus últimos tiempos, Thevenet le ofrece esa visión placentera de un arte armonioso que, en el caso de Brandt, se transforma en inquietante revelación de un mundo cotidiano. A esta última época ha contribuido su experiencia anterior, fundamentalmente la influencia de Van Gogh y Cézanne: es esa época en la que ha pintado las escenas interiores que constituyen lo mejor de su obra.

En Brandt el requerimiento de hacer de la pintura un espacio pleno y vibrante del que se adueña una materia sensible, no es mero postulado, sino realización autónoma, independiente de toda idea preconcebida e incluso del tema mismo. Allí es original; es pintura lo que hace; y en este sentido es un pintor moderno. Pocas veces un artista ha tenido en

Venezuela tan clara conciencia de la pintura como una realización a la que se llega únicamente por el color; allí donde la sensibilidad ordena y las leyes inherentes a lo plástico rigen la creación.

Después de su muerte ocurrida en 1932, Federico Brandt se inscribe dentro de la más auténtica tradición de la pintura venezolana.

(1956)

## CRONOLOGIA

- 1879 Nace en Caracas.
- 1902 Estudios en París con Jean Paul Laurens. Temporada en Bélgica.
- 1909 Asiste a la Academia de Bellas Artes de Caracas. Primeros contactos con los pintores jóvenes.
- 1912 Fundación del Círculo de Bellas Artes; Federico Brandt es uno de sus miembros.
- 1920 Expone con Reverón, Monasterios y Ferdinandov.
- 1932 Muere en el mes de julio.

- 1933 Primera exposición de su obra, en el Ateneo de Caracas.
- 1956 Se exponen 56 óleos suyos en la Sala Mendoza de Caracas.

## NICOLAS FERDINANDOV

Antes de 1916 Ferdinandov se ha lanzado voluntariamente a la aventura del mundo; lo que ha visto y conocido hubiera sido suficiente para una experiencia artística si se hubiese tratado de un hombre más contemplativo. A Ferdinandov lo requiere la acción. Los viajes lo cercioran sobre todo del hecho de que el artista no sólo debe conocerse, sino también bastarse a sí mismo. De 1910 a 1916 su vida es un solo peregrinaje por Europa, Italia y Africa. En Nueva York ha hablado largamente con el hijo de León Tolstoy; atraído por la fama de la isla de Margarita, desembarca aquí en 1916. Ha comprendido la necesidad de detenerse, de instalarse en algún sitio fijo del mundo y la isla de Margarita, este rincón de mudo encanto apacible, donde se encuentra ahora, es la tierra más hermosa que hasta ahora vio. No es la tierra descubierta por la mirada del conquistador, sino la tierra que divisaría un poeta.

De América le atrae el suntuoso mar, la sugestiva aventura de la pesca de perlas, la voluptuosidad

de la vegetación, la luz plenaria y simple, la atmósfera límpida de los cielos estrellados; ese follaje que servirá de ornamento a un paisaje reducido a sensaciones musicales en sus pequeños cuadros; la simetría de los cristales marinos y el agua transparente que refracta al sol y, por debajo del mar, esos pequeños castillos de corales que él ha sabido arrancar a las profundidades para pintarlos en sus cuadros. También las costumbres del hombre de mar, esa vida diáfana que se abre al milagro del viento; toda la prodigiosa orfebrería que traza el agua de mar sobre los residuos de un perpetuo naufragio; y por encima de todo, el azul del mar risueño, mugiente como toro que se oye bajo el viento.

Una personalidad no abarca tan sólo uno de sus aspectos humanos y lo que otorga validez a la existencia de Ferdinandov es el hecho de que la búsqueda de lo estético no subordina al hombre *sentimental*, sino que, por lo contrario, lo completa y lo provee de un instrumento humano. Toda esa bravía naturaleza cuyo protagonista es el mar o la luz, puede ser expresada con ritual unidad a través de un estilo moderno. Tal vez Ferdinandov comprende que él no es el más llamado a esta empresa. Aquellas despoceídas aldeas de pescadores a quienes el tiempo broncea implacablemente hubieran podido convertirse en la residencia habitual de un gran pintor consagrado a expresar esta misma vida; Ferdinandov no ve claro aun cual es su profesión. Quizás no lo adivinará nunca. Es de esos seres primitivos, demasiado saludables para perseverar endemoniadamente en una sola

dirección de su espíritu. El arte es perseverancia. Se puede urdir en la mente mil proyectos y sin embargo no realizar ninguno, porque esos tantos proyectos hubiesen exigido otras tantas vidas voluntariosas para cumplirlos. Hombres como Ferdinandov tardíamente eligen, pues a ellos les basta una existencia imaginativa.

En Margarita el trashumante viajero trabaja, pinta y reflexiona sobre futuros planes. Ama la vida al aire libre y piensa que la soledad es una difícil carga. Se imagina como un pintor recobrado por la tierra, indómitamente fundido a una experiencia solitaria, un pintor que encontrase en la naturaleza los elementos imprescindibles y esenciales a la realización demiúrgica de su obra, pero que no hiciera otra cosa que pintar, que viviera para la pintura, instalándose cada día más en una virtual separación del mundo exterior. Es así como Ferdinandov piensa en lo imposible para él. Descubre no obstante, allí, su sueño, es decir pintar el fondo del mar con ese azul ultramar, de brillo intensamente misterioso, que ha revelado en sus cuadros.

Un conjunto de esos paisajes de fondos marinos que pintó sumergiéndose en una escafandra de su propia invención, es expuesto por Ferdinandov ese mismo año de 1916 en Nueva York. Junto con el hijo de Tolstoy concibe en Nueva York el proyecto de una "academia flotante", proyecto nunca realizado. Ferdinandov regresa a Moscú inmediatamente, requerido por el Ejército. Liberado de la obligación del servicio militar, emprende la inmensa travesía, rum-

bo a la isla de Margarita. Lo que aporta Ferdinandov a la pintura será resultado del trabajo de los pocos años de vida que le quedan, estos años en que realiza enormes esfuerzos para hacerse un mundo cerrado, que le fuese absolutamente propio.

### ¿QUIEN ERA NICOLAS FERDINANDOV?

Había nacido en Moscú en 1886 (cinco años después de la muerte de Dostoiesky), de padres artistas y en el seno de una numerosa familia burguesa. Uno de sus hermanos llegó a ser violinista notable y otro, al igual que él, fue pintor. Ferdinandov estudia en las academias de Moscú y San Petersburgo, hasta graduarse de arquitecto y decorador en 1910. De esta fecha data la serie de sus primeros viajes. En 1913 en Roma, gana un premio internacional de pintura.

La escuela y la experiencia lo habían preparado en muchos sentidos para enfrentarse solo y a su manera a las dificultades de la vida. Subsistir en las condiciones actuales del mundo moderno supone muchas veces el sacrificio de la poesía. Músico y orfebre, escenógrafo y pintor, arquitecto y decorador, hombre múltiple, Ferdinandov lo lleva todo al terreno práctico, con un humor no exento de fantasía. De él podría decirse que ha vivido para el arte, entendiéndolo por esta frase la búsqueda de un invisible absoluto tras del cual la existencia no se complace en un fin puramente material.

Ferdinandov se ha formado en academias de un riguroso gusto por el formalismo tradicional. Hasta ahora ha hecho una pintura libre dentro de una escasa opción por el tema de exotismo a la manera oriental donde el dibujo prevalece precisando las formas sobre un colorido decorativo. Sólo el motivo alude a la poesía, no la pintura: son ermitas, viejos castillos, monasterios, el Kremlin; elementos orientales como son el trazo sintético, el predominio de la línea aristada, lo decorativo, el color plano.

Ferdinandov comenzó por rechazar la enseñanza de la academia, de la cual tomó sin embargo los caracteres esenciales que predominan en su pintura; ahora busca un nuevo ordenamiento del color. Después de una temporada en la Isla de Margarita, no ha hecho nada que valga la pena en materia pictórica. En Caracas se le ha conocido como al jovial emprendedor que anima las tertulias literarias. Precisa que abandone Caracas, en 1922, para que se dedique de lleno a la ejecución de una obra que siente impostergable, inevitable. Es en Curazao donde se instala luego, con la intención de pintar, y donde realiza un gran número de trabajos que en su mayoría desaparecieron, casi desconocidos; extraviada hoy su obra principal, la influencia moral de Ferdinandov sobre los jóvenes pintores de 1919 (en especial sobre Reverón y Monasterios), asume toda importancia; y aun cuando existieran esas pinturas la influencia que ejerció su vida de artista en Caracas, independientemente a lo que hubiera podido realizar, es

lo que confiere a Ferdinandov un lugar de jerarquía en la pintura moderna de Venezuela.

Por la eliminación del color en la tela, Ferdinandov comprende que el valor del impresionismo reside en dar a las gamas una cualidad representativa que depende más de la subjetividad del observador que del motivo pintado. Es Ferdinandov el primero en Venezuela que confiere una cualidad plástica al soporte preparado para recibir las capas de pintura; y de hecho ese color primitivo del fondo juega un papel importante en el cuadro. Cuando en la parroquial Caracas de 1919, actúa y hace de guía de una juventud en cierto modo desorientada, y que comienza a tomar conciencia de su destino, las enseñanzas de Ferdinandov no se limitan al campo investigativo o teórico de la pintura, sino que su vida misma, juzgada extravagante por los temperamentos superficiales, servirá de ejemplo como modelo de rebeldía; como ser que encara enérgicamente su propio destino. Ferdinandov proclama el valor autónomo de la creación frente a la sociedad que pretende regimentarla. Propone al artista como hombre de acción. Es la voluntad lo que hace que éste pueda bastarse a sí mismo.

Principios vitales que no en vano han sido oídos atentamente por Armando Reverón. La misma pintura de Ferdinandov exaltaba la independencia de lo lírico frente a las convenciones de la tradición. No importa donde se viva, todo paisaje puede ser universal, ya que lo definitivo en la pintura no es la descripción sino el tono afectivo de la realización.

El tema no es más que un punto de apoyo a través del cual se revela su esencia. El color se profundiza en la medida en que el pintor ahonda en su propia existencia!

Lo que menos comprende la gente de Caracas, tras la supuesta jovialidad del artista, es el trasfondo mágico de la personalidad de Ferdinandov. El se ha dado cuenta que no hay nadie que enseñe y nada que enseñar a esta juventud inquieta a la que se le cierran los horizontes en medio de la quietud sosegada de un ambiente incommovible. Dos veces expondrá sus paisajes marinos en Caracas. Estas muestras abrían una posibilidad distinta a la experiencia que trajo Boggio de Francia. Reverón estaba allí, atento. Más que aprender lo que hace el verdadero artista es intuir sobre un material que comprende a la primera mirada.

El acontecimiento más importante de la vida de Ferdinandov lo constituye el encuentro de esta sensibilidad americana, a la cual queda definitivamente ligada. Comprender es tan difícil como hacer, aun cuando se esté dotado para ambas cosas. Ferdinandov descubre auténticos pintores: primero a Rafael Monasterios, a quien lleva consigo a Margarita, en 1916. Luego a Reverón, un pintor de 30 años que hacia 1919 pintaba una serie de cuadros impresionistas. En adelante, el destino personal de Reverón está

signado por este encuentro, en el cual ya han insistido bastante nuestros críticos de pintura.<sup>1</sup>

Viviendo en Curazao Ferdinandov enferma y muere el 7 de marzo de 1925. Lo que había sido una obsesión se convierte en destino. Y al que había pedido como última voluntad que su cadáver fuese arrojado al mar, el tiempo le ha jugado una coartada inesperada: su obra desapareció en las profundidades del Sena, arrojada allí por bandas de saqueadores durante la última guerra, cuando a la sazón habitaban los familiares de Ferdinandov en las cercanías de París. Sólo unas 25 pinturas — en su mayoría gouaches de la primera época — se han salvado.

(1956)

#### CRONOLOGIA

- 1886 Nace en Moscú.
- 1910 Termina sus estudios en la Academia de Moscú; graduado de arquitecto y decorador. Empeña un viaje por el Sahara.
- 1913 Gana un premio internacional de pintura en Roma.

<sup>1</sup> Miguel Otero Silva ("El Cercado Ajeno", Ensayos), Alfredo Boulton (Catálogo de la Retrospectiva de Reverón, 1955) y Enrique Planchart, obra citada.

- 1916 Primer viaje a Venezuela; pinta una serie de paisajes en la Isla de Margarita, que ese mismo año expone en Nueva York.
- 1919 Está de nuevo en Venezuela. Entra en contacto con los jóvenes pintores de Caracas. Conoce a Monasterios, con quien viaja a Margarita, por segunda vez. Hace amistad con Reverón, quien se dispone a seguir sus consejos.
- 1920 Exposición de Ferdinandov, Reverón, Monasterios y Brandt en la Universidad Central. Artículos de Fernando Paz Castillo y Enrique Planchart comentando los paisajes de Ferdinandov. Expone por segunda vez en Caracas.
- 1922 Se instala en Curazao, en una casa abandonada, cerca del mar. Comienza a pintar incansablemente.
- 1925 Muere a los 39 años, el 7 de marzo. Su esposa intenta arrojar sus restos al mar, pero las autoridades se lo impiden.

## RAFAEL MONASTERIOS<sup>1</sup>

La vocación no es otra cosa que una respuesta a deseos formulados en lo profundo del individuo, pero lo imprevisto domina y rige nuestros actos más allá de la voluntad. La casualidad también dicta sabios fallos. Por lo imprevisto Monasterios descubrió que podía llegar a ser pintor. Nacido en 1884, en Barquisimeto, ha vivido una existencia plena de aventuras y afectos — guerrillero, miembro de una farándula, dibujante de carteles de feria — antes de llegar a Caracas por primera vez. Son momentos propicios para la rebelión artística y años aciagos para

---

<sup>1</sup> Este estudio sobre Rafael Monasterios fue escrito un año antes de su muerte, ocurrida en Barquisimeto, el 2 de noviembre de 1961. Fue publicado como texto de la primera monografía de una serie que con el título de "Pintores Contemporáneos de Venezuela", edita conjuntamente el Ministerio de Educación y la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes. Dicha monografía lleva sello editorial de la imprenta del Departamento de publicaciones del Ministerio de Educación y apareció en junio de 1962. Para la misma escribimos a manera de introducción, las siguientes palabras:

la patria. Monasterios se sentirá estimulado hacia la pintura al contacto con una generaci3n ardiente, con la que se reuni3 en Caracas, despu3s de 1910. Pero antes, en su ciudad natal ocurri3 el incidente m3s decisivo para su porvenir: sus dibujos de torpe aprendiz han despertado la curiosidad de un personaje de provincia, a cuyo inter3s se debi3 que el joven Monasterios fuese becado por el Gobierno de Cipriano Castro para hacer estudios en la Academia de Bellas Artes de Caracas. Sin duda, priv3 en tan buen resultado un cierto af3n de la gente importante por despertar precoces glorias al estilo de Tito Salas. En el cuarto de pensi3n donde vive en Caracas se reune la promisoro juventud intelectual del momento. Pintores, escritores bullentes de ideas, entre los que no faltan un R3mulo Gallejos, un Leoncio Mart3nez. Ideas nuevas para transformar una sociedad adormecida, un tiempo detenido

---

“Ahora que Rafael Monasterios ha muerto podr3 verse m3s claramente el papel cumplido por este pintor en el arte venezolano de la primera mitad del siglo. No es que este juicio sea impedido por el hecho de que un pintor est3 vivo, sino que la muerte, cuando hay m3rito suficientes en 3l, obliga decisivamente a juzgarlo. Porque ya es historia.

Con Monasterios sucede, por otra parte, lo que con la mayor3a de los artistas venezolanos que valen: poco de lo que se ha escrito sobre 3l merece la pena. Casi todo se disuelve en elogio y reseñas intrascendentes. Empero ¿qu3n ante esta obra no se resiste a emplear un lenguaje riguroso, que no sea estrictamente emotivo? He all3 una excusa. Porque su pintura, como la poes3a, desborda el examen de esta l3gica a la que se ha dado el nombre de cr3tica y que s3lo podr3a, al fin y al cabo, disecarla. La emoci3n paraliza a el pensamiento, lo reduce a una volici3n que no se formula.

y casi muerto entre las blancas edificaciones de Guzm3n Blanco. En materia pl3stica, estos j3venes quieren una remoci3n que comience por descolgar las im3genes rom3nticas de los muros de la Academia de Bellas Artes. En 1909 ha estallado la huelga que unific3 en esp3ritu de rebeld3a a la naciente generaci3n; ella no estaba exenta de cierto tinte pol3tico. Los estudiantes de pintura piden transformaciones a tenor de la 3poca, una reforma de los severos moldes de la enseanza acad3mica, nuevas Caracas en vez del ya gastado rostro de Herrera Toro, cuyas barbas enraizaban en los patios, entre a3orantes enredaderas y blancos cisnes de piedra. Im3genes heladas de un Modernismo que se negaba a morir y la sombra de los poetas rom3nticos que se pascaba de noche entre ellas.

---

Una cuesti3n, sin embargo, ha sido ya planteada. Y es esa suerte de unidad inseparable entre vida y creaci3n que se aprecia en todas las empresas de Monasterios; una y otra reflejan sus caras como en un espejo donde el significado de la imagen no emana de la profundidad de 3sta sino de la pureza de los reflejos. Vida y obra se funden, se dir3a que son intransferibles, si no fuese porque ahora ocurre ese golpe de muerte que termina de ser aceptado como un viejo roble que cede en sus ra3ces. La obra queda entonces sola, reducida a dimensiones que ya no son m3s las humanas.

Las presentes l3neas pretenden en lo posible fijar sobre el cambiante curso de las experiencias de nuestra pintura algunos aspectos de la obra de Rafael Monasterios en referencia con los movimientos art3sticos de los 3ltimos cincuenta a3os. M3s, debe excus3rse el hecho de que este texto, escrito hace m3s de un a3o, no hubiera sido publicado, como era nuestro deseo, en vida del artista”.

Para bien de todos, todo va mal; la huelga ha sido un fracaso; los jóvenes han abandonado los talleres, están ahora en la calle, con los caballetes como sables en derrota al hombro, recibiendo el soplo regenerador del viento que viene desde un paisaje difícil de llevar a las telas cuando no se tienen conocimientos técnicos indispensables. De este modo va a comenzar su aventura el paisaje de Caracas; ya que son estos mismos pintores inconformes los que en 1912 constituirán el Círculo de Bellas Artes, famosa agrupación a la que se sumó más tarde Monasterios, a su regreso de España.

Imponer un concepto estético supone vencer fuertes rechazos con que responde siempre un medio que no se resigna a tolerar lo nuevo; y la única razón de lucha válida no es otra que el trabajo perseverante y la obra cumplida; en ello se pusieron los nuevos pintores. En lo estético, se trata de captar la atmósfera exuberante de nuestro paisaje, la luz natural expresada con espontaneidad al aire libre, y lo que se llamó el acento nacional, a través de técnicas que liberaran la pintura de las limitaciones que suponen las copias académicas en el interior sin vida del taller. En lo temático, hay que prescindir de la anécdota naturalista de Rojas o Michelena, del cuadro de género, a la manera de Herrera Toro, de las naturalezas muertas con flores estereotipadas, al modo de Rivero Sanabria; de la evasión nostálgica hacia la mitología o la historia patria llena de jinetes olímpicos.

Para estos pintores la frase: "Hay que descubrirse a sí mismo", no es simple premisa, es razón de exis-

tencia, gesto y voluntad de realización. Monasterios lo comprende así, a una edad en la cual un joven de nuestro tiempo podría estar ya de regreso de París.

Ahora marchará a España, siguiendo los consejos del escritor Salustio González Rincones, quien espera por él impaciente, en el barco que, partiendo de Puerto Cabello, debía llevarlos juntos. Monasterios no llega. El barco sale.

Es 1910. Un mes más tarde Monasterios figura entre los alumnos de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Aquí, durante cuatro años, ha sido alumno sobresaliente en paisaje y figura; se nota en sus trabajos la influencia de la escuela española. Zuloaga, Regoyos, Sorolla. Sin embargo, la ascética ingenuidad de su pupila americana, así como su natural repugnancia hacia todo exceso de rebuscamiento, lo libran de complicadas recetas de academia y de toda intención anecdótica. Quizás queda en él ese gusto sensual por la materia física que penetra toda la historia moderna del arte español. Los azules densos en los estudios ejecutados en época de aprendizaje deberían tener relación con esa atmósfera fantástica de los cuadros de Goya (a quien por cierto descubría Armando Reverón por el mismo tiempo); pero esos azules eran también ventana abierta hacia los cielos cristalinos del Trópico.

Ha aprendido en España lo bastante como para tener conciencia de aquello de lo cual deberá irse despojando lentamente hasta realizar el hallazgo de sí mismo. Está de regreso en Caracas. Se une a sus

compañeros de la Academia, entonces perfectamente identificados en sus búsquedas. Junto a ellos comprenderá también que hay un acento romántico en sus obras del que necesitan desprenderse. Es la huella de la mano de Herrera Toro que palpita en los cuadros de esa juventud que sigue siendo romántica a pesar de todo. Como en los de Reverón, en los cuadros de Monasterios flota ese viejo olor a tiempo, un pesado aire otoñal descendiendo entre brumas de follaje y nacarados anotaciones del viento sobre la lámina del mar. La voz tímida del viento en la vuelta del camino de hierbas resplandecientes, a la luz tristísima de un crepúsculo; una luz difusa sobre trémulos volúmenes de serranía joven; al igual que todos sus compañeros, Monasterios invertirá unos años más en despojarse de los resabios de 1900. En Caracas se encuentra con Federico Brandt, que había llegado de Bélgica y Alemania, lleno de fresca experiencia; es un pintor dotado de inspiración; Monasterios tiene en común con él igual predisposición para aprehender la atmósfera poética que flota sobre las cosas. Monasterios bebe en el color y destaca las formas sin preocuparse directamente por el volumen, llenando esas formas con escasa materia. Brandt que ha estudiado pintura clásica y también a Cézanne y los modernos pintores belgas, se interesa más por las sensaciones que vibran en la tela, apresando la realidad física de las cosas con materia de color sobrio y abundante. Uno es extravertido, el otro intimista; uno un sensualista, el otro un intelectual que se expresa con imágenes de impregnado simbolismo. Lo común entre ellos es lo poético. Como a Shelley, les

preocupa sólo lo que vive y se mueve: "todo lo que se agita debe tener un sueño". Para Monasterios el cuadro no es más que un desbordar el corazón hacia afuera, una objetivación de las sensaciones en lo externo, en la piel de lo que vive. Pero las cosas vistas no son en lo sucesivo las cosas pintadas. Para Brandt el paisaje es problema de composición dimensional del espacio; y en lo espiritual, un tomar conciencia de la realidad por medio de los sentidos. La inteligencia capta tan sutiles relaciones y las fija lúcidamente en la tela.

Samys Mutzner, pintor rumano que llega a Caracas en 1916, contribuirá al descubrimiento de las calidades luminosas del estilo paisajístico de estos artistas. Mutzner, como Boggio, es un impresionista rezagado. El sabe empero adaptar sabiamente su pupila a la luz que hace cerrar los ojos. Sus cuadros que tienen por escenario el ambiente fulgurante de la isla de Margarita son revelación directa de un mundo nuevo plasmado por el color. Luego de estas experiencias, en las cuales han colaborado indudablemente los artistas venezolanos, empieza la verdadera existencia de lo que se llamó posteriormente la Escuela de Caracas, un movimiento de pintores descriptivos que llevó a sus últimas consecuencias los logros del Círculo de Bellas Artes. Monasterios en cambio no ha sido halagado por el realismo descriptivo que sedujo a otros de sus compañeros; ha reflejado con amor la existencia autónoma del color, tomando como soporte la visión ennoblecida de un mundo cotidiano y verdadero. En un medio árido y grosero,

Reverón encaró con angustia mística una sonora fusión del alma con la desolación de las cosas. La luz es para Reverón lo que el agua para Heráclito: la sustancia en devenir. Brandt, por su parte, está dominado por la idea fija de la contemporaneidad. Le duele pintar con dedos nerviosos la tierra ocre y esos árboles ariscos por donde circula la neurosis de Van Gogh. Cuando pinta un cielo abierto le duele como si su plasma cerebral se derramara sobre las cosas; se desprende de su vida íntima que desea mantener sujeta a su conciencia; teme disgregarse. El paisaje le hace temer su disolución, sobre todo ese paisaje de inacabable horizonte y cielo infinito que todos ellos pretenden encerrar en sus telas; como lo demostró el caso de Reverón, se trata de un paisaje que despersonaliza, el yo flota y desaparece en él. Por eso Brandt rectifica a tiempo: la pintura es sólo una reunión concertada de colores según las leyes de composición: no una dimensión del espíritu que se diluye por gravedad en el espacio. Por eso pinta finalmente esa serie de escenas de habitaciones tan solitarias como su sobrecogida existencia, con espejos donde se refleja una luz vibrante y donde las mecedoras antiguas son movidas por un aire chirriante de puertas y ventanas abiertas.

A Caracas llega en 1919 un viajero extraño: Nicolás Ferdinandov, post-impresionista de ideas extravagantes, subyugado por el arte oriental y por los viajes exóticos. Había salido de su país en los días iniciales de la revolución abstracta, que encabezó Kandinsky, genial pintor cuyas primeras obras debió ver

Ferdinandov en Rusia. En Caracas se lee "El Pájaro Azul", de Maeterlink; la estética de lo vago, según las teorías ingeniosas de Valéry, que en cierto aspecto constituyen una adopción literaria del Impresionismo, llena los ideales de la juventud que conoce Ferdinandov. El espíritu del nuevo siglo, reclamado por la acción y el movimiento, encuentra también otras corrientes de expresión en el unanimismo proclamado por los poetas, y en esa especie de sensualismo de la inteligencia que afirmará que un sentimiento imaginado tiene el mismo efecto que un sentimiento real. Es la estética del nuevo soñador de "Los Alimentos Terrestres", de Gide. Pero no basta este quietismo de la conciencia activa. Surge también una literatura de viajes como caudal poderoso, ávida de realizar toda clase de encuentros con la realidad; Ferdinandov es uno de estos "vrais Voyageurs" de que, en otro sentido, habló Baudelaire en "Las Flores del Mal".

La presencia de Ferdinandov en Venezuela tiene la virtud de transformar la vida de Reverón hacia un misticismo ardiente. Ferdinandov descubre también a Monasterios, a quien lleva en uno de sus viajes a la isla de Margarita, en disparatada empresa con la que se proponían atravesar el océano para ganar la helada estepa siberiana y finalmente Moscú, la ciudad de las mil cúpulas. El fracasado viaje deja una experiencia reveladora en el espíritu de Monasterios. Cuadros pintados por él en esta oportunidad son expuestos junto a los de Reverón en la exposición que ambos celebran en la Academia de Bellas Artes, en 1919. Monasterios no ha dado aun obra coherente. La vio-

lencia de sus arabescos agitados en una atmósfera azul deja huellas de la influencia de Ferdinandov, en cuadros realizados algunos años después.

Otro peregrino con ideas más reposadas resultó ser Emilio Boggio, pintor impresionista de quien se oía hablar mucho en las tertulias de Caracas, por ser un venezolano que exponía con Claude Monet en salones de París. Llega a Venezuela para exponer y se convierte de pronto en guía de aquella generación; su vida misma, llena de candoroso entusiasmo, es lección para los más desalentados; sus consejos prenden como llama viva en unos y en otros, en los de más edad como en los más jóvenes. Tal encuentro, determinó el breve auge de un estilo impresionista en Venezuela, cuyos principales representantes fueron Monsanto, Reverón y Brandt, estilo que a pesar de su extemporánea existencia, inspirada por la exposición que realizó Boggio, ese mismo año, dejó algunas de las telas más notables de la pintura venezolana, en especial las que pintara con colorido vibrante Armando Reverón, de 1919 a 1920. Los años siguientes representan para Monasterios el hallazgo de nuestra naturaleza. Un colorido instintivo canta en el estilo algo fantasista e ingenuo con que fueron pintados paisajes donde el verde dominante de los árboles juega como contrapunto sobre cielos grises y blancos. Las profusas ramas de los gruesos jabillos evocan todavía el arabesco complicado danzando en los cielos de color, en que se deleitaba el arte minucioso de Ferdinandov. Colores no decantados, que explotan con fuerza de semilla en el aire salvaje.

Fue indudablemente un bello hallazgo, que sucede a la época más agradable en que pintó bajo el signo de la amistad de Mutzner y Brandt, después de 1916: nueva época de un fauvismo difuso, con el cual pintó telas irradiantes de maduras calidades luminosas, donde ya las formas del paisaje comenzaban a surgir de un mundo de colores violento y caótico.

Un cuadro más reciente, que tiene por título "Margarita", está compuesto posiblemente sobre el recuerdo de su viaje de 1919; representa una costa donde se levanta un uvero de graciosa rama al aire destacando sobre un mar lleno de cristalinas embarcaciones a vela; una atmósfera irreal, a medias simbólica, que hubiera entusiasmado a Ferdinandov, de no haber muerto éste en Curazao, en 1925.

A fines de 1928, Monasterios hizo un segundo viaje a España, esta vez enviado para organizar un pabellón de Venezuela en la Feria Internacional de Sevilla. Aprovecha el tiempo visitando museos y salas de exposición. A despecho del dolor producido por la muerte de su esposa, ocurrida meses antes de salir de Venezuela, Monasterios realiza visibles progresos. Reflexiona. No basta un corazón poético y una imaginación cálida y fácil; es necesario poner orden en el confuso mundo de las sensaciones. Tal preocupación se pone de manifiesto en naturalezas muertas pintados en este lapso. Debió interesarse entonces por Matisse, uno de sus pintores preferidos. En 1930 pinta un bodegón con un colorido intenso, modulado sensiblemente; la organización de los elementos dentro del cuadro está ajustada a una exigen-

te lógica, pero la técnica sigue siendo fresca e impulsiva.

La influencia de Cézanne y el cubismo comienza a extenderse entre los pintores, especialmente a través de la enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas, que desde 1936 está dirigida por Antonio Edmundo Monsanto, inteligente pintor del Círculo. Estos pintores de edad adulta se sienten ahora estimulados por los progresos de una generación nueva que empezaba a mirar la pintura desde ángulos de existencia más contemporáneos. Son jóvenes que ven hacia México y Francia, países de donde llegan profundos ecos. Están al igual que sus maestros poseídos por la misma fiebre de renovación, ansia que comienza allí donde no se acepta lo que se ha enseñado como verdadero. Los artistas del Círculo ocupan posiciones docentes en la nueva escuela, transformada por decreto de don Rómulo Gallegos, por entonces Ministro de Educación. La mayoría de ellos está viviendo un magnífico momento. Se nota mayor preocupación por la composición. El trazo es más seguro y construye las formas llenas de un color echado en forma consciente; la pintura debe ser analizada: es la idea que se posesiona de Monsanto. La factura es más limpia. Hay más seguridad de ejecución. La técnica perfeccionada lleva a algunos hacia una severa tendencia realista. Cabré, uno de estos, pasa por una excelente etapa; Reverón realiza cuadros de su extraordinario período blanco; Brandt ha muerto en 1932, sin haber dado todo lo que prometía. El propio Monsanto se revela como pedagogo de excepcionales méritos, for-

jador de nuevas generaciones. Monasterios no escapa a tan optimistas signos. Hacia 1937 funda la Escuela de Artes Plásticas de Barquisimeto, de la cual será durante algunos años su primer director. El contacto con los soleados pueblos de su niñez es vivificante, lo llena de energías elementales, sacándole de las indecisiones a que somete la vida complicada de una Caracas donde las iniciativas se dispersan dentro de la diversidad de las influencias recibidas. Ha vencido por sobre las vacilaciones. Parece realizar su ideal de hallarse a sí mismo, ya en posesión de una técnica segura; ya no pintará más con el color atormentado y sucio que empleó en algunos paisajes que parecían evocar de lejos el mundo fríamente angustiado de un Vlaminck perdido para la pintura. Ni tampoco esos fracasados intentos de divisionismo cromático. Su mirada está puesta en los frescos hallazgos de 1916 a 1919, entonces, cuando la intención de captar en toda su plenitud al paisaje bajo la luz solar constituía poderoso reclamo del grupo. Ahora la necesidad de luz no resulta impuesta, sino que es consecuencia lógica de su madurez. Ella está allí, bañando pletóricamente la atmósfera de sus nuevos cuadros. Sabe lo que quiere. Ha reencontrado en su propio pasado la imagen del paraíso terrenal. Su pintura no contendrá en adelante más que una derramada emoción. Toda su técnica consistirá en ponerse frente a la tela y pintar.

El seco paisaje de Barquisimeto de pronto ha florecido en verano; es visto como inundado por una secreta savia llena de colores. Sus paisajes de esta

época, sobre regiones del Occidente venezolano, no harán más que reafirmar las predicciones de un gran colorista. Pero la que capta no es la luz primaria y chorreante de Reverón, sino la luz observada con candor en el prisma del arcoiris, después ha caído una lluvia que lava el paisaje pintado en el cuadro. Es la luz del instante cercenado y no de la eternidad; no es la luz lo que en primer lugar le interesa, sino los colores que sustentan el renacido mundo cotidiano. Cielos puros, azules y grises, sirven de fondo a un escenario de blancas paredes encaladas, con nerviosas líneas de zócalos rosa recortados contra el denso perfil de una iglesia abandonada. El tiempo ensucia las paredes destellantes; los goterones abren huecos en los yerbajos de los frentes; como en los cuadros de Utrillo, una figura humana camina a pleno sol por la gran soledad de la calle, ni triste ni alegre, únicamente silenciosa. He allí el paisaje de los hombres, no el de la conciencia. El mundo humanizado por la mirada inocente. El verde de los cerros cercanos desciende a los ojos, apenas separado de la compacta masa de hojas verdes que se arroja en cascada tranquila sobre el blancor de los muros. La plaza está desierta y el agua suena en el chorro. Por todas partes hay colores, el mundo reseco poblado de huesos se transforma en fuente. Las sombras mismas están hechas de colores.

Después de 1940 se advierte un cambio, con el cual alcanzará su mejor época. Ha regresado por entonces de Barquisimeto y su mundo de rumores; sus amigos le notan algo cansado. Por esos días,

pintores como Pedro Angel González y Cabré manifiestan apasionado interés por pintar de una manera elocuente y monumental el majestuoso paisaje del Avila, en telas de sorprendente vigor cargadas de palpitations telúricas. La preocupación por la luz sigue igual, y ahora se añade la del tiempo. El paisaje varía bastante según la hora; fue algo de lo que se ocuparon los impresionistas. Pero la luz está aplicada aquí al estudio de las representaciones de volúmenes observados con exactitud. Monasterios se detiene también frente al Avila. De esta época son algunos de sus mejores paisajes, que tienen por fondo la abrupta falda del Avila, austeros paisajes donde la figura humana pierde importancia, sólidas construcciones de tierra ocre, verde y amarilla, que rechazan violentamente hacia arriba una cintura de cielo conmovido entre las altas masas.

Monasterios entra en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, como profesor de pintura. Sucede una época risueña y feliz. El pintor vive en una modesta barriada del Cementerio, donde la lluvia al caer hace subir una enlodada agua hasta los amorosos zócalos verdes. La figura desgreñada y alta se vuelve más locuaz mientras se agita ella misma como un pincel. Su pintura gusta cada vez más. No faltan los reconocimientos, elogios y artículos aparecidos en revistas y suplementos de arte; en 1941 se le confiere el Premio de Pintura en el Salón Oficial, por un paisaje de Barquisimeto. Pinta ahora teniendo como tema los suburbios de Caracas. Alargando las perspectivas hasta que la mirada descubre no el abrupto

to muro de soledad que se cierra sobre la doble dimensión de la tela, sino un infinito de techos rojos y paredes grises y blancas. De esta época es un paisaje tormentoso, "Trapiche", de una armonía cálida, cuyo cielo gira vertiginoso como los cielos azules de Van Gogh; y las espigas del pasto están agitándose entre el viento oscuro y ancho como bandera anunciadora de lluvias. El erecto torreón cae, cae con su maciza mole hacia abajo centrando la fugitiva composición. Estas alteraciones temperamentales no son extrañas en Monasterios. Las encontramos a menudo en su carrera. Son los trances a que se arriesga un pintor que por naturaleza se siente inclinado a rejuvenecerse constantemente. Son sus pasos en la noche.

En los primeros meses de 1945 se ha realizado en el Museo de Bellas Artes su primera gran exposición. Muestra paisajes pintados en diferentes ámbitos, que alternan con sus cuadros de figura, otra de sus modalidades pictóricas. Estos últimos no revisten la importancia de sus grandes paisajes soleados. En ellos ha puesto evidentemente menos ardor. Forman parte del estilo menor de un artista enamorado de la naturaleza por la cual solamente puede expresarse plenamente. Monasterios trata la figura con evidente desinterés por el tema y con propósito de estudio que le ha quedado de su época de aprendizaje. El modelo, casi siempre una mujer desnuda, está en pose, el ambiente visto con cuidado inocencia, como por el alumno que se presta a estampar en su tímida tela de aprendiz la figura carnosa del modelo. Es un trabajo de composición con un resultado deco-

rativo. La misma pincelada breve e intensa llena como puntos las carnaciones de las masas. El interés sigue puesto en la trama de un colorido efusivo y puro. Nada de las grandes zonas de color de las pinturas sobre el mismo tema de Marcos Castillo, Juan Vicente Fabbiani o del Héctor Poleo que recibió en una primera época la influencia del estilo entusiasta de Monasterios. Son los cuadros de un ingenuo metido a profesor de sí mismo. Pero Monasterios no fracasa en sus telas de figuras desde que comprende que la autonomía del cuadro no está dada por la profundidad de la expresión humana ni por el vigor del tema, sino más bien por la potencia autónoma del color.

Siendo un colorista, el dilema entre color y dibujo se repite en Monasterios, haciendo que él no sea con propiedad un dibujante. No podría serlo quien es un paisajista auténtico. La figura humana no le interesará sino para encontrar nuevos planos de belleza con los colores que le apasionan. El rostro humano no tiene expresión como no la tiene una rosa; simplemente la pintura es hermosa, es una fiesta para los ojos; sólo la inocencia tiene la profundidad misma de la vida.

Monasterios obtiene en 1950 el primer premio del Salón Planchart. Ha expuesto en Bogotá y en Nueva York; asiste constantemente a los salones de arte venezolano y representa a nuestro país en el extranjero. Su pintura después de este año gana en riqueza de matices y en delicadeza atmosférica. No hay más que ver el magnífico cuadro premiado por

el Salón Planchart; el color atemperado, menos efusivo y brillante, convierte la luz en invisible elemento cuya presencia envuelve sutilmente el aire de las casas. En esta serie de paisajes, pintados a la linde de pequeños pueblos abrumados por los calcinantes mediodías, la descripción casi desaparece; la composición está sintetizada, la luminosidad aumenta hasta suavizar trémulamente el color que sigue cantando en los árboles. La calle sigue abierta de par en par contra el espectador y el monte se borra en el resol distante. Una calle tan palpitante, que uno espera la entrada repentina de un jinete.

La década 1950-60 prepara la consagración del pintor. En 1956 tiene lugar una muestra de obras recientes en la Galería Lauro de Caracas; y se ha logrado que sus obras representen a Venezuela en la Bienal de Venecia, el más importante de los reconocimientos que actualmente se le brindan a un pintor venezolano. En octubre del mismo año recibía la jubilación por sus años de servicio como profesor de pintura y dibujo en escuelas de arte del Ministerio de Educación. Se jubilaba al pedagogo, no al pintor que, en medio de los avatares continuos de una vida optimista y trashumante de pueblo en pueblo, seguía pintando infatigablemente los paisajes de su tierra natal. Reconocimiento, en fin, brindado a la obra de un maestro que no sólo había fundado la Escuela de Barquisimeto y dirigido la de Maracaibo, sino que con sus conocimientos había contribuido de manera acertada a la formación de algunos de nuestros mejores artistas del momento. A la actuación eterniza-

dora de un gran artista que supo darse enteramente con su obra a la tierra soleada de la que fue durante cincuenta años el más espléndido de sus cantores.

## CRONOLOGIA

- 1884 Nace en Barquisimeto (Venezuela), el 20 de noviembre.
- 1906 Comienza a estudiar en la Academia de Bellas Artes, que dirigía Emilio Maury, becado por el Gobierno del Estado Lara. En 1908 pierde la beca.
- 1910 Hace su primer viaje a España; se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, España.
- 1914 Regresa a Venezuela.
- 1919 Conoce a Nicolás Ferdinandov en cuya compañía viaja a la isla de Margarita. Expone con Armando Reverón en la Academia de Bellas Artes (Caracas).
- 1928 Segundo viaje a España, enviado para preparar el Pabellón Venezolano en la Feria de Sevilla.
- 1937 Funda la Escuela de Artes Plásticas de Barquisimeto, que hoy lleva su nombre.
- 1941 Gana el Premio Oficial de Pintura en el II Salón de Arte Venezolano.

- 1945 Gran exposición de sus obras en el Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1954 Concorre a la Bienal de Venecia representando a Venezuela.
- 1956 Exposición-homenaje en la Galería Lauro. Jubilado por el Ministerio de Educación.
- 1958 Exposición retrospectiva en la Sala Mendoza, organizada por Alfredo Boulton.
- 1961 Muere en Barquisimeto, el 2 de noviembre.

## MARCOS CASTILLO

El estudio de un estilo pictórico implica dos cuestiones; su examen en relación con lo que él representa dentro de la tradición en la cual se desarrolla y la consideración de su valor independientemente por lo que significa como expresión de un determinado creador.

En este artículo<sup>1</sup> nos abocaremos a estas dos consideraciones para referirnos a Marcos Castillo, un pintor nacido en Caracas en 1900, cuya obra puede situarse en el período culminante de la tradición que se inicia con el Círculo de Bellas Artes. Si no físicamente, si no por edad, al menos por espíritu Marcos Castillo se vincula directamente con estos paisajistas que han creado lo que se llama aun "la escuela de Caracas". Castillo pertenece a una segunda generación de paisajistas que ha servido de puente entre el

---

<sup>1</sup> Publicado en la revista "Crónica de Caracas", N° 32, Enero-Marzo de 1957.

Círculo de Bellas Artes y la generación que, con ambiciones estéticas muy diferentes, apareció hacia 1940. Castillo, por otra parte, enlaza las experiencias del Círculo de Bellas Artes (tan ligadas al post-impresionismo europeo, bajo su aparente intención vernácula) con las modalidades colorísticas de la escuela de París que alcanzaron su expresión máxima en el refinamiento de Matisse. Hay una intuición analítica — diríamos nosotros — en las obras de Castillo, que no se encuentra en los trabajos de otros pintores de su generación. Castillo representa también un punto de enlace con la tradición del siglo XIX: en algunas de sus naturalezas muertas reviven esas virtudes geniales que dieron a Cristóbal Rojas un dominio inadvertido del detalle: el silencio de los objetos, el brillo de los metales y los vidrios, la belleza bajo la cual se adivina el perfume de las flores. La intención de Castillo es mucho menos vernácula; quiere solamente ser un pintor, no un pintor venezolano; el registro de sus temas, mucho más amplio y hasta inagotable, le muestra como un pintor más investigativo; el paisajista llega incluso a desaparecer frente a la insistencia de temas que para Castillo resultan más sugestivos y adaptables a su temperamento intimista; la naturaleza muerta, el retrato, el desnudo. En suma, Castillo aparece como un pintor de taller que emplea los colores puros que se requerirían para una pintura al aire libre. Su obra viene a ser una resonancia simbólica de la naturaleza en su espíritu extraordinariamente atento a la vez a su propio sonido y al color externo.

A los catorce años de edad ingresó Marcos Castillo a la Academia de Bellas Artes, que dirigía, desde la muerte de Maury, el pintor Antonio Herrera Toro. Ambos representaban el estilo académico de fines de siglo, pintura evasiva que se nutría del naturalismo a lo Rojas o de la mitología que el Modernismo literario había puesto de moda. Arte de cromos — en la mayoría de los casos — que se insertaba a profusión en las revistas ilustradas de la época. La reacción contra este manierismo se experimentó por primera vez con los artistas del Círculo de Bellas Artes. Herrera Toro fue uno de los más afectados por la protesta de los jóvenes. Llegó a la dirección de la Academia en un momento en que cristalizaba con mayor violencia el odio de los jóvenes contra el pasado. Su pintura indudablemente se había comercializado y puesto al servicio de los funcionarios oficiales; sin embargo, habría que considerar con más cuidado el trabajo de Herrera Toro durante los seis años que permaneció al frente de la Academia; no se puede negar — y en esto están de acuerdo algunos de sus discípulos — que fue un buen maestro; en la influencia que deja sobre los cuadros de sus alumnos hay cierta calidad plástica y una insistencia en el tratamiento directo del paisaje que está en la base de la primera formación de los nuevos pintores. Sería difícil explicar la maestría de un Brandt o un Reverón sin el aporte de la enseñanza oficial. En los primeros trabajos de Castillo está la huella de la breve lección de Herrera Toro — quien muere en

1914. Naturalezas muertas, admirablemente trabajadas con un gusto voluptuoso por la materia que no abandonará más. Pero sobre la frialdad del oficio del académico ya envejecido, Castillo puso el ardor de sus años juveniles y ese candor que todavía hoy conserva.

Completó su formación profesional en la Academia. Sin embargo, es fuera de ella que tiene su experiencia más reveladora; ello sucede entre 1916 y 1920. Al estímulo del Círculo de Bellas Artes, con su delirante necesidad de trabajo, se suma la llegada del rumano Samys Mutzner, hacia 1916, hecho que prepara el entusiasmo casi frenético con que se recibe a Emilio Boggio, en 1919. El maestro ha llegado a la madurez de su trabajo en la plena vejez del Impresionismo; él mismo está viejo, exteriormente al menos, porque su espíritu, a pesar de todo, sigue siendo joven. Esa comunión con Boggio es para los jóvenes aleccionante. Mucho es lo que aprenden. Castillo mismo ha reconocido el valor de sus consejos; Boggio ve su obra de principiante y la elogia; atravesaba, Castillo al parecer, por una crisis cuando mostró sus cuadros a Boggio, de allí que haya guardado hacia éste ese respeto que hace hablar de una persona como de un maestro aun si sólo se ha recibido de ella una buena frase o un sano consejo; porque allí estaba la obra de Boggio que podía hablar mejor que Boggio mismo; por primera vez los jóvenes venezolanos supieron lo que era ver detenidamente el trabajo de un pintor de técnica prodigiosa. Y Boggio fue en ese momento no sólo el maestro

sino la representación misma de lo que ellos deseaban o hubieran deseado ser en ese momento.

Entre 1919 y 1920 tiene efecto en Caracas una serie de exposiciones, animadas o realizadas por los integrantes del Círculo de Bellas Artes. La pintura ha tomado un nuevo rumbo; se opera un cambio de estilo. Castillo es hijo de esa transición culminante que permite por primera vez que el nuevo siglo se divorcie definitivamente del espíritu del siglo diecinueve, transición que se opera de un modo silencioso, sin que la sociedad sufra cambio alguno. El arte de Castillo es expresión de esa época, cuya estética, por decirlo así, conserva el artista incluso cuando pinta en nuestros tiempos.

#### LA EXPOSICION DE 1925. VIAJE A PARIS

Castillo expuso en 1925 y con el producto de la muestra viajó a París, donde residirá por cuatro meses, al cabo de los cuales regresa; su estilo no ha sufrido ninguna variación; las influencias principales siguen siendo la de los venezolanos. A Castillo pudo ocurrirle en París lo que a Reverón, al comprender que no podía aprender allí nada que no estuviera antes en él mismo; lo que se ha aprendido por primera vez es definitivo, por eso la formación inicial es fundamental; al contrario de los pintores venezolanos del siglo XIX, sólo va a París a ver. Cézanne, Matisse. Post-impresionismo. Pintura clásica. Al regreso no reniega de nada; en adelante no

perderá contacto con la pintura universal, buscará informarse acerca de todo, permaneciendo fiel a sí mismo, a aquello en que siempre ha creído. La experiencia que le suministra ese conocer es sólo informativa, no acumulativa.

Al regreso entra en contacto con la pintura intimista de Federico Brandt; Castillo tiene el temperamento de este pintor; pareciera que congenian y hasta se identifican cuando tratan la naturaleza muerta. Les gusta plantearse la pintura como un problema a resolver por medio de la armonía y la composición. Ama la tela reducida, el detalle, lo característico. No alcanza, sin embargo, el misterio y ese soplo íntimamente silencioso de la escena de Brandt. Castillo prefiere introducir la figura humana en los ambientes que crea, como si necesitase expresar con ellos una solidaridad que no puede establecer el silencio. Carece de esa suerte de culto al objeto; su medio de expresión es el color y ante él no sabe frenar su impulso inquieto; una habitación sola no es para él más que un decorado sugestivo en función de los seres que lo habitan; para Brandt el escenario mismo es el objetivo de su obra y ésta queda cumplida cuando la pintura se presta a recibir, en su soledad vibrante, a los seres invisibles que la pueblan. Se diría que Castillo no conoce tan bien como Brandt la intimidad del olvido.

Es bien cierto que la pintura de Castillo no puede ser catalogada fácilmente. Figurativismo; quizás sea esta la única palabra de uso genérico y ambiguo que

le concierne a su obra. Porque se trata, además, de un pintor que se expresa de diferentes maneras, entregándose a necesidades que no modifican su visión original, como si necesitase de una renovación que se logra a lo largo de una carrera que ha quedado ya establecida; es como un ahondar perpetuo e incansable en una escala de sonidos que van desde las armonías más perfectas hasta los contrastes más rudos y fuertes. La personalidad no desaparece, sino que permanece sumergida en la diversidad de sus notas. La unidad de su obra reside en la fuerza del color más que en el dibujo o la forma; el color actúa en él como un sentimiento que sabe adaptarse a cualquier forma; pero el contenido de su obra está dado antes por el color que por la forma. Para Castillo la pintura no encuentra su límite necesario en la representación, ella va asociada a una carga emotiva que comienza a actuar a manera de símbolo bajo cada zona coloreada.

Castillo sabe también lo que es el fracaso, fracasa muy a menudo, en medio de su euforia cromática, pero eso es sólo una muestra de que sabe arriesgarse. Todas sus virtudes y defectos provienen de sus excesos de inspiración. Es esa misma vida imaginativa que lo impulsa también a escribir, cuando la pintura no basta a su necesidad de expresarse. De allí nace su empeño de atribuirle a la pintura, en cuanto pretende erróneamente explicarla, sensaciones musicales, una especie de correspondencia con otros lenguajes; Castillo comprende la libertad que se toma, pero sabe respetarla cuando se coloca delante de la tela.

Une a mayores virtudes innatas que sus contemporáneos una conciencia plástica que se ejerce con lucidez en sus mejores momentos.

La pintura — o sea el color y las formas — no le sirve para representar sino para expresarse. La pintura está más cerca del estado de ánimo del pintor que del espíritu de lo pintado, así se trate de un paisaje. Debajo de las formas, tomadas como signos de un lenguaje comprensible pero inexplicable, están las emociones, los humores, la pasión del artista experimentados no sólo en su vida diaria, en cada uno y todos los momentos de esa vida, sino también en el instante mismo de pintar. Dilemas, alegrías, triunfos y fracasos, que importan más para el artista que ejerce su derecho a la soledad que lo que podrían decirle los temas en que aparentemente se ha inspirado. Sólo así la pintura se trasciende y pasa a ser una experiencia comunicable a los hombres.

Castillo es nuestro pintor más subjetivo, si exceptuamos a Armando Reverón. Ha evolucionado muy poco desde el punto de vista de la técnica, ciertamente. Pero sólo podemos pedirle que sea un pintor, lo cual cumple, incluso cuando reitera sus temas. Quizás quiera ser fiel a un mundo que sólo concibe pintando en la forma en que hubiera podido hacerlo hace veinte años. ¿Es que estamos ante un pintor extemporáneo? Tal vez lo sería si por caso fuese un mal pintor; ante la evidencia de lo contrario, eludimos hacernos una pregunta tan poco prudente para referirnos a un artista que resume las mejores cualidades de nuestra tradición, antigua y moderna. El

es el pintor de sí mismo. A través de Brandt, primero, y luego directamente, Castillo estudió a Cézanne, pintor que constituye la piedra angular de la pintura contemporánea y base de toda la actitud constructivista de nuestro siglo. Ese estudio le ha llevado a un mejor conocimiento de la estructura interna del cuadro. La fuerza de Cézanne proviene de la vibración que logra en una composición esquematizada donde lo representado se desintegra y articula a la vez bajo una sensación de caos ordenado y primigenio. Pero Castillo es una naturaleza opuesta; ante todo es un colorista exterior, cuya sensibilidad se aproxima más a la de Renoir, por su capacidad intuitiva más bien que lógica. Castillo no llega a emplear el tratamiento del color de Cézanne, en base a pinceladas largas que se sobreponen produciendo una transparencia de cristal. Para Castillo la pintura no es un proceso controlado por la mente, sino un acto de gozo que se hunde en la voluptuosidad; su posición ante la naturaleza no es reflexiva sino contemplativa; su crítica no se ejercita sobre la percepción sino sobre la obra elaborada. No vacila, sino que pinta.

Ama la naturaleza, o mejor, pretende amarla, aunque no logre reproducirla sino reflejarla. No es leal más que a su propia concepción pictórica y se parece a Reverón en el sentido de que su temperamento emotivo desborda por encima de lo que le permiten los medios con que se expresa.

Físicamente, Castillo es menos un solitario que un introvertido; cuando habla, sin embargo, da rienda suelta a toda clase de pensamientos, que expone

con sencillez y humor, bajo una especie de monólogo inspirado en el cual la anécdota adquiere carácter de sentencia; su conversación gira alrededor de la pintura; estilo paradójico; como cuando afirma que debe pintar para complacer a todos los gustos; al abstracto, al expresionista y al académico; o cuando dice que nunca ha pintado un paisaje observando directamente la realidad. Tal vez tiene razón. Pinta mejor cuando está bajo el efecto de un recuerdo instantáneo; su pintura es francamente visual, ningún contexto, ningún propósito extraño a la solución perfectamente plástica que se propone y que realiza procurando borrar las huellas del trabajo; ninguna literatura; quiere hacer una pintura pura, es decir, un arte que se explica por su propia esencia plástica; de allí que prescinda de la anécdota y de la agrupación de figuras. Ninguna preocupación por los problemas de la perspectiva ilusoria. El Avila no le interesa, ya está dicho. Una tela suya parece hecha a impulsos intermitentes y nerviosos, como obedeciendo a un dictado directo del corazón; elige preferentemente los colores puros que emplea en planos amplios sin abundancia de materia, sin modelar mucho para que quede la huella del óleo; la vegetación lo inspira, lo deslumbra, las flores, todo lo natural provisto de un color bello.

No pretende más que sugerir, para lo cual se sumerge en una contemplación que es un equivalente del arte, pero que no lo sustituye. Ver es un imperativo superior a pintar, porque mirar es como crear lo visto, reducir a júbilo íntimo una realidad

que se escapa una vez que se deja de mirarla. No copia la naturaleza sino que la reduce a colores y como al pintar no puede salir de sí mismo, como no puede olvidar su yo, la naturaleza viene a resultar un reflejo de su propio mundo sensorial.

La exposición más importante que Castillo ha realizado tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes, en 1950; entonces mostró ochenta y dos cuadros; en 1957 expuso en la Sala Mendoza, de Caracas.

El gusto por mixtificar las sensaciones lo conserva de las generaciones venezolanas informadas por el simbolismo. Por otra parte, Castillo se propone copiar la luz en sus efectos y en su realidad primaria; la luz como color, la luz como un valor plástico, esa luz inmaterial que hace que el amarillo de una tela sea más amarillo cuando está al lado de su complementario; no la luz originada por los violentos contrastes del blanco y negro; no esa luz que crea al color, como sucede en la pintura de Reverón, sino el color que resplandece con una nueva luz. Castillo no se plantea el claroscuro de un modo tan angustioso e inquietante como Reverón, ni tan eglógica y acusadamente como en Cabré o en Pedro Angel González, sino como una solución natural derivada del empleo del color.

Ahora bien, ¿cuáles son los géneros en que se expresa habitualmente Castillo?

## LA NATURALEZA MUERTA

Es aquí donde Castillo ha sido más perseverante y donde se nos revela, a nuestro juicio, como un maestro. Ya es el estudio con flores sobre fondos muy simplificados, reducidos a planos de colores sugerentes, mezclados en la tela.

En los bodegones de su primera época conservaría influencia de Brandt y, en cierto modo, de Cézanne. Se ha dicho con razón que Castillo es el pintor de las flores, no sólo por el número de telas donde éstas son el tema de la composición, sino por la calidad lírica que logra imprimirlas en la tela. Las pinta sobre búcaros de porcelana o en jarrones de cerámica, generalmente sobre un ventanal abierto por el que fluye una claridad apacible. Tal vez ha perdido con los años esa sutileza para dar el toque mágico de color, la precisión del detalle, pero sigue siendo un maestro indiscutible de la naturaleza muerta.

En los últimos tiempos ha trabajado insistentemente al pastel, procedimiento sencillo en apariencia que le permite una mayor rapidez de acción para plasmar una intuición repentina, logrando también calidades más fugaces y luminosas, que no exigen una paciente elaboración, como el óleo. Con esto demuestra, al igual que Reverón, que a mayor grado de conciencia corresponde una mayor simplificación de los medios. A mayor conocimiento de la técnica mayor conciencia del efecto.

## EL RETRATO

Comenzando por el retrato del entonces joven Carlos Eduardo Frías (donde la influencia de Cézanne es más palpable que incluso en la naturaleza muerta de propiedad de Miguel Otero Silva), Castillo ha cumplido una larga etapa de retratista. Pero no es lo que podría llamarse un retratista, ni por oficio ni porque logre expresar una actitud psicológica. Atendiendo a esta actitud el retrato es el género más difícil. No tenemos, hablando en propiedad, más que un solo retratista en Venezuela: Juan Lovera; a excepción de los retratos femeninos, los personajes de Tovar y Tovar, tanto más si se refieren a la historia, son muy discutibles desde el punto de vista de la expresión plástica.

La debilidad de Castillo parece ser el autorretrato, muestra de un carácter subjetivo; pero aun así, el parecido no es más que un pretexto para lograr una determinada armonía colorística; se subestima al sujeto; la identidad incluso desaparece, si bien la calidad no se pierde por ello. Pero no hay que desestimar a Castillo por el hecho de que haga retratos si ellos son simplemente motivos para expresarse; habría que considerarlo, junto a Reverón, como uno de los pocos retratistas venezolanos de este siglo.

Castillo no es un dibujante, como tampoco lo es Monasterios. No le preocupa la precisión de la forma, ni la definición del contorno, no está torturado como Reverón por el deseo de fijar el movimiento en vértigo mediante la línea que confina su desplaza-

miento a una angustiosa cárcel. Modela con los tonos y colores. La línea surge del horizonte del color. Dibuja lo que colorea.

### EL PAISAJE

No es Castillo un paisajista puro como puede serlo Monasterios; sin ser menos eufórico, es mucho más subjetivo para ponerse metódicamente a copiar lo que ve. Pero ha realizado, movido por un loco impulso, algunos de nuestros mejores paisajes.<sup>2</sup> En el paisaje, se trata de hacer concesiones al espacio fingido y a un naturalismo que se basa en la observación real, para nada de lo cual, al menos en los últimos años, está dispuesto Marcos Castillo.

### FOLKLORE

En las escenas folklóricas, con motivos negroides, el énfasis sigue puesto en el color, pero el resultado es mucho menos interesante. Se trata de una concesión del pintor al gusto burgués por el realismo fantasmagórico.

Los extremos de la escala cromática se tocan aquí y la estridencia es regulada por el color negro; el ritmo se hace torturado y delirante, pero la expresión resulta forzada e inauténtica.

<sup>2</sup> Por ejemplo, "Paisaje", de 1930, óleo perteneciente al Museo de Bellas Artes, que figuró en la Retrospectiva de la Pintura Venezolana de 1961.

### DESNUDOS Y FIGURAS

En esta división se clasifica buena parte de la obra de Castillo; se trata de esas excelentes pinturas realizadas sobre fondos de un solo color que sirven de decorado a muchachas vestidas o desnudos yacentes; Castillo, al igual que Reverón, ha tratado infinidad de veces el desnudo femenino, pero sin el éxito de aquél. Su preocupación por presentar las carnaciones del modelo le hace descuidar esa visión de la unidad óptica del cuadro que él sabe lograr de un primer vistazo; el desnudo, salvo en contados casos, lo lleva a plantearse su representación de un modo académico; más, este defecto se refiere especialmente al empleo del óleo; con el pastel Castillo ha pintado magníficos desnudos, uno de éstos, tratados con una economía de medios sorprendente, fue descalificado en el Salón de Arte Venezolano, al atribuírsele un premio, por creerse que no llenaba los requisitos de un dibujo. Y es que también para Castillo (como para Reverón) los límites entre pintura y dibujo se borran ante esa necesidad de simplificación que lo ha llevado a usar el mínimo de medios e incluso (como en el caso de Reverón) a valerse del recurso de incorporar plásticamente la textura natural del soporte, ya sea lienzo, papel o cartón.

Y con esta última afirmación damos fin a lo que para nosotros seguirá siendo una aproximación a la obra de Marcos Castillo, aproximación tanto más limitado cuanto que ella sólo constituye una apreciación realizada a través de una visita a la muestra que Castillo hizo en la Sala Mendoza en 1957.

## CRONOLOGIA

- 1900 Nace en Caracas.
- 1914 Entra en la Academia de Bellas Artes, que dirigía desde 1909, Antonio Herrera Toro. Este mismo año muere Herrera Toro.
- 1919 Conoce a Boggio, quien lo anima a seguir pintando. Comienza a interesarse por la obra de Reverón y Brandt.
- 1925 Primera exposición; viaje a París, donde permanece 4 meses. Regresa a Venezuela.
- 1930 Expone 150 obras, en el Club Venezuela.
- 1941 Gana el Premio de Pintura en el I Salón de Arte Venezolano.
- 1944 Expone en el Museo de Bellas Artes.
- 1950 Expone en el Museo de Bellas Artes. Asiste a la Bienal de Venecia.
- 1957 Exposición en la Fundación Mendoza.
- 1961 Recibe el Premio de la Bienal "Virgilio Corao", instituido por el Sr. Virgilio Corao, compitiendo con Rafael Monasterios, Pedro Angel González y Francisco Narváez. Expone en la Sala Mendoza.

## CUATRO PINTORES

### 1. UN PINTOR QUE ELIGE ENTRE EL ARTE Y LA GUERRA

Para Juan Lovera la pintura es un drama. Drama no sólo porque le toca en suerte traducir con imágenes atormentadas el primer balbuceo de la independencia venezolana, sino también por las contradicciones en que se debate su espíritu. Nacido en 1770,<sup>1</sup> Lovera ha visto transcurrir sus primeros años en un ambiente sosegado y fecundo para la actividad creativa; su primera formación está determinada por las necesidades y las posibilidades que le brindaban su

<sup>1</sup> Esta es la fecha aproximada de su nacimiento; Alfredo Boulton ha escrito en el prólogo de la exposición de Juan Lovera en el Museo de Bellas Artes (1959) las siguientes palabras: "Juan Lovera debió nacer a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII". Es importante destacar la significación que tuvo esta muestra organizada por el propio Boulton, y la cual nos dio a conocer por primera vez la obra íntegra que se conserva de este notable pintor venezolano.

propia época y la tradición en que se había levantado: el arte colonial y religioso. Ha estudiado (según se desprende de la biografía de Enrique Planchart) con Antonio José de Landaeta, pintor más o menos célebre en su época a quien se atribuyen algunas imágenes religiosas que se han reconocido bajo el nombre de la "escuela caraqueña". Lovera pertenece a la generación de humanistas y políticos convertidos luego en guerreros y hombres de acción que realizarían la independencia del país. Lovera es también un patriota, a la hora de asumir un compromiso, pero carece de la fogosidad de los libertadores; no puede olvidar su condición social: es un mulato a quien la sociedad dominante priva del reconocimiento de su talento. Apasionado partidario de las nuevas ideas, Lovera posee, no obstante, al igual que Andrés Bello, un carácter pacífico. Tiene, por otra parte, conciencia de su genio pictórico. Se comprende llamado por su vocación de artista. Sabe que el mejor sacrificio que puede hacer por su patria es hacerse consumado pintor, consagrándole a ella todos sus esfuerzos.

Será testigo del 19 de Abril de 1810, episodio que queda grabado en su mente durante los años que siguen a su destierro. Lovera se siente inseguro de sus conocimientos, en horas difíciles; lo que le enseñaron sus maestros es tan precario que él mismo ha tenido que crearse una técnica personal. Bajo un carácter casi primitivo ha pintado sus primeras obras que se conservan, entre 1800 y 1810. Cuando Boves hace su entrada sangrienta a Caracas, en 1814, Lo-

vera es de los que huyen en la emigración a Oriente. Luego se embarca rumbo a las Antillas. Pasan 20 años antes de que regrese a la patria, ya consumada la Independencia. Mezquinas rivalidades restan fuerza y mérito a su trabajo, ahora que está en Caracas; pretenden decir que su obra no está ejecutada con una buena técnica; y es así que cuando se crea la primera clase de dibujo, el nombre de Lovera no es mencionado como candidato a regentarla. Se designa a un pintor mediocre: Joaquín Sosa, que afecía un oficio más académico. Al margen de estas inseguridades y derrotas que mellan su ánimo, Lovera continúa enseñando, en una especie de academia privada, que él mismo ha fundado, a la par que prosigue su obra de retratista, esa obra que hoy podemos considerar, sin temor a equivocarnos, como la más relevante de pintor venezolano alguno del siglo pasado.

Lovera es el retratista por excelencia y el pintor nato. Es casi imposible encontrar en América del Sur otro artista que haya captado con la misma fuerza que Lovera la vida interior de los personajes. Es de un temperamento profundo y observador. Pinta el gesto altivo de una época heroica, cuyos hombres conservan en la vejez adusta el recuerdo emocionado de cuanto vivieron y presenciaron; Lovera descubre la grandeza en el detalle, el candor en el conjunto, la belleza en la expresión grave. Pero no es el exterior de la persona lo que refleja en sus retratos, sino la llama interna de esas pasiones sosegadas, graves o fogosas que laten dentro de los personajes. Cuando se atreve a pintar composiciones con muchas figuras,

como el 19 de Abril y el 5 de Julio no puede sino mostrar una torpeza nacida no tanto de su ignorancia de las leyes de la perspectiva (defecto principal que le achacaron sus contemporáneos) como del interés que concentra en el estudio pormenorizada de cada personaje, a tal punto de que la unidad óptica del cuadro desaparece ante la observación casi obsesiva del detalle; el artista no sabe distinguir entre la masa impersonalizada del público que contempla todavía sorprendido la escena y el gesto de rechazo de Emparam o el atrevimiento de Salias; Lovera no dedica más atención al rostro de Emparam que al soldado de la guardia, que está en primera fila, mirando con ojos curiosos lo que sucede; aun no sabemos porque el idiota callejero arrastra su perro, con esa ignorancia ciega del tiempo que hace sonreír al espectador del cuadro. Formidable estampa llena de ingenua veracidad, la que nos ofrece Lovera en su cuadro del 19 de Abril.

Lo significativo para Lovera es el rostro; en él revela todo su conocimiento no sólo de la vida humana sino también de la pintura; nos lo muestra cargado de una gravedad sobrecogedora, aun cuando se trate de adolescentes; Lovera consigue un efecto verdadero con recursos absolutamente plásticos; allí está su mérito; en él parecen combinarse las cualidades de la tradición española: intuición de la realidad popular y elegancia de la entonación. El gris y el blanco vigorosamente armonizados para organizar masas que destacan sobre un fondo negro, modelando solamente el rostro y empleando colores planos

para los grandes espacios del traje, resultan como en Goya una virtud excelsa de Juan Lovera. Pero Lovera es contemporáneo de Goya, cuya obra no conoció por no haber viajado nunca a España. ¿De dónde ha podido ser influido por el genio español? A falta de otros datos, la respuesta queda de pronto en el más absoluto misterio.

## 2. UNA HISTORIA ROMANTICA

Tovar y Tovar pinta las acciones heroicas, lo externo de la vida, sin interesarse por las pasiones individuales más que en la medida en que éstas resultan deformadas por la mentalidad de una época que invocaba a la epopeya nacional, como a un peripuesto reino de semidioses.

Tovar no se interesa por las personas sino en cuanto son juzgadas por la historia cuya representación idealiza y exalta al nivel de la fantasía y por encima de todo sentimiento vulgar. Al contrario, Lovera representa el tipo de artista concreto, a quien atraen las realidades humanas. De allí que los personajes de Tovar estén vistos en su apariencia externa, con la pompa y el lujo de una época que ama la opulencia y se aficiona a los homenajes y al culto romántico de los héroes. La pintura es así para Tovar, espectáculo, decorado olímpico, nunca drama. Sólo cuando pinta retratos de sus contemporáneos, este pintor se acerca a la vida del espíritu, más no para caracterizarla con los rasgos internos de una personalidad iluminada desde adentro, sino para fijar los gestos donde se manifiesta. Con él desaparece la im-

provisación y el ingenuismo técnico de los pintores coloniales hasta Lovera. Tovar tiene a su favor un conocimiento abrumador de las leyes pictóricas, que había estudiado en España y en Francia. Su oficio, su terquedad incomparables, se explican cuando se comprende su carácter. Todo ello le abre la puerta del éxito ante sus contemporáneos, para quienes un buen pintor equivalía a ser un exacto reproductor de la figura humana y del escenario natural. Pero en el arte interviene también la fantasía; y la fantasía es lo dominante en el arte de Tovar; ningún pintor le iguala en genio inventivo del mito que encanta y transporta la imaginación del espectador hacia una región sublime; pero un mito reducido a un escenario coloreado no basta para crear vida. Tovar es un prestidigitador, un virtuoso del color que sabe desplegar ante el público lo que nunca ha estado delante de sus ojos; es un pintor literario desde que su obra no descansa en soluciones rigurosamente plásticas y desde que pierde contacto con la realidad. Su obra comienza a vivir allí donde el fervor por la historia despierta sobre los grandes temas de sus cuadros. Habilidad para el movimiento, maestría académica para lograr una visión de conjunto técnicamente perfecta, precisión en el detalle, dominio del trazo; es un pintor lúcido, atento, fecundo, que revive en su activa aunque calculada imaginación las hazañas en las que él hubiera deseado participar y a las cuales descarna para hacerlas concientemente tanto más fastuosas e idílicas cuanto más las saca del marco de su realismo brutal. El espíritu áustero, inflexible, en su voluntad de ser fiel a los mitos históricos no sólo se

proyecta en el atuendo convencional que su fantasía presta a los retratos de héroe, sino que también resulta encarnada en su propio convencimiento de artista que se sabe comprometido con la misma historia que narra.

### 3. LA MUERTE VESTIDA DE BLANCO

Cristóbal Rojas asume la representación de lo trágico; es éste un pintor atormentado por dudas y vacilaciones, temeroso del porvenir y poseído por un sentimiento de la muerte cuya presencia adopta la forma persistente de sus vaporosas e irreales figuras de mujeres. Rojas es un espíritu solitario a quien la desgracia y las enfermedades persiguen y contra las cuales lucha sin remedio para alcanzar esa serenidad que sólo un trabajo infatigable podía ofrecerle. Posee las condiciones para ser un gran pintor, empero la muerte visita su juventud y su carrera queda trunca en el mejor momento.

Rojas ambicionó el éxito hasta el punto de sentir el halago de la moda y, en medio de la confusión en la cual entra el arte en Europa (a causa del derrumbe del ideal renacentista), toma el camino fácil de los artistas que en París pintan para atraer la complacencia de los jurados del Salón Oficial. Juegos peligrosos, porque Rojas desperdicia los mejores años en prepararse para concurrir al Salón, del cual hacía tiempo se habían retirado los más auténticos representantes de la pintura francesa: los impresionistas.

Rojas quiere alcanzar la maestría de un clásico a un corto plazo para honra de Venezuela. El realismo social que está en boga en Francia nos remite a un mundo patético e indigno; se quiere hacer justicia al hombre común presentando su miseria ante el público; al igual que en la novela la pintura se transforma en himno de protesta en favor de los desposeídos. Ideas humanitarias de redención social impregnan sinceramente el carácter de las primeras obras de Rojas en París; más, no bastan las buenas intenciones; esa pintura elocuentemente patética a la que se entrega Rojas, en medio de un aluvión de pintores que explota el mismo tema, enajena sus mejores facultades, apartándole de los intereses de la pintura y, lo que es peor, de la comprensión del arte nuevo. Rojas pasa hasta un año pintando uno de estos cuadros conmovedores, entre un continuo ir y venir de su taller al Louvre para posesionarse de los secretos del claroscuro holandés. El trabajo, la soledad, la nostalgia, terminan por alejarlo de los círculos jóvenes donde se debatían las últimas ideas sobre pintura.

Todo lo que importa en estos cuadros es el tema. Ha debido comprender Rojas que la verdadera pintura tomaba un camino distinto al del anecdotismo sentimental. Cuando lo advierte ya es demasiado tarde; está enfermo; tuberculoso. Se da cuenta de que todo lo hecho hasta ahora por él ha sido sólo un aprendizaje doloroso, una experiencia con la cual debe romper. Pero Rojas ha sido auténtico ante el tema de la miseria social; en ésta ha visto reflejada su propia angustia moral, su sufrimiento físico y espi-

ritual. No le sucedió lo mismo a Michelena, pintor que no conoce las complicaciones sentimentales de Rojas ni tiene como éste esa especie de obsesión fatal. Para Michelena la pintura es una puerta abierta en el muro del éxito. Está dispuesto a complacer el gusto del público que le admira. Su vida se desliza amablemente en medio de encargos convencionales y extemporáneas muestras de alardeante técnica que se vaciaba con prodigiosa facilidad sobre grandes lienzos donde gigantes y Amazonas en lucha corrían en un aparatoso ornamentalismo sin vida. Falta siquiera el drama, la autenticidad de una vida como la de Rojas, para quien los encargos constituyeron un último y desesperado asidero para sobrevivir a la miseria. A ellos sacrifica su voluntad de búsqueda.

En los rostros de los obreros y los condenados, Rojas se ha visto a sí mismo, torturado por la duda. Con las lívidas apariciones de sus mujeres fantasmales y flotantes, a quienes el pudor cubre con mantos de vestales, la idea de la muerte hace acto de presencia en el reino estremecido de su fantasía.

#### 4. SE INICIA LA LUZ

No es fácil referirse a Armando Reverón. Ante todo habría que decir que su pintura no contiene nada que no sea del riguroso dominio de la plástica. Sus obras nos sitúan frente a un artista excepcionalmente sabio, es decir, un artista poseedor de un conocimiento intuitivo del mundo que lo rodea y con el cual vive en estrecho contacto. Su sabiduría no pue-

de confundirse con la cultura erudita y acumulativa, basada en datos intelectuales, gracias a la cual el hombre permanece bien informado de todo. Sería ingenuo suponer que Reverón es un primitivo, pero en él ocurre un proceso semejante al que lleva a Gauguin a romper con el mundo donde se había educado. Pero mientras que este proceso responde en Gauguin a una actitud consciente e intelectual, en Reverón la ruptura con los valores tradicionales en que se asientan nuestras convenciones es el resultado de un acto enteramente vital. Reverón no evade el mundo, simplemente se crea otro obedeciendo a una imperiosa necesidad de aislamiento. Comprende que de otro modo no puede hacer su obra: desde que él renuncia a la sociedad, no puede menos que sentirse como un salvaje. "Reverón es el único venezolano que ha podido vivir sin la cultura occidental", ha dicho Mariano Picón-Salas. Pero lo que Reverón podía entender por cultura occidental es sólo ese ropaje de convencionalismos, vacilaciones y actos frustrados en que se diluye la vida, en una sociedad que le impide al artista ser lo que es y expresarse con toda libertad.

Reverón ha tomado su decisión desde 1920. En 1923 se ha establecido definitivamente en el litoral guaireño. El pintor Ferdinandov influye en esa decisión en la cual su vocación solitaria queda inmersa. Ferdinandov rinde culto al mar como a un dios maravilloso. Reverón también experimenta el misterio de esa eterna conciencia en movimiento. Es lo que pintará mayor número de veces, porque el mar tiene

ese dominio elemental y ciego que se manifiesta invisiblemente en todas las cosas. Ambos aman la vida salvaje.

Sólo la creación constituye un acto de solidaridad y entrega, en todas las demás situaciones estamos irremediablemente perdidos y solos, enfrentados a nuestra muerte; esta prédica pesimista resuena en el alma oscura de Reverón durante estos años en que su carácter neurótico atraviesa por la mayor crisis. Es 1919.

No tiene filosofía; es un ser monologante, tímido, preso de tormentas íntimas. No puede comunicarse sino por sus colores, evita el diálogo; es un pintor. No hay arte más silencioso y solitario que la pintura. Sin darse cuenta ha pintado desde 1920 los mejores cuadros de su generación. Reverón se había revelado antes que nada como un colorista magistral, que podía expresarse en un lenguaje de rara y alucinante profundidad. Lo que viene después es el encuentro con las fuerzas elementales.

El hallazgo de la luz. Un despojo lento y gradual de todo lo accesorio en la vida y el arte, de todo lo circunstancial hasta quedarse con esa última porción de realidad a partir de la cual el pintor organizará la percepción de un mundo aparte, donde se refleja su espíritu y su búsqueda de un invisible. Porque Reverón ve más allá de las apariencias, desmenuza la piel y hace la corteza de las cosas transparente, rechazando de paso lo externo. Lo que pin-

ta gira vertiginosamente como si él mismo se sintiera sumergido en la materia circundante. Lo que pinta es el origen de la vida. La luz material que es soplo del caos circulando desde el fondo del cuadro hacia el espectador. Ha recreado la vida con el espíritu del mar, prodigando el movimiento en aspa de los árboles sin color, como signos del paisaje, y la presencia aterradora de sus modelos de trapo, tal si se tratara de otros seres más a los que infundiese vida su poder taumatúrgico. Como si todo en la vida estuviera recorrido por el mismo espíritu y hecho y animado por la misma sustancia. Ya es la luz convertida en plasma ocre y verde. Ya es la terrosidad calcinada del verano que silba entre tempestades de árboles enfermos. Ya es la locura magnífica de sus modelos humanos a quienes sobresaleta, en el momento de ser pintados, el sonido de pasos de duendes nocturnos que entran a una habitación desierta.

Por otra parte, se trata de la revelación de la unidad total de esta obra que devuelve a su autor a la tierra, a esa tierra de donde él ha sacado todos sus recursos. Y la pintura se nos revela aquí sin necesidad de la anécdota, la leyenda o la literatura. Reverón lo intenta todo, no solo comunica su propia visión interior a las cosas, sino también crea la materia para forjarlas. Un prodigio así tan solo puede abrirse camino hacia la locura. Y Reverón lo sabe en la medida en que en él la realidad va confundiéndose con la fantasía; y estos dos mundos no permanecen vecinos, sino que sus umbrales se juntan, se confun-

den, hasta formar ese solo laberinto que es la locura, que se abre para arrastrarlo en la nada.

La profundidad de su obra emana de su característica subjetiva; incluso del drama lejano que desde la infancia arroja sombras y luces sobre la vida de Reverón. Esta obra no puede ser ya superada; ella pone fin a una época, a un sentimiento y a una concepción naturalista de la pintura. Con Reverón concluye su aventura el paisaje y la figuración tradicional. De este paisaje al cual solamente él ha sacado de su marco localista; todo lo demás en su arte asume un valor específicamente universal.

(1961)