

Armando Barrios
Reyna Rivas

<<Diálogos>>

Día por día a partir de Octubre de 1989 hasta hoy, Octubre de 1999, ha mantenido un diálogo con Armando Barrios entorno a su pintura, a su vida, a la música, a la poesía y al Arte en general. Una fervorosa pasión nos ha acompañado en estos diálogos. El recuerdo, la memoria, la experiencia los años que informan nuestras largas vidas han acumulado también fidelidad y autenticidad.

Los diálogos, esa inigualable confianza entre dos seres, los diarios, es otra forma del dialogar entre el ser y el tiempo, anudados a otro testimonio confidencial: los epistolarios entregan siempre la mejor fe, el mejor testimonio para identificar no solo los datos biográficos sino los otros datos: los del espíritu, los de los sentimientos, los de las razones y las sin razones, los de los sueños, los del ser y el tiempo.

Pasado, presente y por-venir se yuxtaponen, se unen, se entrelazan en estos diálogos. Formas del tiempo digo, de los cotidianos quehaceres y aconteceres, van dejando, al mismo tiempo, un testimonio de la Venezuela de ayer y de hoy. Ver surgir el arte de la pintura, ver crecer una indeclinable vocación a través de la vida y del trabajo de un genuino representante y cultivador del arte, es también el propósito –no premeditado- de estas conversaciones.

Y es que, desde siempre, el arte de la pintura ha acompañado al hombre. Sueño y vigilia han convivido con la creación artística en un mundo entrañable. Tal vez por eso, sea imposible definir el límite entre esas vigilias y esos sueños. También, tal vez por eso mismo lo que más han intentado la pintura y sus cultivadores, es y ha sido la multiplicidad de lo real. Así -entre el signo y el símbolo- desdibujado o iluminado más el intervalo espacio-tiempo que separa y une lo signado y lo simbolizado, la pintura va cumpliendo su destino.

De viva voz y en este momento testimonial Armando Barrios da fe de su comportamiento y de sus modos de pensar frente a esa expresión del pensamiento la cual –mientras encuentre portavoces y portaluces, mensajeros y mediadores, magos y oficiantes voluntarios en la búsqueda de una verdad o de un misterio- bien sea para cifrarlos o para transfigurarlos- se nombrará como se nombra y se ha nombrado: LA PINTURA.

Reyna Rivas.

TIEMPO 1º

<<Barrios! a la pizarra...>>

----- 7 p.

Estas conversaciones empezaron en 1989 en Verona, Italia, un día cualquiera sin preámbulo, sin programa especial. Un día, tal vez de Octubre de 1989- la pregunta inicial fue:

Antes de iniciar tus estudios de arte, ¿cómo se manifiesta en ti tu vocación por la pintura? ¿A qué edad más o menos? ¿Recordarías cómo transcurría un día tuyo de niño?

La vocación propiamente, mi inclinación por la pintura se despertó en mí siendo yo muy niño, en los primeros grados de la escuela. Tanto así que en la escuela a veces se me pedía la colaboración para ilustrar en la pizarra algunas de las materias que veíamos. Pero el recuerdo que tengo verdaderamente, la impresión que tuve, y que, probablemente, marcó esa inclinación definitiva fue en una ocasión siendo muy niño, tendría yo unos 6 años. Registrando un viejo baúl que conservaba mi madre, esos baúles que no se usaban para nada sino como depósito de cosas viejas, allí encontré dos cosas que yo creo que fueron definitivas en mi vida.

Encontré una vieja flauta travesera de la madera que perteneció a un tío mío materno, a quien yo no conocí porque se había ido de Venezuela cuando era relativamente joven y no se había salido más de él, pero dejó su instrumento que fue a parar a ese baúl. En el mismo baúl y al mismo tiempo, encontré una vieja edición de un libro sobre un pintor hebreo cuyo nombre es Maurice Gottlieb. Fueron las primeras manifestaciones de pintura, en el sentido de composiciones complejas, la pintura propiamente-

----- 9 p.

te. Fue la primera impresión que yo tuve y me parece muy significativo esta especie de destino; encontrar simultáneamente lo que iba a caracterizar mi vida futura, la música y la pintura.

De manera que yo creo que eso se remonta más o menos a esa edad, porque a partir de ese momento yo empecé a usar el dibujo como un elemento de expresión. Empezó en mí la necesidad de expresarme a través de lo gráfico y empezó al mismo tiempo en mí la enorme afición por la música, porque yo llegué a tocar la flauta; no la tocaba muy bien, por supuesto, no tenía ningún método ni idea, pero me las arreglaba con los sonidos que le pude sacar. El instrumento estaba defectuoso además, le faltaban algunos elementos, pero con ella me las arreglaba y pude producir algunos sonidos y reproducir algunas melodías que fueron definitivas en mi vida.

Tu primer cuadro con un tema musical es El Flautista ¿En qué año lo pintaste?

El Flautista es del año 40.

Pregunto esto para relacionarlo con el encuentro de la flauta en el baúl y tu primer cuadro con un tema musical.

Yo hice muchas cosas más, dibujos que ya no existen con temas de música, pero, si se conserva mi obra, no solamente en el <<Flautista>> sino en muchas de mis obras, uso la figura de los flautistas, o sea, uso la flauta como elemento en la composición, y no tiene nada de raro que haya quedado desde la infancia esa afición al instrumento.

Entonces consideras que ese momento es cuando se manifiesta tu afición por la pintura, quiero decir, la vocación? ¿Cómo empezaron tus primeros dibujos, conservas algo? ¿Cómo transcurrían las horas libres de tu tiempo en relación con las artes visuales?

Usaba el dibujo y lo cultivaba, no como dibujante ni mucho menos sino de la manera más espontánea, como puede hacerlo un niño. Yo creo que todos los niños mientras no poseen un lenguaje, un lenguaje escrito que dominen, se sirven del dibujo. Pero el caso mío era un poco distinto porque, digamos, la expresión dibujística me era natural. Tuve la oportunidad de ver algunos dibujos conservados en la familia, (muy pocos lamentablemente, me gustaría tener más material de ese tipo), pero he podido observar que no era un dibujo propiamente con las características infantiles correspondientes a la edad de 6 ó 7 años. Eran dibujos que ya tenían un sentido de la proporción, tenían una serie de elementos de observación expresado a través del dibujo, que evidentemente demostraban por lo menos una facilidad para expresarme a través de él, no como un niño propiamente, sino como un adulto, si se quiere, por la forma como fueron tratados.

Tuve la oportunidad de ver dibujos de un poco más tarde, no de 6 años pero sí de 8 años, donde las proporciones del cuerpo, los volúmenes y otras cosas estaban pre-

----- 10 p.

sentes en el dibujo, que no correspondían a la edad, lo que me hace pensar que evidentemente había una vocación, una facilidad natural.

¿Hacías también objetos, tengo entendido pequeños objetos que tu mismo te fabricabas, cosas que se movían?

Sí, eran cosas un poco en el campo de la inventiva, afición que se ha conservado toda mi vida. En realidad, eso se manifiesta en más de una ocasión.

Es bonito saber como transcurría una idea de tu infancia: hablo de esa primera infancia en que ya tu dibujabas. A los 8 años, ¿ibas a la escuela? ¿Cómo transcurría ese día, cómo empleabas tus horas de ocio? ¿Ibas a la calle a jugar o preferías la cosa interior, el trabajo creativo en casa?

Yo en realidad tuve una vida normal de niño. No recuerdo ninguna circunstancia extraordinaria. Me levantaba temprano, iba a la escuela, regresaba al mediodía, cerca de las once. La escuela quedaba muy cerca de la casa. Tenía el tiempo justo para comer y volver a la escuela alrededor de las 2 de la tarde, y estaba allí hasta las cuatro. Entonces a las 4 venía a casa, tenía cosas que hacer: las tareas. Y luego en los mismos cuadernos, porque mis cuadernos estaban llenos de dibujos, en los mismos cuadernos me ponía a inventar cosas, a dibujar cosas, personajes, escenas, en fin, yo me imagino que hay muchos niños que hace lo mismo.

¿Hay alguna materia en esos años de tu escuela primaria que te entusiasmaba más que las otras? Por ejemplo, ¿te gustaban las matemáticas y la geometría, te gustaba todo lo que era preciso y estructurado?

Yo tuve siempre afición por la geometría. Yo de vez en cuando te he hablado de esa afición que tuve desde que era niño, tenía 7 u 8 años, 9 quizás. La matemática de esa época no pasaba de las operaciones fundamentales.

Pero ahí se manifestaba siempre si uno se entusiasmaba, si uno tiene esa inclinación.

La inclinación que tuve siempre desde muy temprano fue por todo aquello en que tuviera que emplear la lógica, como en la física, por ejemplo. No tanto las matemáticas, eso me resultaba algo extraño, pero lo que era concreto, los experimentos que yo podía hacer con los elementos de física, por supuesto muy simples que teníamos entonces, la transmisión por las ruedas o el empleo de las palancas, esas eran cosas que me entretenían y me aficionaban enormemente y que luego lo aplicaba en los juguetes esos a que tú te has referido. Esos eran juguetes que los hacía yo con elementos muy simples.

Pero la hechura de esos juguetes tiene otro sentido también, además de la afición que pudiera tener yo por la mecánica, etc. Era prácticamente una necesidad de la época-

----- 11 p.

ca, porque esa época no era como la de hoy, donde un niño tiene resuelto eso con la juguetería que se vende, tiene resuelto todos los problemas, no le dan campo a imaginar nada. No solamente eso, si no que eso significaba una inversión, se necesitaba dinero para tener un juguete, y entonces el dinero era raro, ese era un elemento que no fluía con la misma facilidad de hoy en día. Entonces, uno se contentaba con encontrar en las calles una lata de sardinas vacía y eso resultaba un barco. En el caso mío, yo me las ingeniaba con elementos muy simples, a veces hasta de papel.

¿Verdad que más tarde realizaste un avioncito y un radiecito de galena?

Sí, pero ya entonces era mayor. Cuando empezó la radio de galena ya tenía yo unos 10 años. Con la ayuda de mi hermano José Antonio quien era muy aficionado a todas esas cosas, pues yo lo imitaba un poco. Me valía de los

elementos que él desechaba y con eso me fabriqué también mi radiecito. O sea, que había no solamente la afición por esas cosas que te dije antes, sino también el estímulo de mi hermano José Antonio que tenía esas aficiones, me refiero a las cosas de electricidad y mecánica, cosas así. Después, como sabes, realicé algunos juguetes para los muchachos.

¿Te gustaba de niño salir al campo, ver la naturaleza, te gustaba la contemplación de lo natural? ¿Te llamaba la atención, por ejemplo, descubrir, el mar, un río, las cosas que tu veías por primera vez? De las cosas naturales, ¿cuáles te impresionaron más?

Yo desde que tengo uso de razón, recuerdo que tuve siempre una gran afición por la naturaleza, un profundo amor, igual que lo he tenido por los animales, por los seres vivientes no solo por los elementos estáticos de la naturaleza, los vegetales, los minerales, el paisaje, sino todo lo que es la naturaleza siempre me ha impresionado y me ha estimulado enormemente a la contemplación.

¿Hubo o hay pintores en tu familia?

Propiamente pintores en el sentido profesional, no. Mi tío Esteban tenía las mismas dos aficiones que se despertaron en mí desde muy temprano y probablemente él también contribuyó notablemente a esa afición mía por la música y la pintura. El fundamentalmente era músico, él era hermano de mi padre. Papá también en sus mocedades dibujaba, yo no llegué a ver más de dos o tres dibujos que estaban en casa, dibujos de retratos, mejor dicho. Los personajes retratados eran su madre, o sea mi abuela y su hermano Agustín. Eran dibujos, sí. Los retratos eran dibujos hechos por papá.

----- 12 p.

¿Nunca viste nada al óleo de tu papá?

No. El tampoco lo siguió cultivando por el resto de su vida. La afición por el dibujo no solamente era afición sino también una especie de necesidad de su trabajo. Papá hacía fotografía. Era fotógrafo. Y había la costumbre por la deficiencia en las ampliaciones, las deficiencias técnicas que tenían las cámaras y las ampliaciones de esa época, entonces lo reforzaban con dibujo. Las cosas que no definía bien la ampliadora, las hacían ellos.

¿Lo que llamaban iluminar?

No. Iluminar era poner color a la fotografía; no existía la foto en color, se coloreaba. Eso se hacía con pastel generalmente. Inclusive había unas pinturas al agua que las llamaban así: pinturas para iluminar. Quiero entonces explicar de dónde salió la afición de papá por el dibujo. Esos los hacían con lápiz carbón, acentuaban las sombras, definían los detalles que la cámara o la ampliadora mejor dicho, no podía hacer. Eso lo hacían a mano, y de tanto hacerlo, muchos fotógrafos terminaban dibujando, porque aprendían a dibujar un ojo, una oreja, porque a veces esas fotografías eran tan deficientes que había que reconstruir materialmente a los personajes. Y de esa práctica, obtenían una técnica, una técnica dibujística.

Yo recuerdo cuando éramos muy niños, estoy hablando del año 30, había un fotógrafo que aún conservo en la memoria, se llamaba Cayetano Díaz y él era fotógrafo precisamente de este género, hacía los retoques y de tanto hacerlo, repito, aprendió a dibujar y entonces se dedicaba a hacer los personajes populares de la parroquia San José de esa época. Una señora rezandera que llamaban Juana la Batatera. Batatera simplemente porque vendía las famosas conservas de batata; ese era su medio de vida. Su gran ideal hubiera sido ser monja. Ella era de color negro, y parece ser que por su mismo color, (eso me dijeron en aquella época) no se lo permitían. Había alguna disposición en aquel momento. Esa era la voz popular. Entonces ella se fabricaba sus propios trajes que eran absolutamente monjiles y así andaba con su azafate con conservas. Primero ella las vendía ella misma y después las fabricaba ella y las vendía un hijo que se tomó el cargo de vendedor. Ella se quedaba en la casa y las fabricaba. Este personaje lo retrató Cayetano Díaz.

¿Tu crees que exista eso en las memorias de Caracas, los cronistas se habían ocupado de eso?

No lo sé. Había también un borrachín, que era un tipo un poco raro mentalmente, típico de las parroquias de esa época. Lo llamaban Cristo Viejo. Usaba una barbita que con el tiempo, el sucio, no sé, pero, la barba tenía un color de bronce, entonces además de Cristo Viejo le decían también, Chivita de Bronce. A ese también lo retrató Cayetano Díaz.

¿Y tu papá no?

No, papá ya no dibujaba en esa época. Yo nunca vi a mi papá dibujar. Cuando yo tuve conciencia, cuando podía recordar algo, ya papá no lo hacía, lo había dejado de hacer hacía muchísimo tiempo.

Pero tienes una memoria prodigiosa. Recuerdas cosas de cuando tenías 6 años

Lo que sí recuerdo es una cosa muy interesante de Cayetano Díaz, que me vino a la memoria en este instante.

Me ha venido a la mente varias veces pero no estaba hablando de mí ni de la pintura. La primera oreja que yo dibujé en mi vida, eso no lo olvidaré nunca, me la enseñó a hacer Cayetano Díaz. Fue él quien me explicó, <<Observa la oreja, como va esa línea por acá>>. Entonces yo aprendí a ver todas las sinuosidades de una oreja, yo la veía en conjunto pero aprendí a verla en detalle a partir de esa observación, en esa clase que yo recuerdo de Cayetano Díaz.

El vivía de San Lorenzo a Rosario, una esquina típica de San José. El tenía su estudio en la sala de la casa.

¿Cuántos años tenías tu más o menos?

Eso fue en la época en que vivimos en San José, por eso lo puedo precisar. Eso debió ser en el año 30 o 31. Tenía yo unos 10 u 11 años. Ese mismo año yo hice

un pequeñísimo paisaje que anda por ahí en un cartón. Es un nocturno. No estaba en el catálogo porque no lo consideraba obra de pintura propiamente, pero, sin embargo es un óleo sobre cartón, y se publicó en la segunda edición del catálogo general. Conocí la existencia del óleo a través de mi tío Esteban. El pintaba al óleo. No solamente él, sino también sus hijas, Carmen Luisa y Amanda, mis primas hermanas. Ellas copiaban, mi tío también. El copió una cosa que era bastante compleja para ese momento y para la técnica que él tenía. El no era un académico ni muchísimo menos. Era un intuitivo.

La obra copiada por mi tío (yo vi una vez una reproducción de ese cuadro) es la salida de Colón del Puerto de Palos hacia América. Era pintada al óleo. Esa obra la conserva la familia.

Tú hablabas de que conociste la existencia del óleo por tu tío Esteban. Eso era óleo en pomos. ¿Usaste antes el óleo en otra forma?

En realidad yo hice algunas cosas, entre ellas ese pequeño paisaje <<Nocturno>>. Eso no está hecho con pinturas en pomo, sino con pinturas preparadas por mí como yo veía que las preparaban los pintores de fachadas.

Se tenía la costumbre entonces, que Caracas, era por Ley en realidad, que en Diciembre se pintaban los frentes de las casas. Entonces, los colorantes, los pigmentos los vendían en las pulperías. Los colores eran muy limitados, por supuesto, pero esos polvos yo los compraba y hacía como veía que hacían los pintores de las fachadas, los mezclaban con aceite de linaza. O sea que estaba haciendo lo que es tradicional en la técnica del óleo, que no es otra cosa que ésa, usar el aceite mezclado con los pigmentos.

¿Y son estos mismos, tu tío Esteban y su esposa, tu tía Luisa que eran músicos en la Iglesia de San José quienes te motivaron para que te acerques a la iglesia? porque tengo entendido que fuiste monaguillo por unos años en la Iglesia de San José.

Bueno no fue un período muy largo. Yo hacía servicio en la iglesia como lo hacíamos casi todos los muchachos. El principal atractivo de hacer el servicio en la iglesia era, que me perdone Dios si lo estoy ofendiendo, era comer los recortes de hostia! Las beatas preparaban las hostias en sus casas y llevaban los recortes también a la iglesia, y nosotros aprovechábamos. No era un menú muy suculento pero en fin!

A lo mejor también en los bautizos, <<bendición padrino, deme medio...!>>

Bueno nadie solía ser monaguillo para eso. Pera eso sólo era necesario ser muchacho.

¿Pero son esos dos tíos tuyos, Esteban y Luisa que te acercan a la iglesia? ¿Ellos eran músicos en la iglesia?

Como dije, mi tío era músico, era violinista aunque tocaba otros instrumentos también, tocaba un arpa fabricada por él, él era muy aficionado a las cosas

manuales también; las reparaciones de los instrumentos las hacía él mismo, y el arpa que se fabricó él mismo en su totalidad, él la tocaba bastante bien. Tocaba la mandolina también. Piano no tocaba; mi tía Luisa sí tocaba piano y su hermana Leonor, era pianista de formación, ella era pianista auxiliar de la Escuela de Música. A ella le agradezco que después, (yo era todavía un niño, no había cumplido los doce años), era tanta mi afición e interés por la pintura, que ella misma me recomendó que me inscribiera en la Escuela de Pintura. Se llamaba entonces la Academia de Pintura y así lo hice con la ayuda de ella, un día de tantos que

----- 14 p.

Ella iba a la Academia de Música a dar sus clases.

No sé si lo dije antes, pero en la Escuela de Música y la Escuela de Pintura funcionaban en el mismo edificio. Todavía existe el edificio de Santa Capilla a Verodes donde está el Conservatorio, la Escuela de Música, allí funcionaba la Escuela de Pintura también.

¿A partir de una época determinada fue cuando funcionaron juntas, antes era sólo Escuela de Pintura, o la Academia de Bellas Artes?

Sí. El edificio se fabricó como Academia de Bellas Artes, o sea, para pintura, escultura y un período no se si llegó a funcionar propiamente, pero según decían si funcionó, en un período muy corto, la Escuela de Arquitectura también. O sea que las Artes Plásticas estaban reunidas allá en ese edificio. Y cuentan, (de eso no tengo una información exacta), pero, cuentan que el autor de esa introducción de la música en ese edificio de la Academia de Bellas Artes, fue Don Emilio Maury, el pintor, el famoso pintor que en aquella época en que se ocurrió lo que voy a narrar, era Director de la Escuela de Bellas Artes.

Entonces él, que era un gran aficionado a la música y la cultivaba, (dicen que tocaba bastante bien el violoncelo,) era un músico de cierta formación, no era propiamente un intuitivo sino que tenía una formación musical. El, repito, por insistencia de algunos amigos muy íntimos, y ese fue el núcleo de lo que fue posteriormente la Escuela de Música. Después se agregaron otros: Llamozas, quien daba clases de violín, y el viejo Llamozas daba piano y así se fue nutriendo la Escuela de Música, a un extremo que llegó a tener mucho más importancia la Escuela de Música que la Escuela de Pintura o Escultura. Nosotros ocupábamos la mitad del edificio en el año de 1936, cuando hubo un cambio en la dirección. Porque debo referirme antes: cuando yo me inscribí en el año 32, los cursos empezaban en el mes de Enero, no era como el años escolar. El curso iba de Enero a Diciembre. Entonces cuando yo me inscribí en el año 32, el Director era Lorenzo González, el escultor, muy conocido por todos nosotros. Sus obras hoy en día están en la Galería de Arte Nacional como <<Eva Pecadora>>, <<Después de la Tempestad>>, y muchas cosas fundamentales que hizo en la ciudad de Caracas, en algunos edificios públicos.

Entonces Lorenzo González fue director hasta el año 35. Lo sustituyó en la Dirección Carlos Otero. Y en 1936 se encargó Antonio Edmundo Mosanto. Mosanto trajo una verdadera reforma a la Escuela y de eso hablaremos más adelante, cuando sea oportuno.

Retomando que de niño ibas a la iglesia para hacer servicio de monaguillo, ahí también reconoces motivación para tu pintura posterior, porque yo veo que pintas después muchos monaguillos, viáticos, sacerdotes corriendo por la calle, monjes. ¿Hay alguna vivencia de la infancia en relación con la iglesia que influye luego en tu pintura? ¿También la música sacra que oyes en ese momento en la iglesia te impresiona?

Bueno, yo quiero decir una cosa. Todas esas cosas desde luego que tuvieron su influencia, estoy seguro aunque no he podido comprobarlo. Porque sigo creyendo y lo he dicho en muchas oportunidades que para mí la pintura no es una manera de hacer cosas o de fabricar objetos que no tienen nada que ver con mi vida. Todo lo contrario: para mí la pintura es, y así ha sido toda mi vida, un lenguaje, un lenguaje que expresa evidentemente, o que trato yo por lo menos que lo exprese, las vivencias y todas las cosas que pertenecen a mi vida o que me han motivado durante toda mi vida. Así que no tiene nada de raro que la presencia mía en la iglesia y todas esas vivencias de mi infancia, se hayan asomado alguna vez en mi obra, eso es perfectamente explicable.

¿Oías ese tipo de música gregoriana?

----- 15 p.

No. Debo decir que en esa época propiamente el gregoriano era una cosa casi destinada con exclusividad a la Iglesia Catedral. En las iglesias parroquiales era muy raro oír música gregoriana, el gregoriano puro y verdadero, porque hay un gregoriano de dudosa estirpe, que cantaban los curas algunas veces cuando quieren hacer las misas cantadas, pero yo diría que de gregoriano tiene muy poco.

De tu infancia, ¿qué otras motivaciones encuentras para tu pintura? La motivación hasta ahora es muy rica: desde la persona que ves por primera vez usar un carboncillo, el que te enseñó a dibujar una oreja, y todas las cosas que preceden a este momento, ¿recuerdas alguna otra cosa, alguna otra motivación especial en tu infancia?

Inclusive de mi infancia desde luego tengo algunos recuerdos que me sirvieron de motivo para cosas que hoy no existen, eran simplemente dibujos y apuntes, cosas que yo hacía simplemente de manera intuitiva, antes de ir a la escuela, simplemente por la necesidad de fijar alguna imagen que me llegaba. Estas imágenes generalmente tenían que ver con el medio en que me movía. Por ejemplo, yo vivía en esa época (posterior a la época a la que me he referido antes, cuando vivía de San Lorenzo a Rosario,) de San Luis a Santa Isabel y en la esquina de San Luis, las personas que conocen bien a Caracas recordarán que era y es la salida y entrada para ir y venir del cerro de Galipán. De Galipán

se surtía Caracas, y se sigue surtiendo, de flores y de todos los productos agrícolas que tenía y tiene la colonia isleña que habita en el cerro de Galipán.

¿Ese fue tu primer contacto con la montaña? porque después aunque no hay mucho tema de montañas o de paisajismos, ¿tu vida posterior está muy ligada a la montaña, al Avila?

Bueno, sí, posteriormente, una vez que fui a la Escuela, y que conocí a todo el grupo. Pero yo preferiría referirme a eso en el momento en que hablemos de eso. Ahora, el contacto con la montaña... siempre! Yo fui un niño (me lo decía mamá y me lo recordaba,) muy contemplativo siempre. Me abstraía muchas veces en la contemplación del paisaje y lo considero aún hoy en día en realidad, sólo como un elemento en mi pintura. Soy un pintor puramente figurativo, he pintado fundamentalmente la figura humana, y cuando aparecen los paisajes en mi pintura son absolutamente esporádicos y es muy raro que no tengan alguna figura. Pero normalmente el paisaje es donde actúa la figura, no es el tema fundamental de mi pintura, en líneas generales, el campo de acción de mis personajes.

Tú te estabas refiriendo a que ustedes llegaron a vivir a una cuadra de la entrada al Cerro de Galipán?

Sí, siempre fui un gran aficionado a la naturaleza y lo he sido siempre. Entonces, por muchas razones, yo frecuentaba la montaña.

¿Qué edad tenías cuando llegan a vivir ahí?

Eso fue después del año 30. Eso ha debido ser cuando yo me inscribí en la Escuela. En el año 32, ya vivíamos ahí, en frente de mi tío Esteban y toda su familia.

----- 16 p.

Una de las cosas que yo considero muy significativa en tu pintura es, ¿cómo conoces tú el <<Miranda en la Carraca>> que luego copias? ¿Ya conocías la técnica del pintor, estabas en la escuela primaria? ¿Cómo hiciste y cómo fue ese encuentro con <<Miranda en la Carraca>>?

Bueno, yo la obra de Michelena y de Rojas la conocía muy poco, en realidad, porque entonces no existían museos como el Museo de Bellas Artes que existió después.

Para la época de la que estamos hablando, ese museo no existía. Ese museo se terminó, si mal no recuerdo en el año 37 o 37. Yo vi a <<Miranda en la Carraca>> porque papá tenía la costumbre (me daba un gran festín cuando eso ocurría), de llevarme a ver esas cosas en los días de Fiesta Nacional, era casi tradición hacer el recorrido así como la vista de los monumentos de Semana Santa. En esa época era costumbre ir a los poquísimos sitios que había y que fungían entonces de museo, y uno de ellos era precisamente la Casa Amarilla donde estaba <<Miranda en la Carraca>>.

A otro sitio al que se iba también que no se podía llamar museo porque no lo era, era una pequeña dependencia de la Universidad Central que entonces estaba en San Francisco, al lado de la Iglesia, lo que hoy en día es la Academia de La Historia. Eso era la Universidad Central. Y en ese sitio había un sector muy pequeño, muy modesto donde se podían ver algunas cosas, estaba la <<Muerte de Sucre>> de Michelena, había unas esculturas de Quiñones, en fin, había una serie de cosas que se podían ver. Y en esas salidas con papá, íbamos a ver <<Miranda en la Carraca>> que siempre me impresionó mucho.

¿Cómo te viene esa idea de copiarlo? ¿Te lo habían encargado o te gustaba mucho?

No, eso fue un deseo espontáneo de reproducir aquella obra. Naturalmente, eso tiene una historia muy simpática como cosa de infancia. Ese fue precisamente el año en que me inscribí en la Escuela, el año 1932. Como yo ya sabía en donde estaba, fui a verlo en una oportunidad y me impresionó tanto como me había impresionado cuando era un niño. Entonces quise reproducirlo, quise hacerle una copia. Y aprovechando una viejísima fotografía que había en casa, muy desvaída, (prácticamente había que adivinarla,) con ella me preparé más o menos la base del dibujo. La hice sobre un cartón y lo tiene mi hermana Alicia. Mi papá posteriormente lo hizo pegar sobre madera y le puso un marco, y le dieron gran importancia al cuadro.

Yo hice la copia pero de una manera muy curiosa. El dibujo lo hice sobre la base de esa vieja fotografía que había en casa, y el color lo hice yendo y viniendo. Cada vez que yo iba (en el año 32) a la Escuela de Pintura de Santa Capilla a Veroes me acercaba un momento a la esquina de Principal donde está la Casa Amarilla, pedía permiso y subía. Ya el portero me conocía. Yo observaba un fragmento, lo que pudiera retener de memoria, y entonces me iba a casa. Antes del almuerzo pintaba el pedazo que había observado. Así lo hice poco a poco, tanto que lo vine a terminar a principios de año 33 como está firmado. Bueno, no se puede decir que esto sea una copia propiamente del cuadro, era una cosa medio inventada, y con los recursos naturalmente que tenía.

Tú siempre te has referido, se lo referiste a Juan Rol, (él lo

----- 17 p.

Cuenta en el libro sobre tu obra, en el prólogo), que podías salir temprano de la escuela primaria porque profesores y maestros como Santiago Schnell y Luis Padrino te ayudaron mucho. ¿En qué sentido ellos te motivaron y animaron?

Primero me motivaron en el sentido de estímulo, dentro de la misma Escuela. Yo recuerdo en esa época Santiago Schnell era Director de la Escuela Echeandia que funcionaba en San José entre las esquinas de San José y San Rafael. El mismo Santiago Schnell me usaba más de una vez para ilustrar en la pizarra, basándose en la habilidad que tenía yo para dibujar, para ilustrar ciertas y determinadas materias; por ejemplo, el aparato digestivo. Entonces decía: <<Barrios! a la pizarra>>, y mientras él iba narrando las cosas, yo iba

esbozando, iba construyendo el aparato digestivo en la pizarra a medida que se iba explicando.

¿Eso te ayudó con la anatomía, dibujar huesos y esas cosas?

En cierta forma sí pero los huesos no, eso no es materia de primaria. Estoy hablando de cuando estaba yo en tercero o cuarto. Bueno, gracias a una gran comprensión, porque Schnell fue sin duda un gran pedagogo, un gran revolucionario en su momento, tenía inclusive libros y textos que daban fe de una gran capacidad como pedagogo. El me permitía salir antes de que terminaran las clases. Terminaban a las once, pero él me permitía salir con suficiente tiempo para que yo llegara a la Escuela de Pintura a las once. Entonces dibujaba de 11 a 12. Toda esa primera etapa de mi vida de estudiante de primaria, se redujo a eso. A trabajar durante una hora a mediodía. Volví a casa a las 12, comía, y a las dos de la tarde volvía a la escuela primaria a seguir mis estudios.

Esto ocurrió también después. Tuve la suerte en ese sentido, cuando ya fui a quinto y sexto grado, de tener como profesor a Luis Padrino que también fue un gran pedagogo venezolano. El comprendió perfectamente mi problema, no solamente me permitía ciertas libertades en mi horario, sino que me daba el estímulo. En cierto modo me pedía cuentas de las cosas que yo pintaba, de lo que yo hacía, y más de una vez le llevé obras, como realizadas en casa o pequeños dibujos que hacía en la Escuela de Pintura, se los llevaba a Luis Padrino a quien agradezco siempre por la palabra de apoyo que tuvo para mí.

Esos son recuerdos de dos personajes que son fundamentales en la vida de un artista, especialmente de un artista en la época en que a mí me tocó iniciarme. Eso era casi un suicidio, estudiar arte.

----- 18 p.

TIEMPO 2º

*En la Academia...
un pie de yeso.*

----- 19 p.

En tu casa, tu familia te apoyó siempre, por lo menos aceptaron tu destino?

Como no, fueron sumamente respetuosos con mi deseo de ser pintor. Entonces tuve una gran suerte. A veces me pregunto cuantos habrán tenido la misma suerte que tuve yo de hacer lo que verdaderamente quería hacer.

¿Cuándo tu pintas la <<Marina>> que también tiene una anécdota que me contarás después, tú conoces el mar? ¿O ya en ese momento a ti te gustaba más la interioridad, el estudio, el taller o sentías una gran inclinación por el mar abierto, por el paisaje? ¿Ya conocías el mar?

Si, yo conocía el mar porque íbamos de vez en cuando, no con mucha frecuencia pero sí lo conocía. Y ese paisa-

je de esa marina que está pintado en el año 33, no está pintado del natural, en forma directa, sino más bien recordando cuando llegué a casa, cuando me puse a recordar lo que había pasado allí. Y esa marina surgió de un apunte que hice primero que ya no existe, desgraciadamente se perdió. Recordando ese apunte lo hice de nuevo, para remendar un problema que tuvimos en casa.

Yo jugando la pelota con mi hermano rompí un espejo que era el centro, el eje de un mueble, un artefacto un poco raro que se usaba en esa época que se llamaba la sombrerera. La sombrerera constaba de una tabla pegada a la pared con un espejo en el medio, y unos ganchos para colocar los sombreros, y abajo tenía una especie de balconete donde se ponían los paraguas y los bastones, que eran un elemento muy importante en la vida de la época. Casi todos los hombres llevaban su bastón.

Ahora, el cartón que quedó porque el espejo se hizo pedazos con el pelotazo que le dimos, el cartón que quedó que servía de soporte al espejo por la parte de atrás, me sirvió a mi para compensar un poco el daño que habíamos hecho. Entonces pinté ese paisaje, que aparece precisamente en el catálogo, aparece una sola parte, la parte inferior. Esos verticales que se ven ahí son los troncos de unas palmeras. Esas palmeras se prolongaban y se veían sus ramas arriba. Esa era la proporción exacta del espejo, porque era el cartón que servía de base al espejo. Ahí fue donde lo pinté, con las clásicas pinturas que encontraba en la pulpería, los polvos mezclados con aceite de linaza, cosa que había aprendido de mi tío Esteban y de los pintores de fachadas.

El primer retrato que tú haces en tu vida en ese mismo año de la <<Marina>>, es el retrato de tu papá. ¿Es ese el primer retrato o ya antes habías ensayado?
No, ya antes en la Escuela yo dibujaba modelos de yeso y todas esas cosas.

Sí, pero, ¿un retrato del natural como hiciste de tu papá, es el primero que haces?

Si no fue el primero, fue uno de los primeros. Ahora que recuerdo, hice un retrato también de mi tía Dolores (Loló) hermana de mi padre que también fue un retrato hecho del natural. Ese retrato no existe. Existe el apunte que hice de papá, que es del año 33-34. Eso lo hice del natural mientras mi hermano José Antonio le hacía unas fotografías a papá. Yo aproveché que mi papá estaba posando y le hice un apunte por la parte de atrás de una tela.

Siempre cuentas que en la otra parte de esa tela pintaste tu Autorretrato (cubista).

Sí pero eso lo pinté posteriormente. El autorretrato mío cubista, no se puede llamar cubista en realidad, fue uno de los primeros intentos de descomposición de la figura.

Posteriormente terminé haciendo cosas cubistas pero ese autorretrato está pintado encima de otra cosa que es un tema de una procesión que tiene mucho que ver con las experiencias, las cosas vividas, observadas en mi infancia. La Iglesia de San José. Esa procesión está debajo de ese Autorretrato que tiene la Galería Nacional.

Ese mismo año tu pintas Paisaje de Gamboa. ¿Era Gamboa un lugar que frecuentabas mucho? Porque hay varios paisajes de Gamboa en tu obra.

Bueno, había un sitio donde íbamos mucho dentro de nuestras correrías de muchachos, y es una cosa que no existe en la actualidad que es la laguna de Gamboa.

La laguna de Gamboa era en realidad un embalse de muy poca superficie, era un pozo prácticamente. Esa laguna estaba donde está hoy en día el estacionamiento del Hotel Avila. Ese grupo de bambúes que dan vuelta, que hacen una especie de círculo, allí estaba enclavada la laguna de Gamboa. Eso lo rellenaron cuando se hizo un hotel. La laguna de Gamboa me sirvió de tema en distintas épocas. Eso es de una época muy temprana, el año 33.

¿Los otros los pintaste en el año 36 y 37?

Sí, el tema me sirvió en varias oportunidades.

En el año 34 no hay ninguna obra pictórica que esté catalogada de ese año.

¿Por qué?

Sí, eso fue cuando empecé en la Escuela el curso superior. Todas las cosas pintadas por mí en esa época, en ese año, se quedaron en la Escuela. En realidad, nosotros no le dábamos ninguna importancia a los trabajos en la Escuela. Había un depósito que estaba debajo de la escalera, un desván. En la Escuela de Música se puede ver todavía hoy. Hay una pequeña puerta de madera, un escondrijo debajo del descanso de la escalera; ese era el depósito de la Escuela. Ahí se depositaba todo el material, no solamente el material para nosotros, (entonces nos daba papel y carboncillo, materiales y pinturas), sino que allá se depositaban también las cosas realizadas que nosotros dejábamos ahí.

Nosotros cada cuanto tiempo, hacíamos una especie de <<danza india>>, cosa de muchachos, por supuesto. Tomábamos todos esos dibujos y esas otras cosas, nosotros trabajábamos 8 horas diarias todos los días, y había un arsenal de papeles y dibujos y hacíamos una especie de pira en el centro del patio de la Escuela de Música que todavía existe, y quemábamos todos los trabajos realizados.

Esa es la razón por la cual a pesar de que la investigación ha sido seria y profunda nunca se han encontrado obras de ustedes. ¿No se encontró nada tuyo ni se encuentra de esa época de la Escuela?

Es muy difícil. Probablemente la única persona que yo recuerdo que me dijo que tenía cosas de esa época, es el que era entonces el portero de la Escuela de nombre Gerónimo. Gerónimo se llevó muchas cosas que le gustaban, se las llevó a su casa. Pero me dijo César Rengifo muchos años des-

----- 22 p.

pués, que Gerónimo tuvo un problema con una inundación porque él vivía en el Cerro del Observatorio. El era el hijo del Director del Observatorio Cajigal. Entonces tuvo ese problema y se perdió todo el material que había recogido en la Escuela.

¿Existe un dibujo encontrado en la Galería <<Caravallo>>?

Sí, ese dibujo es de esa época, es un dibujo de una de las modelos.

Parece que hay otra obra en Barquisimeto.

Sí, esa no la he visto todavía pero no tendría nada de raro, porque es un tema típico de la Escuela: un desnudo y unas flores de un lado y una auyama del otro. Eso es típico de ese momento. Esa obra la vi en Barquisimeto años después, pero no es de mi autoría. Pero lo que pasa es que en esa época –eso es perfectamente explicable- todos en la Escuela pintábamos el mismo tema.

¿Qué fue lo que pusieron a dibujar el día que te inscribieron en la Escuela?

Un pie de yeso, algún fragmento de una escultura probablemente romana, porque tenía una especie de sandalia. Salí más o menos airoso de la prueba y me admitieron en el curso de dibujo en esa primera etapa cuando sólo dibujaba una hora diaria cosa que también me permitieron hacer allí en la Escuela de Pintura, porque en principio he debido asistir más tiempo, más horas. Hubo buena comprensión por parte de la Escuela y me admitieron prácticamente sin derecho a examen y sin nada. Entonces los exámenes eran muy relativos, lo importante era la exposición que se hacía a fin de año, y el progreso de la persona. No es que hubiera tampoco una indicación muy precisa, muy especial con relación al dibujo, pero la práctica del dibujo es el mejor profesor que puedes tener.

¿Tu familia se contentó cuando te inscribieron en la Escuela? Es si tenían algún temor ¿era por ti mismo?

Hay una cosa que es bueno que la diga porque no se si ha sido recogida por alguien alguna vez. Primero, desde el punto de vista social los artistas eran una especie de <<bichos>> raros, evidentemente, tanto pintores como músicos. Pero, además de eso, específicamente los pintores, había la leyenda (porque no deja de ser sino una leyenda), de que Rojas y Michelena habían muerto de tuberculosis los dos, por causa de la pintura, cosa que no es cierta. Ahora, eso era la voz popular, la tradición que había con relación a la pintura.

Te imaginas, por ejemplo, lo que pensaba una familia cualquiera de Caracas, que un hijo le saliera con inclinación de ser pintor con ese porvenir, de morirse

tuberculoso y de hambre. Porque entonces la pintura como medio de vida, eso era cero, prácticamente, hasta muchísimos años después.

Tu mismo durante toda tu vida, por muchísimos años te ganabas la vida de otra manera.

Bueno, yo hice de todo. Fui fotógrafo, tenía un pequeño laboratorio en casa donde me ganaba unos centavitos mientras estudiaba también, y así... Hice dibujos de arquitectura durante varios años.

----- 23 p.

La beca, si se puede llamar beca, de 120 bolívares que te dieron en la Escuela fue después y no cuando empezaste a estudiar?

Sí, eso fue en el año 37. la beca duró un año. Mejor dicho sí, la beca fue en el año 37, porque el Retrato de Mina, que está en el catálogo, <<La Modelo>>, Mina, esa fue precisamente la prueba que pusieron para adjudicar las becas. Y eso es del año 37. La beca no duró prácticamente nada.

¿Tus padres no habían solicitado oficialmente becas para ti?

No, entonces no se usaba eso. Los padres cargaban con sus responsabilidades, sus problemas, hasta donde podían. De ahí que infinidad de gente no pudo estudiar lo que quiso, infinidad de gente que terminaron trabajando en un almacén de telas, en cualquier cosa, teniendo facilidades para profesiones. Esa era la época de Gómez. Gómez murió en el año 35. La clase media sufría mucho. Y la economía, ¡era tremendo!

Ya vimos que en el año 34 no hay ninguna obra tuya aunque sí pintabas todos los días. En esa misma época, en el año 35, haces tus autorretratos. ¿Qué te motiva?, ¿la falta de modelos, la falta de tiempo..?

El autorretrato era una cosa de rigor, de costumbre. Los pintores se hacían autorretratos simplemente por la comodidad, así no se molestaba a nadie. Yo podía pintar todo el tiempo que me diera la gana! Los autorretratos son hecho en la casa. Los modelos los pintábamos en la Escuela.

¿Y esos monjes con trapos en la cabeza? ¿Todavía influencia de las pasantías como monaguillo?

No creo, es la observación de algunos pintores españoles que habíamos visto en la Escuela en las reproducciones.

Eso es muy importante de precisar, la influencia. ¿De qué pintores se nutrían ustedes, cómo sucedían las cosas, qué cultura te ibas haciendo?

La documentación inmediata que teníamos nosotros eran los pintores venezolanos, y muy especialmente de Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, de quienes teníamos suficiente material en la Casa Amarilla o en la Iglesia de la Pastora, o en la Catedral, que eran asequibles para observar y para estudiar. Para esa época no veíamos originales de pintura extranjera.

Del impresionismo solo tenían noticias, he oído decir, los del Círculo de Bellas Artes.

Exactamente. Pero los del Círculo de Bellas Artes, me refiero a mis inicios, no tenían relación con la Escuela, quizá por la tendencia de la Escuela que era completamente de tipo académico.

¿Es cuando llega Mosanto que las cosas cambian?

Mosanto es el que cambia las cosas, pero esa es una consecuencia también de los cambios en el país. Mosanto se encargó de la Escuela en el año 36. ya había muerto Gómez. En el país hay un vuelco total en todos sus aspectos.

Claro, porque todo estaba muy censurado, la llegada de libros, etc.

Sí, y eran intocables, eran personas que no se podían tocar, porque ir contra algo oficial en aquella época era ir contra Gómez. Y a eso no se atrevía nadie porque sabía lo que le esperaba...

En el año 36, tu vuelves a tus temas religiosos. Pintas un <<Viático>>. ¿Qué inspiración te condujo a eso, era también inspiración de la escuela española?

Hay una cosa que tiene que ver, porque si tú te pones a analizar todos esos efectos de claroscuro y de todas esas cosas que buscábamos en esa época, tiene mucho que ver con lo que buscaba, en su momento por supuesto, lo que buscaba Cristóbal Rojas, de quien nosotros teníamos pre-

----- 24 p.

cisamente un <<estudio de un brazo>> que estaba en la Escuela y el ideal que yo tuve durante mucho tiempo fue pintar una cosa así, un brazo así como ese. Creo que era un estudio para la figura central de <<El Purgatorio>>, si mal no recuerdo. La figura central de <<El Purgatorio>> de Cristóbal Rojas, tiene una mano en el pecho y el otro brazo le cuelga. De ese brazo colgado había ese <<estudio>> que estaba en la Secretaría de la Escuela. Ahí estaba el original, un estudio sobre el papel precisamente, pero en óleo, y para nosotros eso era prácticamente la meta, poder pintar algo como eso.

En esa época pintas también marinas, pescadores. ¿Vas con frecuencia al mar?

Yo iba bastante al mar por una simple razón: mi primo hermano, Felipe Rodríguez, era jefe de planta en la Planta de Marapa, y Luis su hermano, tenía la Planta de Mamo. Los dos eran de la Electricidad de Caracas. Entonces, íbamos, naturalmente, con bastante frecuencia al mar, cuando teníamos ocasión. Yo, en bastantes ocasiones me fui a pie. Nos íbamos a pie.

¿Esa es la época cuando vas a la montaña con tus amigos, tus compañeros o no?

No, al mar íbamos antes. Ya en la Escuela, todo lo que es el año 35, 36, 37, esos años íbamos muchísimo a las excursiones a la montaña. Era muy raro que pasáramos nosotros un fin de semana en Caracas.

Cuéntanos de esas excursiones al Avila. ¿Tu leías mucho en todo este período, cuando eras niño?

Bueno, lo que se podía leer, porque en la época de Gómez la lectura era casi ofensiva al régimen. Leía los poetas venezolanos, los que se podían leer. Mi hermano me pasaba algunas cosas, y también en la Escuela nos pasábamos los libros unos a otros. Yo entonces leía Doña Bárbara, la leíamos clandestinamente, exponiéndonos a que nos ocurriera algo.

¿Esa es la misma época de las efervescencias y de las ideologías políticas? ¿Tu ideología siempre ha sido una ideología socialista? Y, en ese mismo momento tuvieron ustedes que ver con el socialismo en Venezuela, ¿a pesar de Gómez o después de Gómez?

No, eso fue ahí precisamente. Surgió ahí. Tuvo su efervescencia en la época de López Contreras, inmediatamente después de la muerte de Gómez cuando hubo ese cambio violento. Eso influyó en todos los aspectos del país, desde luego.

Esa ideología política es nueva para ti e influye en tu pintura muy tangencialmente, en cambio en otros de tus compañeros sí influyó más directamente. O sea, ¿ti dirías que tus ideas políticas son tratadas como ideas, no las consideras para representarlas en tu pintura?

No, en realidad, yo no tuve nunca la fiebre política. No

----- 25 p.

la tuve nunca. Esa es la pura verdad. Me interesó claro, y me interesa, me interesa todo lo que atañe al ser humano en todos sus aspectos, inclusive político, pero no he sido nunca político.

Y tus ideas desde el punto de vista social, tú tratas más bien de mantenerlas como ideas, de vivirlas, forman más parte de tu vida.

Bueno, ya desde el punto de vista social es distinto. Es que esas son cosas que yo no tengo muy claras ni las he tenido claras nunca: dónde termina el problema social y dónde empieza el político. Yo no se hasta qué punto la política va en función de lo social, para mejorarlo qué le hace, cómo actúa sobre él, no lo se. Pero fundamentalmente a mí me interesa lo social, porque me interesa el ser humano simplemente, me interesa su vida, su salud, sus conocimientos, su educación. Si la política va en función de eso y lo ayuda, magnífico, pero si no, entonces la condeno.

Siguiendo tu catálogo ya establecido y publicado, porque ya que se puede hacer este intercambio de ideas, yo personalmente creo aún en lo que pudiera ser el aspecto de crítica de arte, de relación vida y arte, yo creo que sería muy importante para poder razonar un catálogo, referirse e ir hilvanándolo. Ojalá algún día de ti o de otros pintores venezolanos, se escriba una biografía que esté relacionada con todos los momentos de la pintura, ligados a la vida como es el caso tuyo, porque tu siempre has dicho porque para ti la pintura es un acto de vida.

No es que yo crea que sea yo el ideal ni muchísimo menos, verdad, pero por lo menos tenemos la ocasión, la oportunidad, de poder hacerlo. Yo soy pintor y tú eres escritora, vamos a ponernos de acuerdo y a tratar de hacerlo, aunque no valga la pena!

Volviendo a lo que acabas de decir, que tú ibas a narrar un poco cómo eran esas excursiones al Avila con tu amigos. Yo te interrumpí, preguntándote por tus lecturas del momento.

Bueno, en realidad en la Escuela por infinidad de razones, se creó un núcleo. Nos unió una gran amistad. Nos reuníamos a ir a las excursiones, para ir a la montaña. Eramos César Rengifo, Poleo, Pedro León Castro, José Fernández. Miguel Arroyo a veces nos acompañaba y nos unió y nos une una gran amistad.

De esa amistad y de esa necesidad de comunicación, surgió una especie de <<peña>> podríamos decir, que durante el día en la Escuela estábamos en contacto y en la noche nos íbamos a la Plaza Bolívar a conversar sobre nuestros temas de siempre: el tema artístico, social, lo que fuera y ahí nos reuníamos y nos encontrábamos con otros jóvenes de aquel momento, músicos y escritores, especialmente poetas. Ahí nos veíamos con los Beroes: Pedro y Juan, con Gerbasi y todo el grupo <<Viernes>> que se iba a la plaza Bolívar a conversar, y nosotros participábamos de todo eso. Más de una vez nos vieron como sospechosos.

¿Qué músicos iban a la Plaza Bolívar?

Generalmente dentro de los músicos venían Rhazes Hernández López y Guillermo Ramos, y luego entonces esperábamos a que terminaran Angel Sauce y Antonio Estévez que tocaban en la Banda Marcial, los jueves y los domingos, y entonces se quedaban para la tertulia.

¿Ya para estos momentos la Escuela de Bellas Artes no está en Santa Capilla?

La Escuela estuvo en Santa Capilla hasta el año 36. Y en el año 36 se trasladó primeramente por un período relativamente corto a la Esquina de Cuartel Viejo, a una vieja casa colonial que estaba ahí. De ahí se fue en el año 36 o principios del 37 a la Esquina de Caja de Agua donde permaneció durante muchos años.

Pero mientras funcionan juntas las dos escuelas, las dos disciplinas, música y artes plásticas o artes visuales, tu reconoces una

----- 26 p.

influencia de la música en tu arte y en tu pintura, porque posteriormente eso va a ser como una condensación de percepciones y de vivencias, estimo yo, en tu pintura. ¿En qué influye esa coetaneidad de pintura y música en el mismo lugar?
Bueno, por lo menos en mí influyó notablemente. Yo recuerdo que cuando estábamos trabajando en la escuela, estábamos acompañados totalmente por música, de lo que ocurría al lado.

¿En ese momento conociste al Maestro Sojo?

Lo conocí un poquito antes cuando era profesor en la Escuela de Música. Yo lo conocí como profesor de solfeo, antes de ser director. El director entonces era Ascanio Negretti, violinista y esposo de una estupenda cantante a quien yo le oí por primera vez las cosas impresionistas: María Isabel Arévalo. Yo tengo un gran recuerdo de su persona, la pude conocer. Es un ser extraordinario.

Entonces van los dos polos de la música y la pintura. Reanudo lo de la infancia porque tú oyes buena música, la música clásica, principalmente en la iglesia.

Sí, en la iglesia por una parte, y luego en la casa de mis tíos, en casa de mi tío Esteban. Se cultivaba la música popular también. Ahí se tocaban los famosos vales venezolanos. Todos mis primos tocaban, uno tocaba la mandolina, otro el cuatro, otro guitarra, cada uno hacía algo. Mi papá tocaba cuatro en ese grupo al que llamaban <<la estudiantina>>. Cualquier agrupación de ese tipo familiar la llamaban <<estudiantina>>. Era costumbre en la época reunirse para hacer música. En casa de mi tío Esteban con mucha frecuencia se hacían esas reuniones: reuniones musicales. Yo en más de una ocasión siendo muy niño me quedé dormido en una poltrona escuchando los vales de Delgado Palacios y de todos ellos. Inclusive las composiciones de mi propio tío.

¿Y qué recuerdos tienes de la Escuela, de una música que te haya impresionado, y cuando empezaste a formarte una verdadera conciencia de la música académica o culta?

Tengo recuerdos muy gratos, de las cosas que cantaban en la Escuela de Música. Lo que dividía la escuela no eran muros sino tabiquería, tabiques de madera. Entonces se oía absolutamente todo. Y recuerdo con gran cariño, las cosas de Pergolesi, especialmente las arias italianas, las Caldara y de tantos otros.

¿En ese momento no sentías deseos de aprender a cantar?

Yo cantaba desde muy niño, siempre me gustó cantar.

¿Te inscribes en la Escuela de Música en ese momento?

No, eso fue posterior, la inscripción mía en la escuela para estudiar teoría y solfeo, eso lo hice yo ya perteneciendo al <<Orfeón Lamas>>. A los 17 años yo ingresé al <<Orfeón Lamas>> y empecé a estudiar música... las cosas elementales: teoría y solfeo.

----- 27 p.

De tus relaciones humanas y tus vivencias hemos mencionado familia, núcleo familiar, núcleo de amigos, compañeros de escuela, núcleo de profesores que te estimularon, y después el núcleo de la gente de la escuela de música que te impresiona también. Luego volveremos con los amigos y las excursiones al Avila que hemos señalado dos veces. Ahora ya conoces una polaridad de tu vida, otro de los puntos polares de tu vida: el Maestro Vicente Emilio Sojo. Creo que ya

para esa época has conocido a Juan Röhl que yo considero fue una persona muy importante en tu vida ¿En qué año y cómo conoces tú a Juan Röhl?

Yo lo conocí personalmente después de que él me había conocido y estimulado y ayudado, probablemente si saberlo. Eso fue a través de mi hermano, Luis Alberto, aunque el año no recuerdo, cuando yo era muy joven. Pero fue muy importante el contacto con Juan Röhl no solamente en ese momento sino después, durante toda mi vida. Es uno de los estímulos más grandes que tuve yo en mi vida, para mi pintura. Fue una persona que creyó en mí y eso es muy importante cuando ocurre en la vida de uno. Especialmente cuando se trata de una persona con esos conocimientos, esa cultura tan grande y esa gran sensibilidad.

¿Qué cosa recuerdas tú que dibujaste en la Escuela de Artes Plásticas, ya como alumno? ¿Era con un modelo? (Insisto pues es significativo).

Entonces era un sistema típico académico, eran esculturas de yeso. Me recuerdo perfectamente del dibujo que hice, un pie como ya te dije, que ha debido ser de una estatua romana. El pie estaba apoyado sobre el dedo gordo, inclinado. Era un poco difícil la posición. Es fue el primer dibujo que hice.

¿Te aprobaron el dibujo?

Sí, como no. Obtuve mucho estímulo por parte de Rafael Monasterios que era profesor de dibujo. El siempre fue muy generoso.

¿Nunca en tu casa habías dibujado así, al natural? ¿Ese es tu primer dibujo al natural?

No era propiamente al natural, era un pie de yeso.

Quiero decir al natural. Viéndolo

No, yo ya había hecho cosas por mi cuenta. Yo veía una cosa allá en la esquina de San Luis que yo frecuentaba mucho porque vivía de San Luis a Santa Isabel, y entonces hacía pequeños dibujos, dibujaba a los campesinos de Galipán. Pero ese fue mi primer contacto con la Escuela.

Refiriéndonos otra vez a tus primeras obras, esa marina la pintas en tu casa con tus polvos. La segunda obra, <<paisaje de Gamboa>>, ¿la pintas en la Escuela?
Sí, eso es de la Escuela, los primeros paisajes que hice.

Te dejan entonces usar el color.

¿Qué año dice ahí?

Año 33, Paisaje de Gamboa.

Es del año 34 cuando empecé a usar color en la Escuela.

Y ese retrato del Sr. Barrios, de tu papá?

Eso fue del año 33-34.

Están catalogadas en el año 33.

Ese retrato de mi papá lo hice del natural en casa. Lo hice por la parte de atrás de un cuadro que había pintado en la Escuela. Está pintado con tizas de color. Es interesante porque se me viene a la memoria una anécdota que vale la pena recordar, para recordar precisamente lo generoso que era Tito Salas en su juicio.

El fue a la Escuela y el cuadro que está por delante del cuadro de papá, está hecho ese mismo año 34. Deba-

----- 28 p.

jo de ese cuadro hay como cuatro o cinco cosas que pinté. En la primera capa de pintura la hice yo en el año 34 y era una procesión, vista desde el interior de una iglesia. En la parte de afuera de la iglesia se veía una figura de mujer en movimiento, que iba en la procesión, con una enorme falda de color crema. Ese era el eje de luz del cuadro. Ese cuadro le gustó mucho a Tito Salas, porque evidentemente tenía un poco el sentido de la pintura que él hacía. No en calidad, ni mucho menos. Yo era un niño entonces, pero sí la intención estaba allí. Entonces él me estimuló mucho. Me habló muy bien, me dijo, <<sigue, que tú eres pintor>>. Eso no se me ha olvidado nunca, siempre lo he tenido presente.

Para un niño, las palabras de estímulo vales para toda la vida. Después de ese retrato de tu padre pintas tu autorretrato. ¿Cómo el autorretrato que llamas cubista, de 1937 está en la misma tela del de tu papá?

En la misma tela que tiene el retrato de papá por detrás. Por una simple razón. Teníamos muy poco material. Las telas eras costosas, generalmente las preparábamos nosotros mismos. Mi hermano Manuel Alfredo me conseguía retazos de la tela donde él trabajaba y me las preparaba yo mismo. Pero cuando me veía en apuros. Borraba una tela ya pintada y pintaba por el otro lado, o pintaba encima.

Pero es que esta obra que tiene el retrato del Sr. Barrios...

Sí, pero es que esa es la quinta o sexta capa, de color que tiene esa tela. Debajo de ese autorretrato que es uno de los primeros intentos cubistas, ya yo había pintado esa tela cinco veces por lo menos.

Este autorretrato tipo monje ¿por qué ese manto?

Yo creo que era un poco la influencia de la escuela española. Ese era uno de los pocos elementos que uno veía en la Escuela, de la documentación que teníamos en la Escuela. Recuerdo un poco toda esa pintura española de la época de Rivera.

Todos estos tres autorretratos que haces, también los del año 36.

Sí, al año siguiente.

El que se llama <<El Bobo>>.

Sí, <<EL Bobo>> está hecho con la misma técnica, el mismo estilo si se quiere. Es una característica.

Tu hablaste ahora de una <<procesión>> cuando nombraste a Tito Salas. Este <<Viático>> del año 38 que tiene esa figura en movimiento, ¿tiene que ver un poco con la procesión?

No, eso está hecho posteriormente. La primera Procesión es del año 34.

En este también hay un golpe de luz...

Si observas mi pintura, yo siempre he tenido una gran atracción por los problemas de la luz. Ahí sería más que de la luz, de la iluminación. Ahí el efecto, si puedes ver, es el contraluz. Ese también lo hice en casa aunque ya estaba en la Escuela.

----- 29 p.

¿No es inspirado del natural, de algo que viste?

Bueno, a lo mejor. Hay tantas impresiones, guardaba esa imagen del viático. En ese momento en que llaman al cura y va precipitadamente a atender al enfermo que va a morir.

La luz, ¿qué es para ti como elemento de tu obra, a propósito ahora, ya que empieza a tener una significación?

Bueno, ha tenido varias significaciones en mi vida. La primera, la luz como iluminación propiamente. No la luz como elemento en sí, sino como una especie de reproducción del objeto iluminado, tu vez perfectamente donde le da la luz, donde están las sombras, donde están las medias tintas. Eso sería una cosa claroscuro de la escuela española y de la escuela holandesa. La otra forma de la luz, como yo la veo, es la luz ya como luz en sí misma, como objeto. Entonces empiezo a usarla indiscriminadamente, porque ya no obedece a una lógica iluminatoria, sino más bien como objeto que tu mueves en el cuadro, y lo empleas en tu composición o lo empleas como color, dentro del elemento de luz. Eso es importante porque yo lo vine a usar en esa forma conscientemente muchísimo más tarde. En la época se ve que es el objeto, las figuras están iluminadas, es una luz que le pega al objeto, que se detiene en el objeto. Pero no la luz en sí.

Tú mencionaste una vez a la luz como producto de la relación entre los colores.

En alguna oportunidad pude hacer alguna cosa comparatoria, pero te estoy hablando de los conceptos de la luz propiamente. Cuando tu empiezas a utilizar la luz como un elemento del cuadro, como un objeto que tú usas en el cuadro, que ya no tiene que ver con la luz misma, siendo la luz, porque evidentemente es la luz. Eso es un elemento que tu usas después en la composición a discreción.

En esos momentos en la Escuela de Artes Plásticas, ya que has hecho estos autorretratos, ese que se llama el <<Viático>>, es cuando ustedes, no

encontrando donde exponer en Caracas, ¿hacen exposiciones en las vitrinas de las tiendas?

Ese cuadro, precisamente el <<Monje>> es un autorretrato que me hice en casa. Eso es del año 35. a comienzos del año 36, si mal no recuerdo, se nos ocurrió una cosa. Como no había en Caracas entonces galerías propiamente de pintura, había unos sitios que gentilmente le prestaban a

----- 30 p.

Los pintores, pero a pintores reconocidos. Te estoy hablando de pintores como Manuel Cabré, Marcos Castillo, Monasterios. El Club Venezuela y el Club Caracas que eran muy famosos entonces, prestaban sus salas para exponer muy de vez en cuando. No era que uno podía ir siempre a ver una exposición allí. Eso era completamente accidental.

Entonces se nos vino la idea, como no teníamos acceso... porque imagínate tú, yo tenía 14 años, iba para 15, y en esa época fuera a pedir uno el Club, eso era impensable. Entonces se nos ocurrió hacer una exposición con la colaboración de mi hermano José Antonio que tenía un negocio de camisas con Héctor Betancourt, de Gradillas a Sociedad. Se llamaba almacenes Star, no se me olvidará nunca. Entonces él, por la relación de amistad que tenía con todos los propietarios de los negocios en esas cuadras, de Gradilla a Sociedad y de Torres a Veroes, logró que nos prestaran las vitrinas por una semana o algo así. Entonces nos prestaron las vitrinas de esas cuadras que te acabo de mencionar, de Torre a Veroes, se saltaba la Plaza Bolívar, y seguía la exposición de Gradillas a Sociedad.

¿Ustedes fueron los primeros o antes había expuesto Cabré?

No, como ya te dije, Cabré exponía en el Club Venezuela y en el Club Caracas. También en una sastrería muy conocida, la sastrería de Morreo, que en su vitrina exponía a veces las cosas de Manuel Cabré.

Entonces ustedes hicieron esa exposición...

Nosotros tomamos esas cuadras como si fuera un callejón donde se iban a colgar cuadros. Solamente, claro, que los cuadros estaban expuestos en las vitrinas. La exposición tuvo mucho éxito. Tenía su catálogo que hicimos nosotros mismos en la imprenta que tenía José Fernández que servía para imprimir las tarjetitas de visita y de Navidad, en la Playa del Mercado, ahí nos instalábamos, porque hacíamos turnos, y hacíamos tarjetitas de salutación de Año Nuevo y de Navidad, con esos clásicos versitos que José Fernández imprimía de antemano. Después nada más se ponía el nombre de la persona. Pero era muy simpático.

¿Tú recuerdas qué cuadros tuyos estaban en la exposición?

En esa exposición había un estudio de un <<gallo>>, (siniestrado, tal vez), y el <<Autorretrato>> mío que aparece con el hábito de monje.

Ese <<estudio del gallo>> desapareció, ¿no?

Sí. Eso se lo regalé yo no recuerdo si fue a José Fernández. Lo cierto fue que se le perdió, no recuerdo.

En ese año 1936 hay paisajes ya, no solamente el paisaje de la Marina para reponer el espejo que rompieron, pero ya vienen <<marinas>> y <<pescadores>>. ¿Eso lo haces tú por tu cuenta o es porque has ido al lugar?

No, son un poco de la observación. La Marina por ejemplo de la vieja Guaira, del viejo puerto de la Guaira, esas son hechas no del natural pero sí están documentadas, vienen de observaciones del natural de los paisajes de ese momento. Por ejemplo, hay una pequeña cosa de Los caobos, El Paraíso. Esas son cosas todas observadas del natural y muchas de ellas trabajadas delante del natural.

Esta obra que aparece aquí era una cosa natural, Paisaje de Gamboa que tiene una casa y a una persona?

Sí, todo está hecho del natural. La clase de paisaje en realidad de la Escuela, la hacía Monasterios. Te estoy hablando del principio; de la vieja Escuela. Entonces nosotros observábamos otra cosa, dentro del mismo ambiente, del mismo paisaje y volvíamos después a realizarlo. Este rancho que aparece en el <<paisaje de Gamboa>>, es una de esas variantes que hacíamos nosotros de los paisajes. Eso está hecho al natural; no es un tema que íbamos a llevar a la Escuela. Eso lo hacíamos al margen.

----- 31 p.

¿Los trabajos de la Escuela, cuando salían al campo, al paisaje, eso después se iba a la escuela y se quedaba ahí?

Sí, generalmente lo llevábamos a la Escuela, depositaba allá. Teníamos la costumbre de observar las cosas que hacíamos durante la semana. Nos reuníamos para observar el trabajo de la semana los sábados en la mañana, después que terminaba la clase al mediodía. Entonces cada uno sacaba sus cosas y hacíamos críticas nosotros mismos para nosotros mismos.

¿Cuál es la obra que cita Juan Röhl sobre tu vida y tu obra en su ensayo, que tu hermano le llevó?

Fue una <<Laguna de Gamboa>>. No recuerdo exactamente cuál es, pero debe ser la primera.

El dice, <<Laguna de Gamboa>>. Bien fijo tengo en la memoria el día en que se presentó ante mí un muchacho de apenas 12 años de edad , de fisionomía adusta y concentrada, encogido por una modestia encubridora de su innata timidez para mostrarme un boceto recién salido de sus pinceles, <<Laguna de Gamboa>>. Sí tienes <<Laguna de Gamboa>>, <<Paisaje de Gamboa>> en el 33. Y ese autorretrato que también cita Juan Röhl en su ensayo, que es totalmente diferente a lo que tu venías haciendo. ¿Cómo surgió esta cosa tan cubista?

Esto es del año 37. Ese fue el último año que yo pasé en la Escuela. Ya tenía Mosanto como un año en la dirección de la Escuela. Nosotros éramos un grupo que venía saliendo de la escuela, nos graduábamos ese año. Entonces por primera vez nos enteramos de algunas cosas, entre ellas, del impresionismo que lo vinimos a conocer en ese momento. Antes no tuvimos noticias del impresionismo.

----- 32 p.

TIEMPO 3º

*Siempre la Música,
<<...cinque, dieci, venti, trenta...>>*

----- 33 p.

¿Habían visto un original de Renoir?

Nunca. Fue muy posteriormente que yo vine a ver una cosa impresionista de la colección que tenía Alfredo Boulton. Eso fue muchísimo tiempo después que yo había salido de la Escuela.

Ahora, con respecto a la pregunta que me hiciste con respecto al autorretrato, que por qué era tan diverso, es que ese es un estudio de las primeras descomposiciones que yo hice para llegar al cubismo. Además de eso, hice muchas otras cosas que luego destruí porque no me gustaron. Ya ese mismo autorretrato tiene cuatro pinturas debajo. Yo estaba acostumbrado a eso. Ese autorretrato es un primer paso en muchas cosas, que evolucionaron de allí hacia el cubismo. Todas esas cosas yo las hice desaparecer.

Hay una sola obra cubista que no está en el catálogo que yo creo que existe porque ese mismo año Mosanto se la regaló a Cabrera, el escultor, creo que la tiene, en su país, (Uruguay).

Eso está señalado en este catálogo como obras por catalogar cuando llegue la documentación, ¿Cómo era Mina la Modelo?

La primera modelo era Rafaela. Ella estaba con nosotros desde la escuela en Santa Capilla. Rafaela era una morena.

----- 34 p.

Creo que ella vive todavía lo leí en un reportaje.

Sí. Ella era una muy buena modelo por cierto. Era intuitivo en ella, no había nada profesional en eso. La modelo era la que quisiera desnudarse ante ti para pintar, simplemente. Cuando veía que no le ocurría más nada, que era para pintar, entonces ya se aficionaba y venía como modelo. Pero no eran profesionales propiamente.

¿Ya te pregunté por Mina?

Sí, Mina fue posterior a Rafaela. Tenía un color muy bello, era n blanco nacarado. En cambio Rafaela era un tono tostado, de morena criolla.

¿En ese año 37 ya tú sales de la Escuela?

Terminamos juntos, Poleo, Rengifo, Pedro Leon, Pedro Blanco, José Fernández, Julio César Rovaina, Gabriel Bracho, Ventura Gómez, todos los que te estoy nombrando. Rengifo se había ido un poquito antes, creo que fue su primer viaje a Chile. Poleo se fue a México ese mismo año, una vez que terminamos.

¿Tus paisajes del Paraíso eran una afición especial que tú tenias por el Paraíso o porque iban con la Escuela?

No esos son hechos por mí, iba yo al Paraíso, porque tenía recuerdos de niño. Yo vivía en la parroquia de San Juan y el Paraíso está dentro de esa parroquia. Entonces yo recordaba de mi primera infancia muchos sitios del Paraíso donde me llevaba mi tía. En esa época aproveché de regresar a esos sitios y pintar. Pero eso fue mucho más adelante. Porque en uno de los paisajes está la construcción del Instituto Pedagógico.

Durante estos años en la Escuela de Artes Plásticas, de tus estudios, todos estos trabajos, la música va paralela en ti con la pintura, los estudios de música, ¿o tú todavía no te has puesto formalmente a estudiar música? Insisto porque es importante.

En realidad tuve esa afición desde niño, por la música. No hice estudios de música propiamente, sino un poco posteriormente, no fue en esos años. Fue a partir del año 37 que fue cuando yo ingresé como miembro del Orfeón Lamas, el famoso coro del maestro Vicente Emilio Sojo.

¿Lo de alumno de canto fue después?

Eso es posterior. Te estoy hablando del año 37.

¿Cuándo empiezas el canto?

Eso fue en el año 38 o 39. Fuimos a Bogotá en el año 38, en el Cuatricentenario de la fundación de Bogotá. Yo viajé con el Orfeón Lamas a Bogotá. De regreso, en el año 38, al año siguiente en el 39, yo conocí a Alfredo Hollander y con él empecé a estudiar canto, a los 19 años.

Te preguntaba eso porque se percibe en ti serios estudios de canto, técnica.

Sí, continuo estudiando con él...

¿Es así significativo este <<Retrato de Beethoven>> qué haces en el año 37?

Eso lo hice para Federico Reyna. Es de su colección y se lo hice a él en ese mismo año y se lo regalé. Lo queríamos mucho. Freddy tenía un aparato que para esa época era un

prodigio, tener un aparato para oír discos. Freddy tenía unos discos, una obra de Beethoven. Ya teníamos afición por Beethoven, no solamente como músico sino a través del personaje Juan Cristóbal, de Roman Rolland que lo leíamos muchísimo en esa época.

¿Un <<Paisaje de Barquisimeto>> es el primero que tú pintas en el interior del país? Todos los tuyos se ven concretados hasta ahora como paisajes de Caracas, de la Guaira, pero en el año 37 haces un paisaje de Barquisimeto. ¿Vas a Barquisimeto?

Si, fue el mismo año al que me refería, al año en que yo ingresé al Orfeón. Yo fui a ese viaje a Barquisimeto porque Rafael Monasterios lo nombraron director de la Escuela de Barquisimeto. Y dentro de escaso profesorado que había entonces, se llevó a Luis Ordaz que era compañero nuestro también. Entonces nos hizo una invitación a Héctor Poleo y a mí, invitados por Monasterios a su casa de Barquisimeto.

Ese paisaje lo pinté yo en Barquisimeto en ese momento que estaba donde Monasterios, que por cierto a mí se me ocurre que tiene algo de los paisajes de Monasterios. Esa cosa casi despoblada, blanca, que tienen los paisajes de Monasterios.

Como te dije ya, ese viaje a Barquisimeto lo hice con Héctor Poleo, poco antes de irse Héctor para México. Eso fue casi inmediato, no recuerdo el año, creo que fue el mismo del año 37.

Significativo fue en tu vida la poesía y García Lorca, antes de terminar el año 38 hiciste un homenaje a García Lorca, un <<Retrato de García Lorca>>. Eso lo hice yo a raíz de la muerte de García Lorca.

¿Eso te sacudió profundamente?

Nos sacudió profundamente a todos, porque todos lo admirábamos profundamente. Eso lo hice yo concretamente para Raúl Cabrera, un gran amigo mío y un gran admirador de García Lorca. Entonces con motivo de la muerte de García Lorca, hice yo ese homenaje y se lo regalé a Raúl. Me pareció la persona más indicada para tenerlo. Es un retrato un poco basado en la fotografía y la documentación.

Háblanos del retrato. ¿Cómo consideras tu el retrato dentro de tu obra?

Bueno, el retrato es un género en realidad.

¿Qué significa para ti pintar retratos?

Yo no he pintado muchos retratos. Yo he pintado los que

----- 37 p.

He querido pintar. No he sido un retratista profesional. Considero que el retrato es un tema más, considerado como yo lo considero, o sea que primero me

interesa como pintura y después se retrata o no. Eso es para mí. El retrato yo no lo considero un género específico. Hay gente que sí lo considera así, lo cultiva y lo trata. Pero yo no. Es necesario que sea un gran amigo.

¿Ves lo esencial de esa persona siempre para que te estimule a hacerle un retrato? En líneas generales, ¿te gusta más conocer a fondo a la persona?

Yo creo que eso es indispensable para hacer un retrato, aunque o he hecho retratos en realidad, no es que no los he hecho, pero son pocos en realidad. Más que todo he hecho retratos de músicos, basado en documentación porque eran músicos del siglo XVI.

Ese año 40 tienes ya retratos de Lolita Reyna, Oscar Villavicencio, Vicente Emilio Sojo, otro retrato de tu tía Loló, que se llama <<Retrato>> nada más.

Sí, toda gente muy amiga; muy cerca de mí.

<<El Flautista>>, esa es una de las obras más conocidas, ¿es una persona tocando la flauta en ese momento?

No, eso está hecho de memoria, si tuviera que acomodarle algún personaje, tendría que ponerme yo mismo, es casi un autorretrato.

Analiza ahora <<El Flautista>> como pintura, me gustaría que hicieras un ejercicio de esa pintura que es tan fundamental en tu obra.

El <<El Flautista>> es una cosa post-impresionista.

La composición de <<El Flautista>>, ¿cómo lo analizarías tú si tuvieses que explicárselo a tus estudiantes o a unos amigos tuyos?

La composición de <<El Flautista>> está inscrita sobre diagonales. Es una composición bastante sencilla. Yo creo que se podría llamar una composición radial

Tu usas mucho la composición radial.

Sí, la use mucho en esa época realmente, especialmente en los grupos.

Después de <<El Flautista>> pintas músicos, <<Retrato de Debussy>> y la serie de los Polifonistas

Bueno, en el retrato de Debussy hay dos etapas en realidad. Una primera etapa que es del año 40. Eso está en la colección de Evencio Castellanos. Eso tiene una anécdota muy simpática porque ese retrato de lo cambié yo a Evencio por una guitarra.

Sí, tú tocabas guitarra o tocas guitarra.

La primera guitarra que era propiamente mía, fue esa, que se la cambié a Evencio por el Retrato de Debussy. Los otros <<músicos>> que aparecen ahí, fueron los músicos que yo hice la lo largo el tiempo. No mucho, pero sí probablemente un año, para decorar el salón donde ensayábamos (el Orfeón

Lamas), en la Escuela Superior de Música de Santa Capilla. Ahí está todavía esos retratos.

¿Quiénes están allí? Porque nunca supimos los nombres

Villahert de la escuela flemenca, Palestrina, Zarlino, muy posteriormente, él es propiamente el iniciador de la armonía, Morales. Están Antonio Vivaldi, Frescobaldi. Les siguen Pergolesi, Monteverdi, Orlando de Lassus.

----- 37 p.

¿Y tú hacías esos retratos inspirándote en daguerrotipos de la época?

No, esos son grabados de la época, bueno, no todos de la época. A veces son grabados hechos posteriormente, porque muchos de esos documentos, (yo no podía disponer de muchos), pero era el Maestro Sojo quien me ayudaba con sus viejos libros de la historia de la música, donde aparecían grabados de la época, o posteriores por supuesto. Pero siempre eran grabados. No tenía una documentación muy exacta. Yo traté de hacerlo lo más parecido posible.

¿Ya tú conocías la música de todos esos compositores?

Sí, la oíamos con el Maestro. Generalmente en las noches nos reuníamos, cuando ya estaba la Escuela cerrada.

Y también porque tú tomabas el curso de Historia de la Música.

Bueno, el curso de Historia de la Música lo hice posteriormente, no en ese momento. Lo que hacía era que nos reuníamos por la noche con el Maestro Sojo después de que se cerraba la Escuela y os quedábamos allí escuchando la música que tenía la Escuela, el repertorio que tenía la Escuela, que no era muy abundante.

¿A ti siempre te ha gustado mucho la música coral, la polifonía?

Siempre, siempre. Desde los 17 años, como te dije, empecé ya a cantar coros, en el Orfeón Lamas.

¿Y en las iglesias no cantabas?

En la iglesia sí, pero con el Orfeón.

¿Pero de niño cantabas en las iglesias?

No, de niño no cantaba en la iglesia.

Y ese gusto tuyo por la música coral, esa afición se va a reflejar más tarde. Porque hasta el año 40, 41 tú no has pintado ningún coro.

Yo en realidad, digamos que la música coral propiamente... no fue que me sirvió la música en sí, para realizarla en pintura. Sino posteriormente el motivo de los coros aparecen en mis pinturas. Lo uso como un elemento o motivo cualquiera. Claro, por mi predilección por la música, son más abundantes los temas musicales que de otro tipo.

En el año 41 tu pintas la <<Niña en Azul>>. ¿Eso es a comienzos del 41?
Sí, exactamente.

----- 36 p.

Es una obra tuya que tiene mucha historia, ¿por qué significa tu primer envío al Salón Oficial?

Sí, ese fue el primer envío mío al Salón Oficial.

¿Cómo supiste tú del Salón Oficial?

En el año 40 ya había pasado, digamos, la Escuela.

¿Pero no fuiste con el grupo de la Escuela como se acostumbraba? (Al Salón Oficial mandaban siempre una sección?)

Sí, pero esa era una sección de estudiantes. Yo ya no era estudiante. En el año 41 ya yo tenía dos o tres años que había salido de la Escuela.

¿Qué pasó con esa <<Niña en Azul>>?

Recibió una mención honorífica, la primera mención honorífica del Salón. Pero yo en realidad era muy joven entonces, y no podía aspirar a demasiadas cosas.

¿Ese cuadro es un personaje inventado?

Sí, es un personaje inventado, nadie posó para él. En mis pinturas son relativamente pocos los personajes que puedo reconocer, que puedo decir este es fulano de tal que posó. Puedo reconocerlo en cosas de la Escuela, as modelos, pero ya posteriormente, fuera de los retratos propiamente, el retrato de mi tía Loló, por ejemplo, que aparece con ese nombre, el Retrato de Mercedes Pardo, (que éramos compañeros), fuera de algunos retratos, no puedo decir que era fulano de tal. Eran cosas hechas de memoria.

¿Se podría decir que con la <<Niña en Azul>> empieza esa cosa tan característica de tu pintura, la estilización de la figura, o ya había comenzado antes con <<El Flautista>>?

Ya eso estaba planteado antes en las cosas cubistas que desaparecieron. Yo partía de una realidad, la estilizaba, llegaba a la estilización extrema. Llegaba prácticamente a la geometría.

Pero yo digo cuando estilizas la forma, la forma de la realidad, cuando estilizas un brazo, una figura muy alargada.

Lo que probablemente sí aparece por primera vez, por lo menos se consolida en la <<Niña en Azul>> es esa especie de estiramiento de la figura. Y la composición de forma ovoidal en los brazos, en las extremidades, se pueden inscribir en una elipse.

¿Todo ese período tuyo se puede decir, que se caracteriza por un predominio de los azules?

Si, evidentemente, en esa época, ya en la <<Laguna de Gamboa>> que pertenece a ese grupo y los paisajes de los Caobos, en todo eso ya hay la presencia de las dos cosas, la composición ovoidal, la composición inscrita dentro de un ovoide o una elipse. Y la tonalidad: la coloración del cuadro que es evidentemente con un predominio de grises y azules.

----- 39 p.

¿Por qué?

No se. No obedece a ninguna razón consciente.

Algo de tu percepción interior.

De mi sensibilidad.

El trópico con tanta luz! ¿Era más bien una cosa de la influencia impresionista, de la escuela española, del Greco?

No, del Greco no tenía nada. Pero probablemente sí la cosa impresionista que yo después voy a repetir conscientemente, ya en forma más directa. Siempre esa época de la escuela para nosotros fue un poco vaga, digamos para inscribirlo dentro de un estilo o una escuela determinada. Fue bastante vago. Eran períodos que unas veces se acercaban al impresionismo, otras veces eran la negación del impresionismo, otras veces te ibas a la parte dibujística. Había mucha variedad.

Evidentemente la presencia, tanto en <<El Monaguillo>> como en la <<Niña en Azul>>, en todo ese período. Hay la presencia, no solamente en la coloración, como diría yo, la segmentación del color, sino también la factura era buscada, con pinceles chatos para dar una textura a la pintura, que evidentemente es un procedimiento impresionista.

¿Eso va a seguir inmediatamente con <<Las Bailarinas>>?

Ciertamente. Bueno, es que eso se puede englobar allí, porque las inquietudes son más o menos las mismas.

Cuando pintas en cuadro <<Monaguillo>>, que sigue un poco después de la <<Niña en Azul>>, ese también es completamente en azul. También el retrato de Loló>>.

Sí, todo eso es azul. El <<Paisaje de los Caobos>>...

El <<Retrato de Debussy>>...

Los retratos que le hice a Debussy. También el segundo retrato específicamente, que hice yo en el año 42. Ese retrato es un poco intencionado, tanto la coloración como la factura del cuadro. Yo quise más o menos hacerlo dentro del espíritu de los pintores del momento, en la época que vivió Debussy, que dicho sea de paso, yo nunca conocía Debussy aunque no creo que eso hay que aclararlo. Yo tomaba documentación de libros. Hay especialmente un retrato

de Degas de Debussy que me sirvió mucho y algunas fotografías que tenía de Debusys en tarjetas.

¿Ese también lo diste para la Escuela?

Sí, ese fue un regalo que le hice a la Escuela. Ese, junto con el <<Retrato de Juan Sebastián Bach>>, y una composición de la <<Escuela de Chacao>>, donde están presentes el padre Sojo, Cayetano Carreño, el grupo de la Escuela de Chacao. Los retratos los hice posteriormente pero pertenecen todos a la Escuela.

Ahora se podría hablar de una anécdota muy significativa. El maestro Sojo te dijo, según me contabas, que esos cuadros, esas donaciones que habías hecho, mejor era darles un valor, una justificación de precios simbólicos para que pudieran ser no una donación a él, al

----- 40 p.

Maestro, o a la Escuela, sino como un patrimonio nacional.

Eso es muy típico de él, él era muy exacto en sus cosas, muy pulcro con los manejos de fondos de la Escuela. ¿Te imaginas cuáles serían los fondos de la Escuela en esa época? Una cantidad para comprar jabón o algo así! El tomaba una cantidad de esos sobrantes que había en la Escuela y entonces a él se le ocurrió que eso me lo podía dar a mí, a cuenta de los cuadros, que ya estaban regalados y estaban colgados en la Escuela. Tú sabes como era el Maestro..., entonces se le ocurrió esa idea. Entonces en los archivos de la Escuela deben existir recibos míos por cantidades ínfimas: por Bs. 40 ó 50, lo que fuera, a cuenta por el retrato de fulano de tal. Esas fueron entregas que él me hacía y yo las recibía evidentemente, pero simbólicamente, porque eso no me resolvía ningún problema. Le resolvía un problema a la Escuela a su capricho pero nada más.

En ese mismo año de la <<Niña en Azul>> hay otro paisaje de los Caobos. Hasta ahora hay como tres lugares de Caracas, y cerca de Caracas: Los Caobos, Gamboa y el mar. Digamos que son los lugares tuyos predilectos. Especialmente tu pintura cuenta bastante de los antiguos Caobos, y de Gamboa. ¿Por qué ibas tanto a Gamboa? ¿Ibas a jugar? Insisto porque es importante. Ya me constaste algo creo.

Ibamos a pintar todos. Hay <<Las Vaqueras>>, que creo que Salvador Itriago tiene una de esas pintadas por Héctor Poleo. Creo que el sitio donde estaba la vaquera se llamaba el Paraíso de Gamboa.

Este año veo por primera vez tu primera <<Bailarina>>, que es un tema muy significativo de tu pintura. Confluyen muchas cosas: el descubrimiento de Degas y sus bailarinas, la amistad tuya con los Reyna, con Lolita que era bailarina, la llegada de algunas compañías de ballet. ¿Cómo descubres tú ese mundo del ballet para pintar bailarinas en ese momento, porque todas parecen pintadas del natural?

Bueno, cuando estuvo el Coronel De Basil más tarde. Pero en fin... los motivos estaban inspirados en esa experiencia que tuve en ese momento.

En el año 42 tu obra es casi todo retratos y otro <<Paisaje de Los Caobos>>.
Sí, esos árboles son bambúes de Los Caobos.

En el año 43 hay <<Los Pescadores>>, o sea que tú sigues yendo al mar. Tus primos siguen en Marapa...
Sí, yo creo que Felipe mi primo hasta que se retiró de la Electricidad estuvo ahí.

Pero así como apareció la primera bailarina que es un tema en tu pintura, aparece también el primer tema folclórico, de inspiración popular. ¿Qué te inspiró pintar <<La Bolera>>?

Eso es producto también de mis inclinaciones musicales. Porque para esa época el Maestro Sojo hace las primeras armonizaciones de las cosas populares venezolanas. Y entre ellas el Maestro Sojo hizo un arreglo de una de las boleras. La bolera es un tipo de danza muy característico que probablemente se bailó en una época... porque ya no se bailaba, cuando el Maestro la arregló. En fin, la hizo de nuevo popular, se la devolvió al pueblo con una cubierta distinta.

¿Esa te inspira este cuadro?

Sí, el cuadro se lo regalé al Maestro Sojo.

----- 41 p.

Sí, también es muy lindo ir viendo la historia de los cuadros, como han ido pasando de manos.

Sí, y el Maestro Sojo se lo pasó a Miguel Otero en vista de la insistencia de Miguel. A Miguel le costó mucho trabajo sacarle el cuadro al Maestro Sojo, pero por fin se lo regaló el maestro. Miguel Otero lo dio después a la colección del Museo de Barcelona.

También pintas este año el autorretrato tuyo y el <<Retrato de Mercedes Pardo>> quien era tu compañera de estudios ¿Le hiciste un solo retrato a Mercedes Pardo?

Bueno, retrato propiamente ese.

¿Tu tuviste mucha amistad con ella?

Si, una amistad muy bella, desde niño. Yo conocí a Mercedes cuando tenía 15 años probablemente. Tengo un gran cariño por Mercedes y admiración. Una excelente artista.

En esa época aparecen los temas de bailarinas, la primera cosa que vamos a llamarla <<folclórica>>, y aparece también un <<monje>>. Una primera pintura tuya del interior de una iglesia, cosa que se va a repetir a lo largo de tu vida con los niños cantores de la iglesia, los monjes, el <<Homenaje a Zurbarán>>, etc..

¿Qué significado le das tú a eso en tu vida? Era cuestión de tus remembranzas, rememoras tu infancia, la iglesia por dentro, te impresionaba la luz?

Bueno, siempre tuve afición por esos temas. Y más de uno, en las cosas que se han escrito sobre mi pintura, me atribuye una afición por los temas de carácter místico. Hay algunos que se empeñan en ver en mi pintura, inclusive, un misticismo. En mi pintura en general. Por algo será.

Ese mismo año pintas mi retrato.

Ese es el primer retrato que te hice. Te pinté de memoria y el retrato existe. Eso es del año 43. fue cuando te conocí y te hice ese retrato, retrato que fue la puntilla evidentemente, que resolvió mi vida sentimental en forma definitiva.

<<Paisaje de Marcarao>> ¿Por qué? ¿Ibas allá especialmente a pintar o te gustaba algo en eso paisaje, o te habían llevado con la Escuela?

No, yo estaba fuera de la Escuela, era en el año 37. En esa oportunidad fui con José Antonio, mi hermano. No recuerdo si él tuvo alguna relación con Macarao, alguna pasantía que hizo por ahí de vacaciones. No recuerdo exactamente por qué fue a Macarao. Ese <<Paisaje de Macarao>> se lo regalé a José Antonio cuando se casó.

¿El te había pedido que pintaras ese paisaje?

No, no me lo había pedido pero tampoco se oponía a que yo lo pintara. Al contrario, estaba muy contento. En

----- 42 p.

Macarao hice los apuntes, y después lo realicé en casa. Luego se lo regalé y a Ayú, su esposa.

Hay varios paisajes tuyos de Macarao.

Sí, porque después yo volví también con Manuel Alfredo, mi hermano. El era agente viajero y entonces de ves en cuando a mí me provocaba irme con él por esos pueblos. Hay paisajes de Macarao, de Caucahua. Entonces los paisajes de ese momento son hechos durante esas semi-excursiones que hacía yo con Manuel Alfredo cuando él era agente viajero.

En ese año haces retratos y una marina, en acuarela. ¿Tu gusto por la acuarela empieza en este momento?

En realidad ese es uno de los pocos ejemplares en acuarela que yo tengo. Yo la acuarela no la cultivé mucho.

¿No la trabajaban mucho en la Escuela?

En la Escuela sí se trabajaba mucho como técnica.

¿No te ha gustado mucho la acuarela?

No, yo encontré mi expresión en el óleo. El óleo es una materia sumamente rica porque cuando le pones el solvente necesario se te convierte casi en una

acuarela. Cuando no, pues te da una pastosidad y la textura del óleo y yo siempre he pensado que si tengo un material que me puede servir para todo, que me da más o menos todas las posibilidades, para qué voy a estar preocupándome por otros. Además, la acuarela no tiene la misma resistencia, es un material que se usa sobre papel.

Pintaste en esa época <<El Niño de la Boina Roja>>. ¿Esas pinturas tuyas con temas de niño obedecen a algo específico?

Ese era un niño que siempre estaba en la ventada como acostumbraban ponerlos en la ventana, entre los barrotes de la ventana y la ventana propiamente, en San José. Tú lo escribiste en <<Estampas>>. Yo pasaba las tardes y me quedaba mirándolo. Terminé por pintarlo. Me pareció un tema muy bello. Hice un estudio de una cabeza que en la actualidad lo tiene Alfredo Boulton y posteriormente yo lo realicé en una composición mayor, ya con el cuerpo entero, los brazos, todo. Yo lo conservo hoy en día.

----- 43 p.

Sí, en un momento lo vendimos y volvimos a comprarlo. Hasta este momento, de los cuadros anteriores, de cuando empiezas y sales de la Escuela, ¿cómo era la vida económica de ustedes como pintores? ¿En la Escuela tenías la bequita? Y eso no me lo contaste ¿cómo fue que tú te ganaste esa beca?

Bueno, esa beca nos la ganamos prácticamente todos con un concurso, con un retrato de la modelo que entonces era Mina. El retrato debíamos realizarlo en tres cuartos de hora. Pero esas eran las normas del concurso de la beca y lo realizamos en el tiempo preciso. Me dieron una beca de Bs. 120. Esos 120 bolívares tenían una significación, no solamente por haberme ganado la beca en el concurso, sino que en cierto modo era una ayuda importante. Tú comprenderás que entonces el alquiler de una casa eran sesenta bolívares. Entonces la beca eran dos alquileres, dos meses de casa.

Podías ayudar a tu mamá...

Por supuesto, eso lo hice inmediatamente.

Esos son los primeros dineros que tú ves como pintor, ¿o ustedes vendían cuadros?

No, muy rara vez. Había un cliente que tenía Manuel Pérez el escultor, que era compañero nuestro, y que se ocupaba en cierto modo de agenciar la venta de algunas cosas, y se las dábamos, pero eran sumas miserables. Te estoy hablando de antes, en la Escuela.

Sí, estamos haciendo un paréntesis para ver esto. El primer cuadro que vendes fue el de la vitrina.

En sesenta bolívares, pero ese era un precio extraordinario! Solamente un <<chiflado>> por la pintura como Jean Nouel era capaz de pagar sesenta bolívares!. Me lo pagó por cuotas por cierto.

¿Fuera de eso no habías vendido nada?

No. Eso era excepcional. Dedicarse a la pintura en esa época era casi firmar tu certificado de defunción.

Ese año pintas las segundas <<Bailarinas>> que son las que me das a mí?

Sí, evidentemente son las segundas <<Bailarinas>>.

Ese mismo año pintas los retratos de Lolita Reyna. Uno de esos retratos era uno muy grande. Yo lo conocí.

Sí. Ese era el cuadro más grande que yo había pintado hasta ese momento. Por razones de espacio, Freddy Reyna y yo, decidimos eliminar el cuadro y quedarnos con la cabeza. Le recortamos todo lo demás. Eso es lo que existe.

¿Ese cuadro estuvo expuesto en tu primera exposición?

Sí, la gente que lo vio lo conoció entero en ese momento.

Hay un tema que se repite también en tu obra, son los claveles blancos, en este período y a lo largo de tu trabajo.

Bueno, eso tiene una explicación. Siempre tuve una gran afición por los claveles, como flores.

Tú vivías en la esquina de San Luis en San José. Cuéntanos eso.

Yo vivía en la Escuela de San Luis donde llegaban todos los burros que vivían de Galipán que traían las flores.

----- 44 p.

Llegaban durante la noche y parte de la madrugada y se reunían en la esquina de San Luis para dar tiempo que abrieran el mercado y así llevar las flores. Entonces más de una vez nos sirvieron de modelos esas flores, ahí en la esquina de la casa. Y siempre te llevé claveles blancos. Eso te explica la razón de ese tema en mi pintura.

Ese mismo año pintas <<La Niña>>. Ese cuadro lo mandaste al Salón Oficial?

Sí, estuvo en el Salón Oficial y ganó el Premio José Loreto Arismendi.

<<Las Bañistas>> que pintas, ¿son tomadas del natural?

No, son composiciones inventadas. Impresionistas. Es una de las cosas que te decía antes, de los regresos, de reposiciones de un cierto estilo, de una cierta escuela, de revisiones de técnica, más bien.

El Retrato de Antonio Pardo Soublette es uno de los retratos más importantes de ese año. ¿El hacía música contigo?

Antonio era un cantante extraordinario, una voz maravillosa. Teníamos reuniones, con él nosotros, Evencio, Lauro, Teodoro Capriles... y nos llamaba, los <<Happy Boys>>. Nos reuníamos en la casa de Evencio Castellanos a estudiar canto, vocalizar, cantar cosas. El era de un carácter muy jovial.

Dicen los que observan tu pintura que de ahí en adelante las muchachas y los rostros que pintas se parecen a mí. ¿Tu crees eso?

Eso no tiene nada de raro. Los seres que tiene uno al lado, los que están cerca de uno, se reflejan en la pintura de uno, cuando se trabaja de memoria. Después los rostros que pinto van a parecerse a María Eugenia.

Tu paisaje grande de Catia la Mar. ¿Es el que consideras tu paisaje más completo?

Yo creo que sí.

¿Podrías analizar esa composición?

Esa es una típica composición, una composición en zigzag, como la llamaban antes. Sobre una línea que describe aproximadamente una zeta, inscribes el tema en que estás trabajando, cosa que no es difícil en la playa, porque generalmente las playas son la suma de una zeta tras otra.

¿Por la sombra y la luz?

Sí, pero también por su forma.

Pintas también <<Claveles Blancos>>, <<Niños>>. Pintas otra obra de las que yo llamo populares: <<Campesino>>. Es un personaje venezolano?

Sí. Probablemente viene de los apuntes que yo hacía en la esquina de San Luis: alguno de esos campesinos que llegaban ahí.

En el año 45 hay <<Muchacha con Claveles Blancos>>, y <<Músicos>> de nuevo.

Los músicos siempre van aparecer de aquí e adelante con relativa frecuencia.

----- 45 p.

<<El Dúo>> y <<La Arpista>>. ¿Son del natural?

No, ninguno es del natural, son composiciones imaginadas, experiencias imágenes que me quedan en la mente.

Tengo entendido que los artistas frecuentaban mucho la Escuela de Música cuando estaba Zabaleta y daba las clases de arpa.

Sí, él es un gran amigo. Tú lo conociste también. Fue un excelente amigo y un excelente artista.

Hasta este año 46, fuera de algunas flores que pintas, no ha aparecido propiamente la naturaleza muerta, que es un tema que va a correr a lo largo de toda tu obra de tiempo en tiempo. En esta época pintas flores con naturaleza muerta, flores y cerámicas. ¿Eso tiene algo que ver con el nacimiento del cultivo de la cerámica como artesanía en Venezuela?

En cierto modo tiene que ver. No digamos con el nacimiento de la cerámica, porque eso es muy anterior, eso data de los indios.

Si, yo se, pero digo ¿es de ese grupo de artesanos venezolanos?

Claro, había un grupo que trabajaba en Maripérez, tenía su sede, su sitio de reuniones y de trabajo era Maripérez en un lugar llamado <<La Barraca>>. Era un grupo de artistas que se reunía ahí para hacer cerámica y mejorar un poco la calidad de la cerámica que se hacía entonces. Claro que en ese momento estaban la Sra. Tovar, Miguel Arroyo, un extraordinario ceramista, por ahí en el 46, y a este grupo de La Barraca de Maripérez yo les compré algunos cacharritos y uno de ellos aparece una <<naturaleza muerta>> mía. Ese cacharrito que aparece ahí es de un personaje muy conocido en Venezuela: Pedro León Zapata. El formaba parte de ese grupo.

Ese mismo año 46 tu pintas <<Tambores>>, un cuadro que está ahora en la Galería de Arte Nacional y que fue premio Boulton, la obra tamaño regular. ¿Con esa obra tengo entendido que te tratan de catalogar como un pintor socialista?

Sí, yo tengo algunas obras pero no con la intención de hacer pintura socialista. Yo nunca he creído que la pintura debe ponerse al servicio de ninguna ideología, y mucho menos política. El arte se vale por sí mismo y es una expresión en sí misma muy completa, que no necesita de otros atributos, respetando naturalmente los que lo cultivan, si alguien lo cultiva en ese sentido, pero además hace buena pintura, yo lo acepto. Pero por el hecho de que haces pintura socialista o temas sociales, eso no es suficiente para mí como pintor, tiene que estar resuelto el problema pictórico, el problema artístico.

----- 46 p.

En el año 46, ésta época está caracterizada por retratos de niños, torsos de niños, desnudos de niños y las bailarinas principalmente.

Sí, es un período que podría sintetizarse de ese modo.

¿Qué era lo que más te gustaba de la danza, el movimiento, el color?

Más que el movimiento en esa época, me gustaban los efectos de luces, porque el movimiento no lo puedes reproducir en la pintura.

No sería también que subconscientemente encontrabas la síntesis de los polos música y pintura en la danza?

Probablemente sí, pero eso habría que verlo con cuidado, porque eso de que sea la síntesis de las artes, la música, la pintura, las artes plásticas, eso depende de cómo se vea.

No digo la síntesis de varios elementos, sino la unión de tus dos tendencias, la música y la forma, o sea, no se cómo explicarte, pero tienes muchas bailarinas en movimiento.

Puede ser, la danza se caracteriza por el movimiento y el la música sucede lo mismo. De lo contrario no serviría la música para acompañar la danza. La música diríamos, se desarrolla en horizontal, como quien lee, igual al movimiento, es una sucesión de movimientos lo que hace la frase.

¿Habías visto muchas reproducciones de Degas?

En realidad muy pocas, pero estaba en el ambiente. Cada vez que se piensa en la danza se piensa en Degas porque él hizo una cantidad de temas sobre eso.

Ya en el año 45 habíamos ido a Nueva York.

Sí, ya habíamos visto en el Metropolitan unas obras de Degas, la primera vez que veía un original de él, por cierto. El primer contacto que tuve con un museo fue el Metropolitan de Nueva York.

Hasta ahora, ¿qué consideraciones haces tú o cómo se han desarrollado en ti los polos color, composición, luz y ritmo? ¿Cómo trabajas tú el color hasta ese momento del período que estamos hablando?

Bueno, el color en mí es una consecuencia de la teoría impresionista aunque influyen una cantidad de cosas como el cubismo y cosas de ese tipo, pero siempre estuvo en mí presente la experiencia impresionista desde el punto de vista del color. En esa época no hay colores planos, sino siempre seccionados, los colores planos aparecerán mucho más tarde. En las composiciones sigo más o menos la línea escolástica de la composición, el equilibrio de los elementos del cuadro por zonas que se contrapesan. Si hay un elemento en un lado, en la diagonal procuro colocar otro elemento, y así por diagonales se va componiendo. Eso en cuanto a la composición.

En cuanto a la luz y al ritmo, la luz es muy importante en este período, muy importante, precisamente por tener las raíces o la base impresionistas, es importantísima la luz en esa época. Y el ritmo que no es muy claro todavía en ese momento, pero es una intención que yo he tenido siempre, digo a partir de ese momento, que está presente en mi obra, por que uso mucho los elementos rítmicos dentro de la composición del cuadro, sea en la actitud de las figuras, lo que sea, en la línea simplemente, uso la composición a base de ritmos. Esa es una cosa que me ha caracterizado y me va a caracterizar durante muchísimos años.

¿Qué es para ti el ritmo?

El ritmo es una ordenación acompasada del movimiento, que arranca evidentemente del movimiento.

¿Cuándo tu trabajas y tienes todos esos elementos, el ritmo, la luz, color, composición, tú los tienes –como decir afuera- y los vas organizando en el cuadro, uno por uno, o la presencia de uno ya

----- 47 p.

en el cuadro te sugiere o te motiva el siguiente?

Eso es simultáneo. Y tiene que serlo, porque tú no puedes hacer una forma sin pensar en la composición, sin pensar en el color. Eso es todo una sola cosa. Es un acto único. Cuando tú pintas están presentes todos esos elementos. Cuando

se hace voluntariamente, por supuesto, porque también se puede hacer por casualidad.

¿En qué modo hasta ahora, en estos años, esa frase que tu dices siempre y que es tan profunda y tan bella: <<Para mi la pintura es un acto de vida>>. Aún desde tu infancia, digamos rememorando o racionalizando de ahora hacia atrás, ¿cómo ves tú esa situación de la pintura como acto de vida?

Yo creo que la pintura para mí es eso. Es un acto de vida. O sea, yo no puedo pintar desde otro punto de vista que no sea el de Armando Barrios, con todas mis vivencias, mis experiencias, mis verdades o mis mentiras, todo lo que tú quieras, que forman o constituyen mi persona, todo eso está reflejado en mi pintura. Está reflejado o yo pretendo que está. No lo se. Pero si está, me parece muy bien que esté.

Tus amistades y tus conocimientos de ciertas personas allegadas a ti, los músicos amigos, ¿influyeron bastante en este momento de tu pintura?

Sí, bueno, naturalmente, desde mi infancia muy temprana, ya lo dije antes, el contacto con Juan Röhl y con Antonio Edmundo Mosanto fue fundamental. El contacto con Marcos Castillo, con Rafael Monasterios, con todos ellos los que salieron del Círculo de Bellas Artes.

¿López Méndez fue profesor tuyo?

Sí, fue un magnífico profesor y un excelente amigo, entre otras cosas, y fue el primero, siempre recuerdo eso, que fue el primero en hacernos ver, verdaderamente, el color. El color como elemento constituyente de una obra. Porque nosotros la formación que tuvimos en la primera etapa de la Escuela, fue una formación netamente académica. No es que yo reniegue de ella, todo lo contrario. Eso me dio una formación como dibujante y como claroscuro, pero no como colorista.

Eso no vino a nosotros, y digo a nosotros porque a todos nos ocurrió más o menos lo mismo, después del contacto con López Méndez en algunas clases que nos dio. Porque cuando López Méndez regresó al país en el año 1936 creo, o sea, después de la muerte de Gómez formó parte del profesorado de la Escuela. Ya estaba Mosanto en la dirección. El contacto con López Méndez, esas clases de López Méndez fueron muy importantes para nosotros, por lo menos para mí lo fueron, y siempre tengo el recuerdo y el agradecimiento de que me hizo ver el color.

Entonces, todas las cosas nuestras estaban impregnadas de una tinta, quiero decir el color, una tinta que se llamaba betún de Judea que era precisamente para dar las sombras. Y esto nos venía por la influencia especialmente de Rojas, que usaba muchísimo este pigmento, porque es magnífico para dar sombras.

¿Hoy en día no se usa betún de Judea?

No, puede ser que alguien lo use pero... hoy en día no se usa. Después de la revolución que hubo con el impresionismo, estos elementos propiamente académicos difícilmente se usan. Eran cosas hechas para claroscuro, para las personas que dibujaban con pintura. Ese era el caso nuestro hasta el momento. Ya con la llegada de Mosanto a la Escuela y muy específicamente con la llegada de López Méndez, quien era entonces un hombre lleno de vida con una vitalidad tremenda. Fuimos muy compañeros. En realidad, estuvimos muy cerca. Él se iba con nosotros a pintar el paisaje y él pintaba al mismo tiempo. No solamente nos daba las indicaciones, sino que él pintaba.

----- 48 p.

¿Quiénes fueron específicamente los profesores de la Escuela de Artes Plásticas?

Primero era un grupo regular de profesores. Los profesores míos en la primera etapa. En el comienzo, fue Rafael Monasterios. Teníamos clase de dibujo con él. Yo me refiero a la época de cuando yo empecé. Además teníamos una clase de tipo técnico que era la clase de perspectiva, porque la perspectiva estaba considerada como una materia especial.

Fíjate como todas las cosas forman parte de la pregunta respecto al color, luz, composición y ritmo. Lo del color y López Méndez aclara mucha cosas en el concepto tuyo del color hasta ahora.

Sí, respondiendo a la pregunta que me hiciste sobre los profesores. Fue Rafael Monasterios el primer contacto que tuve con un profesor, en la etapa en que yo iba a la Escuela solamente al mediodía un rato. Posteriormente fuimos con Monasterios al <<paisaje>> puro, posteriormente claro. Porque la época de la que te estoy hablando a la *cátedra* del paisaje como tal, se le daba muy poca importancia.

¿A pesar de que en la pintura venezolana está este elemento, el paisajístico?

Sí, pero no se te olvide una cosa. Nosotros estábamos prácticamente aislados de la pintura venezolana. O sea, del Círculo de Bellas Artes que es a lo que tú te quieres referir. El concepto de la pintura en pleno aire, con el concepto impresionista y todas estas cosas, nosotros lo ignorábamos totalmente a pesar de que esto existía en Caracas. Fue una negligencia por parte nuestra, una falta de documentación, fue una falta de interés, no lo se. Pero desde la Escuela y dentro de ese momento, a la Escuela no penetraba el Círculo de Bellas Artes ni los conceptos del mismo. Creo que te lo dije en un momento dado, que Marcos Castillo y Rafael Monasterios fueron profesores, uno de dibujo y el otro de pintura.

Era gente, cómo te diría yo, que tuvieron poco contacto con nosotros en aquel momento. Aunque nosotros a veces, especialmente posteriormente, íbamos alguna vez, pedíamos permiso a Castillo para ir a su estudio y veíamos allí una serie de cosas que no correspondían a las ideas que nosotros teníamos de la pintura. Quizá esa fue la primera inquietud que tuvimos nosotros de evolucionar,

de mirar otras cosas, porque en la Escuela propiamente no tuvimos ese contacto. Me refiero a la Escuela de esa época. Antes del año 36. Antes de Mosanto.

¿Y tú consideras que Castillo era bastante revolucionario o evolucionado en esa época?

Por supuesto. Era un colorista además y un artista de vanguardia. Pero nosotros no habíamos visto nada de

----- 49 p.

Castillo aún cuando estudiábamos con él. El a lo mejor se desesperaba y en alguna ocasión pensaría que éramos medio ciegos, porque no veíamos los colores. Esa especie de ceguera del color era un producto de la Escuela. Era un producto en cierta forma del betún de judea que nos había hecho un concepto del color. Eran grises, eran colores sepias, prácticamente lo que hacíamos. Vinimos a resolver esto después con Mosanto. Fue cuando vinimos a entender y a ver el color, con Mosanto y López Méndez.

¿Reverón no fue profesor?

No, él no fue profesor. Yo vine a conocer a Reverón posteriormente, ya con Mosanto en la Escuela.

¿Y viste las primeras obras de Reverón?

No solamente las primeras obras sino que lo conocí a él personalmente. Cuando venía a Caracas, (él ya estaba viviendo en Macuto), por supuesto, él siempre venía a Caracas e iba a ver a sus antiguos colegas, en el Círculo de Bellas Artes, a Mosanto, a Cabré, a todos ellos. Cabré tampoco fue profesor nuestro. Pedro Angel González sí. Pero él tenía cursos nocturnos, a los cuales yo asistí más de una vez. Pero en el curso diurno, en esa época, te hablo del comienzo del año 36, del 37 en adelante, Pedro Angel tenía en la Escuela el curso de grabado y creo que fue el fundador de ese curso, ya cuando estaba Mosanto.

¿Tú frecuentabas los cursos de escultura?

En cierto modo. Eso es una anécdota de mi vida. Yo hice escultura casi por compromiso. En fin, me lo pusieron como condición prácticamente, para convencer a mis padres de que me dejaran estudiar pintura. Yo tenía que inscribirme en el curso de escultura y así lo hice. No lo dudé un instante para poder estudiar pintura. Y así tuve que inscribirme en ese curso. Mucho más tarde realicé una única escultura para Mría Eugenia.

Entre la gente que tú conociste, no influiría... ¿tú habías visto bailar a la Nena Zuloaga? Parece que ella fue una bailarina muy talentosa y muy artística.

Como no. Ella tenía muchísimo talento.

¿Influyó en tus bailarinas además de las compañías de Ballet que vinieron?

Puede ser, pero yo ya había visto otras cosas de ballet antes de verla a ella bailar. Ella bailó en realidad poco. No tuvo muchas presentaciones públicas, pero tenía un talento increíble para la danza.

En el año 47 haces retratos otra vez, a tu tía Loló leyendo. Digo que todos esos retratos de ancianas leyendo se parecen muchísimo, son como retratos de tu tía Loló.

Sí, eso es por la misma razón que te dije antes. Los personajes que uno tiene cerca.

----- 50 p.

Haces el retrato de una niña: Magdalena Velutini, también <<Guitarrista>>, <<Niño>>, <<Lectora>>, <<Violoncello>>. El tema de los lectores, ¿eso influye mucho en ti, la composición a base de libros?

Bueno, eso era una costumbre en realidad y no solamente en mi pintura existe. Si te pones a analizar, por ejemplo, en la pintura de Cézanne, aparecen muchos los libros en la composición. El retrato de <<Emilio Zolá>>, y otras cosas de Cézanne, casi la composición es a base de libros. Y esas cosas no se escapan de la mente de uno. Yo por ejemplo, por Cézanne he tenido una admiración profunda, a partir del momento que me enteré que él existía. Un poco tarde, pero ¡en fin!

En este año 1946, tú obtienes el premio John Boulton con esa obra que comentábamos que tú no piensas que es un obra con carácter social, como la han catalogado algunas veces, los <<Tambores>>. ¿De dónde te vino la inspiración de esa obra, cuál fue el motivo, fue algo que viste del natural o ibas a veces a Barlovento?

Eso salió de un viaje, en uno de los tantos viajes que hice con mi hermano. En una ocasión vi a un grupo, no era un conjunto grande, estaban entretenidos ahí haciendo música, con un cuatro y un tambor. Una cosa informal. No eran las grandes fiestas de San Juan (este tema lo haré más tarde).

Con ese cuadro obtienes el premio John Boulton en 1946. Seguidamente en el año siguiente obtienes otro premio: el Premio Michelena.

Sí, eso fue en el <<Salón Arturo Michelena>>.

Y lo obtienes precisamente con <<Bailarinas>>.

Sí, gané el premio con un pastel.

¿Qué sensación tienes tú con los diferentes materiales? ¿Qué te produce el óleo, el pastel? Son las cosas que tú trabajas simultáneamente en tu trabajo de pintor y siempre los has trabajado paralelamente?

Sí, y todavía hago apuntes en pastel. Pero por razones de material, la durabilidad del material especialmente; el pastel tiene un problema en el trópico, que es que como está hecho sobre papel es muy vulnerable en el trópico a los hongos. Por eso he dejado de hacerlo. Pero el pastel, para responder a tu

pregunta, verdad, y a la diferencia que yo siento es que el pastel es un material que se presta más en mi caso, para las expresiones íntimas, de poca dimensión. El pastel es un material que es muy sensible, porque tú lo trabajas directamente con los dedos, no usas ningún instrumento para trabajar. Uno frota directamente con sus dedos. Y se me ocurre a mí que eso debe influir en la forma, la expresión del pastel.

En cambio el óleo tiene una infinidad de posibilidades. Y por tener tantas posibilidades, no te podría decir exactamente qué es lo que siento cuando estoy trabajando el óleo. Yo diría más bien que es lo que siento yo sin pensar en el material.

¿Pero en líneas generales te gusta más trabajar al óleo?

El óleo es el material por excelencia para mí, como expresión mía. Siempre pienso más en el óleo.

¿Qué es para ti el dibujo?

El dibujo para mí es la escritura previa que uno hace. Eso siempre lo he pensado como pintor, quizá por eso no hay muchos dibujos míos, porque nunca pienso en el dibujo como cosa en sí misma. Cometo un error probablemente, porque es una escritura, como lo acabo de decir. Y nada más indicado para un artista, y para una persona en general, que la escritura para expresarse. Pero yo siempre he tenido esa idea del dibujo, que el dibujo es la preparación para pintar, no el acto mismo, sino durante el curso. Tú tenías que dibujar durante dos o tres años, solamente dibujar para después empezar a usar color, empezar a usar color propiamente. A lo mejor me queda todavía ese vicio, de pensar en el dibujo como cosa incompleta, como

----- 51 p.

Cosa que no se expresa en sí misma, que no termina en sí misma.

¿Sería muy importante para ti, una experiencia, ponerte a dibujar y dibujar?

Siguiendo tus consejos y atendiendo la petición tuya probablemente voy a preparar una exposición de dibujos.

A mí me parece muy importante que para cualquier pintor que sea tan colorista como dibujante, como creo que es el caso tuyo, (las dos cosas en ti se balancean muy bien, color y forma o dibujo,) sería importante ver una sucesión de dibujos, de eso que tu llamas escrituras, o sea, ver como quedan esas escrituras sin ponerle color encima. Eso sería muy importante.

Evidentemente. Vamos a pensar en esa exposición.

En lo que se ha escrito de ti como biografía se dice que <<el ritmo empieza en 1947 a ser un elemento esencial en su obra, bailarinas, músicos, figuras en movimiento, o estáticas son enlazadas con líneas continuas y colores íntimamente relacionados, con esa intención dinámico-rítmica que va a

caracterizar su obra en lo sucesivo...>>. Eso es una cita de tu catálogo. ¿Para ti, qué es una línea?

Para mí una línea, para poder analizar la línea por partes: como definición ya está más que definida, pero como expresión en mí, no solamente me sirve para contornear las formas, que como dice ahí, se convierten en planos y tienen otro camino, sino que tiene ella, la línea como escritura, como elemento, aunque no signifique nada en el sentido narrativo aunque no va a narrar nada, pero aunque no narre nada, hay una presencia de ese elemento, y ese elemento conducido rítmicamente, yo creo que evidentemente tiene una función dentro de la pintura.

¿Para ti es lo mismo estilizar y deformar?

No. La deformación tiene en sí un sentido peyorativo. Pero la deformación de la figura, cuando es voluntaria es una cosa muy distinta. Ya es una nueva forma que tú provocas con esa deformación. Es una nueva forma de la cual tú te sirves en la pintura, o sea genera otra forma.

¿La estilización no genera nuevas formas?

No, la estilización es una cosa concluyente, que es probablemente producto de una deformación original, llevada voluntariamente a un punto de estabilidad en que empieza a ser estilización.

Es como lo que Juan Röhl llamó en el ensayo que él escribió sobre tu obra, <<un voluntario o querido desdibujo>>.

Exactamente, es un desdibujo o una deformación como se quiera llamar. Aunque yo prefiero la palabra desdibujo.

Estas obras, <<Monaguillo>>, <<Desnudo>>, <<Novia>> y <<Cellista>>, incluyendo <<La Procesión>> de ese año, entran ya dentro de esa etapa digamos concluyente, donde ya para ti la forma es una <<deformación>>.

Sí, en cierto modo. No es concluyente, porque ese es un período de transición en mi pintura. Es concluyente en el sentido que me orienta, me dirigió hacia un nuevo cami-

----- 52 p.

no en la pintura. Ese comienzo, eso que nace ahí, que está en eferescencia, en hervor, en ese momento es lo que más adelante va a terminar siendo una ausencia total de las formas humanas. Van a desaparecer totalmente en mi pintura, y me voy a meter de lleno en la abstracción.

En los años 40 tú haces el retrato de María Antonia Frías y el de su hermano, Retrato de Fernán Frías. ¿Fue importante para ti retratar a esa niña maravillosa que fue María Antonia Frías?

Si, yo tuve por María Antonia una grandísima admiración. Era una niña increíblemente dotada con un talento extraordinario para la música y la retraté. Así quise dejar constancia de esa admiración y de ese significado que tuvo para

mí María Antonia. Entonces era una niña y fue una niña, porque murió siendo sumamente joven.

Quiero decir algo que también es importante. El traje que lleva María Antonia no es gratuito, es simplemente para corresponder a un profundo deseo de ella. Ella me bailaba a mí, sin música y sin nada. Bailaba y entonces yo para responder a ese deseo de ella la retraté con el traje clásico de bailarina.

Pintas también el <<Retrato de Iraida Barrios>>, tu primera sobrina.
Yo le hice ese retrato siendo Iraida muy niña. Ese es un pastel también.

Es como una conclusión de tu composición de retratos de niños. Ya tienes en la casa una criatura de verdad. Tú te has referido siempre como muy importante en este año, concluyente en tu vida, digo concluyente porque es antes de irte a París, el cuadro <<La Novia>> con el que ganas el tercer Premio del Salón Planchart de ese año.

Sí, en <<La Novia>> están reunidas todas las inquietudes de ese momento, sin duda. Esa deformación dirigida, o ese desdibujo consciente, eso está presente en ese cuadro. Y es evidente lo característico en ese momento en mi pintura, es eso, esa deformación querida, buscada.

----- 53 p.

TIEMPO 4º

París.. un pacto Mosqueteril...

----- 54 p.

¿Cómo preparas tú ese viaje a París en el año 48? Te vas en el 49 pero empiezas a prepararlo en el 48. Tu interés por París se manifiesta en que muchos compañeros tuyos ya viven en París...

Tú sabes, me traes a la memoria una anécdota graciosísima, que yo recuerdo o la recordábamos todos juntos. Nosotros cuando estábamos en la vieja Escuela de Santa Capilla, en el año 34 o 35, hicimos una especie de pacto un poco <<mosqueteril>>. En un papel, hicimos una medalla, un círculo que representaba una medalla y la seccionamos en partes. Cada uno de nosotros guardó un pedazo, con el compromiso de unirlos cuando estuviéramos en París. Desgraciadamente de los pedazos no quedó nada pero la

----- 55 p.

intención sí. Eramos César Rengifo, José Fernández, Pedro León Castro, Héctor Poleo, Julio César Robaina que también iba a la escuela.

¿Bracho también?

No, él todavía no estaba en la Escuela, eso fue antes. Bracho entró después.

Todos guardaban su pedazo de papel, de medalla. ¿Quiénes se juntaron en París?

Originalmente fuimos Poleo y yo, estuvimos al mismo tiempo en París. En esa época no fueron los demás.

¿Entonces tu ida a París era una ilusión, una intención desde niño?

Era una ilusión, no solamente mía sino de todos nosotros, de todos los pintores de esa época, de esa generación. Nuestro sueño era París. Luego siguió la intención de ir a París, ya no por cosa académica puramente, sino por otras razones. Por ver a los impresionistas, a Cézanne, a tanta gente.

A través de todos estos años Juan Röhl sigue siendo un gran estímulo para ti.

Sí, Juan Röhl fue toda mi vida un estímulo importante en toda mi carrera. Fue de una estabilidad de sentimiento con relación a mi pintura, su apreciación y su aceptación. Él siempre me secundó en todas las etapas de mi vida. Siempre encontré en Juan Röhl la persona justa exacta de comprensión y de estímulo. Le agradezco mucho.

En el ambiente familiar de tu casa, ya no hay equívoco posible, ya todo el mundo se da cuenta que tú eres un pintor ya maduro, que esa es tu vocación y tu decisión. Yo te hago todas estas preguntas para unir lo que es la cosa familiar, la cosa social, tu vida en general.

Sí, evidentemente ellos ya estaban convencidos que no había nada que hacer conmigo. Yo no sería un universitario, ni un bachiller. Sería un primario. Pero pintor, por encima de todo.

La misma Academia tenía en ese momento un nivel estudiantil.

Sí, ya posteriormente. Después de la entrada de Mosanto, se inauguró el curso de profesorado para profesores de los liceos para la educación artística. A los estudios le dieron un carácter especial. Lo llamaban Educación Especial, si mal no recuerdo. Ahí se formaban los profesores, no solamente los que iban a dar clases en el bachillerato sino los pintores también. Porque salían solo pintores, sin ser profesores.

¿Qué decían esos diplomas, profesor de pintura?

No, yo lo que conservo es un papelito. Parece una boleta. Es un Certificado de Constancia, o sea una constancia de que yo hice los cursos correspondientes a <<pintura>>, <<dibujo>>, en fin, todas las materias de la escuela.

Antes no daban muchos diplomas. Lo mismo en la Escuela de Música terminamos los cursos... deban boletas. En el año 49 en febrero, es tu viaje a París, nuestro viaje a París. ¿Cómo es ese impacto de tu encuentro en París?

La primera impresión que yo tuve de París fue muy poco positiva, no de París como centro artístico ni muchísimo menos, sino por su clima. Era el primer invierno que yo pasaba. Yo venía del trópico. Llegamos el 12 de febrero, es uno de los meses más fríos del invierno en Europa. Entonces, ¿tú te imaginas un tropical metido en aquella nevera sin estar preparado físicamente para eso, ni si

quiera materialmente? Yo iba con unas medias de las que se usaban en el trópico, y un traje muy ligero, de gabardina.

De manera que el impacto físico fue muy negativo en realidad. Y luego me afectó la falta de luz. Yo no concebía un día a las 10 de la mañana con una oscuridad. Eso yo no lo podía concebir. Entonces todos esos elementos se sumaron en mí y todo eso me provocó una cosa casi depresiva, se podría decir, que nos obligó a los dos, (porque ese viaje lo hicimos juntos), me obligó a cambiar a principios de la primavera, a cambiar de habitación. Fuimos a Italia y eso fue lo que me hizo reaccionar, hacer ese viaje a Italia.

----- 56 p.

Y los amigos, principalmente Poleo recuerdo que nos daba una mano espiritual, un entusiasmo. Yo creo que fue muy importante como reanudaste tu amistad con Poleo.

Sí, claro, es que nos encontramos de nuevo, porque la amistad con Poleo fue muy interrumpida. Después del año 37 que se fue a México, las venidas de Poleo a Venezuela fueron contadas, y fue muy poco tiempo que tuvimos contacto. Vine a tener contacto con él de nuevo en París.

¿Cómo fue la evolución de tu pintura, qué es lo que tú sientes o quieres hacer en París? ¿Cómo varía tu pintura? Se ven unas cosas muy diferentes en la evolución de tu pintura. Las formas están completamente desvirtuadas.

Eso en cierta forma es una continuación de lo que ya había empezado en Caracas. Pero París me desquició de momento. Eran tantas las corrientes de pintura, la enorme cantidad de pintores, cada uno tratando de hacer una cosa, para no meterse dentro de la corriente del otro. Ha-

----- 57 p.

bía una especie de lucha. Eso momentáneamente me desquició y yo también fui víctima de esa lucha, y me tuve que meter dentro de ella.

Ya por ejemplo, la figura empezó a interesarme como figura, como ser humano, (cosa que hoy en día me parece muy grave que me halla ocurrido,) pero en fin, eso me ocurrió. Y me llevó a un estado en que tuve que darle una forma a eso. Y se me ocurrió, no se me ocurrió sino que fue natural en mí, descargar eso y realizarlo a través del abstraccionismo geométrico que ocupó todos esos años que vienen después.

De ese período hay obras muy concluyentes en ese sentido. <<La Maternidad>>, en un solo bloque las dos formas, niño y madre, estrictamente geométrica. Y el <<Desnudo>>, (180 en tu catálogo). ¿Cómo consideras tú esas obras. ¿Dentro de la abstracción o no?

Bueno, no es abstracción porque son figuras en realidad, aunque el término abstracción... bueno, la pintura en sí ya es una abstracción, claro. Pero en fin, vamos a seguir la corriente y llamarlo como lo llaman los cristianos: abstracción.

No se pueden considerar abstracciones porque hay una referencia y una referencia muy directa con la figura. Muy diferente, muy cambiada, vista de otra manera. Pero sigue siendo una figura humana.

Posteriormente, ya hay una, especialmente, que es una mujer acodada, con una especie de tela debajo, una tela a rayas: la <<Costurera>>. Ahí empieza verdaderamente la abstracción y de ahí en adelante, aunque todavía hay una lucha interna por no abandonar la figura, pinto <<La Pareja>>, que tiene mucha influencia *Picasiana* que había tendido una especie de mano a toda la pintura de ese momento.

Lo que sí prevalece en ti siempre y que no cambia, es el significado que le das a la composición, porque <<La Pareja>>, a pesar de ser deformada o estilizada, a pesar de que es un camino hacia el abstraccionismo, es una composición que tú puedes analizar fácilmente.

Si, yo he tratado de ser claro. Quizá por eso te hablé antes de que me desquicié. Me desquicié porque me faltaban los elementos de claridad que yo siempre he usado.

Tú destruiste muchas obras de esa primera etapa en París.

Muchas, muchas. Eso me costó mucho. Y aún seguí destruyéndolas hasta 1977.

Ese <<Desnudo Rojo>> que tiene naturaleza muerta, ya tiene digamos lo que es brazo y pecho, ya es una cosa geométrica...

Sí, es que ya la forma deja de tener sentido de la forma, digamos que originó la forma.

Tú quieres todavía conservar tu intencionalidad cubista en esta época, ¿no?

No pensaba en eso pero se me sale porque yo en el fondo he sido una especie de cubista siempre. Aún después, ya de regreso del abstraccionismo cuando volví a la figuración, las cosas mías en ese momento podían ser algo perfectamente post-cubista.

----- 58 p.

¿Hasta ahora qué significación tiene en tu obra la geometría?

Eso es básico para mí. Aquella famosa frase de Cézanne que dio origen a la palabra <<cubismo>>. Esa especie de inscribir todas las formas de la naturaleza en una forma geométrica, que es el sentido que tenía esa frase. Eso siempre me marcó a mí, y ha marcado mucho mi pintura. Si te pones a analizar mi pintura en cualquier momento, te encontrarás que siempre hay un esquema geométrico de fondo. Siempre hay una figura geométrica o varias figuras geométricas donde están inscritas las composiciones.

¿Cuál de esas figuras geométricas prevalece más en ti, el óvalo, la esfera...?

La figura ovalada, probablemente, es la más consecuente en mi pintura. La triangular también, pero la más permanente en realidad es la de forma oval, la elíptica.

¿Se podría hablar también de una composición a base de paralelas en algunas obras tuyas hasta el momento?

Siempre el equilibrio de las composiciones se establece por paralelas o perpendiculares.

Para ti ha sido muy importante siempre la proporción. ¿Qué es para ti la proporción, ese equilibrio de parámetros que siempre hay en tu obra? ¿Cómo logras, es intencional o es natural o instintivo?

Bueno, en cierto modo es instintivo y después razonado. Y de ese razonamiento de lo instintivo me he hecho más o menos un método que puedo aplicar en cualquier momento y a cualquier cosa. Lo cual no quiere decir que sea una cosa fría y estática... es un elemento que cambia igual que yo.

Sí, es una metodología como es necesario tenerla. Ahora dentro de esa geometría tú has mezclado siempre un lirismo ¿qué viene de dónde? Hay como una especie de atmósfera poética, ¿será de la línea?

Yo creo que es de todos los elementos que están ahí presentes, porque lo que hay que preguntarse es si yo soy un lírico o no. Y de fondo sí, soy un lírico. Y si soy un lírico pues la pintura es mía y está hecha por mí. De hecho tiene que tener algo de eso.

¿Ha prevalecido en ti el sentimiento sobre la razón?

Siempre, aunque parezca en muchos momentos de mi vida que soy una persona metódica y rígida en ciertas y determinadas actuaciones, eso no es cierto en realidad. Eso es accidental. Lo que sí es permanente es la parte sensible, la sensibilidad.

Sí es ordenado todo, hay un orden en tu vida.

Hay un orden sí, porque así como en el pintor hay una composición, hay un orden.

----- 59 p.

Tú dijiste una vez que el azar no era natural en ti pero te ocurría el azar como a todo ser humano.

Como a todo ser humano sí, pero no lo cultivo.

Sí, no lo haces voluntario aunque no se como sería un azar voluntario.

Bueno, se puede hacer, ya diría que haciendo mal las cosas se parecen al azar.

¿Sí? A ti no se te da mucho la sorpresa cuando estás trabajando.

En realidad tengo pocas sorpresas en el sentido sorpresa, no es que me sorprende una cosa y salió de donde yo no pensaba.

¿Pero si alguna vez te sucedió la dejaste o la sacrificaste?

Ni una cosa ni la otra. Lo que hice fue que la conduje. En ese sentido sí he sido sorprendido, o hemos sidos sorprendidos la sorpresa y yo. A la sorpresa la he conducido.

Tú haces mi retrato en París en el año 49 también. Ya es un retrato donde se puede resumir todo eso que se viene diciendo, se ve claro que era yo en ese momento. ¿Cómo analizas tú la composición de ese retrato mío?

Ese es un retrato típico de ese momento. Hay una deformación muy fuerte en la figura. Pero está ordenada, está inscrita dentro de un par de triángulos en oposición, el triángulo lo hace el respaldar de la silla con la base del triángulo hacia arriba, y la figura tiene la base abajo y el vértice arriba. O sea, son dos triángulos, una composición muy simple, y una deformación que es típica de ese momento.

Haces también, pero menos geométrico, mi retrato en una obra que llamas <<Niña en Rojo>> de París, que es un óleo sobre papel. ¿A esa fecha tú no has usado témpera en tu vida?

Sí como no. (Lo que pasa es que unos lo llaman témpera, otro lo llamamos <<gouache>>. Aunque hay pequeñas diferencias en los materiales) en el fondo se manejan igual. Pero eso no es témpera, ése es óleo sobre papel.

Sí. Y entre esas obras está <<El Monje>>. Ese monje tiene una historia , ¿no?

Ese fue un monje que yo vi en nuestro viaje a Italia, cuando fuimos a Italia. Creo que lo vi en la Iglesia Santa María Novella en Florencia. Estaban cantando gregoriano. Era un monje sumamente alto, estilizado, un poco como ese que me impresionó mucho, especialmente por la masa que constituía el hábito del monje. Un hábito color crema y quedó ahí.

En el año 50 aunque hay un empeño, digamos una obstinación por mantener la figura, ya casi no se ve. Lo que tu llamas <<Estudio>> todavía conserva la forma, de un flautista, y era tu intención.

Sí, esa fue la intención, partí de ese principio y muchas cosas de ese momento parten de una figura humana en cualquier posición, haciendo cualquier cosa, y después llevada la estilización al extremo en que ya se convierte simplemente en una forma que ya no tiene que ver con la figura. Pero sin embargo, conserva en su espíritu los tipos originales. Esa figura por ejemplo

----- 60 p.

del flautista aunque no haya flauta ni haya personaje.

Sí, es una cuestión que te viene de la proporción, la proporción ha sido en ti una cosa muy importante.

Evidentemente, eso es importante. Además cada cosa tiene su proporción que la define. Si tú por sensibilidad o por lo que tú quieras, llegas a atinar eso,

entonces evidentemente la cosa se refleja en lo que haces, esa comprensión de la proporción de lo que estas haciendo.

¿Eso es como el encuentro de la zona sagrada, de las zonas doradas?

Un poco de eso, las cosas tienen su lenguaje. Ellas hablan por sí mismas. Si tu les entiendes su lenguaje corresponde a la cosa en sí.

El lenguaje en este caso para ti son los últimos signos o las últimas simbologías esenciales de una cosa. Lo último que tú puedes signar en el cuadro que llamas <<Composición>> que es evidente una pareja. Lo mismo que este otro es una figura sentada apoyada sobre una mesa. Ya el <<Estudio>> que pones entre paréntesis <<El Flautista>>. ¿Había una lucha en ti, no?

Había una lucha sí, tremenda y va a seguir la lucha porque yo durante todo el período abstraccionista, no dejé nunca de tener preocupación por eso, por la figura, por el ser humano.

Sí, hasta el <<Trío>> que está en la Colección Carlos Raúl Villanueva, ese <<Trío>> son tres figuras enlazadas. ¿Ya a partir de ahí tienes una serie de obras donde ya desaparece la figura?

Sí, ya hay una cosa definitiva. Yo me he despojado totalmente de la influencia de las formas humanas.

¿El instrumento <<cello>> para ti que significa?

Yo creo que para mí es el instrumento ideal.

¿Te hubiera gustado ser un cellista?

Nunca lo toqué, pero sí me hubiera gustado ser un cellista. Porque el timbre del cello es lo más humano, lo más cerca de la voz del hombre.

Hasta este momento de tu vida que llegas a París, ¿qué ha sido el canto para ti?

Yo ya había cantado mucho, de todo lo que te conté. Con la llegada del Maestro Hollander, todas esas cosas.

----- 61 p.

Había cantado en público muchas veces. Era barítono desde siempre. Esa es la voz media, la que se parece al cello, es una voz digamos <<standard>> que se parece más o menos a todos, no es excepcional como el tenor o el bajo profundo que son voces pocas, extrañas.

¿Con qué color asociarías tú el cello?

¿El cello? Sin duda alguna con el violeta.

¿Han influido en ti esos violetas?

Sin duda que sí, los he usado bastante. En esos años, fin del 50 y el 51 ya son entonces obras totalmente abstractas. Ya ahí no hay ningún principio figurativo que me sirva de base, sino estoy en el vacío total.

Sí, ya los llamas <<Abstracción>> o <<Azules>>. Fíjate que a veces, y eso pasó también, soy testigo de eso, daba trabajo encontrar nombres, sobre todo cuando se hizo tu catálogo, y decíamos, <<No, los nombres no corresponden>>. Pero hasta ahora fíjate, en el abstraccionismo nombras una obra, <<Azules>>, o <<Abstracción>> o <<Composición>> simplemente, ya no le das nombres ni siquiera entre paréntesis, como <<Flautista>>, para que se adivine que es un flautista si la abstracción es prácticamente total. En el año 1952 en plena pintura abstracta, haces tres obras netamente figurativas, <<La Niña>>, <<Dos Niñas>>, y dos temas de los Diablos de Yare. ¿Tú viajaste en ese momento a ver los Diablos de Yare?

Sí, estuve en San Francisco de Yare a ver los diablos y eso me sirvió un poco para revisar mi actitud y mi trabajo y aunque no fueron definitivos esos ensayos figurativos sí me dio pie todo eso para meditar un poco sobre mi actitud en relación a la pintura. Fue una especie de reflexión, de examen de conciencia para ver si yo era un pintor que se expresaba a través de la abstracción y si estaba satisfecho con eso o no.

¿Tú no te sentías del todo satisfecho?

Eso me sirvió de reflexión, porque yo hasta ese momento de si esa era verdaderamente mi expresión. No me sentía expresado del todo y eso me encaminó un poco más adelante. Pero estos ensayos me sirvieron para esa revisión.

¿En estos momentos te encargan los Sres. Brunet-Lecomte dos proyectos para sus telares <<Tisus de Fontenay>>?

Sí, los realicé. Fue una gran experiencia.

En el período abstracto tu recibes los dos encargos de trabajos murales para la Ciudad Universitaria y otro para Barquisimeto. ¿Qué te produjo esa invitación del Dr. Carlos Raúl Villanueva para formar parte del grupo que estaba integrando las artes en la Ciudad Universitaria, y que también te solicitara una obra Fernand Graindorge para su célebre colección en Bruxelles?

Me sentí muy contento de que un arquitecto con Carlos Raúl Villanueva me eligiera a mí como pintor para realizar una cosa en la Ciudad Universitaria, y me sentí muy honrado de entrar en la colección de Fernand Graindorge.

¿Qué realizaste en ese momento?

Realicé el mural que está en la Plaza del Rectorado y que realicé también, en mosaicos venecianos, los murales que están en el Estadio Olímpico.

¿Qué sensación te produce? ¿Te gustaba usar el mosaico veneciano?

Yo no tenía problemas ahí de pinturas, de texturas ni nada de esas cosas. Eran tonos o colores absolutamente planos.

¿Tú trabajaste de acuerdo a los mosaiquistas para ver los colores y todo eso?

Sí, previamente un muestrario con los colores de que se disponía y yo sobre esa base hice la composición. Originalmente eso está dividido en cuatro sectores, porque es bastante largo, tiene como catorce metros de ancho

----- 62 p.

más o menos. De altura es relativamente bajo.

Y los trabajos de Barquisimeto, tu alternas premeditadamente mosaico y pintura?

Sí, el de la entrada es mosaico y el de adentro es una pintura al óleo y está en la recepción del hotel.

Ese que está en la entrada del hotel. ¿Creo que tienes una anécdota de ese mural cuando lo pintaste?

Sí, eso fue una cosa muy graciosa. Yo lo estaba pintando, aunque ya lo había terminado en realidad, pero estaba todavía en Barquisimeto. Alguien se presentó un día con un enorme retrato del Mariscal Sucre para poner el cuadro en el medio del mural. ¡Le pareció que la pared estaba muy buena para poner el cuadro!

Ahí funciona la universidad o una parte de la Universidad de Occidente. Se oye decir que esos murales están en muy mal estado, también los que estaban en la Feria Exposición en Barquisimeto.

Yo en realidad no he vuelto a Barquisimeto así que no se que decirte. Ya tuve la experiencia de repintar el que estaba hecho en pintura, el de la recepción del hotel. Ese lo habían tomado para pegarle afiches. Habían puesto un escritorio de una oficina de turismo en frente del mural y lo usaban para pegar afiches encima. Hubo que repintarlo totalmente. Por fortuna eran colores industriales. Sólo había que indicar el número y ya tenías el color. De manera que ese mural tiene doble anécdota.

¿Los murales de la Universidad Central está en buen estado?

Ahora, porque hasta hace poco estaban en muy mal estado, especialmente los tonos grises, parece que eran de otro material y esos tonos se habían alterado. Yo se que César Rengifo insistió muchísimo estando yo fuera, para que se arreglaran esos murales, cosa que le agradezco muchísimo. El mismo se ofreció reparar el mío poniendo él el material. No sé silo logró, si fue él quien lo hizo o alguien más. Pero lo cierto fue que los revisaron y los repararon.

Esos son tus últimos trabajos totalmente abstractos, trabajos de la Universidad. ¿Cuándo regresas a Caracas tú realizas en tu estudio obras puramente abstractas y además esos trabajos murales?

Yo además de la Ciudad Universitaria, seguí haciendo cosas, o sea, hay cosas realizadas el mismo año a medida que yo hacía lo de la Universidad, que son abstractos puros.

Si, ya en el año 1953, cuando tú pintas las <<Margariteñas>>, sientes lo mismo que cuando fuiste a los Diablos de Yare?

Exactamente lo mismo.

Te nace irte al interior del país y congraciarte con los temas, vamos a llamarlos nacionalistas, como un escape del arte abstracto, como una rectificación.

Sí era exactamente lo mismo que seguía presente en mí. Yo seguía haciendo abstracción porque estaba metido en ella. Pero al mismo

----- 63 p.

tiempo caminaba en mí otro aspecto, el aspecto figurativo que quería salir, incorporarse. Yo siempre fui un pintor figurativo y el único corte que tuve en mi vida fue con el abstraccionismo.

¿El viaje a Margarita marca tu pintura?

Sí, no solamente eso sino la compañía del Flor Roffé y de Antonio Esteves que andábamos más o menos en los mismos problemas porque Antonio se estaba metiendo en las cosas modernas, de estructura moderna.

¿Tu obra las <<Margariteñas>> fue inspirada del natural?

Yo tomé apuntes para realizarla como lo hice con <<Los Diablos de Yare>>.

Esas dos obras son estrictamente figurativas, las pintas antes de una nueva estilización que viene luego en la <<Composición>>, la <<Sala de Espera>> que son tan realistas como las <<Margariteñas>>.

No, no son tan realistas, son geométricas, y aproveché mucho la forma de abstracción, la geométrica pura. Eso se refleja en esas composiciones que también empiezan a partir ya de una composición figurativa.

Sí, y alternas. Pintas cosas estrictamente figurativas inclusive un retrato mío, y todas esas obras que se derivan de composiciones netamente figurativas, como cuando ganas el premio Boulton con la <<Composición>>, una obra semi-abstracta, que es una pareja, ¿no?

Sí, eso es importante señalarlo, porque lo que terminó por definir la situación para mí fue un viaje a México y el encuentro con Carlos Mérida y con su obra. Después el vino a Caracas. Eso es fundamental en mi regreso a la figuración. El primer momento intencionalmente busqué la figuración de nuevo pero muy geometrizada. Esto va marcar mi obra todo este período, esa indecisión, un ir y venir hacia el abstraccionismo y regresar de nuevo. Fue una lucha. Esa especie de lucha que se plantea en los Diablos de Yare que son los diablos que van a entrar a la iglesia y no pueden hacerlo. Esa misma lucha estaba ocurriendo en mí. Quizás por eso escogí ese tema de los Diablos de Yare para empezar la lucha.

Después del tema de los Diablos de Yare, según tu dices se repiten ya muy estilizados en las dos obras <<Composición>> que mandas a la Bienal de Sao Paulo.

Exactamente. Esas son dos cosas que si se observan con detenimiento y poniendo un poco de agudeza en

----- 64 p.

la intención al verla, te das cuenta que evidentemente están presentes. Se ven las máscaras, los cuernos, se ven una serie de cosas. Claro no están los cuernos pintados ni mucho menos. Pero hay la intención y la presencia de esos elementos.

El <<Trío>> que es una obra muy importante tuya de ese momento, el período entre el 54 y 55, esa obra es de la Galería de Arte Nacional. ¿Cómo analizas tú eso? ¿En tu opinión esa pintura es una síntesis de todo eso?

Es una síntesis de todo ese término medio cuando me estaba moviendo entre la abstracción y la figuración, porque ese <<Trío>> no tiene el nombre gratuito, es un trío de instrumentos de cuerda, se puede ver perfectamente bien, hay un violoncello, un violín.

¿Cómo analizas tu la composición de ese <<Trío>>?

Hay tres elementos romboidales siempre geométricos que se entrecruzan y del entrecruce surgen nuevas formas.

¿Ya es definitiva en ti la intencionalidad musical en tu obra?

Yo creo que lo ha sido siempre. No creo que hubo un día en particular en que empecé a ser musical.

No, pero cuando tu hablas de que algunas obras las hiciste ya como un contrapunto, pensando.

Eso ya es otra cosa, lo usé conscientemente.

Empieza en este momento, ¿tú podrías decir que empieza con el <<Trío>>?

----- 65 p.

No, yo no podría situarlo así porque tuve esa intención en otras obras también. Quizá no estén tan presentes como en el <<Trío>>, pero por lo menos lo pensé.

La <<Composición>> que está ahora en el Museo de Bellas Artes y que perteneció al Dr. Marcel Roche y su esposa, ¿También tiene una base figurativa o puramente geométrica?

No, eso tiene una base figurativa. Son dos figuras, una especie de hilanderas.

Sigues entonces y este período concluye con un retrato mío, muy figurativo, de mucha técnica clásica, digamos, y algunas obras muy estilizadas. En el año 55 yo creo que ya es definitiva esa base geométrica de tu obra con la figuración.

Sí, a partir del año 55 y por un período más o menos largo, uso una cosa muy geometrizada: las figuras las geometrizo y juego con todos esos planos geometrizados, pero sin perder su carácter con relación a la figura. Son figuras que se pueden conocer perfectamente bien. Ya no hay ese juego indeciso de la figuración y la abstracción. Yo creo que a partir de ese momento yo me libero de la abstracción. Me queda solamente la base geométrica que me dejó la experiencia de la abstracción.

¿Se podría decir que tu das un paso adelante otra vez hacia el cubismo o no?
Hacia el cubismo no creo.

Nuevamente, digo yo.

No creo. Si tú te pones a analizar mi obra, yo he sido un cubista toda mi vida, desde que empezó a configurarse mi personalidad. Siempre han estado presente las bases o normas cubistas.

Así, lo indicó Juan Röhl en la introducción de tu libro.

Sí, y es una buena observación por parte de él. Es muy correcta.

Todas esas obras, <<Antesala>>, <<Figura>>. Con la obra <<Contrapunto>> ganas el Premio Antonio Esteban Frías. Esa obra pertenece hoy en día a la colección Lagoven. ¿Está realizada con intencionalidad musical?

Totalmente, inclusive sus formas, sus líneas en cierto modo como voy hacerlo después en el <<Paisaje de Siena>> y en muchos momentos de mi vida. Las líneas sustituyen lo que podría ser la melodía o están representando la melodía, y como en <<Contrapunto>>, exactamente, repito, se suceden al mismo tiempo varias melodías que entre sí conservan un sentido armónico. Esa es la intención precisamente en esa pintura: <<Contrapunto>>. La base es el contrapunto musical, y la pintura podría ser, por lo menos fue mi intención, la representación gráfica de esa forma musical.

Interesante. ¿Y cómo vez tú la cosa cromática en esta intencionalidad musical, hay una relación entre lo que podría ser cromatismo en música y cromatismo en tu pintura?

Bueno, yo creo que siempre la ha habido, la relación de color, porque inclusive, no se te olvide que los mú-

----- 66 p.

sicos impresionistas hablaban de la <<paleta-orquestal>>.

¿Tú podrías darle color a las voces humanas, al tenor, etc.?

seguramente. Las voces tienen su timbre, y su timbre se puede relacionar con un color. Eso daría una gama infinita de matices porque cada quien lo vería desde un color distinto. Pero en fin, color es color.

Estas formas que se ven en estas obras de este momento, la forma como pintas las manos, los pies, es una cosa premeditada o te viene sobre la marcha, cuando vas pintando, por ejemplo en <<Una Dama>> o la <<Antesala>>?

Eso en realidad es premeditado, porque yo no podría ver una forma así de un pie, del natural. Sería imposible. Sería un pie muy raro. Eso es premeditado.

Los temas de maternidad, desde el comienzo de tu obra se repiten. Ese es un sentimiento permanente en ti, ¿lo haces como cosa representativa o por las circunstancias que te rodean ya de tu hijo?

No había pensado en eso, pero supongo que es una forma de querer a los niños aún antes de nacer.

Yo siempre he pensado que con relación al tema de la maternidad, hay mucha similitud con el sentimiento de Lobo, aunque es diferente.

Cuando dices Lobo, te refieres al escultor?

Sí, a Baltazar.

Claro, porque que yo sepa los lobos no tienen sentido de la maternidad!

En este año sigue toda esta forma estilizada y realizas retratos familiares, el retrato de Fina Gómez. Ese <<Fraile>> que tú pintas en el año 1956 y que tú algunas veces comentas que ahí quisiste comprobar que no querías olvidar tu técnica ¿tú te referías siempre a ese monje? ¿Es como un estudio académico que tú hiciste intencionadamente?

Sí, intencionalmente, y lo he hecho varias veces en mi vida. Hay un <<Niño>> también en mi obra, hecho casi a la manera flamenca, con una técnica muy pulida, muy limpia.

Con ese <<Fraile>> aproveché hacer un estudio aunque no lo parezca y está hecho de otra manera, pero aproveché para hacer un estudio de Zurbarán. Siempre hemos tenido muchas afinidades, perdonándome la alevosía casi. Pero es especialmente con relación a la luz. Yo siempre he tenido una búsqueda, una inquietud por la luz, y eso lo tengo desde niño, desde mis primeros autorretratos: los hábitos de monje, y todas esas cosas. Ya ahí en esas cosas está la presencia en el <<Viático>>, por ejemplo, de ese juego con la luz, todo el tiempo. Yo creo que ha sido característico de mi obra, en cualquier período. Ha sido una constante, más que una característica.

También Rembrandt te ha interesado toda la vida.

Muchísimo.

¿Cuándo viste el primer original de Rembrandt?

Lo vimos juntos en Nueva York en el año 45 y después en los viajes a Holanda. Siempre he tenido un profundo amor por la obra de Rembrandt.

¿Y cuándo viste un Zurbarán?

Bueno, el primer Zurbarán yo lo vi en una reproducción bastante mala como reproducción, sobre todo de color

----- 67 p.

que no era muy justa. Pero que sí me sirvió de mucho para comprobar y me sirvió mucho para comprobar una cosa específicamente, como dijo María Zambrano en el estudio que escribió sobre mí, <<esa especie de luz cuajada>>. O sea, cuando la luz se convierte en objeto y empieza a tener una presencia en el cuadro. No como luz, sino como objeto. Eso lo logra Zurbarán de una manera admirable y evidentemente a mí me ha interesado mucho toda la vida. Probablemente sin saber esta definición de María: <<luz cuajada>>, pero es una manera precisamente de definir una cosa admirablemente bien. Yo no creo que se pueda definir mejor la luz con Zurbarán.

Nosotros tuvimos una amistad muy bella con María Zambrano. Su ensayo <<Verdad y Ser en la pintura de Armando Barrios>>, es profundo, muy de su filosofía.

No lo olvido. Yo creo que María nos enseñó muchas cosas.

Fue un punto clave en tu pintura.

Por supuesto. Yo recuerdo las observaciones de María cuando yo pinté <<La Pareja>>, que hoy en día tiene el Banco Central. Estábamos en Europa en ese momento y María me dijo una cosa muy curiosa que se me ha quedado siempre en la memoria. Me dijo, <<tú eres un místico de naturaleza. Hasta los símbolos cristianos los usas en tu pintura sin darte cuenta>>. Y evidentemente en ese momento yo estaba pintando la parte central de <<La Pareja>> y la parte central es un pez, que es un símbolo catacumbario del cristianismo.

En este período de tu pintura hay un cuadro en que todavía hay una especie de ida y vuelta a la geometrización, esas <<Hilanderas>> que ahora pertenecen al Museo de Bellas Artes de Maracaibo. ¿No hay intencionalidad tuya ahí de regresar a lo abstracto?

No hay que confundir una cosa con la otra. Esos regresos míos no son hacia el abstraccionismo, son a la geometrización de la figura que no es lo mismo. Yo no tenía deseos de salirme de la figura. Yo podría moverla, estilizarla, casi dejarla de tener, pero siempre presente.

Esa cosa lírica que nunca falta en tu pintura, a pesar de esa extrema geometrización a veces, ¿cómo lo logras?

Yo creo que es una cosa de disposición ante la obra, cuando uno trabaja. El animar la figura o al ser humano que tratas de representar, aunque sea en la forma más estilizada y más geométrica.

Hasta este momento de tu vida no hemos hablado de un aspecto que formó parte también de tu vida como pintor y de tu vida normal que

----- 68 p.

es la enseñanza. Es necesario para mencionar ciertas coordenadas de tu vida, como fue la cosa pedagógica. ¿Te gustaba enseñar?

Me gustaba enseñar Historia del Arte y probablemente dibujo. Pero la enseñanza en sí del arte, no creo que haya sido una afición mía, prueba de ello es que no he tenido alumnos propiamente de pintura, que hayan seguido conmigo cursos de pintura. Me lo han pedido muchas veces, pero no me siento capaz de enseñar arte. Puedo enseñar dibujo, muchas cosas de la que pueden enseñar los demás, porque son cosas que se expresan de algún modo. Pero esas sutilezas de la pintura y del arte en general... Es como enseñar a un músico cómo manejar los timbres o color instrumental. Eso es una cosa de sensibilidad y nada más. Tú lo haces sin explicártelo, no sabes por qué.

¿Por eso mismo, te es difícil o fácil explicar una obra tuya?

Yo creo que es difícil. Es difícil precisamente por esos matices que hay, no matices de color sino matices de intención en la obra, que se te escapan a ti mismo, que los haces en el momento pero que una vez que los quieres reconstruir, se te van de las manos. Yo trato de ser lo más claro posible con la pintura. Puesto que mi lenguaje es ese, yo siempre lo he considerado un lenguaje y sigo considerándolo, y como lenguaje le exijo claridad como a cualquier lenguaje. Por eso yo nunca he creído mucho en los pintores parlantes. Esos pintores que para pintar hablan o necesitan hablar, yo no creo mucho en eso.

¿Quieres decir que desde tu punto de vista, no crees que eso funcionaría en ti?

No, quiero decir que para pintar sea necesario hablar, sino pintar. Eso es hablar de la pintura o del cuadro, eso de decir <<yo quiero pintar tal cosa>>. Eso mientras tú no lo hagas no está expresado.

¿Cómo te parecen las teorías previas a algunas realizaciones?

A mí me parece absolutamente inútil que tú hagas una teoría previa para después hacer una obra. Porque es un contra-sentido cuando tú entiendes la pintura como la entiendo yo, como un lenguaje. Como lenguaje, tú no puedes explicar un lenguaje.

¿Y si la pintura no fuese lenguaje, qué sería?

Un objeto, como tanta gente lo considera. Un objeto que no tendría la intención de informar nada o de expresar nada.

El tu vida la enseñanza fue muy importante y no solamente el contacto con los alumnos. ¿Te gustaría dar las clases?

Siempre, a mí me gustaba transmitir evidentemente. He sido muy tajante probablemente en muchos aspectos. Yo no he querido dar clases de pintura propiamente a ninguna persona. Consejos he dado muchos. Pero, clases que yo sienta que estoy construyendo a un pintor, eso para mí es algo tremendamente difícil y también un riesgo tremendo en la vida de la gente. De repente viene un

señor que no tenga nada que ver contigo, te venga a enseñar como hacer arte. Porque siempre parto del principio que eso es una cosa absolutamente personal: la expresión artística. Hay formas de arte que son comunitarias, de equipo. Pero ahí es donde empieza mi problema.

----- 69 p.

La enseñanza en las escuelas y los liceos siempre fue un <<modus vivendi>>, una forma de ganarse la vida, no era fácil vender la pintura. Yo creo que el primer dinero concreto que tu ves en tu vida es de un contrato con los murales de la Ciudad Universitaria y los de la Universidad de Barquisimeto.

Un contrato no muy fructífero. No me refiero a Barquisimeto sino a la Ciudad Universitaria. Eso fue una cosa más bien idealista de Carlos Raúl Villanueva quien trató de agrupar una serie de artistas y lo logró. Yo a la Ciudad Universitaria le digo Museo Universitario, porque es un verdadero museo. Lástima que a veces cae en manos de gente que no se da cuenta de las cosas y maltratan las obras, pero aún maltratadas es uno de los museos más importantes de arte contemporáneo.

Para todas esas obras aplicadas a la arquitectura, te habían servido tus trabajos en arquitectura, porque tengo entendido que tú para no comprometer tu pintura y no tener que vivir de ella, hacías otras cosas, entre ellas trabajaste con grandes arquitectos como Rafael Bergamín, Carlos Guinand y con Rafael Emilio Velutini y claro, con Carlos Raúl Villanueva desde los tiempos del Banco Obrero.

Sí, también, en mis comienzos como dibujante de arquitectura lo hice en el Banco Obrero, en la construcción de El Silencio.

Sí, por eso te llamó ahora Ricardo De Sola. El hace un recuento en el libro <<El Silencio>> y ahí te nombra.

Esos fueron mis comienzos como dibujante de arquitectura.

Ellos te dieron siempre una especial consideración, Rafael Vergamín y Rafael Emilio Velutini.

Todos ellos son personas admirables, magnífica gente. Me consideraron siempre como un artista y me dieron facilidades para realizar mi pintura. Facilidades me refiero de horario. Yo llegaba a trabajar en la oficina cuando prácticamente ya casi se habían ido todos, o me traía los trabajos a la casa, eso me facilitaba el trabajo de la pintura. Tengo un recuerdo muy grato de todos los compañeros de ese momento.

En esos años trabajaste en arquitectura, con mucho diseño teórico, tengo entendido que tú ayudabas en los proyectos...

Sí, yo era una especie de asistente, asistente de arquitecto!

¿Eso te sirvió después en tu pintura? ¿Todos esos años de trabajo en arquitectura tienen alguna consecuencia en tu pintura?

Yo observaba años después, muchos años después, que en muchos cuadros míos aparecen las proyecciones de las sombras a 45 grados, por ejemplo, es una cosa típica de la arquitectura, de las sombras de los edificios. Mi especialidad era un poco la presentación del trabajo, más que el dibujo arquitectónico de planta, cortes, etc. eso lo hacía también, pero me usaban mucho por mi habilidad como pintor, claro, para la presentación de los proyectos. Lo que Rafael Vergamín llama <<el veneno>>. Decía, <<que venga el verdugo, que hay alguien a quien envenenar aquí>>. Entonces me llamaban a mí para hacer la presentación que se hacía en un carpeta de muy buen gusto, muy bien hecha. (Yo hice un retrato a Viruchi Bergamín pero creo que lo perdieron).

¿Qué proyectos importantes de Caracas realizaron mientras tú trabajaste allí con ellos?

Bueno, cantidades: el Banco Venezolano de Crédito, la reforma, esto es, porque el banco ya existía pero hubo una reforma. Cines como <<El Avila>>, <<Hollywood>>, muchos. Pero toda esa experiencia arquitectónica la agradezco mucho porque me ayuda además de mi tendencia natural al orden y a la claridad en mi expresión. Y claro, ese era mi medio de vida.

Claro, porque vender pinturas entonces... y eso que yo he considerado que tú tuviste siempre tu público que quería tu pintura, cuando

----- 70 p.

hiciste tu primera exposición en el Museo tanta gente acudió a comprarte las obras, y recuerdo que era gente que compraba por amor. Todavía en Caracas no se veía eso de comprar para revender, ni había tantas galerías ni <<marchantes>> de cuadros, ni plagios ni falsificaciones de la pintura venezolana.

Sí, tanto amigos y profesores, compañeros de clases. Y pagaban por partes, y alguien me mandó a decir una vez, <<dígale a Barrios que ya yo no pago más, que está bien así>>.

En el año 56 pintas el cuadro las <<Las Planchadoras>>. Y en el 57 ganas el Premio Nacional de Pintura con esa obra. ¿Ese año ya diriges el Museo de Bellas Artes?

Sí, exacto.

Haciendo un paréntesis, un poco atrás del tiempo, en el año 49 cuando tú llegas a París, casi inmediatamente te inscribes en el taller de arte abstracto de la Grande Châumiére o después que pasa un tiempo?

No eso más bien fue hacia el año 50. yo fui a la Grande Châumiére aprovechando las sesiones con los modelos. Hay una serie de dibujos de esa época. Ahí me enteré de que existía el taller de arte abstracto. En la Grande Châumiére oí algún comentario pero no le di importancia. Quienes me enteraron verdaderamente de la existencia de ese taller fueron Pascual Navarro y Aimée

Battistini. Ellos iban a ese taller y bueno, estuvimos juntos en varias actividades, en varias sesiones que tuvimos ahí con otros pintores, con Vasarelli, Pillet, Dewasne que fueron sus fundadores. Ahí hice varios trabajos de composición. No eran clases propiamente, eran una especie de comunicación porque Dewasne y Pillet eran muy jóvenes. En ese época teníamos un concepto de la juventud un poco distinta, pero el que era un poquito mayor que nosotros era Vasarelli. Herbin sí era bastante mayor que nosotros.

¿En ese taller surgieron ideas para formar lo que se llamó después el <<Grupo de los Disidentes>>?

No, eso fue una cosa particular que no tuvo nada que ver con el taller. Eso fue una agrupación que se constituyó que tenía por objeto una especie de revisión. Era un programa muy ambicioso. Era una especie de revisión de toda la cultura venezolana y de ñapa de la sudamericana. Y aún de la historia. Eso era un producto de los años mozos, pero el resultado fue, aunque su intención original era buena, el resultado no fue el que esperaba. De esa revisión que yo haya sabido, porque de esa revisión que yo recuerde, solamente quedaron algunos ensayos de Guillént Pérez, un filósofo venezolano que estudiaba en París, y uno que otro artículo que se publicó. Creo que salieron tres o cuatro números solamente de esa revista.

Esa publicación reunió más o menos las inquietudes de todos nosotros. Yo participé solo al comienzo porque la cosa se definió bastante rápido, en el segundo número de la revista <<Los Disidentes>>. Ya no tenía la misma intención. Ya era una intención de tipo personal con relación a los que fueron nuestros maestros. Yo sí en rea-

----- 71 p.

lidad estaba de acuerdo con los principios señalados del grupo como base de sus investigaciones y de su trabajo, lo que me parecía maravilloso y entonces me sumé a ellos. Pero en realidad para el segundo número ya se había declarado en una forma más o menos abierta, la posición de <<Los Disidentes>> con relación a los nuevos pintores venezolanos, a nuestros maestros, ideología con la que yo no estaba de acuerdo. No solamente no estaba de acuerdo sino que envié un artículo (al que nunca se le dio publicidad), a la revista, y renuncié.

En este artículo expresaba con bastante claridad cómo estaba de acuerdo con los principios, pero no con los medios ni con el carácter de los medios que estaban usando. Esa cosa de carácter absolutamente personal y de negación de los valores. Yo no estaba de acuerdo con eso y lo manifesté en ese artículo que debe estar en el archivo, si es que hay algún archivo de <<Los disidentes>>. Ese artículo motivó mi retirada. No fue como se dijo más o menos en forma ambigua en el tercer número que, <<Armando Barrios se retiraba hoy de Los Disidentes>>. No, a mí no me *retiró* nadie. Yo me retiré y como constancia de

ese retiro dejé ese artículo para ser publicado. El artículo se llamaba <<fin y medios>>.

En los años de París tu reúnes algunas obras y las presentas a los directores de la Galerie de France y te las aceptan para hacerte una exposición.

La base de la exposición era tu libro <<Seis Prosas>> que yo ilustré. Tenía litografías mías y también llevaba unos pequeños originales. Pero se aprovechó esa ocasión para mostrar al público, no solamente el libro sino algunas de las obras mías de ese momento. Eso fue en el año 51.

Tú expones en ese mismo año en el Salón des Realités Nouvelles, cosa que no era muy fácil en París.

Sí, porque era un poco exigente el jurado de admisión. No había premios pero sí un jurado de admisión.

También en esos años de París fue muy importante el grupo de amigos y de gente que colaboraba y que ofreció su amistad para tantas cosas bellas que se hicieron en París. Recuerdo mucho al Sr. Pardo de Leygonnier, Guillermo.

Guillermo fue un excelente amigo, un hombre de una gran cultura. Se interesó siempre por las manifestaciones venezolanas en París. Más de una vez estuvimos en su casa para ofrecer espontáneamente conciertos de música venezolana, y no solamente en el sentido de la música, sino también fue un excelente amigo del grupo, un colaborador en todo sentido.

El presenta a ustedes a Gastón Dhiel, ¿no?

Sí, bueno en líneas generales él se ocupó de manifestaciones culturales.

¿Consideras que la significación de Gastón Dhiel un poco más tarde en Venezuela es importante para las artes plásticas venezolanas?

Evidentemente que es un momento importante, la presencia de Gastón Dhiel dentro del movimiento cultural venezolano, o franco-venezolano porque él era una especie de agregado cultural y presidente del centro Venezolano-Francés. Hasta hoy en día que dirige la galería en París, de la Embajada Venezolana.

El fue quien nos invitó por primera vez al Salón de Mayo. Y no solamente eso, sino él siempre ha sido un hombre muy inquieto, con las cosas de la cultura.

Aimée Battistini también es muy significativa en la cuestión de la amistad, del grupo y la animación que les daba a todos ustedes y ustedes a ella.

En realidad teníamos una excelente amistad. Ella fue una excelente persona y una exquisita artista. Su casa era así como

----- 72 p.

un hogar para todos nosotros. Ahí se planteaban los problemas y se discutían.

Ustedes hicieron mucho para que ella volviera a pintar.

Sí, ella tenía mucho tiempo que se había retirado de la pintura. No la cultivaba y con la presencia nuestra y el entusiasmo que teníamos, eso se le fue sumando a ella, y terminó pintando de nuevo. Hizo obras muy buenas. Ella era una persona muy seria y precisa en sus cosas.

El poeta Robert Ganzo también fue una gran animador en esa época.

Sí, pero por otra parte, por la poesía. Roberto que yo recuerde no tuvo relación con los pintores, digo, que estableciera un núcleo como el de Aimée Battistini. Él era un tipo que hacía su vida, un excelente poeta. El no se interesó como en el caso de Aimée que era una cosa directa. El hacía todo lo que podía y lo sigue haciendo por Venezuela. Porque es un fanático de Venezuela, su patria.

Con Baltazar Lobo, tú también tuviste una amistad muy sincera, desde que llegamos a París.

Baltazar es un caso especial de ser humano. Lo conocí recién llegado a París. A él me lo presentó el Dr. José María Llopis (padre de Alvaro Llopis) que mantenía muy buenas relaciones con los artistas españoles en París. El me presentó a Lobo y yo tuve una impresión tan estupenda de él, de su persona, de su humanidad, de su sencillez tan grande y por supuesto de su escultura. Siempre lo admiré mucho y lo sigo admirando. Me parecen estupendas las obras de él.

El después va a ser invitado de Carlos Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria.

Sí, él colaboró al mismo tiempo que nosotros en la Ciudad Universitaria, la gran <<Maternidad>> que está en el sector de la biblioteca, en el jardín que corresponde a ese edificio.

En el año 57 tú ganas el premio Nacional de Pintura en el Salón Oficial.

Sí, fue el primer salón que me tocó a mí organizar, estaba recién entrado en la Dirección del Museo de Bellas Artes. En ese primer Salón que organizamos, concurrí con una serie de obras y me premiaron por el conjunto de obras. Debo decir que es curioso, casi es una anécdota, es la segunda vez que se ha hecho en el Salón Oficial el Premio razonado, o sea, que uno de los miembros del jurado que era Pedro Centeno Ballenilla, dio su declaración y su juicio. El por qué daba el premio (por escrito). Eso me lo contó él después.

En ese mismo año que diriges el Museo preparaste la exposición en la Galería Saint Augustin pero no pudiste ir precisamente por el Museo. La exposición se desarrolló sola.

Claro, me hicieron acto de presencia todos los amigos, Baltazar Lobo, Fina Gómez y todos los amigos estaban allí, los críticos franceses, entre ellos: Denis Chevalier y Frank Elgar.

¿Fue importante en tu vida esa exposición en la Galerie Saint Augustin?

Por supuesto, fue importante como todas las exposiciones que hace uno.

Con ese motivo fue que te escribió Dense Chevalier?

Exactamente. Yo me movía en esa cuerda floja entre el abstraccionismo y la figuración y algunas cosas netamente figurativas estuvieron allí.

Escribe también Gastón Dhiel el prólogo de Cahiers d'Art para ti, ¿no?

Sí, bueno en esa misma época y con ese mismo motivo, la exposición de la Galerie Saint Augustin.

----- 73 p.

TIEMPO 5°

<<Por el Museo de Bellas Artes

... y después Italia:

Milán, Roma, Siena,...>>

----- 74 p.

Y en el año 58 tú realizas una exposición en la Galería Wildenstein de Nueva York. Te invitaron a exponer en Nueva York.

Sí, el Sr. Benisovich era el agente de Wildenstein. Él llegó a Caracas con una exposición organizada por él precisamente. Cuando vio mi obra, no solamente me invitó a la Galería Wildenstein para exponer, sino me invitó al Concurso Hallmark que se realizaba en ese momento en Nueva York. Entonces tuve una actuación bastante interesante porque se ocupaban de mí los críticos, la prensa, en fin y el Museo de Los Angeles.

Creo que ese cuadro de la Exposición Hallmark es el que te solicitan después, el que te pide el museo de los Angeles. Ese era casi un boceto.

Era un boceto pero realizado a fondo, bien trabajado. Y posteriormente realicé el mismo boceto, el mismo tema en óleo para el Museo de Los Angeles, a petición de ellos.

Tengo entendido que esa obra de Los Angeles tiene una anécdota importante fue mandada a Nueva York.

Fue mandada a Nueva York pero equivocadamente en la declaración y por cuestiones aduanales la remataron. Porque esa obra estaba dirigida a Wildenstein desde Italia. Y por mala confección en los documentos, le dijeron a Wildenstein que había una caja con cerámica y ellos no estaban esperando cerámicas. Entonces lo dijo así a la aduana, que no eran de él. Entonces en vista de que el cuadro no tenía propietario, lo remataron.

Tú realizaste después la obra con ligeras variantes para el Museo de Los Angeles.

Pero la anécdota no terminó ahí, sino que lo compró en el remate, una persona en Nueva York a quien yo logré localizar. En vista de que ese era el cuadro para el Museo de Los Angeles, estaba realizado ya en óleo y se lo quisimos comprar. Y la señora se negó totalmente. Dijo que le gustaba el tema y el cuadro y que no

había nada que hacer. Entonces tuve que repetir el cuadro para el Museo. Ese cuadro está ahora en el Museo de Los Angeles.

Un cuadro que tiene mucha significación, porque hasta un tapiz fue realizado en Australia por alguien que te escribió.

Sí. Yo no vi el resultado final porque no lo tuve nunca, pero supongo que sí, que se terminó.

Y te escribió el crítico Miller y Dorothy Adlow y escribieron cosas en el Brasil. Ese año 58 tú renunciás a la dirección del Museo. ¿Qué es lo que te obliga a dejar el Museo después de tan bella labor?

Una cosa muy simple. El museo seguía sin presupuesto. Yo hice una petición para ese año, de que aumentaran el presupuesto en una cantidad suficiente para el Museo. Y me informaron en la Dirección del Cultura a través de la cual se gestionaba esto, que lo que solicitaba era mucho. Porque la cantidad que yo pedí al Museo se la asignaron a toda la Dirección de Cultura. Tu comprenderás que yo no quería quedarme en un Museo sin recursos sin poder comprar obras, sin poder enriquecer la colección, sin poder hacer más nada. Creo que le hicimos mucho bien al Museo de Bellas Artes.

Además a mí no me alcanzaba el tiempo para trabajar mi pintura. Estaba metido de pies a cabeza porque convertimos al Museo en una especie de centro cultural verdadero, que tenía una tremenda actividad. Llegamos a inaugurar siete exposiciones en un domingo, por ejemplo. Tradicionalmente era el domingo el día de inaugurar exposiciones, como es ahora.

Yo creo que esa labor tuya fue reconocida. Ahora cuando hicieron el libro de los cincuenta años del Museo. Ahí te reconocen como el primer intento de trabajo y de actividad netamente museográfica.

En ese sentido estoy satisfecho porque no fue un trabajo perdido. Y me ayudaron mucho en el Museo, cantidad de amigos se dieron cuenta de la intención de uno. Especialmente con la Sociedad de Amigos, que fuiste tú la creadora de esa Sociedad. Las doce salas en vez de dos, el taller de restauración, la biblioteca, la revista <<Visual>>, el catálogo, varios documentales filmicos, la sección pedagógica, la colección egipcia y la cerámica china, etc...

Las personas que nos ayudaron, muchísimo en ese momento también para la Sociedad de Amigos, como Mercedes Pardo, Clara Sujo, sin nombrar la cantidad de amigos que se sumaron.

Sí, muchos amigos, pero Mercedes Pardo y Clara Sujo fueron las que trabajaron en forma directa y sin remuneración prácticamente.

Cuando tú sales del Museo vas al extranjero, nuevamente, te vas a vivir a Roma. Y en Roma sigue tu actividad.

Yo escogí a Milán ese año precisamente por encargo de Enrique Velutini que era presidente del Club Playa Azul. Con él yo tenía una relación de muchos años, cuando trabajaba con Velutini y Bergamín, Rafael Emilio y todos ellos. Eran además mis amigos. Había tenido además un contacto cuando hicimos la exposición de Lobo. Nos pusimos de acuerdo para colocar la <<Estrella de Mar>> de Lobo que está en Playa Azul. Entonces en ese momento, hablamos de la posibilidad de colocar en Playa Azul un mural mío.

----- 76 p.

Sí, él se entusiasma con el mismo cuadro del Premio Hallmark.

Exactamente. Yo conservaba el boceto. Entonces él me dijo que por qué no lo realizaba en mosaico ya que iba de viaje a Italia. Así se hizo, lo realicé entonces en Milán. Está hecho en mosaicos. Yo hice las correcciones de la ampliación del dibujo y todas esas cosas, las hice directamente.

En esos años del Museo, a pesar de todo, a pesar de que estás limitado para el trabajo, empiezas a trabajar de noche. Realizas una serie de obras, importantes también. Y sigues dentro de esa estilización y esa geometrización con la que vienes saliendo del abstraccionismo. Sí. Todo ese período se mantiene igual, quiero decir dentro del mismo camino, con el mismo sentido.

En esa época hay un cuadro, no se si pueda llamar una de tus poquísimas obras anecdóticas: <<Las Visitas>>. ¿Podrías comentarlo y analizarlo?

Bueno, tu sabes que yo no carezco de buen humor y en ese cuadro me provocó hacer una especie de caricatura, de crítica de la sociedad en que me tocó vivir cuando yo era niño, que eran esas beatas viejas chismosas que iban de casa en casa a meter todos los cuentos. Entonces escogí ese tema para uno de los cuadros que se llama <<La Visita>>. Y ahí me estoy refiriendo a las famosas visitas que iban a las casas.

Y con ese cuadro <<Tambores>> del concurso Hallmark que acabamos de comentar, ¿qué te inspira a ti para hacer ese cuadro? ¿Vas a Barlovento?

No. Esos tambores ya yo los había visto en otras ocasiones, porque en toda la costa venezolana prácticamente el día de San Juan, esos días como decía José Antonio Calcaño: <<esos días oscuros>>, pero no se refería a la oscuridad del día, sino a la oscuridad del color porque esas son las fiestas de los negros. A mí me encanta ir a los bailes de tambores en Catia La Mar de Carayaca y entonces ahí presencié muchas cosas. Yo no tomaba apuntes, con una música así, pero sí conservaba en la memoria las imágenes.

Yo personalmente creo que este es un cuadro de síntesis de la intencionalidad rítmica de tu obra. ¿No lo consideras así tu también?

En el fondo sí, puede ser.

Yo digo como se dijo en París que si tu pintura canta, ese cuadro canta.

Es cierto, sí.

Tú tienes otros temas de tambores, <<El San Pedro>>, <<Caucagua>>.
Sí, especialmente dibujos, hay varios dibujos en mi obra.

¿Al que te referías que tiene Pedro Antonio Ríos Reyna, es <<El San Pedro>>?
Sí, ese es el baile de San Pedro. Ese lo vi en Guarenas.

----- 77 p.

En el año 58 pintas el <<Homenaje a Zurbarán>>. Háblame de ese cuadro.

En realidad no es que tenga que ver mucho con Zurbarán ni con la técnica ni con la intencionalidad de la obra de Zurbarán, porque es un cuadro casi geométrico, no tiene nada que ver. Pero siempre he tenido una grandísima admiración por Zurbarán, y se me ocurrió que como eran monjes, monjes de pie simplemente, me vino a la mente hacer un homenaje con personajes que podían estar clasificados no como pintura, pero sí como personajes, dentro de la obra de Zurbarán.

En esta época eres director del Museo, tu mismo recuerdas que se realizan muchas cosas de música, espectáculos. Ahí te ayudan fundamentalmente dos personajes claves en la actividad del Museo, Juana Sujo y Pedro Antonio Ríos Reyna.

Sí, esa fue una amistad grande, de muchos años con Pedro Antonio, hasta su muerte, y con Juana igual. Ambos grandes e importantísimas figuras de la cultura venezolana. Pero quisiera hacer hincapié un poco especial en el caso de Juana Sujo y Pedro Antonio Ríos Reyna, porque no fueron colaboradores así como podrían serlo otros, <<vamos a colaborar con Barrios en la intención que tiene>>, fue mucho más que eso. Ellos se tomaron la cosa como que si fuera de ellos mismos. Y Pedro Antonio llegó hasta pagar músicos de su bolsillo, para hacer esas cosas en el Museo. Y Juana lo mismo, ella nunca recibió un céntimo por todas las cosas que hizo en el Museo.

Ahí hicimos una serie de cosas con Pedro Antonio que sería bueno enumerar, si se me escapa algo por favor me lo dices. Ahí se hizo por primera vez en Venezuela, el <<Combate de Trancredo y Clorinda>> de Monteverdi. Se hizo también un oratorio de <<La Resurrección de Lázaro>> de Carissini, y en fin, tantas cosas musicales pequeñas, de cámara, que se hicieron en el Museo.

Originalmente las primeras manifestaciones se hicieron en el patio. Entonces a mí se me ocurrió una idea un día cualquiera, la gente ha debido de pensar que Barrios se volvió loco. Yo propuse, sabiendo que no lo iba a hacer, unos escalonados en el patio del Museo, un patio tan bello, como para hacer una especie de teatro griego en el Museo. Pero la verdad es que se hubiera perdido el jardín y todas las cosas bonitas que tiene el patio. El Museo tenía otro sitio donde sí se podía hacer, y yo con m segunda intención di esa noticia, para que se armara un escándalo. La gente se escandalizó, porque pensaban que el patio era demasiado bello.

Entonces al mismo tiempo yo presenté a la Dirección de Obras Públicas el proyecto de reforma del Museo. Entonces claro, en vista de la amenaza que

----- 78 p.

existía de que se iba a estropear el patio, me pusieron a la orden los obreros. Y con esos obreros y el apoyo de Villanueva, se hizo no sólo el teatro que fue el objeto del problema del patio, sino que aproveché para comunicar todas las salas, hacer todas las reformas, poner los plafones de iluminación indirecta, el Taller de Restauración y miles de cosas y después le pasé la cuenta al Ministerio. También la Biblioteca que regaló Jean Nouel, me regaló la base de la biblioteca.

Y creamos una revista: "Visual".

Sí, era un órgano informativo interesante. No era frecuente ver publicaciones de ese tipo, no solamente en Venezuela sino en el exterior. La revista no continuó, el eterno problema, la falta de presupuesto.

En el año 58 ya dijimos que nos vamos a vivir a Roma. En Roma tú haces una cosa que yo considero muy bella. Te inscribes en un liceo público artístico.

No era un liceo propiamente, era un liceo artístico, no me acuerdo que nombre tenía, pero sí me inscribí como un niño cualquiera. Al principio me resultaba incómodo porque los muchachos me llamaban maestro. A mí nunca me ha gustado ese nombre, porque yo nunca he enseñado a nadie a escribir o leer, (así dice Carbré). Pero aprendí una cosas interesantes, que después ofrecí a la Escuela de Artes Plásticas cuando regresé: la técnica del fresco, de todos los aspectos del fresco.

El fresco se enseñó en Venezuela desde que yo estaba en la Escuela. Comenzó cuando cambió la dirección, cuando entró Mosanto que trajo a Marcos Bonita, a Armando Lira, todo ese grupo de chilenos. Marcos Bonita se ocupaba precisamente de la cátedra del fresco. Pero ese era el fresco elemental, la técnica normal. Yo estudié en el liceo ese de Roma, la técnica de <<Fresco Lucido>>, que es el fresco pompeyano, que es brillante. No solamente aprendí a realizarlo, sino que aprendí a sacarlo del muro y pasarlo a la tela, a <<strapparli>> como se dice en italiano.

Eso es muy interesante porque así tu puedes sacarlo del sitio donde está y protegerlo mejor y llevarlo a un Museo, a un sitio cubierto. La mayoría de los frescos que <<strappato>> son frescos que estaban a la intemperie, y hoy en día no hay prácticamente ninguno que quede en el sitio original, pero es importante porque tú puedes protegerlos de la intemperie. Es más fácil también para el transporte, para todas esas exposiciones que se realizan hoy en sitios diversos se pueden transportar las obras sin riesgo ninguno.

Estudias también técnicas de pintar...

Bueno, las paralelas a la técnica de fresco: la de témpera y ese tipo de pintura.

Expones también en ese año 59 en la Galería Villand et Galanis de París y expones en Londres, en la Galería del British Council, que es cuando Lord Beaverbrook te propone la adquisición de una obra para su colección en el Canadá. Expones también en la Galería Villand et Galanis de París y yo considero que tuviste un éxito grande de crítica y venta de obras.

Sí, no me puedo quejar.

Escribe María Rosa González, la esposa, de Don Emilio Pettorutti un ensayo excelente sobre tu pintura y escribe también Frank Elgar. Ese año 60 participas en la Bienal de Venecia. Estamos viviendo todavía en Roma y te nombra nuestro gran amigo, Mariano Medina Febres, comisario en la Bienal.

Yo organicé el pabellón de la Bienal, lo organicé con los que estábamos de paso en París. Ya no había tiempo para pedir obras de Venezuela. Yo o obstante eso pedí obras a Venezuela. Llegaron algunas, no todas las que había pedido, pero sí llegaron algunas. Entonces se realizó el pabellón con ese conjunto de pinturas. Estábamos Poleo, Soto, Narváez.

----- 79 p.

En esos años en Roma, repito, tenemos una amistad bellísima con la inolvidable María Zambrano. Ella escribe el ensayo sobre tu vida y tu obra que se llama <<Verdad y Ser en la Pintura de Armando Barríos>>.

Yo creo que es uno de los ensayos más profundos y más justos que se ha escrito sobre mi pintura.

Lo publicaron ahora en España en una edición que sacaron en Madrid que se llama <<Momentos en la Pintura>> por María Zambrano.

Exacto. Ahí reúnen una serie de trabajos sobre la pintura.

En el 61 tú regresas a Caracas porque vas a realizar una exposición individual en el Museo de Bellas Artes. Traes las obras de Roma.

Sí, fueron pintadas todas en Europa, en Roma.

Algunas que te quedan porque en ese momento todavía no las has llevado a Suecia. Tu exposición en Suecia fue posterior, con el siguiente regreso a Roma. Tú expones en Caracas todas esas obras, <<Reposo>>, <<Ajedrez>>, <<La Monja>>, los frescos que has realizado y has <<strapado>>, tu propios frescos, los has sacado del muro donde los elaboraste. ¿Tú regresas a Italia en el año 61?

Bueno, ya empiezan nuestros viajes a París.

Sí, pero es que vas a exponer en la Galería del Obelisco en Roma. En el año 61 pintas obras significativas no solo por lo que son en sí mismas sino también por el tamaño, son obras como <<La Aurora>> y <<La Pareja>>.

Esas obras están realizadas en Roma y <<La Aurora>>, el <<Homenaje a Bach>> y <<La Pareja>> yo la termino en París. Esas son obras que para mí son importantes porque son una especie de síntesis de todos los períodos anteriores, de todas mis inquietudes, de todos los movimientos que hice dentro del campo de la pintura.

¿Consideras que el <<Homenaje a Bach>> es geometrización y estilización?

Sí. Ya llevado a un punto de equilibrio, podríamos decir.

¿Sientes que quisieras regresar otra vez al abstraccionismo?

No, no era esa la intención. Si hay alguna relación exacta con el abstraccionismo, es la abstracción que es la música, porque especialmente en el <<Homenaje a Bach>>, no solamente están los temas contrapuntísticos que me han interesado enormemente toda la vida, trabajar con esquemas musicales. Ahí está trabajado sobre esquema musical: es una forma de contrapunto. Y también desde el punto de vista armónico: son tonos muy sobrios, como me parece a mí que es la música de Bach, donde hay una matemática exacta, pero sin frialdad. Hay una matemática que no se olvida de que quien la produce es un ser humano.

Entonces traté en ese cuadro de meterme un poco dentro del mundo de Bach, y por eso tiene las cosas que señalaba, la cosa contrapuntística, en la realización de la composición, y desde el punto de vista armónico: la sobriedad en la armonía. Son tonos marrones, sepias, verdes, oliva, tonos muy tranquilos, muy sostenidos.

----- 80 p.

En esos mismos colores si no me equivoco, realizaste hace ya años el <<Retrato de Juan Sebastián Bach>>, que es una cosa de tu fantasía inspirada o apoyada en documentación. Estos tiempos de Roma también en tu vida y la mía, en mi poesía también, estuvo relacionada con bellas amistades en Roma, con María Zambrano y con los Sakharoff: Clotilde y Alejandro, <<poetas de la danza>> como se les llamó por su arte singular en la danza. ¿Qué significado tuvieron para ti los Sakharoff? Y también en tus trabajos para el teatro: trajes, luces, elementos escénicos.

La significación de los Zakharoff es muy importante porque primero, más que sus clases, porque yo participé en ellas, las presencié. Pero más que sus clases eran las conversaciones que teníamos especialmente con Alejandro en la permanencia que tuvimos en Siena durante los veranos, las conversaciones de sobremesa que teníamos en el hotel, el Palazzo Raviazza: la pensión. Ahí nos quedábamos después de almorzar, largo rato hablando, mientras Clotilde se iba a su habitación a reposar un poco y después a trabajar en las coreografías que estaba montando. De esas conversaciones me quedó una enseñanza muy grande, de todo orden. Les realicé muchos dibujos y bocetos para sus coreografías y producciones teatrales.

Años después o casi seguidamente tú realizas el teatro de los Zakharoff.
Sí, bueno fue en esa época. Le hice primero un teatro a él y después hice un teatro a los dos.

Exacto. Después de Roma en algunos veranos vamos a Siena donde había un ambiente musical tan agradable. Conocimos tanta gente como Segovia, Cortot, Emilio Pujol, Celibidache, toda esa gente. Y Alirio Díaz Zabaleta (un viejo amigo de Caracas). Era un ambiente que te fortalecía mucho.
Por supuesto, estaba en mi elemento, en el ambiente musical.

Ya para el año 63 tú expones en el salón oficial de Arte Venezolano. En ese tiempo una persona muy dada a la cultura venezolana como es Fina Gómez que patrocinó una exposición muy importante de Venezuela, de arte venezolano por Europa. Tú participas en esa exposición.
Sí, yo participé. Fina ha sido una entusiasta de mi pintura siempre y posee una colección importante de mi obra. Naturalmente no podía faltar en mi exposición realizada por ella.

----- 81 p.

Sí, se llamó <<Del Paisaje a la Expresión Plástica>>. Ahí también recibes muy buena crítica, cosa a la que tú no le has dado mucha importancia. Yo creo que yo le he dado más importancia a lo que se ha escrito sobre tu pintura.
Yo creo que te lo dije en una ocasión. Yo no soy pintor parlante, yo soy pintor pintante. Lo que se dice de palabra no me interesa mucho. A menos que sea poesía.

Has realizado tus exposiciones individuales en la Galería Aquavella, de Peppino Acquavella muy estimulador de la pintura venezolana... En el año 66 nos vamos a Nueva York. En los años anteriores al 66 tú pintas varias naturalezas muertas. ¿Qué significa para ti pintar naturalezas muertas?
Es una variante de la temática de la pintura, no es que tengan alguna cosa especial para mí las naturalezas muertas.

Pero yo creo que apareció en tu pintura en un momento determinado, en una forma más enfática. Antes no se ve esa producción de naturalezas muertas. Eso empieza por ahí en los años 60.
Puede ser un inclinación en esa temporada. Generalmente yo uso las naturalezas muertas en combinaciones. No le doy importancia de tema, como tema único del cuadro sino más bien como un acompañante de la figura. Y así las he usado normalmente. Y algunas las he hecho independientes, claro, en algunas ocasiones es un único tema, una naturaleza muerta.

¿Cómo analizas tú tu cuadro, <<Las Colinas de Siena>>? Ese cuadro que tú pusiste en la exposición de la música. ¿Por qué?
Yo lo puse en la exposición de la música porque es un cuadro que está hecho sobre el terna de contrapunto, su estructura se basa igual que en el cuadro de

<<Homenaje a Bach>>, es decir, en la forma musical que se llama contrapunto. Esa forma musical, para que se entienda mejor por qué hice ese cuadro, se basa en el contrapunto porque sus líneas, los elementos lineales del cuadro, están como representando melodías que se suceden en forma paralela. Si tuviéramos que traducir eso en gráfico, yo lo veo así: la melodía serían las líneas que se van sucediendo en forma horizontal, igual que en el pentagrama, en forma horizontal y en forma simultánea, de manera que una se complementa con la otra, pero conservan su independencia, son melodías que en sí son cantables.

¿El ritmo es importante en esa obra?

El ritmo es una consecuencia del esquema de la composición.

¿Es más importante el ritmo en esa obra por ejemplo, o en otro cuadro de esa misma época que se llama <<Pavana>>?

Yo creo que en <<Pavana>> hay una intención más rítmica. No sólo por el hecho que es una danza, (una danza

----- 82 p.

muy estática, si se quiere, aunque sea un contrasentido), sino que la hice con la intención de un ritmo lento, pausado, correspondiendo un poco al ritmo de la pavana. Eso no solamente es en ese sentido que lo estamos analizando desde el punto de vista de composición, o de aspectos puramente técnicos. Ese cuadro tiene además una especie de homenaje a la <<Pavana para una Infanta Difunta>> de Ravel. Originalmente yo lo llamé así. Y después desapareció lo de una <<infanta difunta>> y se quedó <<Pavana>> nada más.

Posteriormente, o casi seguidamente ese mismo año, tú empiezas esas obras donde tú dices que le apoyas después un grafismo a esas obras, o una escritura.

Sí, en realidad, es un período relativamente corto con esa característica. La intención mía era señalar con el dibujo, con la línea mejor dicho, o sea, darle énfasis al tema, al tema principal que esa un desnudo o una figura sentada o lo que fuera, la línea tenía por objeto destacar, señalar. Eso trae una consecuencia que tiene un carácter gráfico, es un carácter casi de escritura.

Y las obras son menos geométricas.

Sí, exactamente, es que por la misma forma, por la misma intención mía de hacer una cosa de carácter dibujístico, de carácter lineal, eso me obliga en cierto modo a renunciar un poco a los planos.

Entonces tú sentiste que te hizo falta olvidarte un poquito de la geometría, porque casi todas las obras de ese período, me doy cuenta yo viendo tu catálogo, el año en que pintas el <<Desnudo Rojo>> que tiene todo inscrito con las líneas, las naturalezas muertas, hasta el fin de año 64 y comienzos del año 65, esa línea va a prevalecer en las obras, el <<Hilanderas>> por ejemplo.

En <<Hilanderas>> menos. Pero sí con las <<Hilanderas>> en blanco y negro, es un carboncillo. Ahí sí, es una cosa completamente lineal, inclusive los ritmos. Es muy rítmica. Los ritmos están sugeridos, están indicados por esa misma línea.

En el año 65 ya hay una atenuación del rigor geométrico y cierto ritmo, ¿o no lo consideras así?

Bueno, ciertamente. El lirismo creo que no ha estado ausente en mi obra. Más de uno me ha hecho sentir eso, me ha hecho saber la impresión de una pintura lírica. Debe ser por la afición o por mi <<contextura musical>>.

----- 83 p.

En el año 67 donde habíamos quedado en nuestra conversación, tú pintas algunos temas musicales, <<Progresión>>, <<Polifonía>>. Esos nombres que tú le pones a las obras de temas musicales tienen que ver con el lenguaje musical propiamente dicho?

No siempre. No hay una intención musical en eso, si trasciende algo de música, es porque es una cosa que llevo adentro.

El año 67 estás viviendo en Nueva York y pintas ahí muchas obras también de composiciones geométricas y alternas, por ejemplo, en <<Madrigal>> que tiene el Dr. José Ochoa, es una obra muchísimo más lírica que la <<Tríada>>, o los tres triángulos que componen la <<Coral>>, esos muchachos cantando.

Eso va a ser de aquí en adelante un campo donde yo me muevo sin limitaciones, porque igual me provoca pintar una naturaleza muerta de una manera absolutamente libre, como de pronto hago una cosa geométrica o con un rigor en a composición.

Yo creo que a mi pintura de aquí en adelante es mejor no hacerle mucho caso. Va a tener características muy diversas.

¿En esa época ya sientes que eres capaz de olvidarte de tu técnica?

Bueno, yo creo que uno debe olvidarse de la técnica, ese sería el ideal.

¿Por qué?

Simplemente para que se convierta en un lenguaje. En el lenguaje que yo entiendo como lenguaje.

¿Cómo logras tú con esa simplicidad de elementos, esa diversidad psicológica de los rostros que tú pintas? Esa es una cosa que a mi siempre me ha llamado mucho la atención, porque ya es una cosa tan de síntesis, tan esencial. ¿Cómo es ese proceso?

Yo creo que todos los seres humanos se parecen y no se parecen. Se parecen porque tienen los elementos de sus caras que son los mismos.

Tú dijiste una vez que no había un ser humano igual a otro.

No existe un ser igual a otro. Eso es como las huellas digitales, no hay una igual a otra. Esa característica del ser humano es lo que le da a un pintor figurativo la enorme variedad que le da el modelo, cuando trabaja con modelos o cuando sigue las normas de un modelo.

----- 84 p.

Pero, ¿cómo logras tú esa esencialidad de rostros principalmente?

Yo no te podría decir un procedimiento exacto, pero de tanto caminar o deambular por la pintura, te van quedando una serie de elementos que tú manejas. E igual que no hay dos huellas digitales iguales, así tampoco hay dos trazos tuyos iguales. Siempre en cada trazo que tú haces hay una intención distinta.

Tú buscas y ves más la mirada que los ojos...

Eso es una frase que me dijo Clara Sujo. <<Ya tú estás pintando más la mirada que los ojos>>. Y es muy justo en realidad porque para mí el ojo empieza a ser ojo cuando mira, porque mientras no mira es un globo vacío, un globo que no dice nada.

Entonces miras más el gesto que el rostro, por ejemplo.

Por supuesto, es mucho más secreto. Es la intención de captar el gesto y convertirlo en una cosa estable, permanente. Esa inestabilidad del gesto, por esa especie de poco tiempo de que dispone el gesto, tratar de apresarlo y convertirlo en una impresión permanente del ser.

Yo encuentro muy significativo en tu obra, que no hay dos rostros iguales, aunque superficialmente se pueda decir que tu pintura se parece, pero si uno la analiza no es así.

Bueno, la pintura si es de un mismo pintor tiene que parecerse. Lo difícil es que no se parezca.

Yo te hacía esa observación de los rostros porque en el año 68 y el 69, el gran porcentaje de tus obras son simplemente rostros. ¿Eso te sirve a ti como estudio, como proceso?

No fue hecho con esa intención de estudio, no fue para desarrollarlo posteriormente ni hacer otra cosa con él. Es una obra en sí. Solamente que el rostro es el elemento del ser humano más importante o más expresivo.

Sí. La diferencia de cada mirada...

También hay otros elementos del cuerpo que sumamente expresivos como las manos, cosa que yo cultivo mucho, me impresiona mucho, me gusta mucho hacerlo, porque encuentro en ellas un elemento muy expresivo.

----- 85 p.

¿Tú puedes considerar que hay un tiempo específico para la pintura? ¿Cuál es el tiempo en la pintura?

No se si sería yo capaz de responderte esa pregunta. Pero para mí el tiempo de la pintura es una especie de tiempo, (para recordar a María Zambrano), un <<tiempo cuajado>>, o sea, un tiempo detenido, un tiempo que no camina. Ese es el tiempo de una pintura. Por eso la cosa universal que tiene. Porque ese mismo tiempo entendido de esa manera, lo captas en cualquier idioma.

Hablando de la contemporaneidad en pintura, tu dijiste una cosa una vez muy importante, de lo que es lo contemporáneo.

Bueno, no se, yo he dicho muchas tonterías en mi vida! A lo mejor fue una más! Si tu la recuerdas...

Tú dijiste que tu eres forzosamente contemporáneo.

En ese sentido, sí. Dame tiempo, no puedo tener todo presente. Es decir, ser contemporáneo es ser, simplemente mientras tú eres, eres contemporáneo.

Claro. Tú utilizas una cosa muy importante y significativa, <<toda pintura mientras yo la pueda ver...>> para mí Van Eyck, por ejemplo, es mi contemporáneo, puesto que yo convivo con esas obras tuyas.

Por supuesto. Hay una presencia permanente de el realizador de esa obra, porque la presencia de él no es él, es su obra. Y por esa razón es mi contemporáneo.

Claro. Contemporáneo es aquello que puede convivir con uno mientras uno vive. Sí. Lo que participa de tu vida, lo que hace tu vida, eso es contemporáneo.

Tú tienes muchas características en varias de tus obras, de la cosa española, no solamente de la España en sí misma, de la España como tema. ¿A ti te impresionó mucho España?

Yo creo que lógicamente me tuvo que impresionar porque somos de origen español. Pero sí, tenemos raíces muy profundas en España, y son cosas que se manifiestan y te hacen sentir. Yo creo que desde luego por España no solamente por las raíces, un profundo amor por ella.

¿Cuándo tú pintas tu obra Córdoba es inspirándote en Córdoba cuando fuiste o simplemente vivencias?

Sí, son vivencias. Córdoba me hizo una gran impresión. Yo creo que nadie ha definido mejor a Córdoba que García Lorca cuando dice <<Córdoba, lejana y sola>>.

----- 86 p.

A través de toda tu pintura hay... pintas algunos temas (yo no los llamo religiosos), <<Los Villancicos>>, <<Los Coros de Niños Cantando>>. ¿En qué modo te sirve a ti la memoria para tu obra de pintor?

Primeramente, mi memoria como pintor y con esos temas específicamente, esas son vivencias de mi infancia, yo creo. Ya como lo observaste cuando empezamos esta conversación, yo fui monaguillo en mis primeros años en San

José, en la Iglesia Parroquial de San José. Y aunque no teníamos un coro propiamente, el monaguillo entonces era un personaje que se movía en muchos aspectos, no solamente para comer recortes de hostias como fue el caso mío, sino que también hacía de asistente en los bautizos, en la misa. Y de vez en cuando pegabas tu gritico en el coro, cuando conocías la música. En ese caso también participaba en el coro.

Lo que pasa con los niños, con ese tipo de monaguillo, por lo menos trajeados de esa manera, es que era una tradición ya en los coros infantiles. Te viene a la memoria los pequeños cantores de la Cruz de Madera, o los Niños Cantores de Viena. Todos esos coros que uno ha observado, siempre están trajeados de ese modo blanco y rojo, o blanco todo. Pero el diseño pertenece a un género que es <<el coro>>. Hay muchos coros profesionales ya de adultos que conservan todavía esa tradición.

Tú cantaste por largos años en coros.

Sí, fundamentalmente en el <<Orfeón Lamas>>.

Y claro, tú viste la polifonía no solamente cantándola sino también viviéndola, porque tú alternabas tu vida entre la Academia de Música y la de Pintura.

Toda mi vida siempre a las seis de la tarde, eso era sagrado para mí, la visita a la Escuela de Música, sea para las clases de canto, el Orfeón, o para conversar simplemente con el Maestro Sojo y los amigos, Evencio Castellanos, Antonio Lauro, en fin, los amigos de la Escuela que llenaban gran parte de mi vida. Yo estoy alimentado de música.

Cuando llegamos a París en el año 49, formamos un pequeño coro de pocas voces que tú dirigías. De ahí te quedó el nombre de Maestro Bartolo! Recuerdo que le cantábamos muchas cosas a Pablo Neruda, ¿te recuerdas?, y al Conde Chigi en el Palacio Chigi, conciertos con Alirio Díaz. Fueron años de enriquecimiento espiritual grande!

Sí, a ellos les encantaba la música venezolana, cantada en esa forma, en forma coral.

Sí, cuando Neruda nos llamaba por teléfono, nos saludaba cantando <<El Manguito>>. Fue una linda amistad memorable.

Sí, es como los buenos amigos, siempre se tienen en la memoria aunque no los veas.

En los años 70 y 71 lo que va a prevalecer en tu pintura (y está muy claro en esta secuencia de obras en el catálogo), es el rostro. Eso va a cambiar solamente cuando llegas a Nueva York y empiezas a hacer la serie de <<Vivenciales>>. ¿Cómo es la historia de esos <<Vivenciales>>?

Yo quise en ese momento romper algo, yo sentía que estaba atado a algo y ese algo lo descubrí después. Era que tenía miedo de llegar a una fórmula para expresar los rostros, después de haber pintado tantos rostros. Entonces, para deshacerme de ese temor, empecé a pintar los <<Vivenciales>>, son cosas que son más bien dibujos. Yo considero que son dibujos porque aunque están hechos con pincel y con pintura, son unicolor, no tienen color, sino que en alguno que otro, hay alguna sugerencia de color, son blanco y negro simplemente. Eso me dio una especie de seguridad de no repetirme, y de que todavía tenía cosas que decir. Ese temor de que aparecieran los mismos elementos en una pintura mía me preocupaba mucho.

Esos dos años hasta el 70, 71, tu desembocas en el año 72 con la serie donde empiezas a pintar los vitrales. ¿Qué fue lo que te impresionó de la luz de un vitral?

Eso en realidad fue un pretexto. Siempre por la luz. Porque toda la pintura mía, (por lo menos esa es la impresión que yo tengo), de algún modo toca la luz, tiene que ver con la luz. Es la luz un personaje que te lo encuentras a cada paso.

Y si en un momento dado cuando hice abstraccionismo, por ejemplo, lo llevé a un extremo de convertir la luz en color, ese aspecto no ha dejado de estar en mi pintura, en cualquier época de mi vida he tenido esa inquietud, aunque no sea consciente, pero ha estado presente.

Tú observas mucho los diferentes tiempos de la luz, digamos afuera, ¿y cuando tú pintas los <<Tramontas>>, <<Los Umbrales>>, <<Las Auroras>>, se influencia tu pintura con esa hora de la luz auroral, la luz auroral y la luz cenital, con la luz vespéral?

Generalmente sí, yo soy una persona que vive en cierto modo de la luz. Tú lo habrás notado en mi vida normal. Yo no puedo estar metido en un cuarto con las ventanas cerradas, porque me produce una impresión muy triste, me deprime. Yo necesito la luz para vivir. Y esa vida se expresa en mi pintura, (por lo menos eso pretendo yo), siempre lo he dicho que pintar es un acto de vida y para mí un acto de vida no puede pertenecer a la sombra.

En esa serie de obras que tú integras <<Paisaje y Figura>>, <<Vital y Figura>>, entra mucho también el concepto de la luminosidad.

Lo busco en cierto modo sin caer en la cosa anecdótica del vitral que produce color. Pero sí está presente el problema de la luz. Igual que en todas mis pinturas, como lo dije antes.

Háblame de ese cuadro, <<Blancor Memorable>>. Me acuerdo que había un tiempo en que decías que necesitabas muchos días y muchas horas para realizar un cuadro. Ese es uno de tus pocos cuadros realizados como un cuadro <<impromptus>>.

El <<impromptus>> es aparente, porque cada vez que uno tiene una formación pictórica... Yo no creo más en los <<impromptus>>.

Yo no me refiero a una cosa <<naive>> o intuitiva, sino una cosa hecha casi sin tiempo real para realizarla.

Bueno, eso varía mucho, el tiempo, porque hay cosas que están pendientes, viven en ti, y tienen una tal intensidad que lo que haces es copiarlas. Las tienes delante, están esperándola partero para nacer, para salir a la luz. Y eso, claro, como con los partos, a veces no le da tiempo al partero de llegar.

Es muy importante esa dualidad. Quizá no habíamos hecho mención de ella, la incorporación del <<Vitril y Figura>>, <<Paisaje y Figura>> como elemento, porque fijate tú en las dos obras, una que se llama <<Vitril, (variación 6)>> que es una cuadro grande con dos figuras mirando un vitral... después pintas otras dos figuras que se parecen a esa

----- 88 p.

también que se titula, <<Hacia el Paisaje>>, o sea las dos están hacia la luz. Pero, ¿hay una diferencia para ti conceptual de esa luz de vitral y la luz del paisaje?

En realidad no, la luz para mí tiene un valor propio, sea a través de un vitral o directamente de un paisaje, donde esté.

Siguiendo el orden de tu pintura, en tu catálogo general, y tratando de incorporar tu vida en relación con tu pintura, tus viajes a Italia en líneas generales, ¿es un país que tú escoges por predilección o influye en tu obra de pintor?

No se si en forma directa o visible simplemente en mi pintura la influencia que haya podido traer Italia, pero evidentemente es un país que admiro mucho y que quiero entrañablemente. Muchas de las obras mías, según me han dicho los demás, tienen alguna influencia en algún lado de la obra, en la luz, hay una presencia de esa vivencia de Italia.

¿Siempre te sentiste mejor en Italia que en Francia, por ejemplo, desde el punto de vista de tu pintura?

Yo no se si como pintor o desde el punto de vista de mi pintura, no puedo asegurarlo. Pero, sí desde el punto de vista de la relación humana, simplemente yo me siento mucho mejor en Italia.

Del extranjero tú has pintado más en Italia que en Estados Unidos y en Francia. En España nunca pintaste hasta ahora.

No, nunca pinté una obra allí, primero porque mis viajes a España han sido muy cortos. Tomé apuntes cuando aproveché e incorporé cuando fui a Mojácar en algunas obras que hice posteriormente.

Hay ciudades que te han impresionado mucho, Mojácar y Jerusalén.

Yo debo tener algún moro atravesado en mi familia porque las dos precisamente tienen características moriscas.

Jerusalén te impresionó muchísimo. ¿Qué fue lo que más te impresionó de Jerusalén, la forma, la luz?

Es su misterio. Jerusalén tiene lo que yo llamo duende, es una ciudad que tiene duende, igual que Mojácar. Hay una presencia en su atmósfera, en sus calles, en su gente. Hay la presencia de un tercero, de una tercera cosa que yo lo llamo el duende simplemente.

Sientes en el fondo de tu vida interior, que tu encuentro con Gottlieb que se repite más tarde en Tel Aviv, (Israel) ¿cómo conectas tú esos encuentros? ¿Hay un poco de misterio en todo eso?

Sí, desde luego, hay un misterio a todas luces. Porque evidentemente el encuentro con la obra de Maurice Gottlieb precisamente en Jerusalén me hizo una impresión tremenda. Y me trae a la memoria las primeras cosas que yo vi de pintura en reproducciones... no los originales. Pero da la coincidencia que es el pintor que en cierto modo me hizo pintor, me hizo definirme como pintor. Ya te conté verdad, registrando ese viejo baúl que encontré ese libro de Gottlieb. Eso es muy importante en mi vida, pues señala definitivamente las inclinaciones hacia la pintura, y hacia la música con la flauta que encontré en el mismo baúl y al mismo tiempo.

En el cuadro <<Homenaje a Zurbarán>>, (cito ese cuadro porque es uno de los pilares que llamo yo de tu obra), tú sientes una influencia netamente española. Lo que pintas por influencia de Zurbarán, por tu ascendencia española, o por la luz. Porque es cuando vas a Madrid por primera vez y ves un Zurbarán y te impresiona que pintas esa obra.

Yo en realidad no asocio mucho ese cuadro con Zurbarán. Mi intención fue hacerle un homenaje a Zurbarán. Por eso me aproveché de esos monjes que son tan típicos de su pintura. Pero el problema de la luz, el problema de <<la luz cuajada>> de que he hablado antes, yo no lo enfoco ahí, ni fue mi intención hacer una obra a la manera de Zurbarán. Yo lo que hice fue un homenaje. Pensé en él, lo recordé en el momento que hice esa obra.

Y Zurbarán también es un pintor por el que sientes una admiración inmensa.

Inmensa. Yo no creo que haya nadie que haya tratado la luz como lo hizo él. No solamente la luz que está presente en toda su obra, sino la luz yo diría <<divina>> que ilumina la obra de Zurbarán.

En Italia, volviendo al valor que tú le das a Italia en tu pintura, aprendiste muchas cosas. Llegas a Italia y a pesar de que ya no eres un joven, aprendes la técnica del fresco.

Yo aproveché mi viaje a Francia y pasé por Italia.

¿Qué sensación te dio aprender la técnica del fresco? Ya no eras un joven, pero, ¿enriqueciste tus conocimientos?

Yo en realidad lo que hice fue verificar la técnica que yo ya más o menos conocía en la Escuela de Artes Plásticas cuando estaba muchacho. Porque cuando se iniciaron esas clases yo todavía estaba en la escuela, en el año 37, que fue el último año que pasé allí. De esa experiencia que tuve yo en ese momento, yo no la cultivé más hasta ese año que estuve en Roma, en el año 59 y me inscribí en ese liceo artístico. Yo podía ser el padre o el abuelo de los muchachos que estaban conmigo. Pero me sentí muy bien y no sólo aprendí, constaté las verdades y las mentiras que ya había aprendido, sino que aprendí otra cosa que ya es de otro orden, el orden artesanal diría yo, lo que llaman los italianos <<estrapar>> que es pasar el fresco a la tela, desprenderlo del muro y llevarlo a una tela, como ya te dije.

A ti en líneas generales te ha gustado siempre aprender y dices que nunca se termina de aprender. Que el conocimiento es infinito.

Es la verdad, mientras tú tengas un cerebro que funciona creo que estarás dispuesto a aprender.

¿Tú estás aprendiendo todos los días sobre la marcha cuando pintas?

Cada día aprendo algo, no solamente como pintor sino como ser humano con cada experiencia.

En el año 59 podríamos hacer un análisis individual de todas estas obras. Esas monjas que tú pintas en el año 59 que son expuestas en la exposición de Roma, ¿tú te impresionas muchísimo cuando ves a aquellas monjas con los sombreros amplios, con las cofias esas típicas de algunas órdenes italianas?

Probablemente sí. Uno como pintor es una especie de esponja, que cuanta humedad que se te acerca la absorbes, y después cuando llegas al taller lo que tienes es que exprimirla, para que la humedad captada te la largue en la tela.

Ese año pintas un cuadro muy interesante, una <<Naturaleza Muerta>>, una litografía. En ese cuadro yo encuentro que hay la transparencia del vidrio, la utilizas plásticamente pero también te influencia la vitrería italiana.

Ese fue uno de los estudios que hice para el afiche que yo usé en mi exposición del año 59 en París. Tú me hiciste una pregunta de si influye en mí la vitrería italiana. Te respondo lo mismo que te he respondido referente a ciertas cosas. Te repito: la esponja. No es que he estado exactamente atento a esas cosas, pero evidentemente no puedo eludirlas.

Tú hallas que tu figurativismo llega a su máxima expresión de estilización esos primeros años de Roma. Por ejemplo el cuadro que llamas <<Reposo>>, que lo haces con una técnica especial: témpera al huevo.

Sí, eso lo aprendí en ese mismo liceo. No se si esa sea la expresión máxima, llevada a lo máximo figurativo. No lo se.

En estas obras, especialmente en algunas naturalezas y figuras, con formas y botellas, desde mi punto de vista, hay una introducción de un nuevo concepto de la transparencia en tu obra. ¿Qué es para ti la transparencia en pintura?

Bueno, eso está íntimamente ligado al objeto que produce la transparencia. Yo lo que hago en ese momento es aprovechar esa transparencia para yuxtaponer formas que al interceptarse unas con otras, crean nuevas formas. Eso podría ser un aprovechamiento de las posibilidades de la transparencia. Pero como transparencia en sí no creo que presente ninguna novedad.

¿Te da placer lograr transparencia en tus obras? ¿Cómo logras, a base de luz, color?

Fundamentalmente con color. Me refiero a esas obras en ese momento. El color que te hace ver la transparencia y esa especie de juego de las formas que están detrás que te crean nuevas formas y nuevas posibilidades. Porque, cla-

----- 91 p.

ro, te sugieren otros planos, además de los que están realmente en la obra.

En ese momento también yo hallo el concepto espejo. ¿Cómo tratas ese concepto? Porque yo veo que hay una serie de obras que se producen una seguida de la otra, donde el elemento es el espejo. ¿Qué sensación tienes, por qué introduces el espejo?

Es una manera de justificar la duplicación de la figura, duplicarla en el sentido inverso, lo que ocurre también con la imagen en el espejo.

¿Entra también dentro de tus procesos de la luz como fenómeno?

Creo que mi pintura en general después de cierta época siempre la preocupación por la luz existe, sea valiéndome del objeto espejo o de las cosas directas, del paisaje o lo que sea. El elemento de la luz es una cosa que me obsesiona, me preocupa.

¿Te produce un goce diferente la noción de espejo y la noción de transparencia, esos logros te producen un goce?

Bueno yo en pintura soy lo que en la vida podría llamarse un <<gozón>> en lenguaje popular! Yo gozo pintando. Para mí es un infinito placer pintar. Siempre lo he sentido así, yo nunca he usado la pintura para cosas desagradables, pero me cuida mucho de no reflejarlo en mi obra. Nadie podrá hacerme una biografía basándose en mis cuadros.

Son el reflejo de lo más esencial de tu vida.

De lo más esencial, exactamente. Porque yo no creo que los accidentes de la vida, sean esenciales en la vida de los seres.

Yo creía al principio de estas conversaciones entre nosotros dos, que tu vida podría entrar paso a paso como un anecdotario dentro de tu pintura. Pero a

pesar de que no estaba del todo convencida, me he dado cuenta que no es posible. ¿Es que se separa tu pintura de tu vida o es que tu

----- 92 p.

pintura es lo más enraizado de tu vida? ¿No es el anecdotario?
Mi pintura no es el recuento. Es mi vida misma.

Es una pintura de tu ser. Por ejemplo, tus ideologías políticas no entran en tu pintura.

No, en absoluto, eso no entra en mi pintura.

Es una pintura más del sentimiento que de la razón.

Probablemente, aunque esté hecha con razón. Porque si algo se puede observar en mi obra es un razonamiento, es la razón pintada, porque tiene un orden.

Quizá dije razón, sin ser ese el término. ¿Tú consideras que es una pintura intelectualizada?

No, yo trato que sea lo más directa posible de lo que yo siento cuando pinto. Pero ese estado que me provoca a mí el hecho de pintar, yo quiero que quede constancia de mí en la misma pintura, sin quitar ni poner.

O sea, cada cuadro tuyo es el proceso de él en sí mismo. El cuadro en relación contigo es un diálogo que dura lo que dura realizarlo. Y eso se nota en tu obra, esa intimidad, esa confianza.

Siempre es así. Es una cosa un poco extraña, yo confío en mi pintura para decirle a los demás. Pero confío en ella misma, no narro con ella, no trato de narrar con ella para contar a los demás, sino que trato de representar en ella lo que verdaderamente soy y siento. Claro, con todos los elementos que constituyen la pintura.

¿Si te preguntan cuales son los que consideras los cinco primordiales elementos de tu pintura, para hacer esa verdad que se llama tu pintura, cuales tomarías?

Tendría que tomar desde luego el ritmo. Después la relación de formas que están representadas en la obra. La tercera sería probablemente el color... (no se si serían cinco los elementos, si llegarían a cinco)... La luz sería el cuarto elemento, y el quinto pues lo que yo siento, lo que pongo en la obra, y por eso lo considero un elemento.

Cuando tú regresas a Caracas en el año 60, 61, tú has pintado en Siena un cuadro también pilar de tu pintura, que yo considero que lo es, el <<Contrapunto>>. En ese también sientes que hay una influencia de Italia, da la impresión un poco de una influencia de España e Italia, a pesar de que la realizas en Italia.

Podría tener una influencia siciliana, ahí es donde están reunidos los dos elementos: España e Italia. Pero, evidentemente yo no me preocupo tanto por el

origen de las cosas. A mí me preocupan las cosas en sí, lo que ellas pueden decir, lo que puedan hacer sentir.

En ese cuadro, yo estaría equivocada o quizá en lo cierto si pienso que el ritmo lo logras más por líneas que por geometría, por las líneas que enlazan las figuras más que por la geometría que las sostiene.

Sí, ciertamente, la línea es preponderante en ese cuadro. Esa línea de la que estamos hablando que no es la línea dibujada sino la línea rítmica, la línea que envuelve las cosas.

¿Tú hallas que ese cuadro es más dibujístico que pictórico?

Sí, sin duda.

Esas obras de Roma que tú expones en la Galería El Obelisco en ese año ... la obra <<España>>, <<El Torero>>, que son cosas que se mezclan. Está siempre presente tu sentimiento, tu españolidad.

Eso ha estado presente siempre, por lo que te dije antes, que tenía las raíces españolas, muy marcadas en mi persona. Yo no escapo de eso ni quiero hacerlo.

Tus paisajes del Tevere, ¿son influencia directa de cuando tú vas a tomar apuntes, el paisaje romano? ¿O es simplemente una reminiscencia porque lo pintas propiamente en Roma?

En cada uno de los paisajes del Tevere o de cualquier otro paisaje, para mí es el tema del paisaje. Es el paisaje en sí, no importa en qué sitio.

----- 93 p.

A mí también me impresiona mucho y volviendo a lo de la transparencia... Son todo transparencia esos paisajes del Tevere. Escoges paisajes de agua. Después están los pescadores...

Eso ha estado siempre presente en mi vida, pero en realidad eso no me lo explico mucho. Pero siempre he tenido una gran afición por los temas de agua o que tengan que ver con el agua... tanto que la mayoría de mis paisajes, por no decir casi todos, son paisajes producidos en ambientes donde hay agua, no solamente los reflejos de las cosas en el agua, sino también los sitios.

Por ejemplo, el primer paisaje que yo recuerdo de mi vida que fue la <<Laguna de Gamboa>>. Y ya ahí había una especie de diferencia que tengo por los reflejos. Siendo mi pintura hoy en día de carácter dibujístico muy construido, cuando se me presenta el tema del paisaje entonces se diluye el concepto en los reflejos. Y pinto más la cosa reflejada que el paisaje en sí.

Yo creo que hay una seducción con la transparencia. No es que yo quiera hacer poesía con la transparencia. Pero es que es tan etéreo, lo mismo pasa en la poesía, es algo que se disuelve que se logra solamente con ella misma. Y yo creo que esta época de Roma, estos elementos que tú has tratado antes con el

agua, con el cristal, el espejo, son como un medio para lograr la transparencia, los velos, los tules. ¿En qué forma te seduce lograr ese fenómeno? Porque evidentemente en tu pintura hay un proceso fenoménico, en casi todas las etapas de tu pintura. Bien sea con la cosa rítmica, con la cosa lumínica. Y ahí hay un fenómeno de la transparencia, sobre todo en esa época de Roma. Lo mismo en esos paisajes de la <<Laguna de Gamboa>> de tus primeros años cuando eras sumamente joven.

Evidentemente eso ha estado presente durante toda mi vida, esa seducción, esa cosa de atención que le he prestado a todo lo que sea producto de esos reflejos primeros que enfoqué yo en mi primera etapa.

¿Y no consideras que todo lo que sea producto de la luz es una seducción para ti en la pintura?

Eso ya lo he declarado muchas veces. Para mí la luz en la pintura es todo.

Y la transparencia también es un elemento de comunicación, una cosa mediúmnica, digamos...

La transparencia evidentemente tiene mucho de eso, la transparencia en sí. O sea, ese reflejar las cosas, sin ser las cosas mismas, dejar pasar...

Por lo menos yo hallo ese mismo concepto en dos obras fundamentalmente tuyas que son <<La Aurora>> y <<La Pareja>>. <<La Aurora>> emana transparencia. No se, inmaterialidad que tú logras. ¿Cómo logras esa inmaterialidad siempre tan permanente en tu pintura, a través de toda tu obra?

Bueno, porque materializo esa inmaterialidad para dejar constancia de ella, de lo contrario se fugaría igual que la palabra o el sonido.

En esos mismos años de Roma tú pintas obras fundamentales desde mi punto de vista. Yo se que no te gusta que te elogien, o que yo considere que hay obras fundamentales. Pero sí las hay, son los

----- 94 p.

pilares de tu pintura como <<La Aurora>> y <<La Pareja>>. Este mismo año tú pintas <<Homenaje a Bach>>.

Sí, ese fue un homenaje como ya te dije, que yo le debía hace muchos años a <<mi viejo amigo>>, Juan Sebastian Bach. Y traté en ese cuadro de hacer un homenaje a su música, usando los elementos contrapuntísticos que no son nuevos ni es ningún descubrimiento en mi vida, armonizados con una gran sobriedad, tratando de recordar un poco, (y con el perdón de Juan Sebastian Bach), la música de él... Lo que me dice su música. Y dentro de un orden perfecto, porque no puede ser más perfecto el orden de la música de Bach.

Hay a la vez una libertad que es producto de ese orden. Es decir, ordenar lo desordenado sin que pierda su característica de desorden: la libertad que es lo típico del desorden. Eso es precisamente lo que yo traté de representar en ese cuadro. Por su color, por sus formas e inclusive, por los elementos ya

representativos que son las cuerdas. La base de la orquesta de Bach... y, una representación de los instrumentos de viento que es una especie de instrumento raro, que traté yo de que simbolice o reúna todos los instrumentos de viento.

----- 95 p.

Años más tarde hay un programa que dirige Nelson Bocaranda Sardi cuando tu exposición de <<La Música>> en la Galería Freites. Yo considero que es una de las más completas y sinceras lecturas que se han hecho de tu pintura. Ese programa enfoca muy bien eso que tú estás diciendo ahora del <<Homenaje a Bach>>.

Evidentemente, Nelson hizo ese programa con una enorme sensibilidad. Penetró en mi pintura y dejó constancia de ello, de la mejor forma que se puede hacer. Y le puso, por sugerencia mía, para acompañar el video que se hizo, la música de Bach.

Ese año pintas varios paisajes de Tevere.

Te refieres a los años 59, 60, el período que abarca.

En líneas generales, ese <<Paisaje de Siena>>, las colinas de Siena que son las colinas de Chianti, tú lo analizas muy bien ese programa a que nos referimos de Bocaranda Sardi. ¿Ese cuadro tú lo consideras también una expresión no digamos musical, sino dentro del orden de las pinturas de temas musicales en tu vida?

Evidentemente, aunque título así el cuadro, las <<Colinas de Siena>>, que era un pretexto para desarrollar un planteamiento que tiene mucho que ver con la música, no solamente por la musicalidad que pueda tener el paisaje en sí mismo, sino me refiero más bien a la estructura, a la condición esencial de la música, en sus elementos más diáfanos, más precisos, que son los elementos contrapuntísticos o elementos musicales directos, tratando de emplear directamente el método musical en la cosa pictórica. De acuerdo con lo que dije en aquel momento, fue bastante clara la definición de por qué consideraba musical ese paisaje.

El concepto de naturaleza muerta, cosas con frutas, con botellas, cambia totalmente en tu pintura.

¿A qué te refieres tú?

Yo inclusive te vi pintar algunas de ellas. Primero yo recuerdo que manchabas el color de la manzana y después la envuelves, le trazas como una cosa que la contiene.

Bueno eso tiene que ver mucho con la cosa lineal de la que hablamos ya anteriormente, se produce como en los <<desnudos>>.

Pero estas naturalezas muertas ya no tienen nada que ver con la natura. ¿Son de tu propia invención o todavía es una manzana inventada?

No creo que el hombre haya inventado nada. Pero dentro de las posibilidades o limitaciones de tu <<invención>>, evidentemente son actos de invención porque una manzana no tiene un alambre a su alrededor ni nada de esas cosas. Pero sí se puede lograr con otros elementos la definición de manzana.

Más que todo, me interesa nombrar las cosas, y ahí voy. Perdona que me meta en tu campo: la literatura. Uno en la pintura no hace más que eso: definir el nombre. Pero lo defines con elementos que no son propios de la definición o de los elementos de los que tú apuntas una manzana, a propósito de esa naturaleza muerta, la forma manzana se te da de cierta y determinada manera. Ahora, si tú tomas lo esencial de eso, y apuntas lo esencial, y lo inscribes dentro de una línea, dentro de una línea que también es una especie de escritura. Es una manera de nombrar la manzana, y en cierto modo la nombras de nuevo, con otros aspectos que ya no son propios de ella... sino la nombras con otro lenguaje.

----- 96 p.

TIEMPO 6°

El Ritmo y la Danza:

<<Ejes en mi pintura>>

... y en los <<Vivenciales>> -¡La Libertad!

----- 97 p.

¿La memoria y el recuerdo influyen mucho en tu vida?

Muchísimo, porque toda mi obra, exceptuando los retratos, los paisajes (algunos) y los modelos que son ejercicios, todas absolutamente todas, están hechas de memoria. Las tengo almacenadas en alguna parte.

Así tu pintura a base de memoria, de <<memorables>> recuerdos desemboca un poquito más tarde en los <<Vivenciales>>. ¿Qué valor le das tú a la vivencia y a la percepción dentro de tu obra?

----- 98 p.

Yo en los <<Vivenciales>> traté de crear una expresión en forma directa. Eso no ha sido característico en mi pintura nunca, tratar las cosas en esa forma tan directa, pues siempre están precedidas de estudios, apuntes y demás cosas. Y en ese período lo hice en forma directa. Por eso los llamo <<Vivenciales>> porque traté de estar lo más cerca posible de un acto de vida, lo más directamente posible.

¿De ese momento o ligado con recuerdos?

O de ese momento o ligado con recuerdos, indiferentemente.

¿Podía ser una vivencia más reciente, casi instantánea de ese momento?

De ese momento o podía ser simplemente un recuerdo de otro momento. Pero realizado en el momento mismo que evocaba ese recuerdo.

¿Tú consideras que esa serenidad, esa paz, esa tranquilidad, (no lo digo solo porque yo lo veo y lo siento, sino porque lo han dicho los demás), que hay en tu pintura, todas esas características que hay en tu pintura, son reflejo de tu propia vida, de tu serenidad, de tu ponderación, de tu equilibrio?

Yo diría que es parte de mi vida, digo parte porque yo las otras experiencias que he tenido desagradables, de tristeza de dolor, tanto otros matices que componen la vida, yo procuro no reflejarlo como ya te lo he dicho antes, como un acto voluntario.

¿Tú no consideras que es muy importante la imagen en sí misma como elemento de comunicación, como permanencia para la propia memoria> ¿Tú no hallas que la palabra es más efímera? La palabra dicha, quiero decir, ¿se la lleva el tiempo?

Bueno, yo no diría tanto, yo creo que la palabra una vez dicha queda en la memoria. Y si queda en la memoria es una forma de permanencia.

¿Qué te parece más permanente, la imagen dichas con palabras o la imagen dicha con elementos plásticos, la imagen visual?

No podría decírtelo con exactitud pero sí me parece, a las claras podría estar, viéndolo así de primer intento, que permanecería más la imagen visual.

¿A ti nunca te ha provocado hacer una pintura (por llamarla de algún modo), nacionalista?

No, no creo. Porque yo no creo en el nacionalismo. Por una simple razón. el ser humano es uno, en cualquier parte, y eso es lo que cuenta para mí, por encima de todo, es el ser humano.

----- 99 p.

¿Y si tú hubieras sido un músico o un compositor; no te hubieras interesado en hacer música nacionalista?

Te respondería lo mismo.

En tus obras de los años 65, 66, tú estás otra vez en Italia. Tú pintas <<Paisaje de San Vincenzo>>, pintas también cosas musicales, el <<Trío>> y la <<Sonata II>>. Yo considero, no se si estoy en lo cierto, que son las más esencialmente musicales, o dos de las más esencialmente musicales. ¿Qué piensas tú?

Sí, podría ser. Yo cuando me propongo expresar algo de carácter musical, para mí son indistintamente iguales. Ahora, yo no se si el resultado como comunicación, en una se logra más que en otra, eso puede ser. Mi intención es igual para cualquiera...

Las <<majas>> que tú pintas en estos años tienen algo que ver directamente con España? Tú pintas también <<Castilla>>, <<Maja>>, <<Dos Majas>>. Muchos cuadros se llaman <<majas>>. Son reminiscencias de España, apuntes?

Probablemente te diría que esas son <<majaderías>>! Pero en cierto modo esa es la cosa casi permanente de mi pintura, de cuando en cuando se asoma con más intensidad; mi relación con España.

En el año 66, vuelven a tu pintura los temas de los monaguillos.

Eso va a ser casi permanente, como el <<leitmotiv>> que se presenta. Cada cuanto tiempo emerge ese interés por esa figura especial que ya hemos analizado antes. Son recuerdos de mi infancia.

También está la cosa coral, porque todos esos monaguillos en líneas generales están cantando.

Exactamente, yo los considero más que monaguillos, niños cantores. Como ya te expliqué antes, el caso del uniforme que se conservó en los coros infantiles que es muy parecido al de los monaguillos.

Todo eso va a desembocar en ese apunte que tienes para realizar quizá una tela mayor en el futuro, en esos años: <<Polifonía>>.

Sí, ese es un pequeño apunte o estudio que está esperando ser realizado.

Consideras que <<Polifonía>> es la obra más pequeña donde has podido meter más personajes?

Eso no lo había pensado. Pero evidentemente puede ser. Porque es una masa coral y más que todo una masa coral en el sentido que se le da normalmente a esa expresión. Es una verdadera masa porque un personaje forma el otro, es esa especie de unidad cantante que es el coro.

Eso se nota mucho en todas tus obras, la unidad, el centro, siempre hay un centro en tu obras.

Yo he pensado eso hasta donde se puede, probablemente en un principio lo hice voluntariamente como norma de composición pero posteriormente ya no me ocupé más de eso. Me nace espontáneamente, el darle un interés o fijarlo en alguna parte, en algún personaje o en algún elemento del cuadro que puede no ser un personaje. A veces, como más de uno, es una naturaleza muerta, o un paisaje, que va acompañado de figuras.

Pero yo considero que siempre hay un centro en tu pintura, como un núcleo del cual emerge y se separa todo lo demás.

Puede ser, si tú lo observas así.

Y también ese equilibrio, esa ponderación de tu obra. ¿Es una cosa voluntaria, a ti mismo te sorprende, es algo que va saliendo sobre la marcha, o es ya premeditado?

Bueno, yo tengo una actitud. Yo rechazo el desorden de

----- 100 p.

hecho. Rechazo todo lo que tenga que ver con desequilibrio, con desorden. Eso es una cosa que tengo en todo los actos de mi vida. El desorden me molesta profundamente.

De ahí deriva una frase que tú dijiste una vez a un periodista: <<creo más en la evolución que en la revolución>>.

Sí, eso lo dije precisamente con relación a esa forma de evolucionar a saltos. En mi vida no ha habido saltos. Yo creo que hubiera sido muy mal deportista! Yo los únicos saltos que di los di siendo bastante niño en el Club San Bernardino donde hacía atletismo. Pero yo no creo en los saltos en ninguna forma de cultura. No creo que se toma por asalto nada. Todo está en lo anterior, todo te lo dan, todo viene de otro, todo te lo entregan. Volviendo al atletismo es como una carrera de relevo: te entregan el bastoncito y tú tienes que seguir con él.

En tu pintura, ¿tú consideras que no hay ningún momento de revolución?

Revolución en el sentido de violencia, de lo que te dije antes, de tomar las cosas por asalto en forma no premeditada que te sorprenda o te asalte. No, la tomas o la rechazas que también es una forma de revolución.

¿El exceso de técnicas (o la merma de técnicas) sería un arma para esa situación revolucionaria en las artes plásticas?

Muchos han escuchado su capacidad o su incapacidad llamándola revolución. Con ese nombre se han escuchado muchas mentiras. Así como ha habido verdades y verdades profundas en revoluciones, también ha habido falsedades.

¿Tú dirías que el cubismo fue una revolución o una evolución?

Yo pienso que es una evolución. Cézanne no fue cubista porque no vivió más. Pero todos los elementos del cubismo los encuentras en Cézanne.

Tú eres un defensor de la técnica en cualquier profesión artística.

Soy un defensor de la técnica porque a mi no me gusta que me sorprendan, ni ser sorprendido por las cosas. Me gusta conocerlas. Me gusta crearlas pero sabiendo lo que estoy haciendo. No quiero que se escape una cosa que me salió por casualidad, no, yo creo que te dije antes que el azar no lo concibo y en el arte menos. Puede existir el azar en otras cosas, pero en la expresión artística no.

¿Ni aún en esas obras que tú llamaste <<Vivenciales>> te sorprendió el azar?

No, porque no es azar eso.

----- 101 p.

Yo entiendo lo que tú dices. Porque cuando se estudia tanto y se tiene una técnica...

Exacto, tú la tienes en ti, no te ocupas de ella porque la tienes más o menos a la mano, más o menos dominada. Hasta donde se puede dominas porque ese es un campo infinito.

De las expresiones artísticas, la pintura es de la cual se ha abusado más con la falta de técnica. Yo veo que por ejemplo en arquitectura no puede faltar la técnica, ni en música, en escultura creo que tampoco puede faltar la técnica.

Sí, por eso hay tanta improvisación en la pintura. Improvisación en el sentido en que se le da normalmente a la palabra. Porque los materiales pictóricos no requieren nada previo, no requieren ni la participación de otros, como es el caso de la música o de la arquitectura, o el caso de la escultura en bastantes oportunidades. Porque tú requieres tener un elemento mínimo de conocimiento para emprender la talla de una piedra. Necesitas aunque sea conocimientos elementales, cosa que en pintura hay quienes creen que no es así...

Y lo que conversábamos de la técnica. Por ejemplo, en arquitectura, tú no puedes hacer un dibujo arquitectónico ignorando lo que estás haciendo. Igual que en la música, una orquesta te pedirá una partitura más o menos clara. ¿Podría hablarse de un exceso, de una derivación de la técnica?

Sí, sería un técnica distinta para la escultura y para la arquitectura, de eso no hay duda. Primero, porque estás exponiendo la vida de los demás en un momento dado, y puede pasar como con tantos maestros de obra que se ponen a hacer arquitectura y termina cayéndoseles encima la construcción.

¿A ti nunca te ha perturbado la técnica?

En un momento dado en la formación de uno, uno tiene un poco de temor, siempre, de que la técnica te entusiasme más de la cuenta y vayas a perder el principio que te obliga o que te inició a ti a hacer arte. O sea, deja de ser expresión para convertirse en un ejercicio. Eso me preocupó en un momento dado. Por fortuna tuve un aviso a tiempo, de no meterme demasiado más allá de la técnica. Y está el proceso que considero yo más importante: olvidar la técnica después de haberla adquirido, olvidarla después de haberla dominado.

Tú en muchos momentos de tu vida has realizado obras en que resumes la técnica, como dices, <<bueno, ahora voy a recordar lo que se, lo que es la técnica>>, y pintas una obra dentro de una secuencia de cosas muy líricas y muy libres, algunas cosas severas, muy académicas.

Eso es un especie de llamado al orden que te haces en ciertos períodos, cuando tú notas que probablemente hay algo que no está suficientemente expresado. Entonces haces una especie de revisión de la técnica que tú conoces, más o menos. Entonces la gente al ver una de esas obras, la gente se pregunta, <<¿por qué lo hace?>>.

Hay una en el período abstracto.

Sí, hay unas que aparecen de pronto, tratadas de una determinada manera. Hay el <<Monje>> que es sumamente académico, académico en el buen sentido. Es una búsqueda de los principios generales de técnica, que es necesario refrescar de vez en cuando.

Lo que sí no has tenido que refrescar es el sentido de composición. Eso es una cosa muy acendrada en ti, la composición.

Bueno, en cada obra que uno hace, en cada dibujo que se hace, (antes lo hacía con intención de hacer composición), después el compositor se te sale. Yo no concibo una obra sin un equilibrio en su composición. Así como cuando una trabaja en una cierta tonalidad, tampoco concibo que se emita una nota extraña de pronto, porque no tiene justificación.

----- 102 p.

¿En qué momento inicias la horizontalidad de tus composiciones? Eso se ve claro. Al principio siempre eran telas con las dos dimensiones el alto más largo que el ancho, y en un momento dado inicias la horizontalidad.

Que yo tenga recuerdos de eso... yo creo que aunque accidentalmente haya hecho composiciones horizontales, creo que una de las primeras fue la que realicé en Roma, durante nuestra permanencia allá durante el año 59. Es una figura horizontal que está trabajada por cierto con una técnica un poco especial, porque es la ténpera al huevo.

¿Accidentalmente, dices tú, porque antes habías hecho el <<Contrapunto>>? ¿Pero ya de ahí de Roma arrancas con la intencionalidad horizontal?

Sí, ya intencionalmente, arranco a hacer composiciones de carácter horizontal, están acostadas o recostadas, buscando la posición horizontal.

Todo horizonte, me decías tú antes, da una sensación de quietud.

En realidad yo creo que sí, porque cuando a mí me provoca hacer una cosa así, cuando me provoca transmitir esa sensación de quietud que uno tiene en ciertos y determinados momentos, de profunda quietud, generalmente te provoca resolverla en forma horizontal. De ahí vienen tantas figuras acostadas o recostadas que he hecho a partir de ese momento.

Todas las partes altas de las telas.

Exactamente, desde el año 64 en París que hice las pequeñas <<Majas>>, (una la tenemos nosotros, la otra está en una colección particular).

Sí, <<La Aurora>> y <<La Pareja>>...

La <<La Aurora>> y <<La Pareja>>, especialmente <<La Aurora>>, que tiene la composición horizontal y toda la parte de abajo son planos muy serenos, muy tranquilos. Inclusive la armonía que uso ahí, a base de azules y grises, dan una sensación de quietud que no es por azar que apareció en mi obra, sino que fue una búsqueda intencionada. Intencionada porque ya te lo he dicho en muchas ocasiones: a mí me interesa que la gente pueda convivir con mis obras, y que éstas den un poco de paz cuando las tienen delante de ellos.

En los años 68 y 69, hay como una progresión que a la vez es una síntesis de esa cosa de la transparencia, inclusive nombras así a un cuadro,

<<Transparencia>>. Me dijiste antes que esa transparencia te sirve para la yuxtaposición de la forma.

Sí, precisamente. Es un enriquecimiento de la forma.

¿Favorece en algo la intencionalidad cubista de tu pintura?

Te debo decir una cosa. Yo no tengo intención, cuando hago mis obras, de ser cubista o no cubista. No tengo intención de hacer nada, tengo solo la intención de pintar. Pero comprendo lo que me quieres decir. Si eso ajusta o añade algo al carácter cubista que tienen o que puedan tener mis obras, pues te diría que sí y que no. Te diría sí porque la yuxtaposición de la forma, en cierto modo plantea un poco la inquietud del cubismo, en la composición de la forma, porque se crean nuevas formas: unas encima

----- 103 p.

de otras. Y en ese sentido podría tener una parentela con el cubismo. Al menos en su intención.

Una cosa muy característica de tu pintura es ese corte de la forma o de la figura humana cuando llega al límite. Tú cortas la parte de arriba de la cabeza o del codo. ¿Por qué haces esos cortes?

Eso tiene un sentido. No es que cobre sentido después, sino que me doy cuenta de la intención que tuve cuando lo hice. Esos son elementos que yo considero espaciales. Cuando tú cortas la figura, le falta digamos el codo... es igual que si se cortara en cualquier lado. Porque tú sigues viendo el resto de la forma, lo que has cortado, lo sigues viendo fuera de la tela, aunque no esté pintado. El espectador lo completa. Y en cierto modo me contenta que eso sea así, porque esa es la intención que tienen inclusive los cinéticos de hacer participar al espectador en la creación.

Es un fraseo, se completa la frase.

La completa quien la ve. Esa participación de completar la figura o el elemento que esté cortado, cualquiera que sea éste.

¿Eso lo planteas así desde el boceto o desde los estudios previos o a veces lo cortas en el momento?

Tú has visto el proceso. Cuando me provoca cortar una cosa, no es después de hecha. Está así desde los primeros apuntes.

Otra cosa bien importante que yo he visto en tu vida y no es de ahora, sino desde tiempo atrás, tú a veces te pones a contemplar tus obras, volteadas al revés, de cabeza, de lado. ¿Por qué?

Eso es un truco técnico, si se quiere. Porque cuando la volteas, es como si la vieras por primera vez. Se presenta con la cabeza abajo, entonces todo está al revés. Eso te ayuda notablemente a ver las cosas de proporción, las cosas de dibujo, los problemas o defectos que pueda haber. Lo pones en una posición distinta a la que fue concebida por ti, entonces se te presenta como una obra

nueva y la puedes analizar fríamente, no con el calor del trabajo con que ya lo vienes haciendo. La pintura es como todas las cosas, uno ve tanto una cosa que termina por no verla. Esa novedad que te presenta la obra invertida, te refresca y te hace ver con claridad lo que has hecho.

¿Tú consideras mucho de antemano el problema de las dos dimensiones para tener que resolver estas dos dimensiones de la tela, eso que yo hallo prodigioso: el milagro, el misterio de la pintura, crear esa especialidad, esa volumetría, en esas dos dimensiones: alto y ancho?

Ese es un elemento que tiene que ser intencionado por parte de uno mismo. Porque verdaderamente en la pintura si no *usas la perspectiva*, por ejemplo, te tienes que valer de otros elementos.

----- 104 p.

¿Tú usas la perspectiva?

Uso la sugerencia de la perspectiva en algunas cosas.

¿Qué quiere decir eso, la sugerencia?

La sugerencia, algunas líneas que te hacen ver la perspectiva.

¿Es como un <<trompe-l'oeil>>?

No, no es un <<trompe-l'oeil>> porque eso no es un engaño, no hay intención de engañar. Pero sí es un sugerencia, por ejemplo, cuando tienes una obra donde hay un gran plano, ese plano por ejemplo, puede ser o no ser horizontal. Podría ser vertical también. Pero uno lo cambia en horizontal simplemente haciendo ver un borde de un diván, o una cosa de esas. Basta con un elemento para que en la mente de quien ve el cuadro, se construya en seguida la perspectiva de un diván, de cualquier sitio donde esté la figura.

Es la reducción de muchas cosas, en una...

En un gesto, en unas simples líneas, puedes reducir eso. Ahí es donde agradezco mucho el paso por el abstraccionismo, la cosa dimensional, por el color, por la relación del color que es un fenómeno muy importante. Yo creo que se le ha dado gran interés durante toda la historia de la pintura, pero digamos, se sintetizó en el período abstracto, cuando se hizo la pintura abstracta.

En tu pintura en líneas generales lo fenoménico siempre está presente, sea, por reducción lumínica, por reducciones cromáticas, siempre hay algo que reacciona en tu pintura. Yo diría que es como una alquimia.

Siempre hay, en la pintura en general, hay algo que tiene que vivir en ella, y si no son las figuras mismas que están pintadas, por supuesto, tiene que ser los elementos que componen todo el cuadro, tiene que tener esa relación, esa relación anímica.

Yo hallo que lo más característico en tu obras es esa reducción a los últimos límites de las cosas. Una mano en tu obra está reducida y llevada a la última

esencialidad de una mano. Una cara es lo mismo. Ya dijimos en estas mismas conversaciones que has llegado a pintar más el gesto que el objeto que lo produce, más la mirada que el ojo.

Esto te lo van dando los años, la experiencia. Tratas de enfocar lo más cerca, cuando más te alejas de la cosa, parece que penetraras más en ella. Cuando pintas un ojo, tú lo acabas de decir, te vas al fondo, te alejas del ojo, pero te acercas a la mirada o al mirar. Y eso para mí es lo esencial de la pintura, eso es lo esencial de la observación artística. Porque es ese momento está el acto de creación artística. No está en componerlo bien y ponerlo para acá o para allá. Está en profundizar.

----- 105 p.

Te comprendo. En el año 70 haces esa exposición en la Galería Mendoza donde expones ya un primer <<vivencial>>, una obra que tú llamas <<Vivencial>>. Yo hallo que esa exposición de ese año, a pesar de que eran cosas pequeñas, rostros, hay como una síntesis de esa esencialidad que tú pretendes en toda tu obra. Allí hay obras esenciales como por ejemplo, esa obra que tú titulas <<Azul>>, otra que titulas <<Mediación del Azul>>. ¿A ti te he seducido mucho el color azul?

Yo creo que desde mi infancia. Desde que yo recuerdo he tenido una predilección por el color azul, y no lo he pintado tanto como para ser sentido. O para demostrar que me gusta el color azul. Pero en realidad he tenido una gran predilección por el azul. Está presente especialmente en mis primeras obras, está presente el azul en casi todas las composiciones, en la alquimia de color, en la cocina del color. Tiene más elementos azules que otra cosa.

¿Tienes alguna ascendencia que denotar en esa predilección del azul?

No creo.

¿Con cuál color te sientes más fácil, más tú trabajando... con el rojo? ¿con el blanco? ¿Cuál es el color de tu predilección digamos, de tu predilección más práctica, más vital? Digamos que el azul es una cuestión que te viene ya como de un ancestro.

Exactamente. Yo diría que es el rojo, porque cuando hice la exposición exactamente en la galería Freites, la exposición dedicada a la música, me di cuenta y me lo hizo observar alguien que estaba en la exposición. Y era la cantidad de rojo que había. Y de distintas épocas, porque fue una especie de reunión de obras de todos los momentos, más o menos desde el año 40 en adelante, con temas musicales, o que tenían que ver con la música.

Entre los años 70 y 71 tú concibes los <<Vivenciales>>, insisto en la pregunta. ¿Qué fue para ti ese momento? Yo recuerdo que estábamos en Nueva York. Los <<Vivenciales>> casi todos los pintaste en Nueva York. Tenías como otro encuentro con el tiempo y querías pintar muy de prisa. Yo recuerdo que yo llegaba por la tarde, o llegaba María Eugenia de sus clases de danza, y siempre tenías como un vivencial nuevo. O por lo menos estabas terminando uno.

Sí, esos eran momentos (para llamarlo de algún modo), de fiebre en que me desesperaba. Cada día quería meterme más dentro de ese mundo, que no es fácil ni tan efímero como parece.

Porque ahí hay una renuncia. Hay una renuncia al color. Algunas son coloreadas pero su interés no es el color. Son obras más bien de carácter dibujístico. Yo diría que son dibujos; como ya te dije. Dibujos hechos con óleo, pero dentro de la línea de los dibujos.

¿Te remontarían a tu inclinación, por lo claroscuro, por lo que llamas o se llamó en los antiguos, el Camafeo?

Probablemente fue una especie de complacencia si se quiere. Empezó como una complacencia. Yo tengo la costumbre cuando pinto, tengo la costumbre de realizar el dibujo bastante completo, bastante abundante en detalles. Y esa abundancia de detalles incluye las sombras, lo construye el dibujo. Entonces se me ocurrió dejar un dibujo en una tela, antes de ser pintado, antes de tener el color. Y me pareció interesante. Ya tú me lo habías pedido. Por eso digo que fue una complacencia. Me dijiste que por qué no dejaba una tela así. Ya Poleo me lo había dicho hace muchos años. Cuando vio una tela mía que estaba dibujada, me preguntó si no me provocaba dejarla así. En ese momento no medí la dimensión exacta de lo que me sugería Poleo.

En muchos de los <<Vivenciales>> hay muchas figuras danzantes. ¿Te influye mucho el arte de María Eugenia en ese momento?

No solamente en el arte de María Eugenia, sino María Eugenia misma. Ese es un ser que es muy especial en mi vida. No solamente por su arte, sino por su sensibilidad en general. Es tanto lo que me ha ayudado y me ha hecho ver cosas.

----- 106 p.

Porque tú mismo en los primeros años de tu pintura también pintabas muchas bailarinas.

Yo creo que fue una especie de compenetración desde muchísimo antes de existir María Eugenia. Yo ya estaba metido en el mundo de la danza. No es que yo hiciera danza. Eso no lo cultivé nunca, pero sí, desde el punto de vista de temas para mis obras. Esa permanencia de mi intención, sobre esos temas de danza, yo supongo que ha debido tener alguna influencia misteriosa o recóndita en la formación de María Eugenia!

Tus dos hijos han sido muy capitales en tu vida.

Bueno, primero son los dos únicos que hemos tenido, y Miguel se fue por el otro sentido el Musical. Su humanidad, su sensibilidad, son tantas virtudes que tiene. Me sería difícil establecer una diferencia entre una y otro.

Pero yo creo también que las personas que te hemos rodeado no solamente las que te rodearon, tu mamá, tu casa, tu familia, tus hijos, yo. También ha habido –

no digamos compenetración- sino como una confluencia en tu obra: el carácter de las personas que te han rodeado. Porque no recuerdo en tu familia ninguna persona violenta.

Sí, puede ser, yo he sido un amante de la paz, el reposo y de la tranquilidad.

Eso lo encontraste siempre en tu vida familiar.

Si, siempre fue muy tranquila y sigue siéndolo.

Tu mamá me contaba que tú pequeño, cuando aún no ibas a la escuela, pasabas horas de horas haciendo recortes de papel, jugando con papeles, haciendo figuras. Tus tías una vez me regalaron un Cristo con una cruz; unas cosas que tú hacías cuando eras muy, muy niño.

Sí, como todos los niños, toda mi vida, a todas las novedades que había en mi vida que eran muchas cuando uno está niño, yo trataba de darles forma, de dejar constancia de eso en algún papel. Por eso me lo pasaba dibujando o construyendo figuras. Yo recuerdo que algunas figuras yo trataba de darles relieve. Los hacía en dos partes, así como un juguete y adentro le metía relleno, para que tuvieran bulto, como una escultura.

La música ha significado mucho en tu vida, aparte de ella, tu pintura, tú cantaste o cantas, hiciste todos los estudios de canto, cantamos muchísimo juntos.

Sí, ya tú conoces mi vida de cantante.

Y la musicalidad de tus hijos también...

Increíble la musicalidad de ellos. Y son elementos: el caso tuyo, tu afición por la música, más que afición, tú cantaste en serio, profesionalmente. Es decir, todos esos elementos han sido la base de la armonía que ha habido en nuestra familia.

Sí. La poesía también. Tú escribiste también muchas poesías, de <<nascosto>> como dicen los italianos.

¡Yo cometí muchos disparates!

<<En su espíritu politécnico>>, dice Juan Röhl en el ensayo que escribió sobre tu vida. Y eso es muy razonable... el otro aspecto, (bueno, siempre hay que cortar la conversación para introducir pinceladas de tu vida), ¿el de la enseñanza fue importante para ti? ¿A ti te gustó la pedagogía? Yo considero que por la voz de tus alumnos, yo creo que lo hacías muy bien, (aunque no enseñaste pintura, enseñaste la Historia del Arte).

Tuve la ocasión de enseñar pintura un poco. Elementos de pintura en un taller que fundamos nosotros en el Colegio Rafael Vegas, el Santiago de León. Ahí estudiaron algunos muchachos que posteriormente se dedicaron a la pintura o a la escultura, a las artes plásticas, como el caso De Stéfano, Coli que se dedicó a la escultura, los

Senior que tenían una gran afición por la pintura, en fin, Pardo. Había un grupo. Casanova fue el que se inició en la cosa literaria. Los muchachos de Toro. Yo he tenido una gran satisfacción con la enseñanzas. Yo tuve no solamente clases en el Santiago de León de Rafael Vegas, sino también en el Colegio Politécnico, en el Colegio Santa María, el de Hugo Ruan y en el de Lola Fuenmayor. Años de trabajo pero con satisfacción. Porque si no lo fueron todos o todas mis alumnos verdaderamente sensibles a mis enseñanzas, por lo menos una gran parte sí lo fue. Y todavía me encuentro a veces (han pasado muchos años de eso) con personas que me dan satisfacción recordándome, agradeciéndome. Rosette, Pedro J. Mora, Pedro Ríos Reyna, Eduardo Cassanova, Urbaneja, Uslar, Braun y tantos otros.

En líneas generales, de los pocos muchos grandes amigos músicos y algunos pintores, amigos que tuvimos, amigos de relación (socialmente hablando) se desarrolló principalmente en el profesorado, con los alumnos, con los demás profesores y con los directores de colegio una amistad y un aprendizaje tan grande, por ejemplo, de Rafael Vegas.

Claro, esos son personajes increíbles. Un maestro nacido. Era un gran maestro Rafael Vegas.

Es buen pedagogo es que el reconoce con humildad que enseña menos de lo que aprende de los propios alumnos.

Exactamente.

Ya me dijiste una vez que nunca te provocó enseñar pintura.

No, pintura no. Porque es que para mí la pintura no es

----- 108 p.

una cosa que tú puedas transmitir, es una cosa tan íntima, tan tuya. Eso es como enseñar a ser, como ya te dije. Tú no puedes enseñar a nadie a ser. Cuando la pintura está dentro de ti, que es tu ser mismo, es imposible transmitirla. Por lo menos conscientemente. Yo no registré nunca en mi cabeza que podía enseñarla.

Pero gozaste mucho enseñando Historia del Arte.

Sí, porque eso sí, y el dibujo elemental también, el dibujo que se veía en el bachillerato.

¿Tu goce mayor era enseñar a tus alumnos, ayudarlos a entender y a amar la pintura, el arte?

Ayudarlos en ese sentido sí. Es lo más que tú puedes hacer por una persona.

Háblanos del color blanco en tu pintura.

Eso es producto de una revisión de paleta, más que de la impresión de los bancos. Hay una intención de limpiar el color, de ir a un color más claro en toda

su intensidad, en todas sus manifestaciones. Se aclara la paleta, lo que llaman aclarar la paleta.

¿En todos los colores?

Sí, en todos los colores. Para ese año hay evidentemente un cambio.

¿Se aclara el color en sí mismo, o por un exceso de luz?

Yo no diría que es un exceso, yo creo que me acerco más a la justeza de la luz, con relación al color. Porque en los períodos anteriores aunque haya yo usado el blanco, había evidentemente otro concepto, otra idea de la luz, de la luz como formación del color, como elemento dentro del color. Eso yo creo que se manifiesta –y se puede verificar- en ese período de los años 70.

¿Ese predominio o amor por el blanco en los años 70 te lo inspira alguna cosa en especial, algún blanco especial, alguna luz que cae sobre algún blanco?

No recuerdo así en particular, aunque yo diría... (no pretendo ser poeta), pero yo diría que es la luz que cae sobre todos los blancos.

¡Qué bello! Tú también podrías tener un archivo memorable de blancos y blancos de otros pintores, y de otras épocas.

Sí, evidentemente. Yo siempre he hecho referencia a los blancos de Zurbarán que ha sido la impresión más intensa que yo he tenido de la constitución de un blanco. O sea, cuando el blanco deja de ser blanco y se convierte en un objeto, que hay que llamarlo de alguna manera, y lo llamamos blanco, pero que en su formación está la luz presente, está amasado con luz.

----- 109 p.

Muy bello. Tú en tus obras tienes muchos nombres derivados del blanco. <<Blancor Memorable>>, por ejemplo.

Tengo una impresión muy fuerte de esa condición del blanco.

Antes usabas el blanco como detalle, las cosas muy figurativas, un pequeño cuello. O en las cosas abstractas.

Pero el blanco en realidad, (no quisiera contradecirme), pero yo siempre he tenido interés por la luz, y esto es la culminación de ese interés que yo tuve durante toda mi vida por la luz, que viene a definirse propiamente en ese período, o por lo menos comienza a definirse.

A partir de este momento, yo creo que hay muchas cosas que se pueden considerar definitivas y definitorias en tu pintura: el concepto del ritmo, el concepto del blanco, de la luz, del color en sí mismo.

Sí, es que con los años las cosas dejan de ser intención manifiesta, y se empiezan a convertir en lo que son: el color es el color simplemente, sin más adjetivos. Igual el ritmo. El ritmo es el ritmo. Está contenido en la totalidad del cuadro. Aunque no haya una intención propiamente de hacer ritmo, el ritmo está

presente. O sea, de tanto hacerlo, ha penetrado dentro de la pintura, y aunque no quiera hacer ritmo, ya es un elemento que está incluido en tu pintura.

Sí, claro. Ya se sintetiza todo como tú hablabas: una especie de archivo en la memoria que se manifiesta en una forma sintética con todos los elementos. No digamos sintética sino simbiótica: todo forma parte.

Yo creo que ocurre un fenómeno muy interesante en esos períodos cuando se llega a una situación semejante. Es que las cosas dejan de ser una intención y se convierten en las cosas. Dejan de ser la búsqueda, dejan de ser la preocupación, dejan de ser todas esas cosas que rodean la intención de pintar. Dejan de ser de pronto, con el tiempo, con los años, dejan de ser eso, y ya no hay una intención de buscar tal cosa, sino una intención más bien de dejar constancia, una presencia si quieres, en la pintura. Yo creo que eso es importante dentro de la pintura.

Como en estos años digamos, pilares de tu pintura, porque yo considero que los últimos 15 años o 18 años de tu pintura, han sido una cosa definitoria en que se han reunido todos esos elementos y ya no te importa el lenguaje, ya es una cuestión de lo que está ahí presente.

Exactamente. Yo insisto que es importante este momento de mi pintura, no por lo que yo hice, sino por lo que pueda quedar en mi pintura de todo lo que yo he tratado de hacer en mi vida.

¡Es un largo camino!

Y esa presencia de la que hablé, yo creo que vale la pena, digamos que eso es definitorio de un artista. No creo que sea definitorio ni en más ni en menos. No se trata de calificar.

Si, es como la definición ya del pintor mismo, del estilo, por llamarlo del modo tradicional. Evidentemente hay en tu obra una personali-

----- 110 p.

dad muy definida, un estilo, un modo de concebir las cosas muy individual, muy tuyo.

Sí, yo creo que llega un momento que hay una liberación y yo considero que es esa liberación en arte. Cuando tú te haces prisionero de ti mismo. Cuando solamente eres tú el que está presente. Hay un acto de egoísmo tremendo, si tú quieres. Pero es así. Ya cuando en tu manifestación artística no cabe otra cosa que no seas tú. Yo creo que es el momento definitorio de una obra.

Sí. Y el ritmo, ¿cómo lo valoras en estos años 70?

El ritmo por ejemplo, para mí ya no es un problema.

¿Antes sí lo fue?

Antes sí, yo lo perseguía. Yo lo buscaba. Pero de tanto buscarlo, yo no se si lo encontré alguna vez... pero dejé de pensar de pronto en él. Y pinté simplemente.

Y todos esos elementos geométricos se fueron como almacenando y ahora formaron esa integración.

Es una integración evidentemente de todas las experiencias que uno ha tenido.

¿Tú sientes el peso de esa experiencia, o no cuentas con ella?

Es que la experiencia misma se convierte en manifestación, en testimonio que tú dejas.

Esa es la palabra, tu pintura es un testimonio.

Exactamente. Yo he querido que sea así. No es que yo busque ese testimonio, sino que ha venido así. Es de mi naturaleza.

Es más que un lenguaje, es un testimonio, una presencia.

Sí, evidentemente. Estoy contento de que haya sido así.

Sí, tú lo dijiste una vez <<cada quien testimonia, manifiesta como puede>>.

Exactamente. Tú tienes los medios que has traído a este mundo y no tienes otros. Si los usas honestamente, si los usas correctamente, no te pueden dar otra cosa que lo que es: autenticidad, sinceridad.

----- 112 p.

TIEMPO 7º

*La Luz, siempre la Luz
... el goce de la Pintura.*

----- 113 p.

Tú en estos años haces retratos, sobre todo retratos familiares. Hay el retrato de tus hijos, el retrato mío, el retrato de mi hermana María. ¿No te sientes cohibido con el retrato en medio de esa especie de libertad...?

No, yo en realidad al retrato siempre lo he considerado como una manifestación más de pintura, y es cierto que tienes que someterte a ciertas y determinadas cosas, que te limitan en cierto modo. Pero aún en ese acto de limitarte, hay también un acto de creación, hay un acto de vida en eso.

Sí, es muy particular porque el retrato de María Eugenia, por ejemplo, es ella pero pudiera ser otras personas también. Yo digo que tus retratos, sobre todo en esa época solamente cuentan con los elementos esenciales.

Sí, yo he tratado de llegar a los elementos esenciales del ser. Cuando es un retrato, son elementos esenciales que tú puedes reconocer de un ser determinado. Pero cuan-

----- 114 p.

do no es, puede ser cualquiera. Pueden ser muchos seres. Puede ser un ser.

Exacto. En esas obras tuyas que llamas, <<Permanencia>>, <<Persistencia del Ritmo>>, entran ciertos términos que son muy significativos: persistencia, permanencia, resonancia.

Yo creo que es una forma de nombrar el acto que tú has cometido. Esa es la permanencia... a fin de cuentas, ese es el testimonio. La persistencia es persistir, es ser constantemente. No es volver a ser, sino continuar siendo... Que es muy distinto.

En las <<presencias>> también se nota mucho esto como término, <<Presencia de la Luz>>, <<Presencia del Rojo>>, y siempre hay como un tejido con la memoria. Eso tiene significación o es solamente poética, porque hemos conversado lo de los títulos. A veces nos ha costado mucha meditación y búsqueda en el lenguaje, para ponerle un nombre a tu obra.

A veces, cuando uno tiene esos problemas de búsqueda de nombres, de insatisfacción en el fondo que no ha nombrado la cosa como es. Yo creo que uno exagera en ese sentido, porque ya la cosa está nombrada. Podría llamarse de cualquier modo, y seguirá nombrándose como tú la nombraste al momento de hacerla.

Claro, pero por tradición se le da una palabra...

Sí, para facilitar un poco... es como cuando tú dice amor. Amor ya sabemos lo que es, pero nadie lo sabe y lo puede definir de muchas maneras. Pero no lo puede nombrar sino de una forma, que es lo que tú has convenido con el resto de la humanidad para entenderte.

Tú hallas que coincide... no se, si fue el destino..., fue el deseo de Alejandro Otero y de Manuel Espinoza de hacerte un homenaje. ¿Coincide esa retrospectiva que te hace la Galería de Arte Nacional con una especie de retrospectiva de ti mismo, una especie de retrospectiva de ese almacén de cosas, que te ibas formando, desde que empezaste a pintar, hasta aquel año 76 de la retrospectiva? ¿Tú crees que ese era un momento oportuno para hacer esa retrospectiva?

Yo creo que sí, porque yo creo que las retrospectivas, como toda cosa, debe incluir el momento. Y me pareció justo el momento porque yo no había dejado de pintar. Yo seguía activo y sigo activo.

----- 115 p.

Y sobre todo por que tu pintura, ella en sí misma, había recogido una cantidad de experiencias...

Sí, exacto. Ya lo hemos dicho, a partir de cierto momento en mi pintura, hay una especie de recopilación de todo lo que hecho durante toda mi vida.

De aquí en adelante, tu pintura ya no es una búsqueda. ¿Cómo puedes llamarlo? Es una cosa que se estabiliza, porque monotonía no hay. ¿Cómo organizas tú esos elementos ya tan desnudos, tan menguados, tan severos, para usarlos en esa diversidad de cosas? ¿Cómo es tu proceso?

Yo creo que tú llegas a tener una humanidad que es tuya, la cual tú manejas, por ser tuya.

Y tu libertad.

Por supuesto, la libertad te lleva al encuentro de eso y cuando tú llegas a ese punto, tienes como un gran teatro donde hay un solo personaje que es capaz de mimetizar todo lo que le rodea, todo lo que tú quieres te lo hace.

Y a cada individuo le pasa lo mismo.

Yo creo que sí. No me atrevo a asegurarlo, pero yo creo que sí.

¿Tú te has sentido siempre un ser libre? ¿Tú nunca has sentido ataduras ni con tu pintura? Yo he sentido ese testimonio en ti. ¿Tú eres un ser libre, no has sentido ataduras, convenciones ni convencionalismos?

No, porque he tenido una enorme suerte. La vida me ha colmado en otros sentidos. Quiero decir sobre todo en el sentido material. Entonces esa necesidad de usar todos mis recursos para vivir lo he resuelto de una manera muy simple: he vivido simplemente. Y al decirte eso quiero decir que no he tenido compromisos con nada, con nadie. No por rebeldía, sino por naturaleza. Yo creo que todos los seres humanos cuando miran a su interior, a su vida misma, deben sentir lo mismo. Deben sentirse absolutamente libres.

Yo hallo mucho el uso de la libertad en tu obra. Es una cosa que es patente en tu obra.

Sí, porque está hecha por un hombre libre, simplemente... y esa presencia está ahí. Uno no se puede desligar de su obra, y sobre todo cuando tu obra empieza a ser una sola cosa contigo. Es ese momento es imposible desligar una cosa de la otra.

----- 116 p.

Regresando un poco. ¿Tú pintaste mucho en Margarita?

Sí. Dibujos de Pampatar, obras al óleo <<Porlamar>>, <<Luz Asuntina>>, de <<La Asunción>>, <<Luz de Porlamar>>, <<Azul de Porlamar>>. Las vivencias de Margarita me habitan aún. Creo que esa estadía en la isla, así como la de Mojácar (España) me enriquecieron mucho, sobre todo por la luz. <<Ventana de Mojácar>>, <<Luz Vespéral>>, <<Azul Vespéral>>, <<Hacia el Paisaje>> y tantas obras mías de esos años tienen mucho de esos lugares.

Yo creo que tu pintura ha sido más de taller que del aire libre. Siguen claro, fragmentos de paisajes, ventanas, vitrales, claraboyas, balcones, espejos, transparencias. ¿Son ámbitos que le creas a la luz siempre? Es lo que yo veo y siento en muchas obras tuyas.

Es cierto. Esos elementos los uso no tanto para tener a luz sino para alternarla con el objeto-luz del que ya te he hablado, ése, el de la luz por el color.

Tu exigencia contigo mismo te ha llevado tantas veces a destruir obras ya terminadas y aún firmadas, tu convicción, me has dicho, es la de que de tu taller no sale nada que no creas realizado a cabalidad. Tantas veces te vi terminar una obra –para mi bella, <<accomplie>>- y a la mañana siguiente voy a verla de nuevo y la has borrado.

Sí, el destino de la esponja con solventes. Creo que a todos nos ha pasado lo mismo. Tú con poesía y muchas veces haces lo mismo: borras, rompes, rehaces. Es que cada oficio, cada arte, lleva consigo una gran responsabilidad.

En el 85 empiezan nuestros viajes y estadias en Suiza. ¿Encontraste en Lucerna un ambiente propicio para tu arte?

Lucerna es un ciudad donde la paz se respira. Allí encontré mi amigos generosos que se prodigaron en facilitarme un lugar, una ventana, un balcón frente al lago para realizar tantas de mis obras, <<Cuarteto>>, <<Hacia el Paisaje>>, <<Sombra y Luz>>, <<Secuencia cromática>>, <<Amanecer en Jerusalén>> y tantas otras. Además en Lucerna vivía María Eugenia con su familia. Allí en Suiza nació mi nieto Diego Daniel Saks Barrios.

----- 117 p.

En Verona, poco después también te sientes a gusto y pintas con fervor ¿Y en Venecia?

Sí, <<Evocación de Venecia>> lo realicé en Venecia, y entre Venecia y Verona <<Resonancia Cromática>>. <<Tramonto>> es veneciano y ya <<Nostalgias>>, <<Terceto>>, <<Grisés alternos>>, son obras veronesas. Sí, la luz de Verona, el <<Tramonto veneciano>> siguen en mí, me son vivenciales muy preciados.

En ese año 91, regresamos a Caracas. Te enfermaste en Verona. Vamos a Houston donde te operan de la carótida. Llegamos a casa a Caracas. Es Noviembre, sigues mal. En Diciembre se agrava tu salud, enfermas gravemente. Entrás en terapia intensiva y pides tu música de Mozart. Igual había sucedido cuando tu operación a corazón abierto. Así con tus cinco by-pass, en terapia intensiva pides tu música. ¿En qué modo te asistía la música?

En un modo definitivo. Si de niño en un baúl encontré una flauta que despertó en mí la música, en esas horas de mis enfermedades graves la música me ha asistido para no dejar de vivir. La música me ha siempre acompañado y acompasado.

Compartes en estos años tu tiempo en la preparación de tu exposición en los EE UU. Alejandro Freites te la propone, estás aún convaleciente. ¿Aceptas ese reto expresamente para tu curación?

Tal vez digo sí como un reto a mi mismo. Trabajo intensamente en el 92. pero siento que mi pintura sigue su curso normal, un acto de vida, pero sí, me fue de

gran ayuda en mi curación, en mi ánimo. La obra <<Contemplación>> se puede considerar como un reflejo del reencuentro con mi paz interior.

También en estos años compartes tu tiempo y tu creatividad entre la pintura y la escenografía, sobre todo para el Ballet Contemporáneo

----- 118 p.

de Caracas, de María Eugenia. ¿Cómo compaginas lo uno con lo otro?

La pintura digo de nuevo igual: -un acto de vida- la escenografía también en modo natural. Durante años realicé escenografías, ahora aprovechaba todas esas experiencias y todo me era natural pues antes lo había hecho, había vivido el teatro no sólo como escenógrafo sino también como cantante lírico.

En 1993 realizas una obra muy singular, una <<obra maestra>>, en mi concepto y perdona que así lo considere y lo diga –me refiero a <<Cantoría>>. ¿Puedes referirte a esa obra? ¿Cómo la analizarías?

Sí esa es una obra que habitaba en mí desde hace tiempo. <<Cantoría>> es una reunión de las preocupaciones que he tenido como pintor: la integración de la luz como elemento en la composición del cuadro -es decir- como un objeto. La luz tiene allí un papel claramente compositivo.

Cuando realizaste <<Adagio>>, cual fue el papel de la luz?

En esa obra es la luz la que atraviesa diagonalmente el cuadro. Ese mismo eje de luz une los elementos musicales, la violinista y la cellista.

Cuando una obra tuya de llama <<Afinidad Cromática>>. ¿Es porque hay simbiosis entre el sonido y el color?

No, más bien es un título relativo a la conformación cromática de la obra y para mí, como siempre, el color es un elemento sonoro.

En el 94 pintas un autorretrato. Igual y en el mismo año realizas el retrato de tu nieto Diego. Yo ese retrato lo hermano con el que le hiciste a tu nieta Camille de niña, los hermano amos con los retratos que les hiciste a los hijos Miguel y María Eugenia, a los retratos que me hiciste a mí. ¿Esos retratos familiares qué fueron, qué son para ti?

Esas obras están impregnadas de afectos y nexos esenciales que me son muy preciados. Así también, los retratos de papá; de mamá inicié uno pero no lo terminé, así de mi hermano José Antonio, algunos bocetos solamente. Pero en todos siempre lo mismo: hondos afectos, amor.

En el 95 sigue la temática musical, diría yo más que la temática, la intencionalidad musical. <<Tributo al violoncello>>. ¿Es tu instrumento preferido?

Sí, junto con el instrumento vocal es el que prefiero. Como te dije, me hubiese gustado ser cellista. Estudié canto. Canté bastante en casa y en público. Canto aún.

¿La música en la pintura de Armando Barrios es tema predilecto de los críticos aquí, en París, en EEUU?

Yo mismo he sentido siempre esa sonoridad de los acordes cromáticos.

Cuando monté tu exposición <<Del Sonido a la Forma>> en la Galería Freites, (un homenaje tuyo a la música), sentí como si había que orquestar algo, temperar varias voces e instrumentos, afinar por

----- 119 p.

medios tonos, en mayor y menor, con escalas cromáticas, con resonancias y acordes.

Sí, cuando yo llegué estaba ya instalada la exposición. Tuve yo también la sensación de que entraba a un auditorio, a un concierto.

En el 96, lo español vuelve a habitar tus obras. <<Andalucía>> para mí es una abra capital, resume tu ascendencia española. Yo recuerdo como te impresionaron esos muros de Andalucía, los de <<Córdoba lejana y sola>>, los blancos sonoros tan de España siempre y en cada lugar. <<Apacible>>, <<Balada>>, <<Al Clavel>>, <<Andalucía>>, <<Ritmos>>. ¿Sientes allí a España?

Sí, por España yo siento una marcada inclinación siempre.

Y en estos años finales del milenio realizas algunos bodegones -<<Frutos>>, <<Nature Morte>> y algunos paisajes- <<Atardecer en Jerusalén>>, <<Campanario>> y <<Luz Matutina>>. ¿Tus paisajes y tus bodegones son como pausas, puntos suspensivos entre la figura humana eje central de tu obra?

Sí, así lo considero. Son pausas de una sintaxis compositiva que me llega como el silencio en la música. Otro modo de componer el espacio de la pintura, esas dos dimensiones. El uso de la atmósfera, del paisaje, del cielo, del mar, de la tierra siempre me ha motivado.

Hablando de esa motivación en ti de la naturaleza, en tu primerísima juventud de tus 20 años, escribiste poesías. ¿Antonio Lauro compuso una pequeña canción <<Apunte>> para voz y guitarra con un poema tuyo?

Sí, escribí algunos poemas, como tú señalas, muy de paisaje, de la naturaleza.

Escribiste <<Gasas viste la montaña para la fiesta del cielo. Para tu fiesta de niña, el alba trajo un lucero>>. También, como ejercicio en tus estudios de armonía y contrapunto compusiste algunas obras musicales. Un valse, <<Aguaclara>> que le dedicaste a mi madre. (Ella lo interpretaba al piano en modo conmovedor). Aguaclara

----- 120 p.

Cerca de Valera, es un pueblecito donde nació mi padre. Mi casa materna siempre se llamó <<Aguaclara>>. Compusiste también un Ave María a tres voces. Las hemos cantado en diversos eventos sacros y familiares.

Yo, como todo ser humano he cometido mis <<pecadillos>>. Esas poesías y esas composiciones sonoras son algunos de ellos.

¿Y en tus trabajos escenográficos te has sentido siempre a gusto?

Sí, es arte que me atrajo siempre. En la ópera, en el ballet para las coreografías de María Eugenia. El teatro y lo escénico es un mundo maravilloso y mágico. Me siento muy a gusto inventando esas metáforas que integran lo escenográfico. Mis ideas escenográficas son muy sencillas, apenas sugerencias muchas veces. Es creación igual a cuando ilustro algunos poemas tuyos –o cuando, por ejemplo, realizamos los cuentos para niños.

¿Cómo resumirías tú, en breve, tu vida de pintor?

Aunque me es difícil decirlo en palabras, acostumbrado como estoy a decirlo en pintura o, mejor dicho, pintando casi durante 70 años, mis artes y oficios de pintar podrían resumirse en sus lineamientos esenciales de este modo:

Una primera etapa que incluye los años de mi formación académica en la Escuela de Bellas Artes de Caracas, etapa ésta, caracterizada en sus comienzos con una influencia directa de los claroscuristas holandeses y españoles (importancia de la luz y la sombra entendidas como valores: blanco y negro).

Luego, debido a un cambio de orientación en los estudios académicos, se operó también un cambio en mi pintura, lo cual consistió en darle importancia al color como consecuencia de lo aprendido según esta nueva orientación de la Academia, orientación que se basaba en las teorías impresionistas hasta entonces desconocidas por mí: entendimiento y búsqueda de la atmósfera que rodea al objeto en vez del color como cualidad del objeto en sí mismo, es decir, la representación del fenómeno cromático producido por la descomposición de la luz en los colores contenidos en ella.

Más adelante me interesé de manera muy especial por las teorías cubistas, es decir, reducción a formas geométricas de los elementos que me proponía representar en mis obras de entonces procurando la independencia de esas formas una vez geometrizadas, poniéndolas a valer por sí mismas, independientemente de lo representado.

Años más tarde y después de haber hecho una revisión de todas estas experiencias y coincidiendo con mi primer viaje a Europa, me interesé por los planteamien-

tos y teorías del abstraccionismo: eliminación de los elementos representativos de la naturaleza hasta quedarme con formas abstractas de pura invención y procurando la interrelación entre las formas y el color. Aún dentro del abstraccionismo, al igual que las etapas anteriores, me mantuve dentro de una tradición puramente pictórica, respetando fundamentalmente las dos dimensiones: alto y ancho que han caracterizado siempre la pintura. Durante unos cinco o seis años cultivé el abstraccionismo, pero luego volví, poco a poco, a la figuración representativa basándome en todas esas experiencias. Eso fu por los años 1955-60.

A partir de entonces esa geometría va desapareciendo poco a poco, quedando de ella sin embargo la estructura de la composición de la obra, o sea la organización de los distintos elementos que toman parte en ella.

A lo largo de toda mi obra me han interesado siempre y en forma constante otros elementos que considero característicos de mi pintura: la luz, el ritmo y el espacio por color, es decir que la tercera dimensión <<sugerida>> trato de representarla por la relación de los colores entre sí. Soy un pintor figurativo porque me motiva más son las formas de la naturaleza, esencialmente el ser humano el cual considero como tema inagotable.

Debo reconocer la influencia grande de la música en mi obra. Agrego aquí lo que considero más definitorio de esa dualidad música-pintura en mi vida y en mi obra:

<<...siendo yo muy niño encontré un viejo baúl de mi madre una flauta travesera de madera y un libro sobre un pintor hebreo: Maurice Gottlieb. A esa flauta – como pude- le saqué sonidos, y al libro, mis deseos de pintar, de dibujar. Fueron las dos primeras señales que me daba el destino. Después tuve que escoger entre ser músico o pintor. Estudié a la par la pintura y la música. Escogí la pintura pero la acompasé con la música. Las artes todas tienen muchas cosas en común...>>

En este año 1999, la Xerox de Venezuela publica tu Catálogo General: una recopilación de tu obra y de tu vida en el arte desde 1930 hasta hoy. ¿Te parecen importantes los catálogos generales razonados?

----- 122 p.

Muy importantes, no solo por el registro de las obras, por la informática, por lo que ellos contribuyen en la educación como un apoyo didáctico también para la historia y para el desarrollo de las Artes Visuales en los diversos países, sino como documento fidedigno en oposición de las falsificaciones, plagios, copias de firmas, deformaciones de la obra creadora de los artistas, quiero decir; como oposición a esos actos delictuosos, a esos fraudes, a esas violaciones de las autorías artísticas que tan daño han hecho, nos han hecho, digo, pues somos

varios, muchos artistas plásticos venezolanos –las víctimas- de esas personas inescrupulosas dedicadas a esos oficios ilegítimos.

Yo sé que el arte y oficio de <<copista>> existe y son muchos los profesionales en esos ámbitos a nivel mundial, pero el producto es una << copia >>. Sobre todo para obras de artistas del pasado, cuando un artista está aún en vida y en plena facultad creadora, los copistas, falsificadores y plagiarios, no tienen sentido, tanto más que a la mayoría de ellos asisten solamente fines mercantilistas. Creo que esas acciones deberían siempre recibir el peso de la ley.

La reforma que está sucediendo en los ámbitos de la justicia venezolana, creo yo, debería tomar en consideración estos aspectos y hacer precisamente eso: JUSTICIA. Los catálogos generales razonados son útiles, por no decir indispensables, en los aspectos aquí referidos.

----- 123 p.

Para cerrar estos diálogos, esta porción larga y ancha de tu vida artística dejo como epílogo lo que hace tiempo le escribí a ella, a tu compañera de siempre: tu pintura!

<<Hermanada con la música, acompañada por la poesía y por los modos de callar que suelen acompañar la soledad creadora y revelar a la criatura humana en su más diáfana mismidad, la pintura de Armando Barrios, como él mismo ha dicho, manifiesta y expresa un testimonio: el de haber vivido y el de seguir viviendo por la pintura como primera razón de ser y desde la pintura en esa aproximación por la que todo hombre se ejercita en su afán individual o colectivo de entrever la verdad>>.

...y como epílogo un poema breve con el cual –tal vez- me aproximé a la definición de tu pintura:

----- 124 p.

*Enigmas...! Esta luz que canta,
este resplandor que ilumina realidades y
sueños, instantes conjugables.*

*Enigmas...! Este silencio trascendido,
estos modos de mirar espacio y tiempo,
colmo y vacío en la quietud
de impenetrables vísperas.*

*Enigmas...! Porque el tiempo tiene forma
y la luz tiene tiempo para llamarse color,
claroscuro, mediatinta o espejo.*

ARMANDO BARRIOS

Pintor venezolano nacido en Caracas, 21/8/1920

Estudios de pintura: Escuela de Bellas Artes, Caracas, Academia Grande Châumiére, París. Liceo Artístico, Roma, (técnica y traslado al fresco).

Estudios de música: Escuela superior de música, Caracas, New York, París. Graduado en canto lírico, (barítono) y materias adjuntas: piano, solfeo, historia de la música. Cursos de armonía y contrapunto. Cantó en varios conciertos y en óperas. Solista del Orfeón Lamas.

Realizó numerosas exposiciones individuales en Venezuela y el exterior: Caracas, Maracaibo, Valencia, París, Londres, Lund (Suecia), Madrid, Roma, Barcelona, Miami, New York. Exposiciones colectivas en Suiza, Francia, E.E.U.U.

Premios recibidos: Nacional de Pintura, Boulton (2 veces), Frían, Reverón, Michelena, Planchart.

Medallas Andrés Bello, Pedro Angel González e instituciones universitarias: U.C.V. y Lisandro Alvarado (Barquisimeto), <<Honor al mérito>> de la Gobernación del D.F., premio IMPREC, Caracas.

Ejerció la docencia en Historia del Arte. Fue director del museo de Bellas Artes donde realizó una admirable labor.

Una extensa bibliografía informa su vida y su obra de creación. Ensayos, libros y artículos de Víctor Guedez, María Zambrano, Frank Elgar, Denis Chevalier, Waldemar Georges, Juan Calzadilla, Rafael Pineda, Reyna Rivas, Juan Roehl, Ida Gramko y tantos otros nombres largos de enumerar testimonian, tanto como el Catálogo General Razonado de A. Barrios (obras desde 1930 hasta 1999), en modo exhaustivo del quehacer artístico de Barrios en su país y en el exterior.

Como escenógrafo trabajó desde 1940 hasta 1999, en óperas, teatro, ballet, especialmente para el Ballet Contemporáneo de Caracas. Es premio Casa del Artista como mejor escenógrafo.

Casado con la escritora Reyna Rivas. Padre de la bailarina y cantante lírica María Eugenia Barrios Zaks, y de Miguel Barrios Rivas, arquitecto y fotógrafo profesional.

Armando Barrios falleció el 2 de Diciembre de 1999 en Caracas, encontrándose en pleno ejercicio de su actividad pictórica.

----- 126 p.

REYNA RIVAS

Escritora venezolana nacida en Coro.

Estudios: Universidad Pedagógica en Caracas, (Profesora de Castellano), Universidad La Sorbone (París): estudios de filosofía. Estudios de Arte Egipcio y de Arte Moderno: escuela de Louvre, París.

Estudios de música: Escuela Superior de Musica (canto y materias adjuntas). Estudios de perfeccionamiento vocal operístico: París, Toma, Siena, (Academia Chigiana).

Proyectos realizados: Museo Pedagógico de Consucre, Las Artes Plásticas Venezolanas en sus Voces, (Consucre). Sociedad Amigos del Museo de Bellas Artes.

Curso Magistral: El Canto Lírico en relación con la Foniatría, junto con la profesora María Elena Lander especialista en Terapia de la Voz (Escuela de Música Lino Gallardo, Caracas).

Integración de la Fundación Ballet Contemporáneo de Caracas.

Catálogo General de la obra de Armando Barrios (1930 al 1999) junto con Miguel Barrios.

Sección Pedagógica Museo de Bellas Artes.

Revista VISUAL, Museo de Bellas Artes, etc.

Ejerció la docencia durante varios años, (Castellano, Literatura y Filosofía), tanto como la enseñanza del canto lírico.

Colaboradora en el diario EL Nacional, EL Universal, Revista Nacional de Cultura y en el extranjero: Papeles de Son Armadans, (España), Journal des Poètes (Bélgica), Cuadernos Americanos (México), etc.

Miembro fundador de AICA Internacional y CRITVEN (Venezuela).

Miembro de la junta directiva del Ballet Contemporáneo de Caracas.

Ha publicado 11 libros de poesía, entre los cuales: Sei Prosas, París, prólogo del poeta Robert Ganzó; Palabra y Poesía con prólogo-ensayo de la filósofo María Zambrano; Memorables, (Monte Avila Editores), con prólogo del Dr. Ernesto Mayz Ballenilla; <<Hôtes de la Memoire>>, París, (Editorial Seghers) con prólogo del poeta Pierre Seghers. Ha publicado también varios libros de cuentos para niños basados en el folclore venezolano.

Es premio Panamericano (Ensayo). Premio Interamericano (Poesía) y mención honorífica en poesía por su libro Sueño de la Palabra, Universidad Rómulo Gallegos, San Juan de los Morros.

Como cantante lírico: Ha cantado en numerosos conciertos operísticos en Venezuela, Francia, Italia, E.E.U.U., etc.

----- 127 p.

INDICE

TIEMPO 1º: <<Barrios! a la pizarra...>>.....Pag.7

TIEMPO 2º: En la Academia...un pie de yeso.Pag.19

*TIEMPO 3º: Siempre la Música, <<...cinque, dieci, venti, trenta...>>
.....Pag.33*

TIEMPO 4º: París.. un pacto Mosqueteril...Pag.54

TIEMPO 5º: <<Por el Museo de Bellas Artes... y después Italia:Milán, Roma, Siena,...>>Pag.74

TIEMPO 6º: El Ritmo y la Danza: <<Ejes en mi pintura>>... y en los <<Vivenciales>> -¡La Libertad!Pag.97

*TIEMPO 7º: La Luz, siempre la Luz... el goce de la Pintura.
.....Pag.113*

----- 128 p.

BARRIOS, Armando y Reyna Rivas, **Diálogos**. Venezuela, Editorial Arte, 2000.