

Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

Registro ICAA: 1168268

Fecha de Acceso: 2019-10-12

Cita Bibliográfica:

Delgado, Rafael. "Pedro Centeno Vallenilla." In *Pintores venezolanos* : Tomo II, 589-616. Caracas, Venezuela: Ediciones Edime, 1969.

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

Resúmen:

El historiador Rafael Delgado desarrolla aquí una semblanza biográfica y crítica sobre el pintor y dibujante venezolano Pedro Centeno Valenilla con apuntes sobre su formación académica, así como sus primeras exposiciones colectivas e individuales tanto en Europa como en Venezuela. Añade a ello su temprano interés en los mitos aborígenes (Quetzalcóatl en México o María Lionza en Venezuela), penetrando en el folklore venezolano y los héroes patrios. Delgado aporta datos de interés sobre aquellos modelos pictóricos que acogió su sensibilidad (Tintoretto, Miguel Ángel, Tiépolo, Goya, El Greco), sus deudas con movimientos históricos como el clasicismo, el prerrafaelismo, el simbolismo y, finalmente, su asimilación de aspectos de las vanguardias históricas (puntillismo, surrealismo). Finalmente, el autor reconoce la alineación del pintor con el "renacer del indio" en América Latina a partir de las décadas veinte y treinta.

Pedro Centeno Vallenilla

El retrato de la abuela

PEDRO Centeno Vallenilla nació en Barcelona, Estado Anzoátegui, un 13 de junio de la primera década del siglo; hijo del ingeniero y arquitecto Melchor Centeno Grau y de su esposa Herculía Vallenilla Lanz de Centeno; uno de los tres varones de los seis hijos que tuvieron. Fue la suya una familia de intelectuales amantes del arte.

De pocos años de edad fue llevado en residencia a Caracas, que ha sido la ciudad (aparte sus largos viajes a Europa y los Estados Unidos) de su vida. Los primeros recuerdos del pintor: están ya relacionados con su pasión por el arte. Un día, estaba a los pies de su abuela oyendo (¡tan pequeño era!) un cuento que ella le contaba; se le ocurrió hacer en un cuaderno escolar, el retrato de su abuela. Lo hizo; y ha resultado el mejor retrato de ella que conserva su familia; de perfil. Su madre, al verlo, le dijo: «¿Por qué no copias las obras de los grandes artistas que publica «El Cojo Ilustrado?»» Aquella revista la recibía por suscripción su tío el poeta y general Baltasar Vallenilla. Le hizo caso a su madre y comenzó a copiarlas, acostado en la alfombra, boca abajo. Su

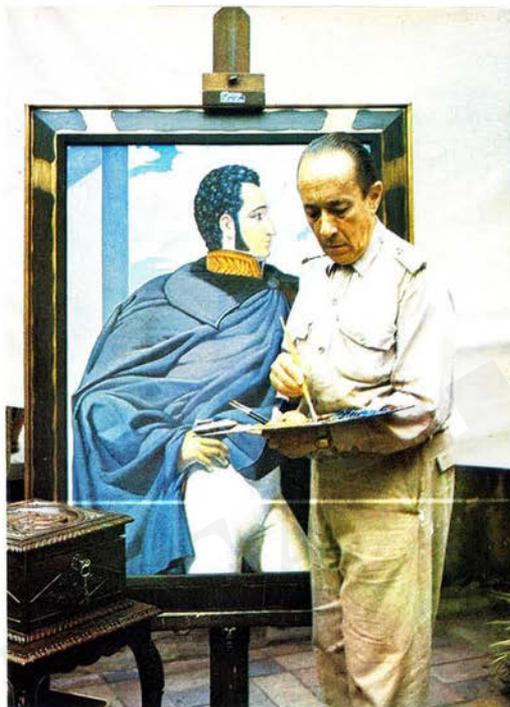


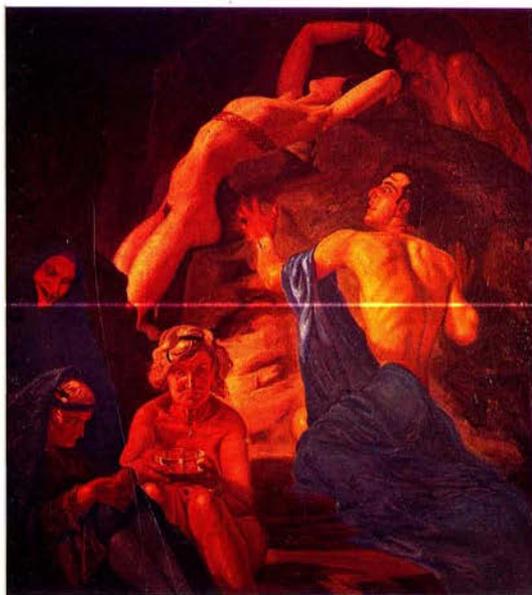
Foto del artista.

padre, ingeniero del ferrocarril del Táchira, pasaba temporadas fuera de casa. Un día le enseñó una de las copias que había hecho. Se quedó mirándole, extrañado, y dijo: «Esto no puede haberlo hecho Pedro; y si lo ha hecho lo ha corregido alguien.» Tuvo que hacer una copia delante de él para que creyera que lo había hecho él solo.

Tolerancia

En aquellos comienzos el pintor tuvo un estímulo especial. Un padre llamado Pavalleaux, del colegio de padres franceses donde comenzó a estudiar. Es arquitecto y un dibujante magnífico. Fue el constructor de la iglesia gótica de los Palos Grandes; fue su maestro de dibujo.

Por entonces la enseñanza plástica se hacía en la Academia de Bellas Artes que ocupaba el local donde hoy está la Escuela Superior de Música. Entró en ella siendo muy niño, siguiendo al mismo tiempo la enseñanza general en el colegio de los padres franceses. Salía del colegio a las once horas de la maña-



Brujerías.—1928. Propiedad del pintor. Roma.

ña y un cuarto de hora después llegaba a la Academia; así lograba asistir a clase durante tres cuartos de hora ya que se terminaba a mediodía. Para ganar unos minutos, hacía el trayecto corriendo.

Sus primeros estudios fueron los clásicos; lo pusieron a dibujar los calcos de antiguas estatuas. Apenas tenía once años y medio. Cuando ganó el primer premio de dibujo lo pasaron a la clase de desnudo; los modelos eran hombres y mujeres. Los profesores no sabían qué hacer con él, si dejarlo entrar en la clase o no. Su padre en el Táchira, decidieron consultar con su madre el caso. Su madre pidió que lo consultaran con los padres franceses; ellos, inteligentes y cultos, liberales, dijeron sencillamente: «Lo pueden pasar a la clase; que vea a la modelo desnuda, no importa.» Y fue así como vio por la primera vez una mujer desnuda; una modelo que llamaban la Coreana, una mestiza de grandes senos. Uno de sus condiscípulos era ya un hombre Armando Reverón. El era el más pequeño de toda la Academia; no le llamaban más que Pedrito. A veces los alumnos se ponían de acuerdo para que la modelo lo llamara y le ofreciera: «Ven, Pedrito, toca aquí.» Y le señalaba los senos...

El pintor recuerda a sus maestros entre ellos, uno que llegó después de estar él de alumno, Cirilo Almeida Crespo, nacido en Los Teques en 1871; un pin-

590



Quetzalcohuah.—1932. Propiedad del pintor.

tor que había estudiado en Londres, un enamorado de los prefaelistas; fue el primero que le comenzó a enseñar el arte de una manera profunda.

El primer viaje

Después de terminar el bachillerato, sin dejar de estudiar pintura, estudió derecho y se graduó en 1926; aunque jamás tuvo otra vocación que pintar. Pero sus padres querían que tuviera un título y les obedeció. Si en vez de leyes hubiera estudiado otra especialidad, igualmente la hubiera abandonado sin llegar a ejercerla como hizo con esa carrera. La abogacía se terminó para él en el momento en que fue abogado.

Por entonces el doctor Itriago Chacín, que era el canciller, disponía por consiguiente los cargos diplomáticos; le dio un nombramiento de agregado civil de la Legación de Venezuela ante el Quirinal, en Roma. Naturalmente, el canciller sabía que él iba a estudiar fundamentalmente pintura.

Antes de ese viaje hizo su primera exposición en la foto-galería Manrique y Compañía. Presentó tres

IV



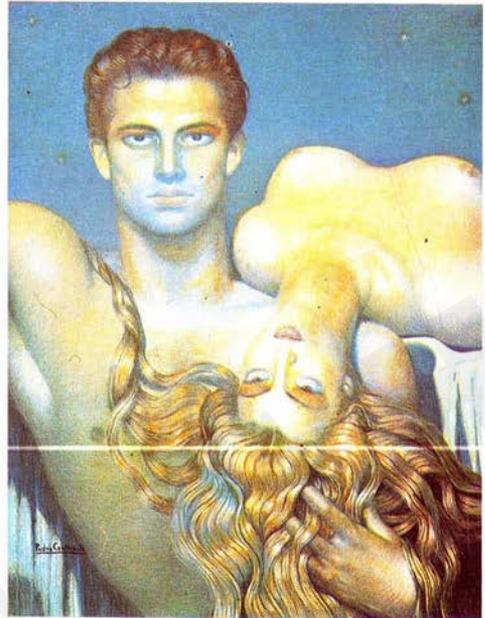
El Estanque muerto.—1921. Propiedad del pintor.

obras: una *cabeza de Estudio*, el *Antonio del Mercader de Venecia de Shakespeare* y *Colón ante el Mar*. Para los dos últimas le sirvió de modelo el famoso actor venezolano Teófilo Leal. También pintó antes de irse a Roma su primera obra de grandes proporciones, la *Agonía de Jesús*, que está ahora en la iglesia de Santa Teresa, en Caracas.

Ya en Roma expuso en muchas ocasiones. Tuvo mucho éxito en aquellos años. En 1927 tomó parte en la gran exposición romana de «Cultura de amatori d'Arte». Regresó a Venezuela en ese mismo año 1927: con el fin de hacer una exposición en el Museo de Bellas Artes, en el edificio de la Universidad Central, donde estaba entonces.

Los grandes maestros

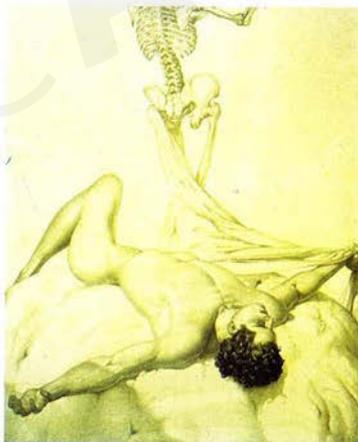
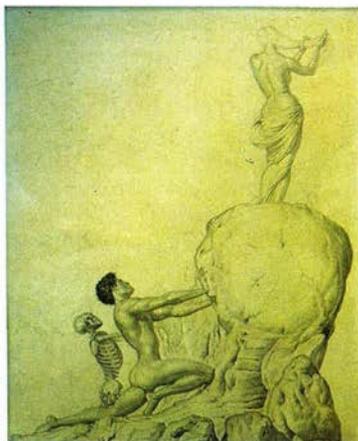
Terminada la exposición regresó a Roma. Durante quince años vivió en la Ciudad Eterna: Viajando por toda Europa y yendo a Venezuela varias veces cortas temporadas. Trabajó en el mundo diplomático los diez primeros años; los cinco restantes, no. En Roma estudiaba la pintura, a través de todos los



Claro de luna.—Propiedad del pintor.

grandes maestros; en los museos. No quiso tener ningún profesor en Europa. Siempre pensó que lo mejor sería estudiar directamente las obras maestras de todos los tiempos, las técnicas de pintura. Llegó a Europa con sus estudios hechos; Almeida Crespo le había enseñado la técnica inglesa, la de Antonio Van Dyck, la de los prerrafaelistas; en los museos de Europa completó su conocimiento de todo ello, así formó su propio estilo de pintor. A su manera, sin influencias directas, sino indirectas de los grandes maestros. De cada uno asimiló lo que le iba mejor a su temperamento. Primeramente, estudió a los maestros de la escuela de Venecia. Atraído por su luminosidad, que le interesaba porque quería pintar la luz del trópico, cuando un día regresara definitivamente a Venezuela. Porque su pasión por la pintura fue siempre determinada, condicionada por el deseo de hacer una obra en su tierra. Otros maestros le interesaron mucho, Velázquez y Goya; principalmente por su técnica. Goya tiene mucho de Tiepolo; aquel excelente veneciano retardado que estuvo en España en tiempo de Goya, y del que éste aprendió mucho.

El pintor que más le interesó fue Tintoretto. Porque en él se reunieron las cualidades que hicieron a varios otros separadamente: Tenía la potencia creadora de Miguel Angel y el gran sentido del color de los



Sonata.—Propiedad del pintor.

venecianos. Consecuentemente también admiró mucho al Greco, que es un hijo espiritual de Tintoreto, continuador de su obra magnífica. Toda la trayectoria de su vida, si hubiera que resumirla en una palabra, sería buscar. Su vida entera es eso, una búsqueda sin fin. Después tuvo otro gran maestro el trópico, la luz de su país; y con la luz, las leyendas, las tradiciones, los personajes, los héroes, los mitos y la gente del montón, todo lo que forma su mundo; su obra está hecha en función del mundo venezolano; es una obra de amor patrio. Y cuando ha sacado de mitos universales la fuente de la inspiración, ha sido para buscar en ellos lo que hay de venezolano.

Renacimiento indio

En 1927, regresó a Venezuela porque sentía todavía la necesidad de seguir estudiando a los maestros. Viajó para una toma de contacto con su mundo e hizo una nutrida exposición en el Museo de Bellas Artes. Después de unos meses de ausencia regresó a su estudio en Roma. Al año siguiente tomó parte en la Exposición Internacional de Lieja (Bélgica), donde le dieron un diploma de honor.

En 1929 fue nombrado secretario de la Legación de Venezuela ante la Santa Sede. Fue nombrado también, en ese año, por Víctor Manuel III de Italia, Caballero de la Corona, poco después de haber tomado parte en la Exposición del Círculo Artístico de Roma, hecha en la vía Margutta. Los críticos hablaron de un cuadro suyo, *Sinfonía Tropical...* En esa época trabajó mucho; en realidad, siempre trabajó con intensidad. En 1930 fue invitado a la Exposición del Arte Sagrado, hecha en Padua, a la que contribuyó con dos obras *El Verdadero Paraíso* y *La Sombra*; otra obra está ahora, en el refectorio de los Padres Capuchinos de la iglesia de las Mercedes, en Caracas. El *San Sebastián* que hizo en ese mismo año para la Exposición Latino-americana del Instituto Cristóbal Colón, en Roma, está hoy en la Santa Capilla de Caracas.

Ya había encontrado para entonces su forma definitiva, solamente le faltaba cierta seguridad que le han ido dando los años de labor ininterrumpida. Le faltaba volver a Venezuela, para encontrar sus temas de arte; pero la forma, el estilo ya estaban creados. Cuando se comparan sus obras de entonces con las más recientes se aprecia bien que su concepto y su técnica se han variado en el fondo desde aquella época hasta hoy; simplemente han evolucionado.

Siguió en Roma, pintando y dibujando alternativamente. Dibujó mucho, en aquel período. En 1931 hizo una exposición de dibujos inéditos en la Casa

de España en Roma; los críticos, que ya en otras exposiciones habían señalado sus dibujos como especiales, esa vez los calificaron como los primeros dibujos modernos.

Volvió a tomar de nuevo contacto con Venezuela. En 1932, en Caracas, hizo una exposición de óleos y blanco y negro en el salón central de la Academia de Música y Declamación.

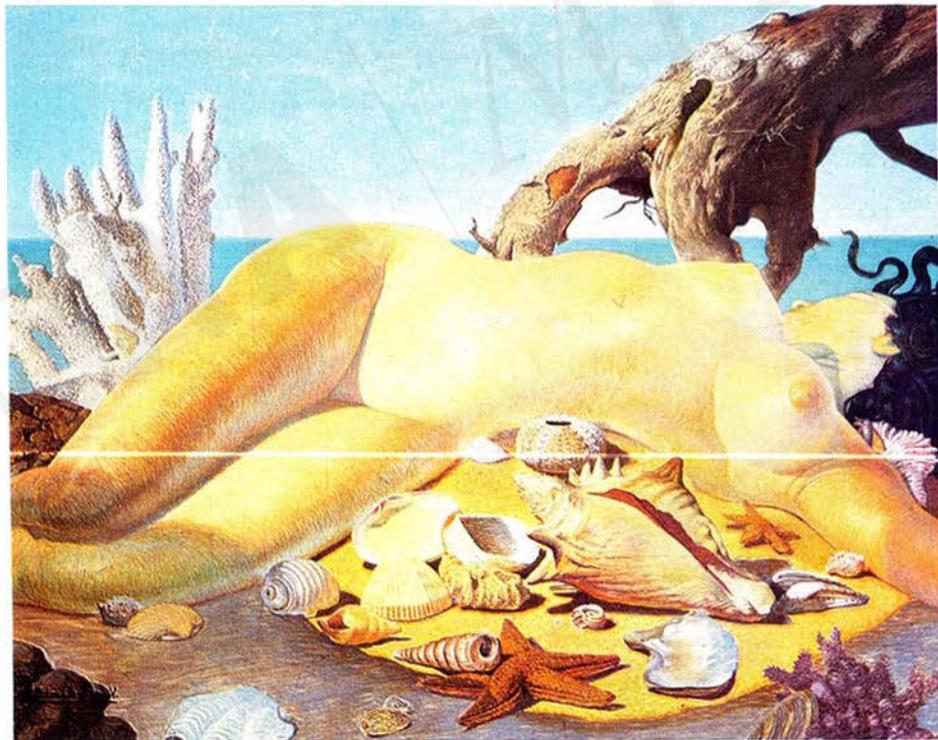
En los cuadros de aquella exposición estaba ya latente el germen de lo que debería apasionar más tarde a Centeno, el indigenismo, las figuras-símbolo de América. Para ello había hecho varias obras sobre caciques aborígenes y de figuras míticas como Quetzalcoatl. Uno de aquellos cuadros indigenistas, *Brujerías*, poco después formó parte de una exposición de Lieja (Bélgica). El indigenismo de Pedro Centeno había nacido, aunque tardaría todavía algunos años en convertirse en el centro de obra. El crítico francés Camille Mauclair, visitando una exposición que hizo en 1933 en la Galería can Charpentier, dijo exactamente: «Mirando estas obras de Pedro Centeno he comprendido que el espíritu latino se salvará en América Latina.»

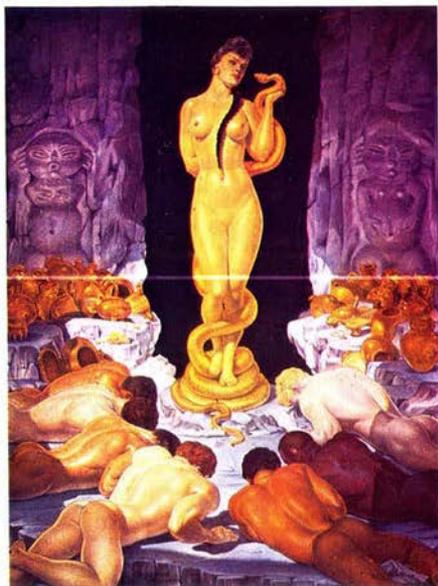
En 1935 volvió a mostrar sus obras en Roma, en la Plaza del Colegio Romano, en el Palacio Doria. En aquella ocasión, el rey de Italia, Víctor Manuel III, honró al pintor con una visita a su exposición. El rey recibió del pintor un dibujo que llamó mucho la atención del real visitante, *Impresiones de Grecia*, que desapareció en el derrumbe del fascismo italiano. En esa misma exposición había un dibujo, *La Estirpe*, fue reproducido en varios diarios y revistas de Italia. Benito Mussolini lo vio y decidió comprarlo. Cuando el pintor lo supo quiso dárselo, pero Mussolini no quería aceptar un regalo; finalmente, en una visita personal, el pintor se lo entregó; hoy está en la casa paterna del Duce, en Predapio.

En aquella exposición mostró el *Guaicaipuro*, el primer cacique venezolano que pintó, que hoy está en la casa del gobierno del estado Miranda.

El pintor busca entre sus recuerdos de Europa una carta de América, de cuando vivía en Roma («La emoción que he sentido al ver su dibujo...»). Una poetisa de América, sin conocerlo, le había escrito a Roma, para decirle lo que lo admiraba: Juana de Ibarbourou, en 1936.

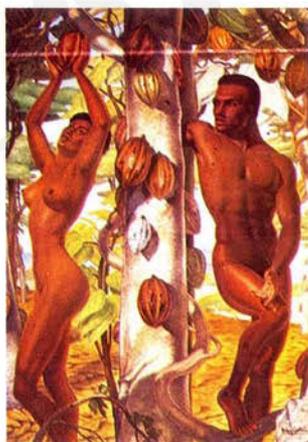
Arquitectura marina.—Propiedad Sra. Bertha de Jiménez.





María Lionza.—Propiedad Dr. William Williams.

El cacao.—Propiedad Dr. William Williams.



El pintor recuerda el comienzo del fascismo; la juventud tenía un espíritu de renovación sincero, arrollador; pero después todo se fue derrumbando, para convertirse en un mundo de política. El pintor detesta la política, sobre todo los partidos que dividen las patrias, que crean los odios en los pueblos... En 1938 volvió a mostrar unas obras suyas en Caracas, en el Ateneo; Arturo Uslar Pietri las elogió mucho. En 1939 hizo otra exposición en el Ateneo de Valencia; en este mismo año, en el mes de febrero, en la Catedral de Caracas adquirió uno de sus cuadros, un *San Sebastián* hecho unos años antes.

Estaba en Europa cuando comenzó la guerra mundial, pero tenía ya un compromiso para decorar la Embajada de Venezuela en Washington. Italia entró en guerra. Se marchó, dolorido, angustiado, de un país que tanto le había dado, de una Europa que tanto le había enseñado.

Los murales destruidos

En 1940, el profesor G. V. Callegari, crítico de arte, publicó un largo estudio sobre Pedro Centeno y su obra, en la revista «La Razza», de Roma. El pintor se estableció en los Estados Unidos de América.

En Washington hizo cuatro murales para ser colocados en cuatro grandes espacios del gran salón; cuando se los encargaron todavía no se había terminado de construir el edificio de la Embajada Venezolana en Washington; pero le dieron las medidas exactas de los espacios que iban a ocupar sus obras, de forma que las empezó a hacer en Roma, en su taller. Se instaló en Nueva York, donde abrió un taller y fue pintando los cuatro murales; y a medida que los terminaba los llevaba a Washington y los iba instalando.

Después siguió viviendo en Nueva York. El pintor afirma que cometió un gran error: Ir a los Estados Unidos después de haber ido a Europa. La etapa debió ser al revés. El contraste es enorme, cuando se llega de aquellos países latinos de Europa, abarrotados de tradición, a un país que no la tiene. Los norteamericanos quieren ser ingleses; es su modelo, Inglaterra; pero son al contrario; algo así como la antítesis del inglés. Los ingleses hacen una clara distinción entre lo primero, que es el imperio inglés, y la libra esterlina, que es solamente lo segundo; los norteamericanos ponen el dólar delante de su país...

(El pintor hace una pausa para ofrecer ese café misterioso que nadie sabe qué ni cómo es, que está hecho de misteriosas hierbas y se toma sin azúcar.)

De aquellas cuatro obras no queda más que una allí, *El Trópico*. Las otras fueron destruidas por la insania de un empleado de la Embajada.

Andrés Eloy Blanco

Regresó en 1944 de los Estados Unidos; pintó mucho; sus recuerdos de Venezuela afloraban y tenía que pintarlos, para liberarse de ellos; más que recuerdos personales eran recuerdos de la historia de Venezuela, de sus indios, de sus tradiciones y leyendas. El pintor siempre ha sentido la raíz de América y dentro de ella la de Venezuela muy hondamente.

Pintó una *Virgen de Coromoto*, esa Virgen que dejó su retrato en las manos de un indio, la patrona de Venezuela, la protectora del indio de esta tierra; algo místico que muestra a la raza autóctona en un milagro. Trabajó sin descanso en su estudio de Nueva York pensando en ese tema venezolano. La obra está en la actualidad en la iglesia de San Juan Bautista de Caracas. Hay tres ángeles, uno blanco, uno indio y otro negro, los tres ángeles de la confluencia de las tres razas. Ese cuadro le dio una de las grandes satisfacciones de su vida, porque llegó indirectamente al pueblo, a todo el pueblo de Venezuela, y ahora anda por el mundo también; a través de unos

versos de un gran poeta vernáculo, que admira mucho, Andrés Eloy Blanco. Para escribir «Píntame angelitos negros», Andrés Eloy Blanco se inspiró en esa imagen de la Virgen de Coromoto. Desde 1941, el cuadro está en la iglesia de San Juan.

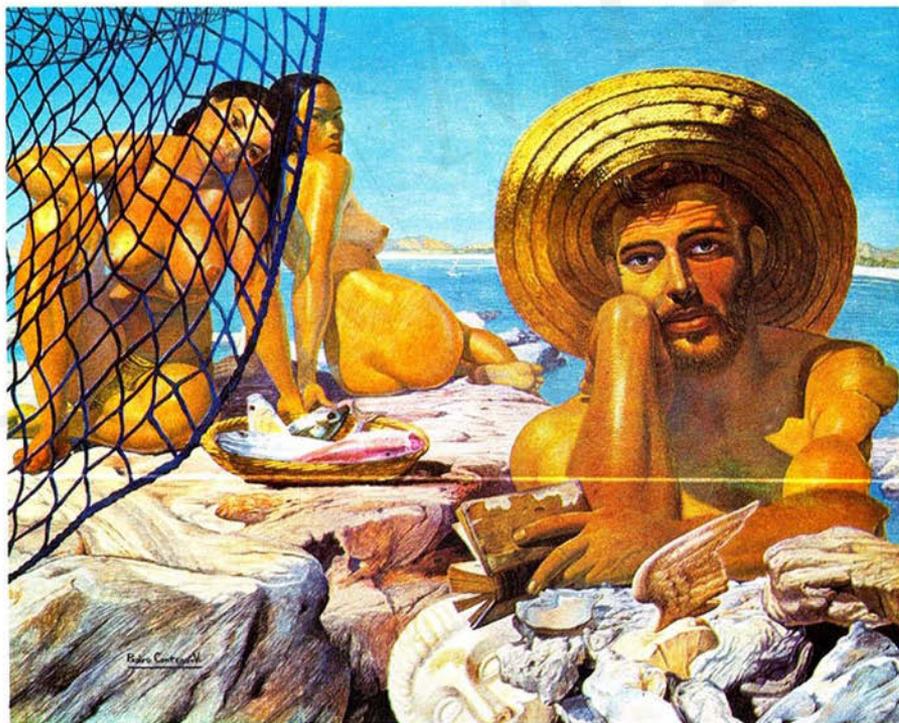
Desde su regreso de los Estados Unidos se instaló en Caracas; al regreso se encontró con su padre enfermo; no podía irse y dejarlo así; después, murió su padre; tampoco podía dejar a su madre, que lo había perdido. Decidió convertirse en un sembrador, hacer algo para él y para los demás; sembrar en su patria lo que fuera de ella había cosechado.

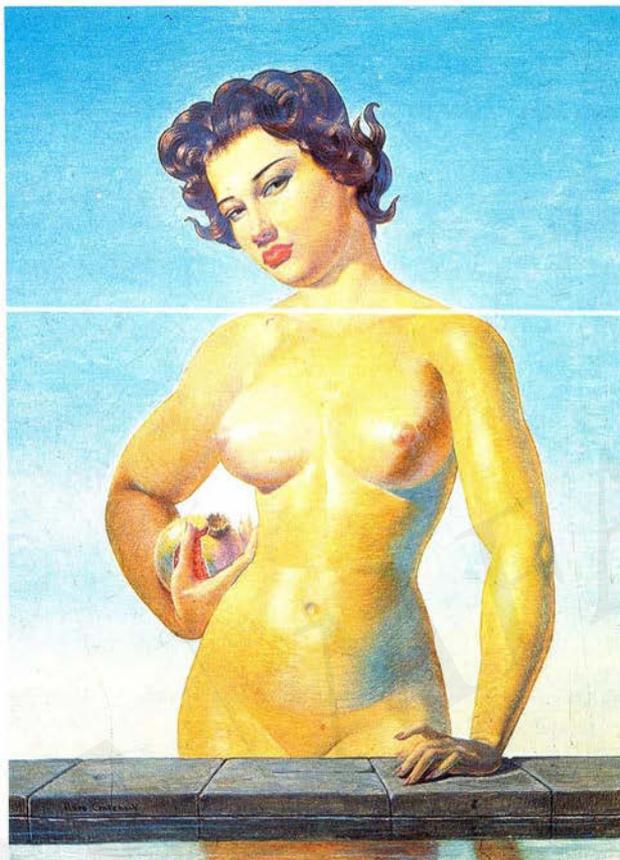
Paralelamente, trabajó en su pintura y fundó una modesta escuela, que cada día fue tomando mayor impulso.

La Escuela

La fundó porque un grupo de damas querían aprender el arte de la miniatura. Abrió la Escuela en 1947.

La leyenda de Juan Griego.—Propiedad Sra. Bertha de Jiménez.





La granada.—Propiedad Sra. Inés de González Gorrondona.

En 1949 hizo una exposición en el Centro Venezolano Americano de las obras mejores de sus alumnos, que ya eran muchos por entonces; fue un gran éxito, que le alentó y, sobre todo, los alentó a ellos.

¿Su Escuela es completamente gratuita? Muchas veces le han hecho esa pregunta. El tiene siempre la respuesta preparada: «Es gratuita porque esa es mi manera de hacer patria, cumpliendo con el deber del sembrador. Nada más.»

Después de vivir casi veinte años en el extranjero, ha renunciado a viajar porque tiene muchas razones para estar en Caracas: familiares, económicas, sentimentales; le ha tomado mucho cariño a eso del sembrador. La Escuela es una experiencia fascinante; se ve la obra del sembrador, se ve, como en la parábola bíblica caer la simiente; no importa dónde; en un eriel, en una tierra buena, en una roca; se la ve fructificar de diferentes formas. En estos últimos

años hay universitarios, profesionales, gente que tiene una situación económica hecha, que va en busca del arte, en busca de la Escuela.

Tiene muchos alumnos; una alumna con las piernas paralizadas por una terrible enfermedad, de una inteligencia notable, que tiene pasión por todo lo que le enseña; que aprende con gran rapidez. Tiene dos alumnas sordomudas; las dos leen en los labios. Tuvo una sordomuda que es sobrina del gran poeta Andrés Eloy Blanco; era triste cuando llegó; después, cambió; viajó a Italia, aprendió allí a hablar; se ha casado, tiene hijos normales; en sus horas de reposo sigue haciendo miniaturas...

En la Escuela, apenas se hacen ya miniaturas. Los alumnos quieren aprender pintura; pero el pintor tiene sus conceptos; su enseñanza está basada en el dibujo; para él, el dibujo es la base indispensable de la pintura, el esqueleto de la pintura; un cuerpo



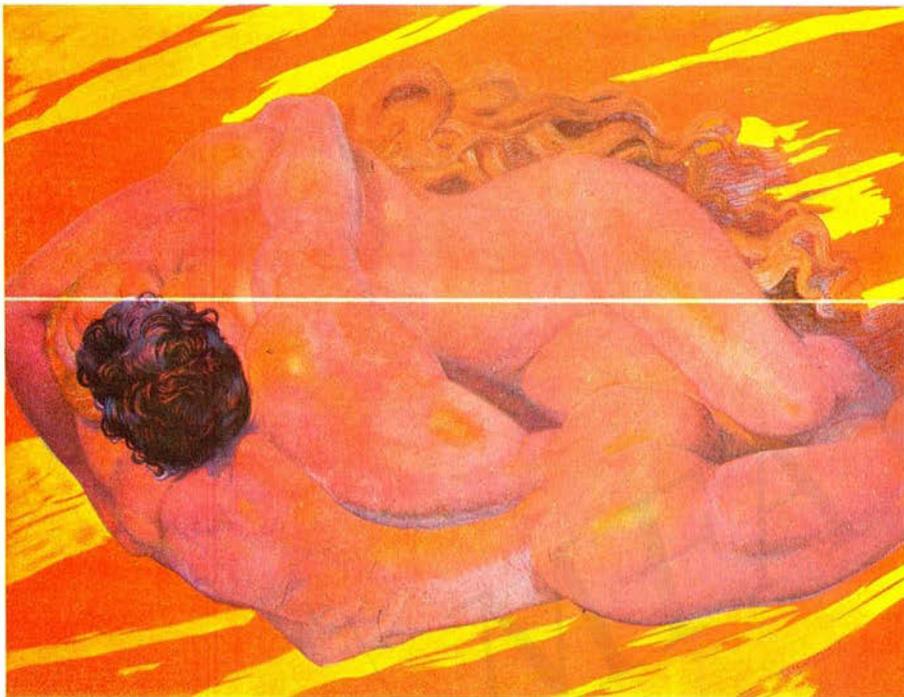
El trapo rojo.—Propiedad Sra. Bertha de Jiménez.

sin esqueleto se derrumba; les enseña dibujo lo mejor que puede; después, cada uno toma el rumbo que desca, sin que él lo limite; con esa base de dibujo, puede cada uno pintar como le parezca. Tiene alumnos de todas clases; algunos de sus discípulos hacen pintura abstracta; y han ganado premios. No pretende que lo sigan en su forma, sino que sean pintores de verdad, con oficio y con libertad.

Los murales y las monedas

En 1953 el Gobierno le invitó para que pintara un gran mural en un salón del Capitolio Federal. Pre-

paró cuidadosamente el tema y decidió interpretar a Venezuela recibiendo las emblemas del escudo nacional. Lo hizo y allí está, dándole a ese salón nombre, el Salón de los Emblemas. En mayo de 1955 comenzó a hacer los bocetos para los caciques de Venezuela que servirían de modelo para las monedas de oro, acuñadas por una empresa venezolana. Uno de sus grandes anhelos fue resucitar la raza india heroica, la de los caciques, que estaba prácticamente muerta en la memoria de los venezolanos. Esa es una gloria para él, haber resucitado con la imagen y fijado en la mente de su pueblo, el cacique que defendió a su tierra contra los invasores... Aunque es de origen español, se siente profundamente americano; como se sintió americano Alfonso Andrea de Ledesma, que llegó con Diego de Losada a fundar a Caracas y que, siendo español, fue al camino de



Canto V.—Propiedad Dr. Jaime Jaimes.

La Guaira a defenderla ingrino, contra el pirata que la quería asediar; era ya un americano. El rey Miguel, de raza negra, llegando a Venezuela como esclavo, que dicen había sido príncipe de una tribu africana, quiso fundar un reino, sin pensar en ir a fundarlo a su Africa natal; también se sentía americano... Así es Pedro Centeno, un latino de allá y de acá a la vez una fusión... En su mural del Círculo de las Fuerzas Armadas, que pintó entre 1956 y 1958 incluyó todos esos personajes ya enraizados; culminando en Simón Bolívar. Jacinto Fombona Pachano dijo aquello que define bien esos matices: «No puede ser esclavo de España lo español.»

Esa simbología ha entrado en su obra, definiéndola casi; hay símbolos que lo apasionan, como motivos de arte; el de María Lionza, por ejemplo. Según la leyenda, María Lionza atrae a los hombres de todas las razas y los ahoga en los pozos encantados de su habitat de Sorte; después, los revive y los convierte en sus esclavos; son los hombres de los otros pue-

blos, de las otras razas que llegan a América de allende el mar, atraídos por América para convertirse en sus propios hijos; el mito de María Lionza es para Pedro Centeno el mito de América.

El folklore no le interesa porque es superficial; busca la raíz profunda de los aborígenes; y María Lionza es el símbolo de América, rodeado de nombres: Simón Bolívar, Francisco de Miranda, Alonso Andrea de Ledesma, el rey Miguel... Muchos... Cuando volvió de Italia, después de quince años de residencia en Europa, se sentía como Proteo, en busca de nueva fuerza adquirida por encantamiento al poner simplemente los pies en la tierra de Venezuela; necesitaba fuerzas nuevas para seguir haciendo su obra, inspirada en el alma latina y griega, en el Renacimiento, en el Siglo de Oro y hundida profundamente, en su América...

Su idea culminó en las monedas; para hacer las monedas de oro tuvo que crear a los caciques de la protohistoria.



Magnolias.—Propiedad Dr. William Williams.

Los últimos años

Su mural de Maracay está en el comedor del hotel Maracay; lo hizo en 1956, muy rápidamente. Tenía mucho trabajo aquel año, no tenía tiempo que perder.

Durante muchos años tomó parte en las exposiciones colectivas y en las anuales de la Sociedad de Artistas Plásticos Independientes. En 1964 hizo una exposición en la galería Acquavella de Caracas titulada *Tauromaquia*; allí estaban los toros, desde los de la cueva de Altamira hasta los actuales; la fiera y el hombre; y entre ellos, que la barruntaban, la muerte.

En 1965, en la misma galería, hizo otra exposición de obras hechas con técnicas muy diferentes; al óleo, dibujos en blanco y negro, con lápices de cera, pintura al temple. Entre ellas, una obra por la que tiene mucha predilección, el *Caballero de la Capa Roja*. En fin, en 1967, en la misma galería, volvió a exponer obras también de diferentes clases, de técnicas diferentes; por primera vez mostró en público la pintura sobre tabla negra, una nueva manera de sen-

tir el arte místico; sobre madera negra exhibió cuatro vírgenes. Pero pronto preparó otra exposición, de obras totalmente nuevas. Para él, el único descanso es pintar.

De las principales influencias que ha tenido la primera ha sido la de su familia, un medio ambiente intelectual.

Una influencia fácil

La influencia más directa que recuerda es la de su tío Laureano Vallenilla Lanz; le inculcó la pasión por América; porque él mismo la tenía. Cuando hablaba con él siempre surgía el tema de América, del porvenir de América, de los ideales de América; influyó mucho en él aquella voz de América. Su padre fue su modelo, como dibujante, por la precisión de ingeniero y de arquitecto que le daba a cada uno de sus dibujos.



Bolívar agricultor.—Propiedad de la Nación. La Casona.

Los poetas fueron sus primeros favoritos. Estudió teatro; en la misma época en que iba a la Academia de Artes Plásticas; se interesó mucho por el teatro. ¿Quería ser actor? Entonces no sabía lo que quería; era una tendencia, hacia el teatro, subconciente, que muchos años después se ha explicado claramente; era la atracción que tenía para él el estudio de los gestos de los actores, de la mímica, de todo lo relacionado con la expresión humana. Una atracción de pintor que quiere estudiar la fisonomía del hombre; ni más ni menos. Su vida se ha orientado en todos sus tránsitos, hacia la pintura, hacia el arte de crear; y el centro de su creación ha sido el ser humano.

Estudió como actor y actuó; se graduó, incluso. Un día llegó a Caracas la gran Compañía de Camila Quiroga, argentina. Fue una gran mujer de teatro. El pintor era muy joven y Camila lo vio declamar en un examen. Estaba muy emocionado por saber que lo había visto actuar en el examen una actriz como ella. Se le acercó y le dijo: «Véngase con nosotros; tal como está. En el primer puerto en que paremos le compraremos la indumentaria necesaria para trabajar. Véngase.» Fue en la Academia de Declamación. El era un joven amante de sus padres; le dijo que hablara con ellos. Habló. Le dijeron que por entonces tenía mucho que aprender; tenía que tener una carrera más tarde, cuando hubiera terminado sus estudios... Pasaron muchos años antes que volviera a ver a la actriz. La vio en Sevilla en la Exposición Internacional. Fue como si se hubieran separado la noche antes en Caracas y volvieran a verse le dijo: «Ahora sí puede venirse con nosotros; ahora está libre, ya no lo retienen los padres ni los estudios.» Era demasiado tarde, esa vez, como había sido demasiado pronto la primera; ya era pintor; ya tenía

su camino de rosas y de espinas, señalado. Durante sus años de estudiante leyó mucho; siempre ha leído mucho. La biblioteca de su padre era muy buena; la de su tío Baltasar, también; y además tenía la de su tío Laureano, a su disposición. Leyó de todo, desde sociología hasta historia. Se fue formando así su visión intelectual del mundo, a través de los libros, más que a través de sus profesores. Aquella formación tan heterogénea le sirvió para despreciar lo pequeño. Como venezolano, es bolivariano, en el espíritu universal que ello representa.

Terminó los estudios de derecho, pero nunca fue prácticamente abogado. Tenía que elegir entre la pintura y la abogacía eligió la pintura. Jamás se arrepintió de su elección. Su vida ha estado dulcemente supeditada a la pintura... En cierta ocasión estableció, incluso, un intercambio con el doctor José Izquierdo: él le daba clases de pintura y el médico se las daba de anatomía. Hasta le dio permiso para ir al anfiteatro del hospital Vargas, para adiestrarse con el bisturí en la forma humana; quería estudiar el cuerpo como Miguel Angel y Leonardo lo habían podido hacer, viendo los cadáveres; para plasmarlo mejor.

Los maestros italianos

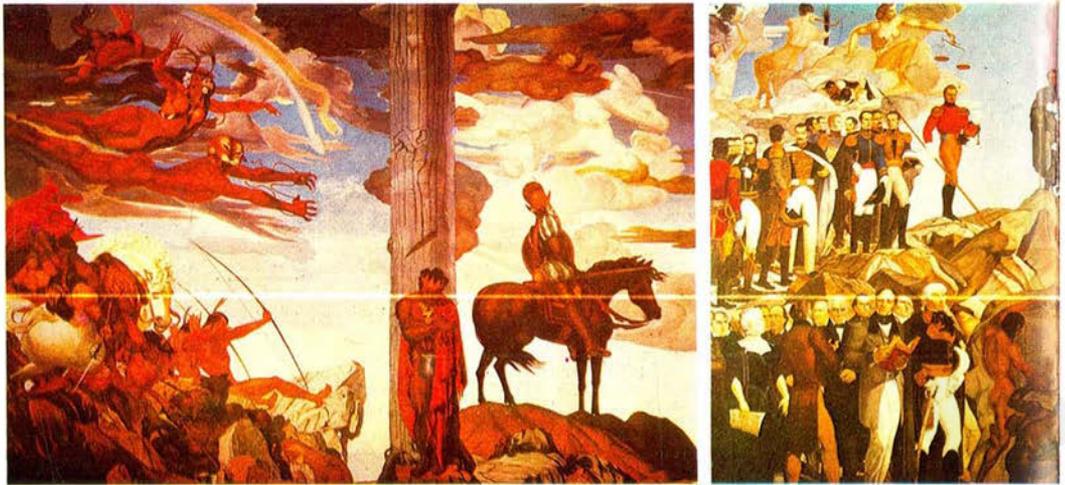
La base de toda su obra ha sido y sigue siendo el dibujo. La gran transformación se operó en él al contacto con la pintura de Europa, al llegar a Italia. En 1918 salió de la Academia de Bellas Artes. Siguió

Nocturno.—Propiedad Sra. Beatriz de Roche.



XV

601



los estudios y terminada la carrera fue a Roma. Lo que primeramente le deslumbró fue la obra de los prerrafaelitas, los primitivos italianos; todo lo que vería era una sorpresa y una emoción; la Escuela Toscana, por ejemplo, tan refinada en el dibujo; más tarde, el estadió de los venecianos le deslumbró. Fue como si se abriera una ventana delante de él y entrara la luz: ante las obras coloristas de los venecianos comprendió que después de la perfección del dibujo, como base primera necesitaba estudiar a fondo la luz que pintaron los venecianos, para poder crear la luz de su patria al regreso, para crear el ambiente de su patria en sus obras. Más tarde, durante los sucesivos viajes que hizo a España, para conocer a los grandes maestros de la pintura hispánica, confirmó su idea de que tenía que pintar la luz de su país. Ya Caravaggio le había inducido hacia el luminismo.

Todos esos pintores lo influyeron y no se parece a ninguno; su influencia fue profunda. La escuela de los Tenebrosos (que cree que llamaron así por sus fondos oscuros, porque su pintura no tiene nada de tenebrosa, ya que está llena de luz) lo influenció. Decidió dedicar todo el tiempo posible a estudiarlos a fondo; hasta conocer su pensamiento, por una parte; por otra parte, su técnica. Fueron tres etapas de estudio diferentes, pero siguiendo siempre un método; los italianos, los españoles y los impresionistas de París. Y de los italianos, más especialmente los venecianos; y, de los venecianos, más que ninguno, Tintoretto, que según Pedro Centeno, une la perfección maravillosa del dibujo con un barroquismo muy suyo y muy revolucionario. Es la suya una revolución interna constructiva. En Tintoretto, la libertad es

única. En los españoles, sigue opinando el pintor, la influencia italiana es visible. Por ejemplo, Goya; Goya conoció a Tiépolo; y de Tiépolo sacó mucho. Sus tapices, todas sus transparencias, Tiépolo fue el último grande de los venecianos; también estudió los toscanos a través de Leonardo.

Los maestros españoles

Pasó largas temporadas en España para ver y estudiar a Velázquez. Hay un misterio de Velázquez que no ha sido estudiado todavía; Velázquez es, más que secreto, misterioso. Antes que los impresionistas pintó el aire, el medio ambiente que flota entre el pintor y la obra, pintó el volumen, la vida; lo pintó todo; pero, además, hay algo misterioso, metafísico, en cada una de sus obras hay un enigma que nos pide descifrarlo.

Pedro Centeno conoce a fondo a sus maestros...

Ya su vida es un misterio, de por sí. ¿Qué se sabe de él? Casi nada. ¿Era frío, apasionado, vehemente, amoroso? Misterio. En *Las Meninas* donde pintó su retrato a la manera de los venecianos, que solían hacerlo, su verdadero retrato, para Pedro Centeno, no es el de él, el del pintor que está retratando a las Meninas; es aquel misterioso personaje que abre la puerta del fondo de la habitación; el personaje que se va, que abandona la escena por el foro, en busca de la luz; el personaje es el alma de Velázquez. La obra de Velázquez es mágica; en todo lo suyo, en



Mural de Venezuela.—Círculo de las Fuerzas Armadas de Caracas.

cualquiera de los objetos que pintó hay una transustanciación; todo en él es místico y esotérico. Es una superficie lisa, helada; hay que atravesarla, hay que conocerla. La misma princesa Margarita, de *Las Meninas*, la de enmedio, es una niña-misterio, una flor, un fruto, algo evanescente que se va, que se va a ir con él, por esa puerta que lleva a la luz... Velázquez es nada menos que todo el siglo de oro español...

Zurbarán ya es menos profundo, más hacia fuera. Sus temas son magníficos; y sus blancos. Goya es desconcertante. A veces parece torpe tosco; no es un problema pictórico, de técnica, de materia. No, no; sabía pintar perfectamente; lo que sucede es que tenía la psiquis enferma; es una proyección, sobre la pintura, de su estado psíquico, nada más. Pinta a veces manos de trapo, desconcertantes por su fealdad; y en otros cuadros pinta manos insuperables. El morbo, no la torpeza. Hay algo que deja profundamente frío, cuando ve por primera vez la *Maja Desnuda*, algo que no se puede comprender del todo: la cabeza de la Maja no está en su sitio; está de lado, mal puesta... ¿Cómo es posible que después de pintar aquel cuerpo perfecto, ese rostro perfecto, la haya colocado de mala manera? Ya en esa obra se sentía el período negro de brujas y duendes enfermos... Uno de los trabajos que más le han impresionado de Goya es *El Gigante*; todo corre, pequeño, insignificante, a su alrededor; los animales van desparvoridos; y el gigante no va hacia ellos sino hacia el horizonte, desconociéndolos. Es una de las expresiones de terror más extraordinarias que cree el pintor haber visto.

Uno de los paisajes más admirables de los pintados en todos los tiempos es el de Toledo, hecho por

El Greco, que está en el Museo Metropolitano de Nueva York ahí se le ve claramente seguir a Tintoretto; ese paisaje está visto en el espacio levisimo de un relámpago. La primera vez que Pedro Centeno visitó a Toledo fue a sentarse en la piedra desde donde pintó su paisaje el artista; era un día de tempestad y a cada momento se veía el paisaje exactamente igual que lo vio El Greco. Inevitablemente, cuando se ve por primera vez ese paisaje de El Greco se piensa en la *Santa María Egipciaca*, que está en Venecia, pintada por Tintoretto y vista en el espacio, también, de un relámpago...

Las influencias

De todos esos pintores ha sentido Pedro Centeno la influencia; indirecta; jamás copió nada de ningún maestro. Lo que deseaba era tomar de cada uno lo que le parecía apropiado para su temperamento, para su concepto de la pintura, para su mundo pictórico; que estaba todavía confuso en él, porque necesitaba volver a saturarse de su América para darle forma viviente, para hacerlo americano. Quería adquirir una técnica propia, que le permitiera aplicar sus ideas a su país, a la visión de su país. Quería tener una técnica, pero no ser un técnico; tenía la pretensión de expresar el alma de América, en la pintura; lo inédito de América por un medio inédito. Después, en Francia encontró otro mundo de luz, un mundo más moderno, más cerca de él que aquellos

españoles y aquellos italianos; el mundo de la pintura impresionista; más cerca en el tiempo, no en la afinidad. Pasar de los venecianos y de los españoles del Siglo de Oro a los impresionistas es simple. Los impresionistas pierden el dibujo, pero aportan el color, que es la vibración de la luz en él.

Pedro Centeno suele mostrarles a sus alumnos una mano de la princesa Margarita de Velázquez en una gran ampliación; es una mano que tiene una rosa; les pregunta de qué pintor es la mano; le suelen responder que es de un pintor impresionista; porque una mano igual, como esa de Velázquez, fue pintada por un impresionista. Cuando estudió en Francia a los impresionistas, trató de descubrir los orígenes de la pintura del pintor Boggio, que él conceptuó como uno de los grandes pintores impresionistas. Al decir de Pedro Centeno, Boggio vio la luz a la manera de los impresionistas; impresionista él mismo, pero su ojo era subtropical, americano; en su pintura hay vibraciones que no tiene ningún otro impresionista, ese morado tropical especial, diferente a todo, por ejemplo. Pedro Centeno necesitaba la experiencia impresionista para llegar a su pintura venezolana, porque quería pintar la luz y los maestros de ella fueron los impresionistas. El pintor afirma rotundamente que el impresionismo es lo más trascendental del arte de nuestro siglo. El color debe ser luminoso; por eso le interesan tanto los impresionistas, los españoles del Siglo de Oro, los venecianos; porque en ellos está la vibración de la luz puesta en el color, no el color vibrando en la luz. Siempre que regresa a París va al Museo de la Orangerie para estudiar una vez más *Los Nenúfares de Monet*; que parece que se abren a la luz; hay momentos en que hasta se oye el ruido de los pétalos al abrirse; es impresionante. Esa trayectoria de estudios sobre diferentes pintores, pero todos ellos llenos de luz y color lo preparó para llegar a su estilo personal; su obra no es más que eso, el color del trópico con la luz vibrando en él.

El don de los maestros

Ha tomado de cada maestro lo más apropiado para su propia pintura. Así, el sentido de la estilización, tan marcado en su obra, le viene de los primitivos italianos y españoles. Buscó en ellos la pureza de la línea la finura del dibujo. Las influencias son siempre el producto de un proceso de asimilación muy complejo; algo de aquí, aquello de allá, de acullá algo también... Es muy complicado en efecto, para poderlo definir. Y muchas veces no se puede definir bien, puede descubrirlas un crítico, porque no siente la pa-

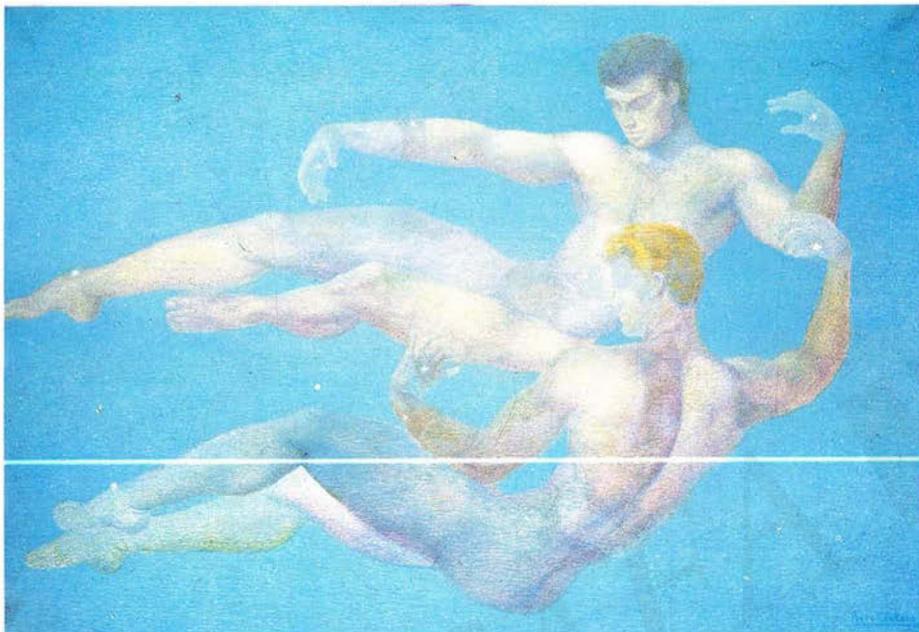
sión del artista, que es a veces cegadora... Giotto le impresionó mucho; porque es la síntesis de lo gótico. Fra Angélico es ya el puente; tiene el interés de lo que se inicia, de lo que resurge, inédito. En él está ya el esquema de todo lo que va a hacer la generación que lo seguirá. Fra Angélico es como alguien que abre la ventana de Giotto y deja ver por ella todo el paisaje futuro; y ese paisaje es importantísimo para el arte, porque toda la pintura vivió de él hasta la mitad del siglo pasado, hasta el estallido del impresionismo, la nueva renovación transcendental...

Botticelli fue la fuente de inspiración, para Centeno, del dibujo, de la línea elegantísima, del arabesco; el refinamiento de Botticelli es inmejorable. Su línea es una danza, de alta sensibilidad. No se puede ir más allá de él. Miguel Angel es sobrecogedor. Tiene la potencia, la fuerza inmensa, la grandiosidad. En él se da el fenómeno del volumen hacia fuera; su obra va al exterior no al interior, como iba antes de él; el techo de la Capilla Sixtina se le cae encima al que lo mira no por razones pictóricas sino síquicas. Aplasta, destruye construyendo. Se suele decir que el temple de los pintores se prueba allí, mirando a ese techo. Si el pintor no tiene raíces hondas, cuando sale de la Capilla Sixtina ha renunciado a ser pintor. Tintoretto, para Pedro Centeno, tiene la misma grandiosidad de Miguel Angel, con algo más que Miguel Angel no tiene, el color de Ticiano. Es una cumbre que desafía a todos los alpinistas del arte. De Mantegna, otro de sus maestros, habla Centeno con gran admiración: En la cumbre de los primitivos italianos, la parte más alta de la parábola. Y un esotérico como lo fueron todos los grandes artistas; el mismo misterio de la línea, la mística de la línea son esotéricos. Les suele decir mucho a sus discípulos: «La línea es algo exacto; es suficiente que raya una imperceptible desviación hacia adelante o hacia atrás de la línea para que todo el sentido esotérico de la obra se derrumbe. La línea es religiosa, mística.»

Para Pedro Centeno el dibujo es una religión; dibujar es como rezar, es una transubstanciación.

De pronto se queda pensativo, preocupado. La penumbra afila sus rasgos. Afirma que algunos parecen creer que pintando planos y pegando trozos de papel hacen arte; no es así, tan sencillo, tan simple; el arte es mucho más que eso; es una religión.

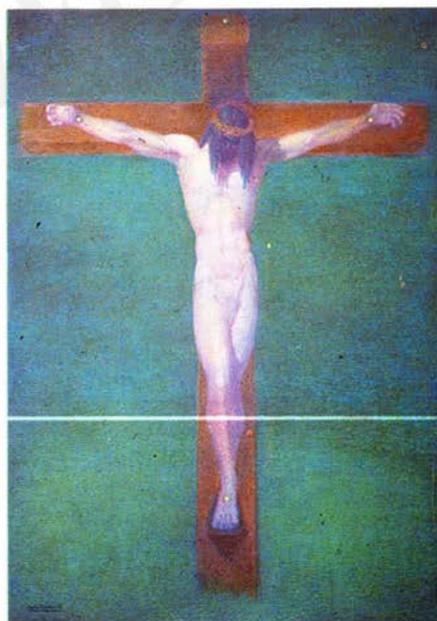
Para el pintor, de Miguel Angel a Mantegna no va más que un paso. En la escuela de Venecia, Ticiano, representa la gran orgía del color. De los españoles, Goya es un veneciano con alma española; un Tiépolo ibérico; Tiépolo con algo del impresionismo; antes claro es, del impresionismo; por eso su mérito es mayor aún, porque es una especie de precursor del impresionismo, como el mismo Velázquez. De Velázquez cree Pedro Centeno lo más extraordinario el estudio del medio ambiente que hace en cada una de sus obras. Velázquez, más que los venecianos, más que los impresionistas todavía, ha estudiado el aire y lo ha pintado; mejor que los impresionistas, por-



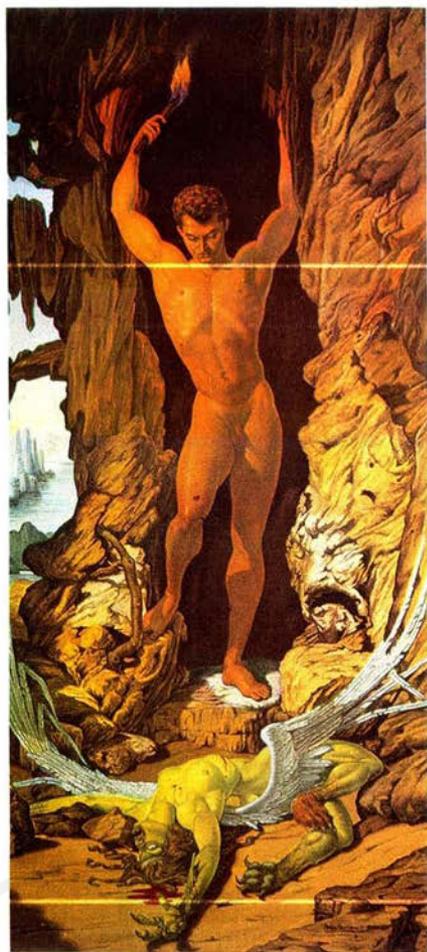
Orión. Serie de las Constelaciones.—Propiedad particular.



Constelación la Cruz del Sur.—Propiedad Dr. Henrique Parra.



Géminis. Serie de las Constelaciones.—Propiedad del pintor.



La derrota de la esfinge.—Propiedad Dr. Wenceslao Urrutia.

que lo ha hecho con una sencillez tan perfecta que no se puede llegar a él.

Pedro Centeno opina también sobre los maestros modernos: Admira a Picasso en sus épocas azul y rosada y en la clasicista. Lo encuentra muy influenciado por el circo Medrano. De ese circo le quedó un poco de payaso y mucho de trapecista. Centeno prefiere la sabiduría apolínea de Cézanne. No sabe hasta dónde llega la verdad dicha por Picasso: «¡Cómo me burlé de la humanidad!» Es barroco; el barroquismo es la reacción contra la pureza de lo clásico; es decir, un error; el arte está lleno de errores,

de caídas, que a veces duran siglos enteros. Le gusta Toulouse Lautrec, sobre todo, por su aporte que es algo increíble, la deformación de la figura humana sin caer en lo caricaturesco; la caricatura era él, no su obra.

La obra pictórica

Pedro Centeno no pudo hacer un cálculo de su obra, de su cantidad, que representa una vida entera trabajando sin descanso. Hay una razón, su manera de trabajar, especial, pintando de dos a seis horas simultáneamente; a veces abandona algunas como hacía Ticiano, y las dejó así, durante varios meses o varios años; después, un día cualquiera, siente deseo de volver a trabajar en ellas y recomienza donde se quedó.

Su obra está siempre muy dibujada. El pintor asegura que no hay exceso de dibujo porque el dibujo es la construcción absoluta de la obra, el estilo, el cañamazo con que se sostiene; su verdadera trama. Aunque ha sido profesor de miniatura, nunca las hizo. Estudió la especialidad porque le interesaban las miniaturas persas e indúes, las del Renacimiento. El mosaico no lo ensayó; le ha faltado el tiempo, material. Tiene la costumbre de hacer las cosas a fondo, de entregarse íntegramente a su trabajo; para él de no hacerlo así es mejor no comenzar. Su temperamento es así, o todo o nada; y como no ha podido darle una temporada entera al mosaico ha terminado por no ensayarlo siquiera, para no caer en tentaciones peligrosas.

Otra influencia clara en Pedro Centeno es la de Mauricio Denis, el místico, el intelectual del movimiento de los Nabis. También estudió su obra y sus escritos. Todos los pintores que iba conociendo en su juventud, en Europa, le interesaban, por poco que fuera. Es su condición así.

Pedro Centeno cree lo mejor de su obra, la forma quintaesenciada; y el color en función de forma; cree haber llegado a tener una técnica y un estilo personales. Cree que sus obras no se confunden con las de otro. Indudablemente, no hay un solo pintor venezolano cuya obra pueda confundirse con la de Pedro Centeno.

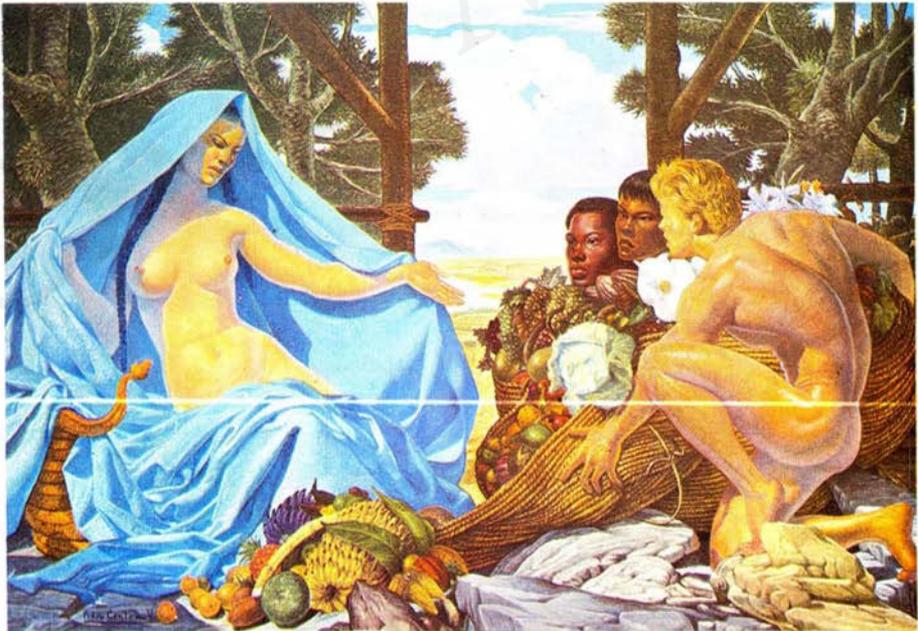
Autodefinition

La pintura de Pedro Centeno según él mismo la define, es simbolista. Al pintor siempre le impresionaron los símbolos en los otros; después terminó por tenerlos él mismo; fueron los prerrafaelistas quienes



El cacique Terepaima.—Colección Dr. Héctor Montero.

María Lionza recibiendo los frutos de la tierra.—Propiedad Sra. Elsa Shamis.



le dieron este sentido como las influencias más puras, las más intensas... Sin embargo, antes de tener un contacto directo con ellos, ya la misma literatura le había formado el gusto y le hacía tender hacia el simbolismo. Hay un cuadro suyo, *El Estanque Muerto*, que hizo antes de ir a Europa, influenciado por la literatura simbolista más que por la pintura simbolista. Es un cuadro romántico y simbólico: al fondo, una escalinata que termina al borde de un lago de aguas muy tranquilas. Sobre el agua, a medio flotar, una joven muerta.

Lo influenció Maeterlinck, cuando pintó ese cuadro, con su simbología de la muerte. Esa fue una etapa de romanticismo simbólico que correspondía a las obras que estaban de moda, de literatura; esa etapa la superó en cuando fue a Europa y vio pintura y olvidó las lecturas que lo habían influenciado; su pintura está dentro de un realismo mágico que llega al simbolismo. Para Pedro Centeno, Velázquez mismo es un pintor del realismo mágico, uno de los más importantes y los menos estudiados en ese sentido.

Si tuviera que situar su pintura entre la de dos pintores, el pintor afirma que se ubicaría entre Mantegna y Dalí; precisamente, en sus últimas obras se afirma la influencia, más de concepto que de forma, del superrealismo. Ha pintado últimamente dos cuadros que se llaman *El Complejo de Edipo* y *El Complejo de Narciso*. En ellos se nota la influencia del superrealismo a través del psicoanálisis. Y la influencia de Dalí está en eso; pero su intención se desvió hacia otro camino, muy diferente al que sigue Dalí. Pedro Centeno ha ido del Renacimiento al superrealismo pasando (y deteniéndose mucho) por el impresionismo. *La Cabeza de Baco*, que está pintando en estos días, está inspirada en el libro de un escritor venezolano, Dionisos de César Dominici. Es el mundo grecorromano, latino, que surge de sus propios recuerdos. Porque en toda su obra está presente el espíritu latino, unido siempre a su América, naturalmente. «Para cantar a América es preciso saber bien música, tener muy buena voz, tener un instrumento de música de alta calidad y ser un buen poeta», afirma el pintor, sonriendo contento de su afirmación

americanista, precisamente en él, que es un ciudadano del mundo.

Cómo se pinta un cuadro

Pedro Centeno no es un artista secreto que pinta cuando nadie lo ve... ¡Todo lo contrario! Pinta delante de todo el mundo, de sus alumnos, de sus amigos.

No tiene ningún inconveniente en decir cómo hace sus cuadros, el proceso de su creación.

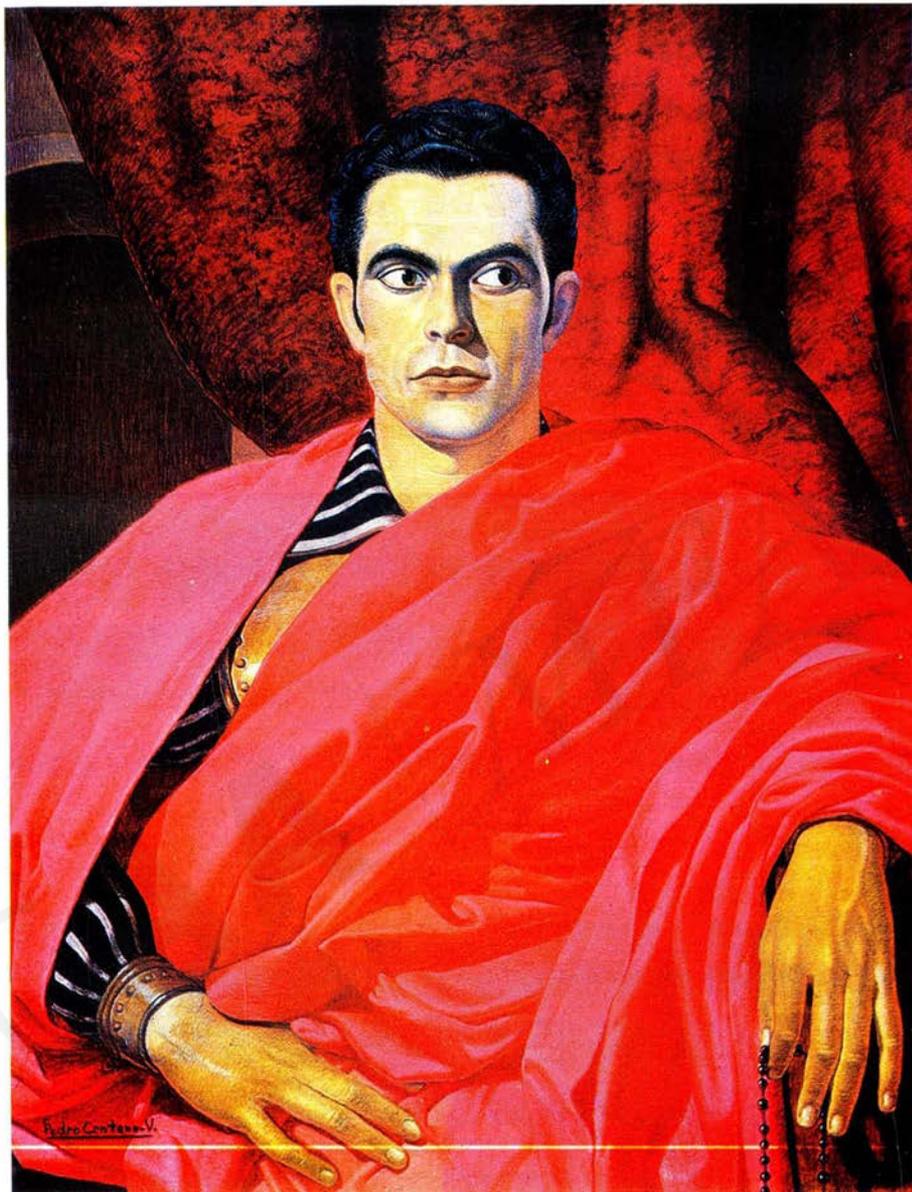
He aquí cómo lo explica: «Todo comienza por la idea del cuadro. En un lugar, en un momento cualquiera, solo o en medio de la gente se me ocurre de pronto pintar un cuadro; María Lionza o Júpiter; lo que sea. La idea se fija en mi cerebro y ya no me suelta más hasta la catarsis final, es decir hasta que le ponga la firma al cuadro terminado. ¿Cómo paso de la idea al cuadro? Para mí no hay pintura sin dibujo previo. Así, comienzo por hacer dibujos; lo más curioso es que a medida que los voy haciendo se van volviendo más abstractos... Busco la línea, la posición, las masas de color, los volúmenes que tendrá el cuadro después... En esos estudios sucesivos voy resolviendo una buena cantidad de problemas plásticos, de forma y de color. En muchos de los murales, sobre todo, me he valido de los dibujos previos hechos como los cuadros abstractos, con simples manchas de color; aquí una mancha verde, allí una azul; y ésta más y aquella más. Esos estudios corresponden tanto al fondo del cuadro que piensa hacerse como a las figuras; donde debe ir una figura vestida de azul pongo una mancha azul; al lado puede ir otra amarilla. Planos y más planos de color. Cuando todos esos estudios se han terminado, comienzo a pensar en la figura, en la posición exacta que va a ocupar en la obra; busco su arabesco y después comienzo a concretarla; siempre en dibujo, sin intervención de la pintura, todavía; en papel. Muchas veces uso pa-



El torero.
Propiedad del pintor.



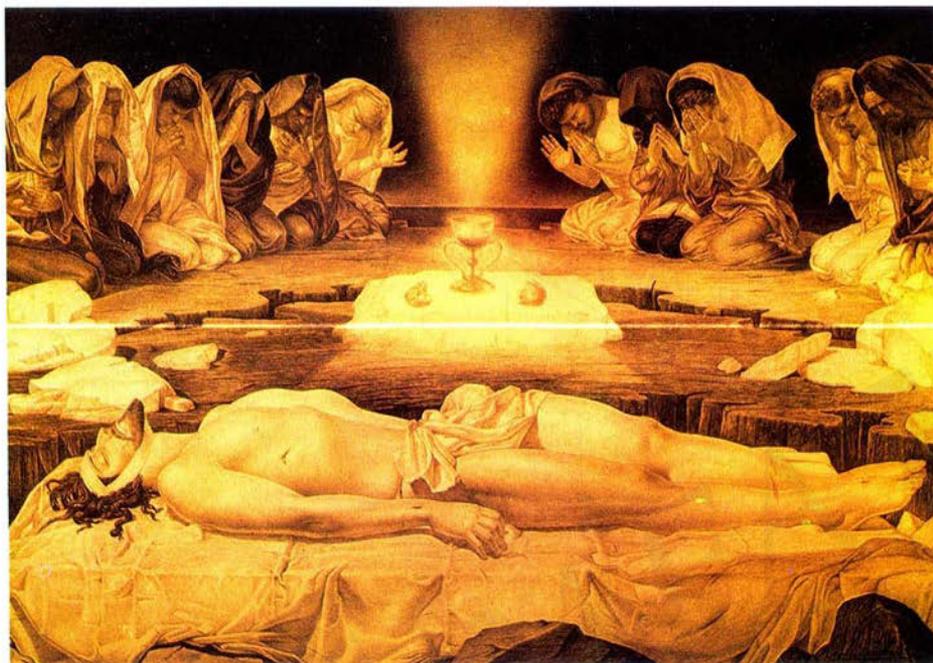
El toro.
Propiedad del pintor.



El caballero de la capa roja.—Propiedad Dr. Henrique Calcaño.

pel negro, que pinto con líneas blancas o de colores claros. Cuando ya he resuelto todos los problemas previsible y lo he preparado todo, paso a la tela o al muro. Durante ese largo proceso creo que todo está previsto o casi todo, al menos; pero no lo utilizo.

Los problemas resueltos los archivo en el subconciente, para enfrentarse a ellos de nuevo al comenzar a pintar. ¿Por qué? La larga experiencia de tantos años me ha enseñado que si aprovechara completamente lo resuelto la obra resultaría fría o perdería



La última Cena.—Propiedad Sra. Mercedes de Velutini.

su frescura. Al hacer el cuadro, muchas veces, cambio el proyecto y resuelvo los problemas de otra manera que en los bocetos; hasta cambio la figura por completo, el color, su arabesco; lo que sea. En los últimos años pinto mucho sobre tablas. Para hacerlo así me veo precisado a preparar la tabla; a veces, en la misma forma que lo hacían los pintores primitivos italianos según una receta del siglo XIII. Pinto primero una capa monocroma (antes la hacía de color verde, el color tropical, pero ahora suelo hacerla gris, a la manera de Velázquez, hecha de negro de marfil, que ya usaba Velázquez, ya que el negro que no se conocía entonces era el de betún). Después pinto la silueta, del color que llevará la obra así, donde irá la carne, mancho con color de carne; luego trabajo el color, con sus luces y sus sombras, con sus transparencias, ya seco el gris del fondo. Trabajo con una minuciosidad completa, porque para mí todo tiene la misma importancia, el brillo de la pupila como el borde del vestido. Eso lo he aprendido de los grandes maestros, que no despreciaban un milímetro cuadrado de sus obras. En un cuadro todo tiene que ser de primera calidad no hay nada que pueda dejarse abocetado. A los grandes maestros hay que estudiarlos no solamente en los libros y en las reproducciones, sino con el ojo, directamente, mirando la tela una y mil veces...

Pedro Centeno es uno de los pocos pintores venezolanos preocupados por los dolores del trópico de los que tan poco se ha comprendido. Cuando los pintores llegan por primera vez a los países tropicales piensan que los colores chillones son los apropiados para dar la sensación de la luz tropical; sin saber que hay tanta luz que no se ven colores. Un árbol siempre tiene en el trópico las hojas llenas de brillo, de luz; el color queda en los fondos; el color tropical casi se reduce a la gama de los verdes; y, naturalmente, a los morados, a todos los morados; hay vibración de color, no color... En estos es sistemático, los fondos de sus cuadros son lo último que hace, porque casi siempre los pinta después de las figuras. Porque a veces ve un reflejo en un modelo de, cuando pinta el fondo, pondrá en él el color que cree y lo pasa a la figura del cuadro; pues bien, más tarde será la fuente de ese reflejo de la figura. Después de pintado el fondo, suele revisar toda la obra y retocar ciertas cosas, pocas.

«No pinto con pinceles de todos los tipos, aunque los he ensayado todos; pinto con pinceles muy finos; a pequeñas pinceladas, a la manera de los impresionistas, los murales los hago de la misma manera. Tengo una práctica de toda la vida por lo que puedo ir rápidamente. El mural del Círculo Militar, que tiene 170 metros cuadrados, fue pintado así, con pin-

celes muy finos y a pinceladas pequeñas. Uso esos pinceles finos, como los impresionistas, para que den la división del color, el efecto impresionista; un pincel grueso no serviría para conseguir los efectos de luz que así consigo. Sin embargo, no es que yo sea, en mi procedimiento, un puntillista exactamente; pero aprovecho un poco el puntillismo; por otra parte, aprovecho las líneas (los impresionistas no las usaban) de muchos de los venecianos; también empleo las líneas en la forma en que las empleaban los pintores pompeyanos; las obras de los pompeyanos me gustan mucho, me han dado muchas ideas que me parecen muy interesantes. Estuve en Pompeya, en Nápoles, estudiando a fondo ese estilo; y me asombré porque en parte es el concepto que yo tengo, que yo tenía ya antes de ir ya a Pompeya. Ahí tiene usted todos los secretos de mi técnica, que no lo son en verdad.»

El pintor se queda contemplando distraídamente un toro en blanco, negro y rojo, una de sus obras de tauromaquia que ha guardado para sí.

El sembrador

Pedro Centeno es un pintor culto, refinado que vive en artista generoso, dando clases a todos los que se le acercan pidiéndole la dádiva de una o muchas lecciones; un sembrador.

Hemos querido ensayar con él el sistema de preguntas diversas para conseguir desde varios ángulos diferentes algunas muestras de su pensamiento.

—¿Qué piensa usted de la pintura moderna venezolana?

—Admiro mucho la búsqueda seria que están haciendo muchos de nuestros pintores que pertenecen al grupo llamado abstracto; hay algunos que tienen talento.

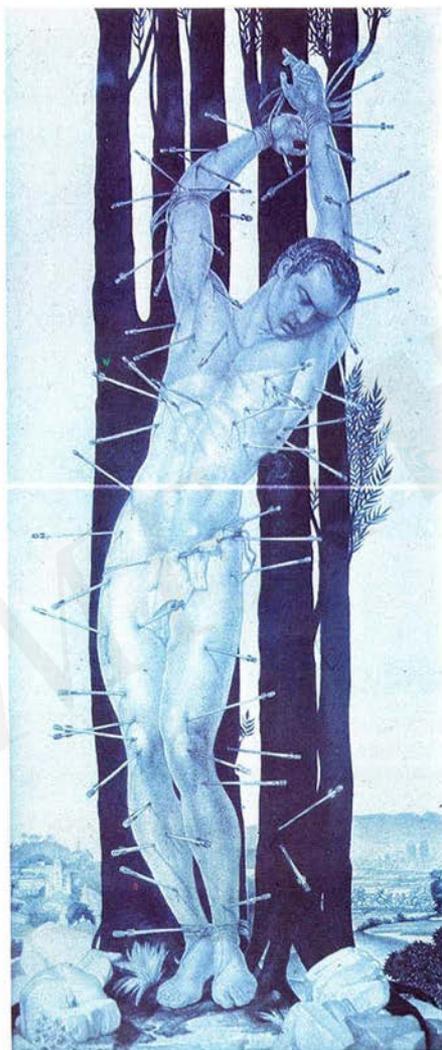
»Pensamos que han sido muchos los aportes de nuestro siglo en pintura, que no hemos reculado suficientemente en el tiempo para poder ver claramente lo que es transcendental y lo que es superficial; lo que quedará y lo que consumirá el tiempo en seguida.

—¿Su concepto en general, del arte moderno?

Divido el arte moderno en dos grupos: moderno y modernista; este segundo es el que sigue la moda de turno en cada oportunidad.

—¿Lo más importante para un pintor?

—El amor a la pintura, que se define con perseverancia, humildad, paciencia; el sacrificio absoluto en aras de la pintura. Sin eso tal vez se puede ser pintor, pero no se es artista, creador. Una entrega total al arte; hablo de los pequeños sacrificios cotidianos que tiene que hacer el artista al arte a lo largo de cada una de sus jornadas. Cuando se recuerdan y se



San Sebastián.—Propiedad del pintor.

suman mentalmente y se dice he hecho tales sacrificios se siente una gran satisfacción; es el placer del místico o del mártir.

—Usted que habla mucho de ser latino, ¿qué definición da de eso, de ser latino?

—Yo digo más, digo grecolatino; es seguir toda esa trayectoria mediterránea, griega, romana, florentina, veneciana; y española y francesa y palestina y de



La Virgen Bordadora.—Propiedad Sra. Bertha de Jiménez.



Retrato de la Sra. Bertha de Jiménez.

todas las orillas de ese mar interior. No olvide que el Apolo de los griegos llevó su influencia a la India y los grandes hermosos budas son de origen griego... Quiero decir que la base de la civilización se formó a la orilla del Mediterráneo; y es precisamente por creerlo así que tengo mucha confianza en los pueblos de este mar Caribe que es nuestro Mediterráneo y de estos grandes ríos que son mares anteriores.

—¿Qué hace cuando no trabaja en su arte ni da clases?

—Casi exclusivamente, leer y oír música. Tengo pasión por la música. Antes de comenzar una obra tengo necesariamente que elegir la música que le corresponde, la que necesito oír para trabajar en esa obra para formar el ambiente abstracto en donde la obra se gesta. Mis músicos favoritos son: El que equivale a Miguel Angel, Beethoven; y por otras razones, Debussy, que representa exactamente el impresionismo en la música, pero no es solamente eso; en la psiquis de Debussy debe haber habido una torcedura, porque debió ser pintor, pintor impresionista, no músico impresionista. Tengo un poemario dedicado a Debussy; «Debussiana» lo llamé. Está sin concluir, lo escribo porque quiero decir con la palabra lo que Debussy expresó con la nota o el acorde.

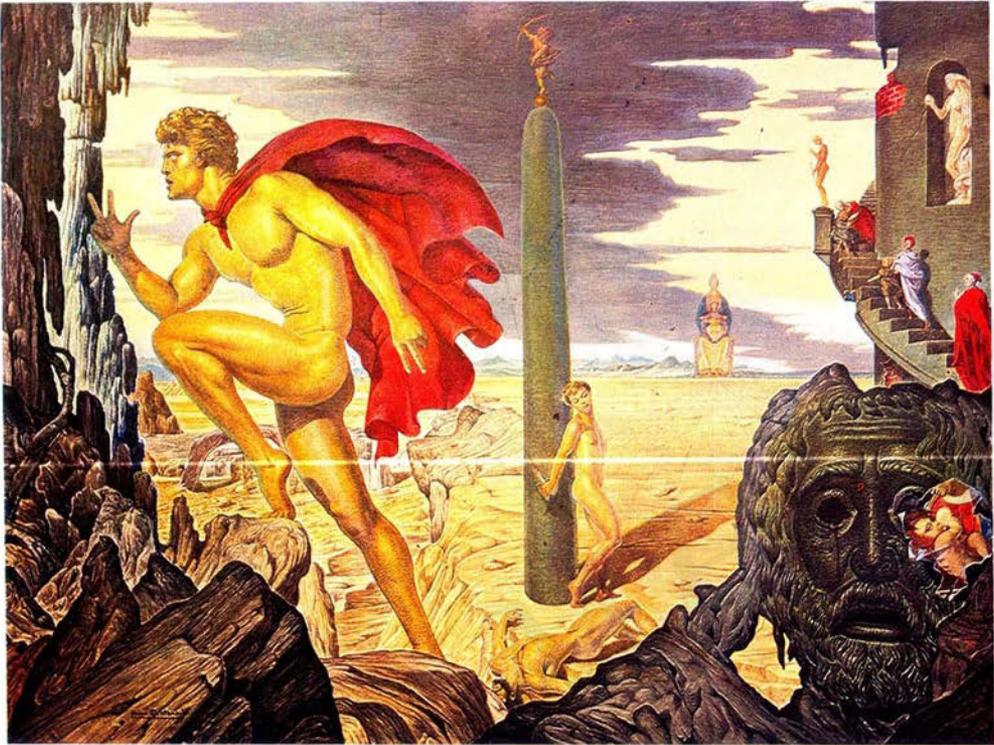
La decadencia medieval

—¿Usted se conceptúa un hombre comunicativo, sociable?

—Sí; tanto, que algunas personas se extrañan de que trabaje rodeado de discípulos y amigos, hablando; no me perturba esa presencia, al contrario. Cuando estoy pintando me importa un cero lo que se hace a mi alrededor; me quedo ciego y mudo, sordo; todo lo que no sea la obra que estoy haciendo, desaparece. Todo es un rumor de sombras, nada más.

—¿Cree en la necesidad del intercambio de ideas entre los artistas, en la necesidad de estímulos anteriores?

—Sí; esos estímulos provocados por las relaciones humanas son necesarios para el pintor. Desgraciadamente, la mayoría de los artistas son egoístas; y algo peor todavía, no son comunicativos; o lo son solamente para recibir elogios de su propia obra; y a veces las reuniones degeneran porque se bebe alcohol; el alcohol no tiene nada que ver con el arte, al contrario, lo enferma; los poetas del ajenjo o poetas malditos son los drogados de su época. Los románticos eran decadentes; tomaban haxix para inspirarse; el efecto era contrario: el haxix nos privó de mu-



El complejo de Edipo.—Propiedad del pintor.

chas grandes obras. El pintor, con esos falsos estímulos pierde lo más preciso: en su mano, la serenidad del pulso, y en sus ojos la clara visión.

—¿Ha ensayado usted la pintura abstracta?

—Sí; cada una de mis obras es abstracta en su primera fase. Después de imaginada la hago en simples planos de color, en forma abstracta.

—¿Nuestra época, le parece decadente?

—No es precisamente decadente, es otra Edad Media, una segunda que nos ha caído encima. Se ha oscurecido el sol; pasa entre él y la Tierra una gran nube. No soy pesimista; estoy esperando la vuelta del sol en un nuevo renacimiento; que va a venir y que se manifestará claramente por medio de un nuevo humanismo que ya está llegando a nosotros, gracias al aporte que representan las nuevas teorías del psicoanálisis, que están poniendo sus bases; ese nuevo humanismo nos llevará a la luz. La juventud se pierde, pero la renovación se está formando ya.

—¿Es usted partidario del arte puro?

—El arte tiene una función social; cuando un grupo de seres humanos ve un cuadro y se extasia ante

él, es como si se hubiera limpiado a ese grupo de humanos, como si se hubiera purificado de tanta pequeñez humana; esa ya es una función social del arte: dar la belleza, borrar lo feo.

—¿Fue usted escultor o grabador?

—Estudié escultura; he hecho algunos intentos; no se puede abarcar tanto. Nunca grabé; no tuve tiempo; sin embargo, mis dibujos son como grabados.

—¿Dónde se iniciará ese nuevo Renacimiento de que habla usted?

—En América Latina.

—¿Se siente usted un hombre de su siglo o de uno de los pasados?

—Me siento orientado hacia el futuro, porque los grandes pensadores que son mis maestros, no han sido del pasado ni siquiera del presente, sino del futuro; ellos han sido como proyecciones hacia el futuro. El llamado arte moderno se está limitando a experiencias individuales, casi siempre ajenas a la sociedad en donde vive o vegeta; olvidando que todo está condicionado a lo social. Todo arte revolucionario es como una clarividencia del porvenir.



La Virgen de la Orquídea Alba.—Propiedad Sra. Inés de González Gorrondona.



El capitán Francisco de Fajardo.—Propiedad coronel Mario Fajardo.

—¿Cómo resume usted la felicidad? ¿Tiene una fórmula prefijada de ella?

—Creo que es la medianía dorada; como decía Leonardo: no tener mucho ni tener poco, es como la sabiduría de lo cotidiano. En ese justo medio de los chinos clásicos me siento tranquilo para poder crear; sin grandes fastidios, pero también sin grandes preocupaciones ni pasiones... Las grandes pasiones son un obstáculo para el artista; un peso muerto. Hay que tener el corazón innumerable.

—¿Dijo usted que el Renacimiento comenzará en América Latina?

—Sí, en mi mundo latino. (Yo me siento igualmente en mi casa que en cualquier país latino de Europa o de América.) Creo que las naciones irán destruyendo sus límites territoriales y se formarán grandes grupos de naciones, bloques de naciones fundidas; después habrá un intercambio y la raza humana se unirá toda; lo siento así como profundamente cristiano que soy; nunca olvido las palabras de Jesucristo: ¡Mira a tu prójimo como a ti mismo. Llegaremos a hacer desaparecer los límites de los pueblos y a ser todos hermanos. Cristo no sentía Israel solamente, sentía todo el espíritu romano; y ese espíritu era que todo el mundo fuera una sola nación. Si los españoles no hicieron una sola nación de toda América fue por su intolerancia religiosa, que les impidió ver la grandeza de la misma España; la intolerancia española acabó con el espíritu de España.

—¿Cómo se enfrenta usted a la vida?

—Como un luchador que la quiere vencer. La vida

misma nos pone los guantes de boxeo para la gran pelea de cada existencia.

El sembrador se queda pensativo; le hacemos la pregunta que mejor puede contestar en ese momento:

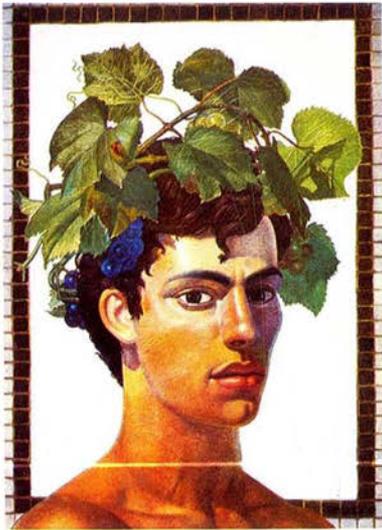
—Sí, naturalmente. Sobre todo, desde el punto de vista artístico. Una vez, desesperado, decidí dejar para siempre la pintura, pensando que nunca encontraría lo que buscaba. Afortunadamente, les escribí a mis padres. Estaba entonces en Roma. Fue una gran suerte para mí tener padres intelectuales; porque ellos me salvaron de la renuncia que hubiera sido peor, mucho peor que un suicidio. Les expliqué que estaba dispuesto a regresar de Roma para renunciar definitivamente al arte. Mis padres me contestaron así: «Mientras vivamos, danos el regalo de seguir siendo artista»... Y por ellos y para ellos seguí siendo artista.

—¿Cree en la influencia del medio ambiente?

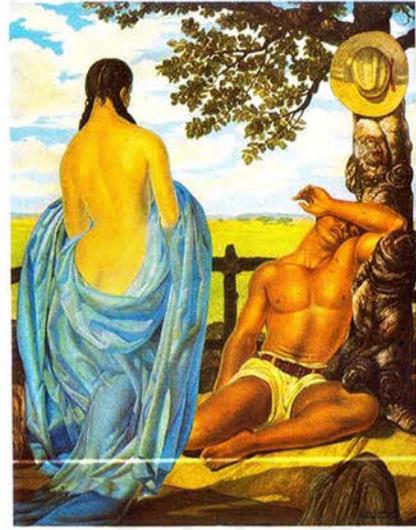
—El medio ambiente lo crean precisamente los intelectuales, los cerebros verdaderamente pensantes; y ese poder de crearlo es tan extraordinario que puede ejercerlo sin salir siquiera de su casa... Son cerebros irradiantes.

—¿Nuestra época, cómo le parece, además de oscurantista?

—Barroca terriblemente barroca; de un barroquismo embrutecedor. Lo único que se puede hacer contra ello es sanearse. El arte, ya lo dije, ha caído en lo antihistórico; la vida sigue adelante y el arte se ha quedado atrás de ella. Eso es grave. El arte modernista, de detritos, es un arte de asco urbano; mueve



Baco.—Propiedad M. A. Jiménez.



María Lionza y el llanero.—Propiedad Sr. J. Berger.

o cosquillea nuestra curiosidad, pero no llega nunca a los altos planos del intelecto. Se siente en este arte modernista esa angustia de recuperar la objetividad de la obra. Los encolados a las chatarras demuestran ocultamente las frustraciones técnicas y artísticas. La sola solución que veo posible es simple, volver atrás, para tomar la justa medida. Repetir una y mil veces la sección áurea. Naturalmente, yo la creo insustituible; la empleo siempre en mis cuadros. Ahora, además, en nuestra época de psicoanálisis, no se puede nadie detener simplemente en la sección áurea; hago además un análisis de los complejos humanos en los cuadros; un estudio psicológico, en cada cuadro, a través de la plástica. Primero fue el complejo de Edipo. No comienzo conmigo la experiencia; la han hecho otros hasta metafísica. Chirico, uno de los grandes pintores que admiro, secreto, metafísico. Esos enormes planos de sus calles vacías, de sus plazas vacías, son gritos de silencio. Esa sensación angustiosa dan. Es el silencio hablador de Eleanora Duse, la gran trágica lleno de gritos. Cuando decía «El Mar», en la obra de Ibsen, el mar llegaba, con todo su poderío, a la enorme sala del teatro.

—¿Cuál es el peor defecto del artista?

—No lo sé, pero le puedo decir cuál es su peor pecado: la vanidad. Le da la vida; a veces lo mata. El exhibicionismo en una debilidad, una especie de mediocridad en los no mediocres; que son los verdaderos talentos artísticos.

—Si pudiera usted reducir a una frase el sentido de su obra, que es tan vasta ya, ¿qué diría?

—Un momento, déjeme meditar.

El silencio está lleno de objetos de arte, de luces filtradas a través de cortinas y de unos rumores calientes que llegan de abajo, de la calle.

—Yo tiendo a crear un mundo aborígen americano, tratando de darle el sentimiento del volumen de Miguel Ángel, la delicadeza de Botticelli y esa pincelada corta y luminosa de los impresionistas...

Es inútil añadir nada a las propias palabras del pintor; que, llenas de sinceridad, han aclarado sus orígenes, sus métodos y sus fines. No hay crítica capaz de igualarse a lo que el propio artista puede decir de su obra, cuando el artista está lo bastante seguro de sí mismo para decir la verdad. Pedro Centeno Vallenilla es uno de los pintores venezolanos más discutidos; por su perseverancia en buscar en el mundo del prerrafaelismo, del renacimiento de los grandes maestros españoles del Siglo de Oro y de los impresionistas de finales del siglo pasado una pintura de luz tropical y de creación indigenista. Los otros pintores venezolanos que han hecho pintura indigenista se han limitado a seguir la pintura de los grandes pintores modernos o han buscado en un mundo seudomágico, como el del pintor cubano Wilfredo Lam o seudoindividuo como el de Carlos Mérida y Rufino Tamayo una inspiración que tiene mucho de subordinada.

Pedro Centeno Vallenilla ha buscado su propia fórmula; y la ha encontrado; los mitos aborígenes de Venezuela han resurgido en las monedas hechas con sus dibujos y en sus cuadros. Tal vez su obra llegue un día a ser como la de los poetas de algunos países: que a la larga, a base de llegar al pueblo y sen-

tirla el pueblo como suya se ha desprendido del nombre de su autor para hacerse anónima; tal vez un día nadie recuerde, en el pueblo venezolano, quién pintó la virgen que está junto al ángel negro; ni si-

quiera sabrá el nombre del poeta que, inspirado por ese cuadro, escribió el poema; pero el cuadro y el poema quedarán incrustados en los ojos y en la mente del pueblo venezolano.

CURRICULUM VITAE

El 13 de junio de 1904 nació en Barcelona, Venezuela.

En 1915 entró como estudiante en la Academia de Bellas Artes.

En 1924 hizo la primera exposición de dibujo y pintura en la fotografía-galería Manrique y Compañía, Caracas.

En 1926 se doctoró en derecho en la Universidad Central de Venezuela.

En 1927 hizo una exposición en «Cultori ed Amatori d'Arte», Roma.

— Se instaló en Roma, como diplomático.

— Hizo una exposición en el Museo de Bellas Artes en el edificio de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

En 1928 ganó un premio en la Exposición Internacional de Lieja, Bélgica.

En 1929 fue nombrado secretario de la Legación de Venezuela ante la Santa Sede.

— Hizo una exposición en el Círculo Artístico de Roma.

En 1930 tomó parte en la Exposición de Arte Sagrado de Padua, Italia.

En 1940 se instaló en los Estados Unidos y decoró la Embajada de Venezuela en Washington.

En 1944 regresó a Caracas.

En 1947 fundó en Caracas la Escuela de Miniaturas, que después pasó a serlo de dibujo y pintura.

En 1949 hizo una primera exposición colectiva de las obras de sus alumnos.

En 1953 hizo un mural para el Capitolio Federal.

En 1955 hizo los primeros dibujos para los rostros de los caciques venezolanos aborígenes, para las monedas de oro especialmente acuñadas.

En 1956 hizo un mural para el Círculo de las Fuerzas Armadas.

— Hizo un mural para el hotel Maracay de Maracay, Venezuela.

En 1964 hizo una exposición de Tauromaquia en la galería Acquavella, Caracas.

En 1965 hizo una exposición de obras de diferentes técnicas en la galería Acquavella, Caracas.

En 1967 hizo otra exposición de obras pintadas sobre tabla negra en la galería Acquavella, Caracas.

La cena mística.—Propiedad Sra. Bertha de Jiménez.

