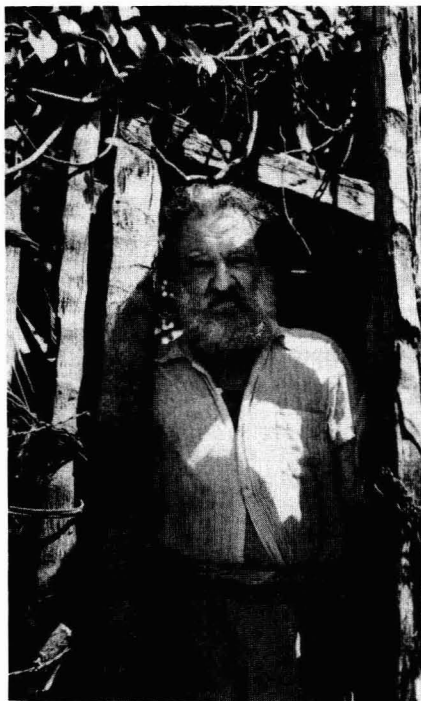


Reverón en la ruptura

I
Es indudable que los estudios en la Academia de Bellas Artes en Venezuela y luego los de España, así como el viaje a Francia, fueron fundamentales para la preparación del oficio y para afinar la mirada de Armando Reverón entre los años de 1908 y 1915, es decir la etapa del aprendizaje, la cual continuaría en su país con la amistad del pintor ruso Nicolás Sannys Mützner, que también ejercieron influencia impresionista en los pintores contemporáneos a Reverón. Si bien éste tiende a romper con los preceptos académicos, la enseñanza que potencia entonces su oficio permanecerá durante toda su vida de pintor, pues nunca abandonó un dejo impresionista, por traer un asunto perdurable de su temprana educación. Pero como bien anotan distintos críticos, el asunto pictórico central en Reverón no se encuentra en su filiación a una escuela, sino en lo que lo diferenció y alejó de forma tajante de ella. Nótese que se trata, nada menos, de alejarse e ir más allá del impresionismo europeo y nacional, para luego brindar una novedad, tarea seriamente dificultosa en cualquier disciplina.
Soy de la opinión, por otro lado, que la actitud de Reverón de asentarse en la playa de Macuto y tomar distancia de la sociedad caraqueña, representa una parte decisiva de su proceso de crecimiento como artista; allí desarrolló la visión del mundo, clave, sin la cual de nada le hubiera bastado el oficio pictórico ni los estudios. Su elección de vida influyó en su creatividad y ésta en aquélla. Al respecto hay quienes tienden, tal vez por justa profilaxis, a separar la



Armando Reverón

obra y su vida costeña, pero en el fondo no le hacen justicia, ya que Reverón mismo se encargó de crear un ambiente imaginario en su casa, justamente, sin dejar márgenes precisos entre realidad, juego y artificio.

Llamo la atención, pues, sobre el cruce entre dominio técnico y percepción estética del Universo como síntesis indispensable para la creación de la obra de arte. Sin embargo no toda obra de arte se vuelve fundadora, provoca una tradición, aun logrando ser singular, pues bien sabemos que se encuentran las obras de ruptura y las que se crean en y a partir del espacio abierto por éstas; ambas, es cierto, reconocibles como arte, pero con valoración histórica diversa. Para ofrecer una propuesta renovadora estoy de acuerdo con Alejandro Otero en que "cualesquiera que sean sus fantasmas [del creador], éstos no existen si no son transcritos en

una forma primigenia, arquetípica y convincente..."¹ a través de los cuales, como apunta Alejandro Rossi, se dé "esa terca voluntad de alteración, de fundación de un territorio inédito". Aplicando tales ideas a Reverón, el artista pudo obtener, como Rossi mismo lo dice, "ráfagas de luz que nunca habíamos visto".²

II

¿Por qué los pintores decimonónicos y los de las dos primeras décadas no habían visto esa luz, por qué no la habían reconocido, si nacía desde un principio en aquel mar tropical? Seguramente esa deidad lumínica estaba esperando la época y el instante precisos en que se le acercara su enamorado, su merodeador más entrañable.

Es reconocido que Reverón tuvo su momento de bodegones y pleno color para de pronto acceder a cuadros que bordearían en la oscuridad, como si en ese andar noctámbulo estuviese haciendo una recapitulación, un detenimiento, o quizá una movilidad hacia atrás que lo pondría en la noche, como si desease ocultar sus primeros colores. Es cuando vienen sus obras *La luna* (1920), *Procesión de la Virgen en el Valle* (1920), *El parque de Macuto* (1921) y *La familia* (1919); ellas conviven con otras que recuerdan lo mismo a Van Gogh que a Cézanne, pero en este mismo nudo creativo surgen también aquellas que iban a marcar el gran

1. *Los grandes solitarios*, varios autores, Museo Reverón, Las quince letras, Caracas, 1978, pág. 28.

2. *La magia solar*, Museo Rufino Tamayo/INBA-SEP/Museo de Monterrey, México, 1988, pág. 32.

cambio y que desembocarían en la plenitud de la época azul reveroniana, según la nomenclatura de Alfredo Boulton. Sin despreciar las bondades estilísticas de la *Procesión...* ni *La familia*, tal vez *Mujeres en la cueva* (1919) y *Retrato de Casilda* (1920) sean los lienzos con mayor carga simbólica que están preparando la ruptura (uso la forma gerundial para implicar que también participan de la ruptura); no es casual que Juan Calzadilla los destaque y además diga de ellos: "cuadros singulares por su raro clima de encantamiento".³ Como lo manifiesta Quintana Castillo,⁴ Armando Reverón pudo haber explotado estos hallazgos y hacer una escuela a partir de cuatro o cinco piezas de esos años, cuando contaba con la edad de treinta años, en el primer impulso sustancial de madurez como hombre de esta tierra de Dios. Ahora, siguiendo una sugerencia de José Balza,⁵ en el sentido de que la *Cábala* nos refiere los argumentos clave sobre lo resplandeciente en siglos por venir, yo me acerqué a *El libro del esplendor o Zohar*, en el que se nos da noticia de que la *Torah* "puede compararse con una bellísima y majestuosa doncella que está recluida en una recámara aislada de palacio";⁶ esta idea nos sugiere de inmediato "una atmósfera poética"⁷ en penumbra, aislamiento, soledad, pero en nada parecida a la tristeza sino a la necesidad de ver, de curiosear, de descubrir a la doncella y de que ella se muestre, se revele. Si nos detenemos a observar a las *Mujeres en la cueva*, podemos reconocer que están, por lo menos, en una recámara y que son, a no dudarlo, bellísimas; doncellas son de algún palacio, pues sus vestimentas y velos hasta media faz nos lo confirman. En reposo, en actitud pasiva, sólo recostadas, pues no pueden hacer más

3. Armando Reverón. Juan Calzadilla, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1979, pág. 78. Para la información gráfica y biográfica, me apoyé principalmente en este fundamental libro/catálogo. El mismo impulso recibí de Reverón, Alfredo Boulton, Macanao Editores, Caracas, 1979.

4. Ibid (1), pág. 33.

5. Armando Reverón 1889-1954, colección Galería de Arte Nacional, Caracas, 1979, pág. 50.

6. *Zohar*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 152 pp., 1985, pág. 82.

7. Ibid (1), pág. 33.



Dama de la mantilla

al estar recluidas en ese cuadro, en esa habitación, cumpliendo serenas con su función mística. Reverón pareciera indicarnos que esa es la forma de existencia de las doncellas y que se nos ha permitido verlas sólo a través del velo espectral de la penumbra y el que les disfraza los ojos, tal y como sucede cuando al "simplón" se le muestra la *Torah*. No podría mostrarse a plenitud porque lo cegaría o no comprendería sus misterios, o simplemente de tan abierta no la vería. Pero en *Mujeres en la cueva* ya estaba el llamado, ya se había vislumbrado la existencia de la majestuosa belleza y era indispensable avanzar. Atendiendo a la bondad de la *Torah*, ella se mueve y el pintor hace lo mismo, van hacia el encuentro, el manifestarse y la visión, el ofrecerse y la captación; entonces, sin velos, vestida para enamorar y cautivar desde su serena belleza, ...*Casilda*, que es otro de

los nombres de la *Torah*, "abre de par en par una pequeña puerta en su recámara secreta, por un instante revela su rostro al amante y luego rápidamente se retira. Sólo él, nadie más, se da cuenta".⁸ Y la fija en uno de los cuadros de mayor pasión del nuevo siglo en América. Puede decirse que en este momento de revelación, Armando Reverón está cara a cara con Casilda, quien aparecerá, más o menos metamorfoseada, durante los treinta años siguientes de pintura del artista. Bien, Reverón ha encarado a su imaginaria mujer, no ha huido para fortuna de todos nosotros, sus observadores; a partir de este instante magnífico realizará una seria movilización plástica. Empezamos, tal vez, a responder a la pregunta que le hiciéramos al reconocimiento de Rossi.

8. Ibid (6), pág. 83.

Indagando otro tanto en los fundamentos primigenios y arquetípicos de nuestra cultura, supe que por lo común la doncella que se muestra un instante para desaparecer de inmediato, que asoma el esplendor de su rostro para volver a ocultarlo tras algún horizonte, suele llamarse Aurora, mujer con una actitud semejante a la de Casilda: brota desde la oscuridad y desaparece cuando surge el alba. Hasta aquí quiero significar que en Reverón se ha operado un movimiento hacia la claridad, conservando todavía lo oscuro; el pintor, es necesario decirlo, está trabajando en la nitidez. La mayoría de los cuadros de 19 a 24 buscan ser claros dentro del hallazgo;

paulatinamente el tinte azul irá ocupando el papel de la luz y, por lo mismo, de tono protagónico de la época. En un impulso hacia adelante y hacia arriba, Reverón se movió de la oscuridad a la claridad, y de lo negro a lo azul, descomponiendo a un tiempo sus propósitos indagatorios de estudiante, del inmaduro viajero por Europa que ha decidido cambiarse a Macuto, donde residirá toda su posterior vida en un laboratorio de artificios.

Pero andemos ahorita un poco por el cielo para volver a las tintas de Reverón, el cielo totalmente oscuro de la noche de los últimos segundos de la madrugada, cuando de un momento a otro se escuchará la voz dorada de los gallos. Hay una masa oscura indescifrable delante de la mirada, mas densidad hermética y misteriosa no incognoscible. De pronto, no sabemos qué sucede pero algo está cambiando en el espacio, en el Universo sobre el que tenemos puestos nuestros inseguros zapatos y hacia donde nuestros ojos se enfilan inútilmente; un halo, eso es, un halo brota en algún sitio que de inmediato, en segundos, sabremos que está allá, al fondo distante donde empieza a configurarse un corte espacial y que en un momento identificamos como un horizonte accidentado que parte en dos la galaxia. Cuando esto se ha configurado, ese halo crece de súbito y surge, brota, asoma, una luminosidad interior, del más allá, que con el hecho simple de mostrarse en su esplendor va sugiriendo la ubicación de nuestra mirada y decimos "cielo y mundo", "infinitud y cortedad"; pero aún no ha amanecido, nos lo dice la oscuridad que embarga

nuestros zapatos, los cuales tenemos todavía que adivinar. Posiblemente en fracción de segundo el halo cobra toda su intensidad y dimensión, lanza bocanadas de luminosidad, y se delinea claramente el confín y la división de la galaxia: de este lado, hacia donde estamos, se da una especie de penumbra muy prieta en la que sólo aguzando muy bien la mirada distinguimos indefinibles siluetas, figuras, y formas, casi en una adivinación; pero más allá, sobre el confín, aparece el espectáculo lumínico de la aurora en el instante en que asoma el rostro; sobre el borde de la tierra hay una delgadísima y viva tonalidad rojiza que, hacia arriba, se confunde con el ocre y los amarillos que dan su lugar a esa blanca luminosidad exacerbada que apenumbra la distancia. Sobre ella, aparece un azul cobalto parejo, como si lo hubiesen pintado con una exacta y constante capa de pintura viva, lumínica, de azul; y decimos ahora "franja de cielo azul sobre la frente de la Aurora". Más arriba de dichas extensas, largas, divinas coloraciones aurales, está el inmenso, poderoso, color negro, la noche que empieza a fenecer pues una fracción pequeñísima después brota el canto de los gallos. Casilda, la *Torah*, la doncella majestuosa, vuelve a su recámara secreta; de cualquier modo "ella sabe que aquel que es sabio de corazón ronda[rá] las rejas de su morada día tras día" para renovar su amor. Al desaparecer la diosa, llamada Eos por los griegos, viene el amanecer y se desvanece el misterio: vemos el mundo perfectamente, de manera natural, realista.

Volviendo a los cuadros de los años 19 a 24 de Reverón, e incluyendo algunos de hasta el 30, descubriremos que los colores dominantes son similares a los que provoca la aurora antes de desaparecer: rojos, naranjas, ocre, amarillos, blancos, azules. Por citar algunas obras, nombraré *Paisaje azul* (1921) y *Fiesta en Carabella* (1924); pero podría mencionar otra docena, como *Calle de El Valle* (1920) —hay un cielo, una línea áurea y los rojos— y *El playón* (1930), núm. de cat. 88.⁹

Si perseguimos el esquema auroral de colores, podemos suponer que si entramos a él desde la tierra o lo increado, si caminamos hacia allá, desde la penumbra densa hacia el confín recién

perfilado, corremos el riesgo de quedar cegados y con ello perder la posibilidad de gozar la demostración: no podremos ver; pero si nos acercamos con otro método, para ir descubriendo lo que hay detrás de cada velo, avanzaremos, sin peligro y con mayor seguridad, por la bóveda celeste del negro al azul, como sabiamente lo hizo Casilda, o *La figura bajo un uvero* (1919), inclusive *La mujer sentada en la playa* (1924), peligrosamente aposentada cerca del blanco lumínico que intenta esfumarla, transparentarla.

IV

Habría que suponer asimismo otras posibilidades de movimiento y de posición geográfica en la biografía de Armando Reverón. En principio, hay que recordar que Venezuela mira precisamente hacia el oriente, hacia el mar oriental; sus aguas son las primeras en recibir a la aurora y después lo hacen sus montañas. Caracas, la capital, se encuentra enclavada en un valle, a treinta kilómetros de Macuto y el Playón. Es decir, mientras el océano y las playas son visitados y provocados por Eos, en Caracas, por un lapso muy breve, todavía no canta el gallo. Viendo desde Caracas hacia el mar durante la aurora, se manifestaría y captaría en un principio el azul; si alguien caminase hacia allá lo haría de lo oscuro a lo azulado, que fue el trayecto que hizo Reverón cuando cambió su estancia. Otra idea sería la siguiente: tal vez parte de los azules provengan de que la intensidad de la luz de oriente, a orillas del océano, obligase inconscientemente a Reverón a darle la espalda y poner su atención hacia la montaña, y así mirar cómo va emergiendo el mundo, cómo se dibuja la montaña, pues al fin y al cabo de allá había venido de Caracas la distante, la que él había abandonado, para venirse a vivir acá con otra doncella, Juanita, su compañera de siempre.

Esta movilidad geográfica del artista quizá contenga además un significado social importante; toma distancia de la sociedad con el fin de introducirse en un problema plástico; seguir en Caracas era tal vez entrar en una falsa modernidad y presenciar la paulatina destrucción del horizonte, tan caro en sus estructuras gráficas. Entonces, se une, se funde a la naturaleza, se entrega al diálogo con lo maravilloso. Probablemente en su

9. Ibid (6), pág. 75.



circunstancia mental adversa le incomodaran las relaciones sociales de la ciudad, o éstas iban desfigurándose también ante los ojos de las costumbres de Reverón; por respeto al arte, yo me quedaría con la idea de que el artista intuyó que hallaría una verdadera novedad pictórica en el paraíso tropical de sus playas.

A las anteriores reflexiones y para conseguir un cuadro amplio de aventuras estéticas, valdría mencionar que el artista visitó dos veces las sensaciones de enfermedades graves que lo postraron, con lo que tuvo en esos casos la experiencia, honda y delicada, de ir de la oscuridad a la luz; a la edad de doce años contrajo la fiebre tifoidea que casi le quita la vida, y a la de veintinueve la gripe española, debido a la que habían muerto ya varios pintores. Ambas visitas fueron a la muerte, a un aposento plenamente oscuro, sin doncellas, sin esperanzas, y Reverón volvió a la luz. Quizá, bajo la sensibilidad especial del

pintor, existiese una combinación de estas razones, incluyendo, claro está, la influencia principal de Ferdinandov, quien también tuvo su época azul. Lo que de cualquier manera puede notarse es que Reverón se movió de los oscuros a los azules y de éstos a los blancos, encogedores, de la franja central de la aurora, la esplendorosa, la llama que no tiene tiempo, la que por un instante brevísimo revela sus secretos y es posible la cognición profunda, la percepción de los misterios de la luz y la oscuridad.

V

Si la hipótesis de la auroral fuese otra manera —entre las que ya existen— de acercarse a la obra de Reverón, estaríamos en situación de aventurar algunas equivalencias. Alfredo Boulton refiere que el “efecto que causó en Armando la luz del Litoral es avasallador” y que dicha “luz lo cegaba,

y entonces es cuando comienza el magnífico proceso, casi como de laboratorio, en que se ve cómo logra crear una fórmula nueva.”¹⁰ La primera equivalencia que viene a cuento: el efecto cegador de la llamada luz blanca del trópico nos remite tanto al momento en que alguien sale —asoma— de una cueva oscura a la luz, como a que ese mismo efecto cegador es el que produce la luz blanca auroral. Es decir, en lo simbólico y en la práctica pictórica de Reverón hallamos nuevamente un movimiento de la oscuridad a la luminosidad, pero resulta obvio suponer que el artista no iba a permitir ser cegado y se movió en principio hacia el azul —la franja inmediata superior del esquema auroral de colores—, a un plano cósmico, tonal y lumínico, más cómodo —si puede calificarse así— donde iniciar los trabajos del laboratorio. Por otro lado —o por el mismo—, en Platón “la alegoría de la cueva” tiene también el sentido místico de la cognición —de compartirla— como sucede con el significado del aparecer del resplandor auroral; en este nivel y atendiendo a las inclinaciones místicas, rituales y religiosas de Reverón, la luz blanca, la auroral y la del trópico, son una luz esencial, reveladora, divina, primigenia, artística; no es fácil ver a través de ella, dentro de ella, los misterios del Universo ni la sustancia de sí misma —era más sencillo volver la mirada y negar su aparición, como había sucedido hasta antes de Armando Reverón. Vale reconocer, en este contexto, que Aurora y Helios son hermanos, con reinos peculiares en el cielo, hacia donde se orientan los intereses visuales del pintor; no es de extrañar, entonces, una verdadera mezcla y el tránsito de equivalencias simbólicas. Aquí, editados libremente, quiero citar algunos versos de Enriqueta Arvelo Laviva, que nos acercan a la justeza de decisión de este hombre y su búsqueda en la luz: “Ansias de lo nacido, freno de aprendizaje/..., hombre cabal y poderoso el de cazar lo claro/... la fiel perseguida, la total y desnuda./ Blanca oveja bañada, sin esquimar y virgen.” Y, por qué no, esta idea de Manuel Cabré, la cual explica que Reverón fue “seducido por el persuasivo

10. Reverón. 18 Testimonios, varios autores, Lagoven, S. A., y Galería de Arte Nacional, Caracas, 1979, pág. 43.

11. Ibid (10), pág. 37.



Muñecas

llamado de la luz; considerando huero... enfrentarse a otro problema... hacia la luz se enrumba, al fin, apasionadamente".¹² En un luminoso texto sobre Claude Monet, el filósofo Gaston Bechelard argumenta que la ninfea, reina de las flores fluviales, es la flor del impresionismo, y en alguna parte dice "cada aurora, tras el sueño reparador de una noche de verano, la flor de la ninfea, sensitiva inmensa de las aguas, renace con la luz, flor así siempre

12. Ibid (10), pág. 61.

joven, hija inmaculada del agua y del sol... tanta juventud recobrada, una sumisión tan fiel al ritmo del día y de la noche, una puntualidad tal para contar el instante de aurora es lo que hace de la ninfea la flor misma del impresionismo. La ninfea es un instante del mundo. Es una *mañana* de los ojos. Es la flor sorprendente de un *amanecer* de verano".¹³ Es justo apostar que este

13. *El derecho de soñar*, G. Bachelard, Fondo de Cultura Económica, México, 252 pp. 1985, pág. 12. El subrayado es mío.

asunto no era ajeno a los pintores de principio de siglo en Venezuela ni del mismo Armando Reverón que estuvo en París. Así, hay la condición y el espacio favorables para la coincidencia y el paralelismo entre Monet y Reverón, ambos alquimistas de la luz; mientras en Monet la visión es la del instante primero de la *mañana*, en Reverón es la del instante anterior al de Monet. O sea, en tanto Monet va a trabajar en la eternidad de lo que la luz revela —cómo está la luz en el mundo—, Reverón va a hacerlo sobre la creación de la luz, tratará la sustancia de la luz y sólo en otro nivel de menos importancia viene lo que devela o permite ver la luz. En Monet es la luz tierna que se posa en los objetivos y los hace visibles; en Reverón es la luz fulminante que apenas permite ver los objetos. Dentro de un mismo territorio de inquietudes lumínicas y pictóricas, una diferencia sustancial, crucial y feliz.

VI

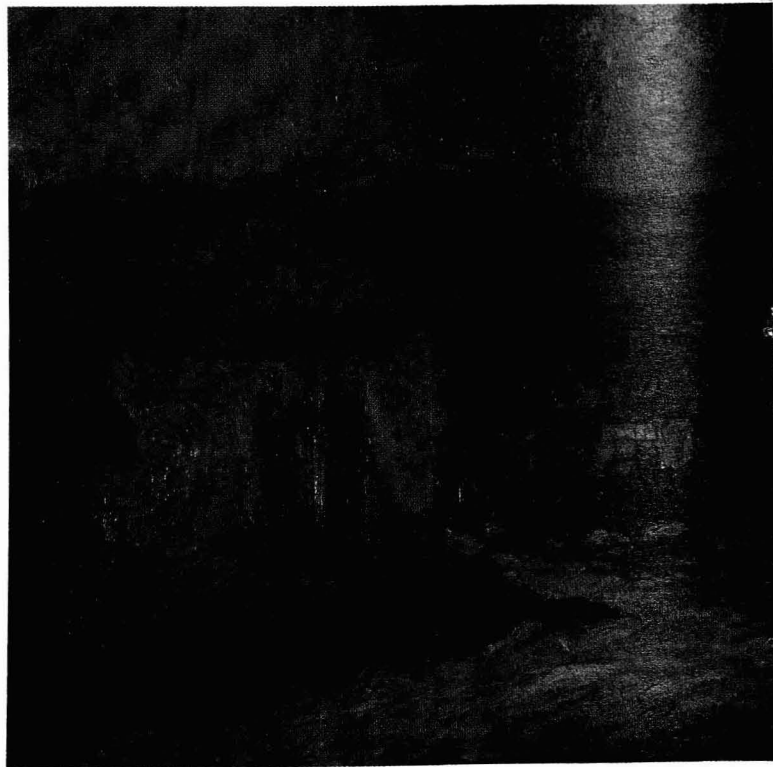
Mientras la luz no se derrama no se sabe qué va a ser.

María Zambrano

En el mismo libro de estas palabras, la Zambrano nos dice que al ir naciendo la aurora, en especie de instante sin



Autorretrato





tiempo, la duda de lo que va a nacer indica un espacio de prefiguraciones, de seres no nacidos del todo; allí es donde la intuición juega un papel hondo, importante, para la percepción. En ese

ciego instante de la prefiguración auroral, puede aparecer esa penumbra que también se repite en el hermano de la aurora, el ocaso, o "aurora vespertina"; y la penumbra es tal porque lleva un poco de luz, si no, no habría registro de la penumbra y sería, en cambio, plena oscuridad, "y entonces es la luz imán único",¹⁴ dice la Zambrano. En esta circunstancia, si no hay una visión apta, sensible, aguda, no se habrá captado nada y vendrá el obvio amanecer, o la noche.

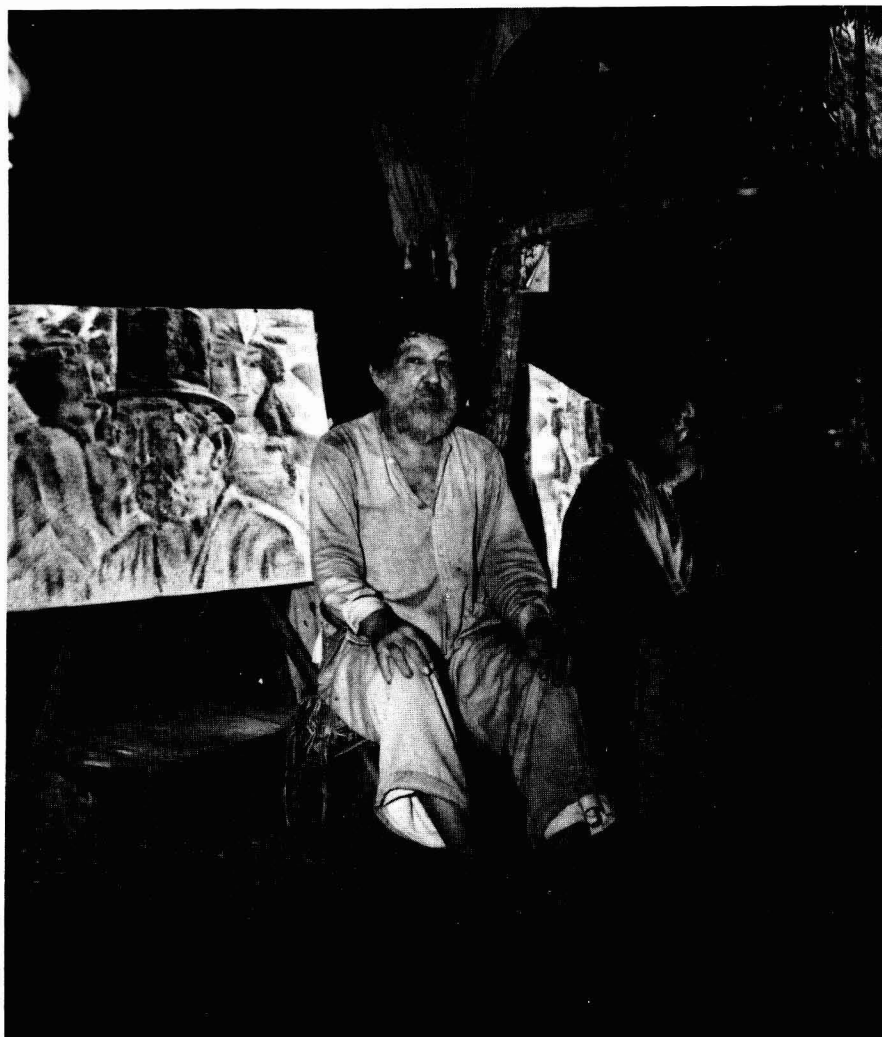
Este efecto de seres no nacidos o no configurados del todo, entre velos de luz, aparecerá en la pintura de Reverón; y su intención de dibujar y pintar lo indispensable para comprender el objeto representado es un procedimiento similar a las maneras de la *Torah*. Las imágenes fugitivas son precisamente las del suceder del instante fugitivo, esplendente, las que ella deja para la mirada sedienta, enamorada, las que la intuición puede captar en ese lapso ciego

en que está creándose el mundo pero no ha aparecido del todo. Es un momento propicio para el arte y el alumbramiento del inconsciente.

VII

Si atendemos a la coloración de *Mujer sentada en la playa* (1924), vemos que el azul se encuentra diluido hacia lo blanco; como si la demasiada luz estuviese eliminando o devorando la presencia azulosa; tal movimiento hacia lo difuso tiende también a eliminar las figuras a favor de la permanencia de la luz, y ello podría implicar a su vez la posible desaparición o pérdida de sustancia de la realidad ante la mirada del artista, quien pinta el cuadro con la intención embozada de fijar esa misma realidad que huye de las manos de su percepción. La circunstancia de esta pieza incluye aspectos psicológicos y estéticos cruciales; en cuanto a los últimos, nos recuerdan que Reverón arribó a la franja blanca a través de la azul, se hizo familiar de la blancura, como él lo expresara. Por tal razón no resulta extraño que existan trabajos azules con una fuerte carga lumínica de blanco, e incluso los de la época blanca

14. *De la Aurora*, M. Zambrano, Ediciones Turner, 128 pp., 1986, pág. 51. Es indispensable informar que este libro, auroral en sí mismo, fue indispensable para el desarrollo de la concepción desplegada en este ensayo.



Reverón

con cargas considerables de azul en inevitables y libres regresiones. Junto a estos casos, se da el de las anticipaciones más distantes; *Juanita junto al trípode* (1921), *Casilda* (1922) —la que lleva una pañoleta cubriéndole la cabeza, semejando una gitana— y *Plaza* (1922), son tres lienzos rojizos que anuncian la época sepia. Dichos ires y venires por las franjas de color no nulifican la aparición sucesiva de las etapas propuestas por Alfredo Boulton; más bien nos hablan de una delimitación en el número de colores, del inevitable manejo de las monocromías y de cierta movilidad en el interior de lo que me he permitido en llamar esquema auroral de colores, el cual incluye el negro a manera de primerísima etapa. Vale hacer notar que Armando Reverón acostumbraba salir antes del amanecer hacia algún sitio, cerca del mar, para trabajar varias horas —a veces lo hacía sobre alguna barcarola—; entonces, no resulta difícil suponer que conocía demasiado bien los fenómenos luminosos y de pigmentación de la aurora y el amanecer.

Habíamos planteado, hasta el momento, cómo en sus inicios Reverón abandonó los cuadros de gran colorido por aquéllos oscuros y cómo de éstos transitó hacia los azules para ingresar a los blancos; supusimos, en el espacio de la aurora, que esta traslación era semejante al andar por la bóveda celeste de la oscuridad de la noche al azul cobalto y de éste al cegador blanco, como yendo del cielo hacia la tierra en la lejanía del confín, lugar donde se hacen los primeros juegos de luz desde tiempos inmemoriales pero premonitorios. El siguiente paso que daría Reverón es el de entrar precisamente en la tierra por medio del color sepia —el cual se mueve en explosiones cósmicas hacia los rojizos, los naranjas y los dorados, o sea que no es puro, como no lo son el blanco ni el azul, lo cual es cierto también en la obra del pintor. El sepia se identifica de inmediato con el color de la tierra y con el de la corteza de los árboles, hijos de aquélla. Reverón ha descendido del cielo, ha puesto el pie sobre el horizonte, ha caminado tierra

adentro y, después de más de veinte años, ha reunido la fuerza suficiente —tal vez el cansancio de un gran esfuerzo— para volver sus ojos hacia el interior del país, hacia la vida de los hombres, y comienza a pintar paisajes de la Guaira de los años cuarenta donde aparecen la playa, el puerto, gente trabajando, una grúa, una estación ferroviaria, talleres, calles, los avatares de lo cotidiano. Es inevitable decir aquí que algunos de estos temas rememoran *La estación de San Lázaro* de Claude Monet.

Sería, por el momento, dificultoso aventurar una sola hipótesis, determinante, sobre esa gran tornavuelta que hace el artista, pues en verdad se despliegan varias en distintos rumbos: tal una nostalgia profunda por el mundo del que se alejó en su juventud; tal que ese volver a la tierra implicaba un declinar, un caer —recuérdese que hacia los años cuarenta pinta varias importantes puestas de sol—; tal que cerró el ciclo auroral pasando por todas sus franjas hasta regresar al negro, ya que se acercaba también a la etapa final de su vida. Sabemos muy bien que se ha hablado de su época de esplendor, ubicándola en principio en la blanca —hemos propuesto la azul como la de ruptura—; la sepia bien podría denominársela como la de la maestría, tras la cual Reverón ha dejado ya sus principales descubrimientos, aportaciones y un espacio abierto a la modernidad de la pintura venezolana, espacio del que se benefició él mismo para pintar varias obras maestras de madurez, como *El playón* (1942), el maravilloso *Cuatro cocoteros en la playa* (1942), o *Desnudo acostado* (1949), entre otras.

La idea del declinar la hemos usado aquí para describir el movimiento de vida que siguió el pintor y el tránsito de lo blanco a lo sepia —la caída del sol—, pero no afecta la valoración estética de la etapa sepia, en la que hallamos obras tan importantes como en las etapas anteriores, y tal vez con un refinamiento y una perfectibilidad nunca antes conseguidas, como las mencionadas en el párrafo anterior. Además, asumiendo la pintura reveroniana desde la perspectiva sincrónica, desestimando lo histórico, podríamos decir que se trata de una obra cerrada que sólo se fue ensanchando y creó obras centrales en cualquiera de sus puntos; digamos que, después de la ruptura, el asunto de la evolución del estilo no resulta

determinante —es quizá una línea de agudeza estilística que no arroja cambios abruptos. Encontramos cuadros de similar temática, calidad, tratamiento y solución desde la época azul hasta antes de la muerte del pintor; las variaciones, casi siempre técnicas, se generan en el interior del sistema.

Sin embargo, valdrían algunas generalidades en torno al gran ciclo pictórico de este enorme de América. Inicialmente, hay una predominancia obvia del paisaje, lo que habla de un tratamiento abierto de la pieza, fuera de la cual siempre existe la continuidad del mundo que atisba y propone la escena —esto fue muy bien observado por Pascual Navarro Velázquez¹⁵—; incluso, gran parte de los retratos y los desnudos reciben una impresión similar: nunca acaban en ellos mismos, se incluye al espectador al incluirse Reverón con su forma de percibir la exterioridad; casi sucede que el ojo está dentro, en una existencia abstracta, intangible. Dicha característica —lo abierto de la pieza, que evoluciona en sentido transversal al de la obra— correspondía justamente a la manera en que se le aparecía el mundo a Reverón, es decir como un continuo acaecer donde gente, objetos, vegetación y animales se presentaban animados en un constante estar, en un único ser; para él todo estaba vivo, no había gran diferencia entre el mundo externo y su cuerpo, de ahí que resulte indiferenciada incluso la distancia entre ojo espectador y cuadro, provocando así un acierto estético de alta calidad. Armando Reverón era el mundo externo y viceversa; tal vez nunca logró estructurar las identificaciones básicas del individuo con el hombre ni con la mujer ni, por lo mismo, con la gente. De algún modo, en sus primeros años, los de formación, estuvo demasiado en soledad, expuesto al despliegue sin límites de sus fantasías y ensueños; el mundo adulto lo abandonó a espacios graves de vacío, sin otorgarle la fuerza anímica y sentimental que le permitiera armar una estructura interior sólida, coherente, humana. No sería demasiado erróneo aventurar que las percepciones del exterior, en su niñez, fuesen poco claras, faltas de sustancia; no puede explicarse de otra manera el espíritu difuso, sin centro, que lo orillaba a la constante



dispersión de percepciones —las voces que él escuchaba se encontraban fuera y dentro de su cuerpo. Quizá esta fenomenología provocó su aislamiento natural y naturalmente las sucesivas identificaciones con el árbol, el animal, la muñeca, el pincel, el color, el lienzo, la herida, el gusano, la basura, la arena, la palmera, el mar, la luz, en una seriación infinita, cotidiana, repetitiva, incontrolable para proyectar la sensación de un mundo abierto, animado, amenazante por lo tanto, que era necesario sujetar —de ahí que el artista se atara para el acto supremo de la creación—, un mundo que era necesario detener a como diera lugar y que el pintor detuvo en su obra y en la construcción de un mundo imaginario que lo ayudó a llevar una larga vida de creador. Este triunfo —aunque parcial— sobre el quebrantamiento del Universo, lo demuestra su trabajo mismo. La gran mayoría de sus cuadros refleja exactamente lo contrario de la angustia y la aprensión que lo poseían y que se agudizaban en el momento de ejecutar la pintura; transmite serenidad, una unidad de sensación equilibrada entre elementos plásticos y emotivos, un especial regocijo ante la belleza profunda del paisaje —incluidos los retratos y los desnudos— y la maravilla de la presencia de la luz sin necesidad de esmaltes ni brillos tautológicos de las materias primas.

Lo importante en este asunto es que Armando Reverón pudo resolver su vida

y su obra; por ello, en varios pasajes de su biografía, aparece como pícaro burlón que nos está jugando una buena mala pasada, porque de pronto no atinamos a responder cómo le hizo para salir de ese laberinto fantástico que se procuró, sin suponer nosotros que la respuesta al enigma se encontraba allí mismo, en el castillo verdadero que se construyó —ciertamente, muchos hombres se perdieron en sus castillos de aire. Bien, la indiferenciación entre objeto y sujeto que padecía se trasmina hacia su pintura a través de otorgarle una sola sensación luminica, abrasadora, un mismo valor de iluminación al escenario y a las figuras que en él aparecían; al pintar la luz —en cualquiera de sus épocas— estaba resolviendo también su visión del mundo, lo que estaba señalando ya *Mujer sentada en la playa* desde 1924. Y como se encontraba a un tiempo haciendo un descubrimiento pictórico, fundando una novedad artística, requirió sus propios, novedosos, irrepetibles instrumentos, materiales y colores. Si estaba armando una ruptura sustancial para América Latina y para el universo de las artes plásticas, no podía hacerlo exclusivamente con las formas, escuelas ni costumbres creativas de la tradición; su tarea era la del revolucionario y el visionario, una responsabilidad que en otros países recaía en un movimiento artístico compuesto por varios individuos en diálogo. Como Kafka o Nietzsche, Reverón fue elegido para una tarea mayor y, para fortuna de todos nosotros, sus deudores, fue un hombre sensible, fuerte, genial.

VIII

Una conclusión. Sólo un pintor auroral podía fundar la modernidad de la pintura venezolana; auroral significa también fundador. Dejó a otros la herencia del espacio pictórico abierto, en su sacrificio; pero es mejor decirlo con palabras de un venezolano, las del ya referido Alejandro Otero: “Estamos rodeados por el ámbito en que vivió y pintó Armando Reverón, una de las inteligencias visuales más lúcidas que se haya dado nunca en Venezuela. En el que amó y se deslumbró y creó, hasta consumirse, esa porción de nosotros que no habíamos alcanzado a ser hasta entonces”.¹⁶ ◇

15. *El Nacional*, Caracas, 1945.

16. *Ibid* (1), pág. 27.