

13 de septiembre de 2016

Armando Reverón: el Caribe o la belleza recobrada*

«El lienzo está en blanco y cada pincelada es un pedazo de alma»

«La pintura es un constante ensayar; todo ensayo es vivir»

«La pintura es la verdad»

Armando Reverón

«Es así como explico la fuerte emoción que experimento en la lectura de nuestras grandes novelas. Ellas dan testimonio de la eficacia de la creación humana.

Nos persuaden de que la obra de arte es un asunto humano, nunca demasiado humano,

y de que el creador puede prescindir del dictado trascendente.

Esas obras no nacieron de los relámpagos de la inspiración, sino de una fidelidad cotidiana»

Albert Camus

Todo el esplendor de la costa caribeña se descubre para Armando Reverón tras su arribo a Macuto. El artista, como enceguecido, va trasmutando en blanco la luz picante y absoluta del litoral venezolano. Es el comienzo de la llamada Época Blanca, período cuya relevancia críticos e historiadores coinciden en subrayar.

Poco a poco, como quien es seducido, Reverón inicia un proceso pictórico complejo que abarca no sólo el despojamiento paulatino del color para acceder a una especie de ascésis del blanco, sino la búsqueda de una cualidad plástica especial, manifiesta en lo que Arroyo ha llamado su «aversión al brillo», en el trazo reforzado por raspaduras, en el dejar desnudas ciertas partes del soporte, en la preferencia por bastas texturas. Podríamos decir que Reverón buscaba —e inauguraba al mismo tiempo— su estilo.



Contrariamente a lo que de manera casi general se ha creído, la búsqueda del estilo en Reverón —si como estilo entendemos aquello que va resultando de nuestros intentos por acoplar la sensibilidad, el gusto, el personal ideal de belleza, a lo que exteriormente hacemos o producimos; es decir, la forma que damos a nuestros anhelos de belleza— marcará, obsesivamente, toda su vida y obra.

Miguel Arroyo ha llamado la atención sobre el hecho de que Reverón tenía preferencias claras por algunos materiales, llegando a soluciones técnicas singulares no por carencia de medios, sino por cuidadosa escogencia.

«Se ha dicho con alguna frecuencia que Reverón usaba el colete y los papeles baratos, porque no tenía la posibilidad de escoger ni de ser exigente. Yo creo lo contrario —dirá al respecto Arroyo—: que Reverón escogía y que era exigente»[1]. Pero el caso de Reverón se complejiza porque habiendo optado por una vida semisalvaje, habiéndose alejado de todo lo que le podría facilitar la libre escogencia de medios sofisticados, realiza una obra de extremo y conmovedor refinamiento. Cabe preguntarse entonces ¿qué hay allí, en el medio del estilo de Reverón —éso que lo llevó a arriesgarlo todo— que nos subyuga y que, en cierto modo, resuena en nosotros como una música propia?

Si es cierto que el Caribe lo sedujo, no es menos cierto que esa pasión lo llevó a anhelar una especie de belleza primordial, oculta en las absolutas luces y resplandores y, después, en las cálidas sombra del Caribe —«El cielo es todo —dirá—, no puede evadirse. Tiene guardada toda la belleza»— [2]. Este encuentro emocionado trastocará su vida y su obra. Como en toda vital pasión, el Caribe entra en Reverón para desnudarlo. Y Reverón seducido por la luz y por el paisaje, se desnudará, como se va desnudando —para sí, para la vida— el amante cada vez que busca en su amada el amor o la belleza inaprehensibles. En el continuo intento por asir —y plasmar— la intensidad caribeña, Reverón se compromete a sí mismo: su «anhelo de belleza» lo lleva a construirse un universo propio, hecho a

su «estilo», su existencia misma cobra una dimensión estética, o mejor, funda una estética total en la que su verdad existencial como hombre y como artista, conforma un todo indisoluble.

De cualquier modo, el Caribe que nos muestra Reverón no se parece —en sus azules, blancos y sepias— al ámbito multicolor que solemos asociar con lo caribeño. Pero ¿qué es lo caribeño? ¿hay un único Caribe? ¿es el Caribe ese casi uniforme paraíso de confort que se ofrece al turismo? ¿o existe, lejos de la mundanidad y de la cultura del «relax», otro Caribe más hondo, en el que el paisaje —esa simple y espectacular expresión de la naturaleza— despierta en nuestras almas la perturbación de la belleza? Porque, como bien supuso Borges, «la belleza está acechándonos» y su contemplación nos hace encarar algo intraducible, que acaso sea la propia condición humana en lo que ésta tiene de efímera y fútil y, también, de aspiración trascendente. El siguiente párrafo de Borges es, de seguro, más elocuente al respecto: «Mi maestro, el gran poeta judeo-español Rafael Cansinos-Asséns, legó una plegaria al Señor en la que dice: "Oh, Señor, que no haya tanta belleza"; y Browning: "Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos»[3].



Al referirse a un reciente viaje a Cuba, cierto escritor hablaba de la «emoción de La Habana». Y esta frase —en la que resuena todavía aquel sentimiento que despierta la belleza altanera y triste de la capital cubana— me lleva a pensar en cómo el Caribe entra en nosotros emotivamente, porque sólo como emoción podemos referirnos a éso que nos turba cuando contemplamos lo bello del mundo y del arte, cuando nos abandonamos a la belleza.

Calzadilla ha señalado cómo la contemplación emocionada del paisaje del Playón de Macuto, llevó a Reverón a tratar ese tema reiteradamente, fijándolo en su memoria a manera de un esquema abstracto constantemente actualizado en la pintura. «Reverón explotó el motivo del Playón [...] porque] llegó a fijarlo en su mente con una intensidad que alcanzaba por momentos un grado de obsesión religiosa [...]. Los paisajes del Playón se convierten así, por fuerza de la memoria eidética, en una obsesión parca y siempre renovada en la lucha de Reverón por recobrar la integridad de su percepción de la realidad...» [4].

Sin embargo, no debemos olvidar que Reverón actuaba como el artista que en definitiva era. Con esto quiero apuntar al hecho de que sus acciones no provenían tan sólo de impulsos intuitivos (aunque como bien supo ver Arroyo, citando a Bacon, su lenguaje estaba lleno de «sabias marcas instintivas»). Podría haber algo de cierto en las interpretaciones que otorgan al arte de Reverón (y aquí incluyo sus expresiones artísticas informales) una como propiedad terapéutica que brindaba al artista las herramientas necesarias para integrar su afectado psiquismo. Pero si bien esto daría luz a varios aspectos de su vida —y quizás de su obra—, no es menos cierto que deja abiertas muchas interrogantes acerca de su condición de artista y de su refinado, de su obsesivamente bien logrado estilo. Ya había vislumbrado Picón-Salas que es «el problema de su "buen gusto", de su equilibrado refinamiento, de sus acordes de color —aun cuando use los tonos más sordos— lo que destaca su pintura como un valor único y depuradísimo» [5]. ¿Y no es este refinamiento, esta voluntad de depuración formal, esta búsqueda de «íntima elegancia», lo que deja ver Miguel Arroyo cuando nos habla de las estrictas exigencias y personalísimas escogencias de materiales y técnicas —y el rechazo absoluto por tantos otros— que llevaron a Reverón a construir su estilo?

En su ya famoso *Banquete de Babette*, la escritora danesa Isak Dinesen nos regala una idea reveladora: todo el Arte se basa en la voluntad inquebrantable del Artista por «hacerlo lo mejor posible». Esta voluntad, que no es sino el ejercicio de la conciencia estética a través del binomio indisoluble de crítica y creación, es lo que en suma, sustenta y da sentido a toda obra artística.

Entonces ¿por qué nos empeñamos en olvidar esta condición en el gran artista que fue Reverón? Al enfatizar los substratos instintivos de su obra, Reverón adquiere una fisonomía que si bien causa admiración y reconocimiento, lo convierte en un artista culturalmente «inofensivo». La figura del loco genial, del mago o taumaturgo, del místico o del iniciado, nos distrae de un hecho hondamente más perturbador: el del Arte mismo, ya que no explicará jamás el refinamiento formal de una obra que, por esta vía, quedaría reducida a un producto del azar, a una insólita consecuencia de la conexión directa del artista con las fuerzas estéticas ocultas en su inconsciente.

Vemos al hombre y solemos olvidar que la obra lo trasciende. En el caso de Reverón este olvido es particularmente elocuente ya que, como veremos más adelante, será su obra —su lúcida conciencia estética— la que llegará a condicionar su vida, formalizándola a través de una particular ética existencial.

En un delicioso comentario de *La Divina Comedia*, Borges nos dice: «Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Y yo soy un lector hedónico, lo repito: busco emoción en los libros» [6]. Recordemos que Borges no fue tan sólo un lector hedónico: fue, de hecho, un lector de cultivadísima sensibilidad, un erudito de la literatura y uno de los más grandes escritores del siglo XX. Su placer por la lectura no fue gratuito ni «natural», estuvo impregnado de ese gusto que lenta y sabiamente se le fue decantando en una vida de, llamémosle así, contemplación literaria.

Reverón también acendró su estilo en la contemplación (¿acaso hay algún gran artista que no lo haya hecho?). Podríamos aventurar la idea de que el Caribe — con su luz que hace intenso el mirar, con su naturaleza generosa en formas y colores, con su paisaje sensual— despierta o encauza en el artista la costumbre — que luego fuera afán y base segura de su «método»— de la contemplación. Son numerosos los testimonios que hablan del ejercicio contemplativo de Reverón y de la fina percepción que, a través de éste, el artista logró alcanzar. Cuentan, por ejemplo, que uno de los juegos con que el pintor solía entretener a sus visitantes, consistía en descubrir en una porción de arena, el mayor número de tonos posibles; en otras ocasiones, Reverón los retaba a adivinar —como él— la hora exacta del día por la sola percepción de la intensidad de la luz. Otras anécdotas hablan de la costumbre —una, entre muchas que aparecieron y desaparecieron a lo largo de su vida— de clavar limones en estacas que tenía en El Castillete para que el sol los preservara por mayor tiempo de la descomposición y le permitiera, de este modo, admirar las infinitas gamas que del verde al amarillo iban lentamente surgiendo cada día. [7]

Mientras realizaba un dibujo, según el testimonio recogido por Calzadilla, se le podía oír diciendo: «Miren los valores, nos decía cuando lograba un *blanco nuevo* creado por la sola relación del negro con los grises. Dibujaba en el espacio, construía a Graciela en el aire y, como le faltara la paleta, tomaba el color de una gama imaginaria mientras el carbón seguía a sus nervios, transmitiendo la memoria encerrada en su mano.

— Pareces una diosa, Graciela [exclamaba Reverón ante su modelo-muñeca]. ¡Qué forma clásica la de tu cabeza!» [8].

¿No sentimos en estas anécdotas, en estas descripciones que evidencian la emoción del pintor re-conociéndose en la belleza recobrada, eso que Camus

concibió como la «fidelidad cotidiana» del artista al arte, a la belleza? «... de Goya, me queda flotando algo en la retina —comentará Reverón a Mariano Picón-Salas al recordar su encuentro con la pintura de Goya durante su viaje de juventud a España—. El perrito de aquella vieja señora del retrato se me deshace en vibraciones. La cinta con que se ajusta la mantilla de la Marquesa de Solana, me la llevo en los ojos. *Es materia más bella que la materia misma*» [9].



Si en esta frase se nos revela un Reverón de emotiva y culta percepción, descubrimos, además, a un artista que comprende y reconoce —conocimiento que quizás era entonces apenas una intuición— una primordial condición del arte. Al referir su admiración por una «materia» de arte, por esa calidad espléndidamente lograda en la pintura de Goya, Reverón nos indica que ésta es en sí misma «más bella que la materia» real, es decir, que la materia hecha por la pintura, creada con pigmentos y trazos, supera al material del cual es referente, el material que busca imitar. Cualquier observador desprevenido se hubiera contentado con celebrar el extremo *parecido* de la materia pintada con la materia real. Pero Reverón nos habla de una *superación* de la realidad, manifestando así —como lo manifestaron Wilde y Pessoa— su convicción, su fe, en el poder configurador que para la cultura y para la vida tiene el arte. Porque, al contrario de lo que despreocupadamente se cree, el arte no imita a la vida. No es sólo que no sea su fin imitar lo real; es que, más bien, esta apropiación contradice su esencia, su naturaleza eminentemente formal. Es la vida, en su devenir caótico e informe la que, necesariamente, buscará repetir las formas del arte, valerse de sus ritmos y armonías, para dar paso a eso que llamamos Cultura, esto es, el quehacer humano configurado, manifiesto en obras y actos, en arte y también en conducta. Decía Camus que la literatura es una escuela de vida por ser una

escuela de arte. Su lección «ya no sólo es de arte, sino de estilo. Aprendemos a dar una forma a la conducta» [10].

Quizás sea Armando Reverón uno de los pintores que, entre nosotros, haya asumido con mayor convicción y riesgo este compromiso de «fidelidad cotidiana», intuyendo desde muy temprano, la naturaleza del arte y su implícita, recóndita, ligazón con la vida. Acaso al trasladarse a la costa caribeña, Reverón aprendiera de la belleza sencilla y a la vez extraordinaria del trópico, esta rigurosa lección de arte y de vida: que no es la vida la que nutre al arte, sino el arte el que la moldea y le impone límites, otorgándole la posibilidad de reencontrar su sentido a través de las formas.

Por ello entendemos su vida plagada de «obsesiones». La búsqueda recurrente en el tema del Playón, anotada por Calzadilla, no es sino una de las muchas vías a las que recurrió para construir y perfeccionar su estilo. Necesitaba ver el Playón aunque su configuración estuviese ya grabada en su memoria; necesitaba más bien, contemplarlo, no para copiarlo, sino para buscar en él, en la intensidad del paisaje, esa especie de «clave» formal de la belleza que está más allá de la forma misma y que pertenece al reino de lo insondable [11].

Esa busca acuciosa y persistente de estilo, ese intento de hallar la cualidad pictórica que tradujese y superase la intensidad de la luz y paisaje del Playón o la plácida molicie del interior de El Castillete, invade su vida toda, dando paso a un proceso de despojamiento interior que acarreará tremendos riesgos para su equilibrio psíquico.

Reverón comienza entonces a replegarse sobre sí mismo, a crear un mundo con parámetros alternos, con otro inefable orden. Asimismo, los muros de su Castillete van haciéndose más altos, los temas más íntimos, hasta llegar a la íngrema intimidad del autorretrato. Su casa —como una inmensa instalación— se puebla de objetos «falsos» creados por su expresividad grácil y conmovedora, sucedáneos sin funcionamiento de cosas reales.

Y si la existencia de falsos teléfonos, máquinas de coser o pianos, podría explicarse por la humana necesidad de poblar la precariedad, ¿qué sentido tienen entonces el florero de flores de papel, o la jaula llenas de pájaros de cartón, si era El Castillete un espacio «natural», en el que abundaban flores y animales? La presencia misma de las muñecas pudiera encerrarse en una interrogante semejante, porque parece poco probable que fuera únicamente la carencia de modelos —o de medios para pagarlas— lo que motivara su elaboración.



Para Reverón «la pintura es un constante ensayar; todo ensayo es vivir [...] todo ensayo teatral es reflejo de la vida misma. [...] La vida es el gran teatro. Nosotros [...] somos los personajes que representamos en la escena de la vida, Y en esta escena todos nos movemos bajo el cono de la luz que hay que llevar a la pintura» [12].

Esta digresión nos muestra una voluntad configuradora total que abarcará también el espacio vital, y que se expone en El Castillete a través de la construcción escenográfica del ámbito que es hogar y taller —casa para la vida y para el arte— y que sirve de fondo a sus actos teatrales y ritualizados y a las singulares convicciones que moldean su conducta: a una vida asumida —en acto de humildad extrema— como ensayo constante, como obra en proceso, siempre perfectible.

En este proceso de dar forma a su existencia, de hacérsela a «su estilo», lo que en definitiva, separa a Reverón de lo que podríamos llamar el «psiquismo alienado y convencional». Y no deja de resultar paradójico el hecho de que habiendo realizado esta obra de impecable lucidez, habiendo decantado su talento con la obstinación dolorosa del rigor, habiendo elegido para sí esa «cordura de vida» que supo entrever Boulton en la coherencia pasmosa de su vida y obra, Reverón siga siendo considerado un «loco genial».

Con justicia podríamos preguntarnos acerca del síntoma que representa para nuestra configuración cultural como país, como región, el surgimiento de la personalidad artística singularísima de Armando Reverón.

De seguro ha sido Mariano Picón-Salas, con su humanismo bondadoso y profundo, quien ha esbozado más insistentemente esta interrogante. En 1939 inquiría: «¿Cómo ha aprendido Reverón; cómo ha llegado a tan singular gracia y refinamiento, a tan profunda síntesis, a su elegancia desmaterializada y al mismo

tiempo voluptuosa, que le fijan un sitio único entre los pintores venezolanos? ¿Cómo nos nació y se nos formó este artista?» y en 1954, poco después del fallecimiento del pintor, afirma que «nadie penetró como él el subconsciente venezolano» [13].

Más recientemente, ha sido Luis Pérez Oramas, en alguna conferencia, quien ha llamado la atención sobre el hecho que supone, para la historia y la cultura nacionales, el que nuestro más grande artista plástico fuese este ser extraordinario, mezcla de eremita, indigente, loco y genio; y de que fuera justamente esta condición la que le abriera las puertas del reconocimiento oficial, como si hubiésemos necesitado alejar —física y psíquicamente— a Reverón para poder incorporarlo —aletargando su mensaje por el efectismo de su vida excéntrica— sin mayores riesgos.

Habría que buscar allí, en el medio del estilo de Reverón, en su compromiso trágico —es decir, vital— con la belleza, aquello que no hemos podido integrar a nuestra historia, a nuestra psique colectiva. Porque hemos sido grandilocuentes, porque hemos rehuido la reflexión y el silencio, porque hemos descuidado la belleza, porque hemos optado por la facilidad del olvido. ¿Y qué es el olvido sino una vuelta perezosa al caos, un desvanecimiento de las formas interiores en las que quizás repose el sentido de nuestras vidas, una entrega pasiva a las fuerzas devastadoras de la sinrazón y la nada?

Notas

[1] ARROYO, Miguel: «El puro mirar de Reverón» en: ARROYO C., Miguel G.: *Arte, Educación y Museología. Estudios y polémicas. 1948-1988*. (Compilación de Roldán Esteva-Grillet). Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1989, p. 90.

[2] En: CALZADILLA, Juan: *Voces y demonios de Armando Reverón*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1990, p. 136.

[3] BORGES, Jorge Luis: «La poesía» en *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), México, 1977, p. 117.

[4] CALZADILLA, Juan: «Reverón: su universo como idioma», texto incluido en el catálogo de la muestra: «Armando Reverón. Exposición iconográfica y documental en el centenario de su nacimiento», Galería de Arte Nacional, Caracas, 1989, p. 22.

[5] PICÓN-SALAS, Mariano: «Reverón» en *Las formas y las visiones* (Compilación, selección y prólogo de Juan Carlos Palenzuela), Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, pp. 139-140.

[6] BORGES, Jorge Luis: «La Divina Comedia» en *Op. cit.*, p. 27.

[7] Bernardo Monsanto refiere en un artículo que: «Era usual en él una disciplina que llamaba el juego de naipes. Consistía en recubrir barajas con tinta china, aplicada ésta en diversas gradaciones. Numeraba las barajas. Luego, tocando una, trataba de adivinar el número guiado por el tono de la tinta [...]. En una ocasión [...] me encontré con que todos mis cuadros así como los de Cabré llevaban pedacitos de papel periódico pegados con saliva, en los lugares precisos en que algún detalle pictórico parecía censurable. Era Reverón quien lo había hecho. Fue una crítica elocuente y precisa a cuadros no logrados. [...] También] echaba al aire puñados de piedras y luego las analizaba en función de la composición». En: «Prácticas de Reverón», *Revista Zona Franca*, Año 1, N° 3. (Dossier Reverón), s/md.

[8] CALZADILLA, Juan: *Voces y demonios de Armando Reverón*, *Op. cit.*, p. 81. *Cursivas mías.*

[9] PICÓN-SALAS, Mariano: *Op. cit.*, p. 137. *Cursivas mías.*

[10] CAMUS, Albert: «La inteligencia y el patíbulo» en *Revista de Ensayos Umbrales*, N° 2, Año 1, 1993, p. 5. (Traducción: Guillermo Sucre).

[11] Borges decía al respecto: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o está por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético». En: «La muralla y los libros», *Otras inquisiciones*, Alianza Emecé, Madrid-Buenos Aires, 1976, p. 11.

[12] CALZADILLA, Juan: *Op. cit.*, p. 135.

[13] PICÓN-SALAS, Mariano: «Reverón» y «El triple valor de Reverón», *Op. cit.*, p. 131 y 141, respectivamente.

Katherine Chacón

* Este texto fue originalmente publicado en el catálogo de la exposición «Armando Reverón. Luz y cálida sombra del Caribe», que itineró entre 1996 y 1997 al Museo Nacional (Bogotá, Colombia), al Museo de Arte Moderno (Santo Domingo, República Dominicana), al Museo de Arte Costarricense (San José, Costa Rica), al Museo de las Américas (San Juan, Puerto Rico) y al Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maracaibo, Venezuela). Esta muestra fue organizada por la Galería de Arte Nacional y el Museo Armando Reverón.

© **Katherine Chacón**