

El deslumbramiento

Antonio Saura

Hace muchos años, en la Cinemateca francesa, tuve ocasión de contemplar un cortometraje realizado en blanco y negro que me causó una profunda impresión. Retuve, sin conocer su obra, el nombre del pintor al cual estaba consagrado debido al ambiente excepcional que el film reflejaba. Su recuerdo –nunca más he tenido oportunidad de volverlo a ver– se resume, tras la borradura del tiempo, en la imagen del pintor frente a una luz *terrible*, en la evidencia de una gestualidad muy especial y, sobre todo, en la presencia de unas extrañas muñecas suspendidas que, movidas por el viento, creaban un clima enigmático, y en cierto modo trágico.¹

Bastaron estas presencias para retener el nombre de un pintor que desconocía y desear conocer su obra. Ya a través del film se desgajaba algo difícil de describir, relacionado con la impresión fulminante que pueden causar ciertas obras y personas, incluso de compleja y antisocial psicología, algo consolador que, al margen del efectismo y la grandilocuencia, garantizan al menos la autenticidad, la convicción de hallarnos frente a alguien poseído verdaderamente por el demonio de la creación. Sería más tarde cuando pude contemplar la obra de Armando Reverón, primero a través del hermoso libro de Alfredo Boulton² enviado por un amigo venezolano, y poco más tarde en la Galería de Arte Nacional de Caracas, en el Museo de Bellas Artes de la Habana y en algunas colecciones particulares.

No puedo decir con certeza si la impresión recibida durante la visita al lugar en donde vivió Reverón –su castillete de Macuto, en la costa caribeña–, se correspondía en el ambiente del recordado film. Nos hallábamos junto a dos chozas con techo de paja rodeadas de un muro de piedra, y en realidad visitábamos un museo inhabitado, algo conservado amorosamente, una reliquia

abandonada de la vida. La luz exterior, cegadora, se filtraba a través del cobertizo y de las cortinas de cañamazo, de los muros de troncos clavados en el suelo, iluminando los muebles rústicos, los bellos objetos construidos por el pintor –inútiles instrumentos musicales, y entre ellos unos guitarrones que rivalizaban con los realizados por Picasso durante el cubismo–, y sobre todo las muñecas de trapo, de tamaño natural, ahora depositadas en el suelo, sentadas o recostadas en camastros. Las muñecas ya no se movían bajo el viento, pero perduraba, ya sin el énfasis proporcionado por la cámara cinematográfica y su pedazo de *vida raptada*, el ambiente misterioso y humilde de aquel lugar traspasado por la naturaleza, el milagro de un mundo inventado, el refugio paradisíaco del Robinson Crusoe de la pintura.

El poblado taller de Reverón, creado a partir de naufragios, naufragando él mismo, periódicamente, en una neurosis que le privaba momentáneamente de su relación con la vida a través del arte, aparece, por contraste con el universo lumínico exterior cuyo exceso sus cuadros reflejaban, su complemento subterráneo, el refugio del ermitaño poblado de fantasmas tangibles, un castillo de penumbra propicio para una liberación hecha solamente de luz. La soledad era compensada con un mundo ficticio e imaginario en el cual las muñecas, provistas de un hábito fantasmagórico, sustituían a los modelos femeninos para rememorar al mismo tiempo una infantil demora, reemplazando en zona oscura, con su silencio, la carencia del universo humano³. Contraste entre la vida y la obra, entre un adentro y un afuera: afuera la playa resplandeciente, adentro el aspecto sombrío de la vida atravesada por el artificio.

Templo poblado de un mundo encantado, caja penumbrosa y transparente, morada propicia a la anulación de las fronteras entre la realidad y la fantasía... En este lugar, rompiendo las convenciones sociales, vivió Armando Reverón junto a Juanita Mora, una indígena –que fue madre y esposa, y en cierto modo el equivalente femenino del Viernes de Robinson– y de un mono llamado invariablemente Pancho. En el interior de este mundo tan reducido, a un tiempo taller, refugio, museo y zoológico, un *antes* azulado y sombrío de reminiscencias simbolistas, un *después* de dominante sepia, y en el centro, abriendo y cerrando el paréntesis, diez años de lumínica exaltación pintando invariablemente la misma pla-

ya. Esta investigación obcecada, ciertamente autónoma, novedosa y apasionante, fue consumada en la soledad de su guarida sin apenas comunicación intelectual, en un total aislamiento⁴. Reverón vivió paralelamente, no solamente ajeno al mundo de los hombres, sino también al de las sacudidas estéticas, alcanzando lo universal, sin tener conciencia de ello, a partir de su rincón tropical.

Ninguna relación, a mi juicio, con la exótica huida de Gauguin y su búsqueda, en la lejanía, del primigenio universo sin contaminar, del paraíso en estado salvaje, del regreso del hombre civilizado al universo primitivo, al origen y el rito. El ritual de Reverón era bien diferente, y se refería, bajo exigencias psicológicas, a la mecánica de la transmisión de la energía plástica. El paraíso lo tenía más cerca, y el viaje no precisaba de la travesía del océano, ni del enfrentamiento con una cultura y una lengua diferentes. Lo suyo era más bien la ascesis, la retirada para poder ser él mismo, controlar la autonomía de su trabajo, inventar un mundo –incluso una vida–, y apaciguar su carácter melancólico, ciertamente esquizoide, incapacitado para la vida social. Solamente la podría relacionar con el compartido amor por la naturaleza salvaje y el anacronismo con una sociedad que detestaban.

Cada vez resulta más pertinente una reconsideración de la crónica del arte contemporáneo. Una reescritura menos tendenciosa de la misma que, teniendo en cuenta los postulados de la modernidad –nuestro siglo, al fin y a cabo, es uno de los más fructíferos de la historia–, incluya aquellos artistas que por su individualismo, su aislamiento geográfico, o debido a su relativo desfase frente a las tendencias dominantes, han permanecido marginados, mereciendo figurar en su cómputo debido a la valía e intensidad de sus coherentes universos. Este sería el caso de la obra de Armand Reverón, especialmente si tenemos en cuenta el tema apasionante de la superación del modelo estético.

Así ha sucedido con una gran parte de la pintura española del pasado, e incluso del presente, cuyos mejores ejemplos, salpicando intermitentemente la historia, responden a esta superación del modelo extranjero –o de un estilo internacional– para encaminarse hacia una expresividad de acentos propios marcada por el triunfo de la individualidad. Recientemente se ha realizado una exposición dedicada a la relación de Edvard Munch con Francia,

obteniéndose tras su contemplación impresiones por lo menos dudosas sobre la utilidad de tal manifestación levemente chovinista.⁵ Muy pronto, el pintor noruego se desgaja de los hallazgos impresionistas que favorecieron la eclosión de su personalidad, para mostrar la prioridad de su propia expresividad, la complejidad psicológica de su milagrosa e indisoluble unión con la libertad conceptiva, adquiriendo su obra una dimensión pictórica que eclipsaba los ejemplos mostrados como similitud, influencia o contemporaneidad.

Hacia 1921, fecha de su retiro en el rancho de Macuto, podría decirse que Reverón era un impresionista tardío, impregnado todavía de reminiscencias modernistas y simbolistas, en cierto modo como lo fue Bonnard, privando una visión poética y un trasfondo onírico⁶. Sus pinturas anteriores, en las que dominaba un azul sombrío, dan paso a un impresionismo tardío en el cual ya comienza a predominar el blanco de los cielos y un general atenuamiento colorístico y atmosférico. Poco después, alejado del diálogo estético y del contacto social, el pintor venezolano inventaba un mundo.

La importancia de la obra de Armando Reverón proviene precisamente de este desfase del impresionismo, de esta radicalización de un origen revelador que se transforma en su antítesis, contradiciendo sus postulados estéticos para definirse en una plasticidad personal, presente en la modernidad pero al margen de sus cosmopolitas sobresaltos. En cierto modo, esta derivación plástica –su capacidad reveladora, la superación del modelo que comprende– no sólo se podría comparar, en diferencias psicológicas y conceptuales, con Munch, a quien hemos citado, sino también con el propio Monet, paladín de una estética pureza. No precisamente con algunas de sus pinturas más evanescentes⁷, sino con aquéllas que realizó al final de su vida, recluido en otro *castillo* paradisíaco, ciertamente diferente del de Macuto. En las *Nymphéas* de Monet, y en otras obras afines realizadas en Giverny, no se plantea precisamente la sumersión lumínica deseada por Reverón, pero sí la construcción de un universo mental, lírico y espacial, que siendo consecuencia del impresionismo, se desgaja con franqueza de la teoría para contradecirla y perpetuar el predominio de la fenomenología plástica.

En realidad, solamente dos universos plásticos antagónicos, ciertamente alejados conceptualmente de la obra del pintor vene-

zolano, podrían relacionarse verdaderamente con su trabajo. El primero sería el de una expresividad contemporánea, gestual y orgánica, y el segundo el del paisajismo oriental, especialmente el de la época Song, en donde la naturaleza, efusiva, se ve sumergida en una concepción plana difuminadora de los espacios y de las formas. Tales comparaciones pertenecen evidentemente al dominio del recurso crítico, dada la posterioridad histórica del expresionismo abstracto y la duda de que Reverón conociera con certeza el arte oriental, pero no dejan de ser ilustrativas, aunque sea por analogía, con una concepción ciertamente excepcional dentro del arte occidental. En todo caso, la fusión con la naturaleza que nos muestra el arte oriental, su cosmicidad, la difuminación de los contornos hasta convertir a la superficie pictórica en una totalidad agitada por un majestuoso y apacible dinamismo, su mismo tratamiento técnico mediante aguadas monocromas y evanescentes, nos parecen más cercanas al impulso que movía a Reverón que otras conclusiones estéticas más recientes de tentadora relación.

En ciertas obras de nuestra época, la forma desaparece sumergida en la bidimensionalidad del cuadro, incluso en la decidida blancura. El *Cuadrado blanco sobre blanco* de Malevich, y la obra reciente de Ryman, en donde toda estructura desaparece para dar paso a la simple textura de la materia blanca, son, quizá, los ejemplos más convincentes de unas actitudes conceptualmente extremosas. Reverón, sin embargo, precisaba del modelo de la naturaleza para expresarse, y es difícil de imaginar su pintura radicalizada en un espacio estético en donde el impulso que lo animaba permaneciera ausente. El universo indefinido, tembloroso, iridiscente e inacabado de Reverón, sustituye a la realidad en la que se basa, llegando *casi* a la destrucción de sus referencias. Esta actitud conlleva otra destrucción paralela, esta vez relacionada con los valores asignados tradicionalmente a los colores, hasta rozar un arte no-representativo en donde las formas y los contornos, esfumándose y diseminándose en el conjunto del cuadro, acaban por desaparecer hasta dar paso a una forma de espejismo. Reverón de esta forma se sitúa entre aquellos artistas para los cuales la representación no es un objetivo, sino un pretexto, y por lo tanto en una zona plástica que rozando la abstracción, precisa del modelo para realizarse, es decir, de una estructura que

facilite la aparición de la subjetividad en el interior mismo de lenguaje específico.

La evidencia de su plasticidad, antepuesta a la de cualquier fidelidad representativa, proviene precisamente de la confluencia entre su concepción mental y sensorial y los medios técnicos empleados –la rusticidad del soporte, la economía, la libertad de tratamiento–, es decir, a la interrelación establecida entre la obsesión y la mecánica técnica. Ésta perfecta conjunción, propia del pensamiento pictórico, conduce al misterio de su fundimiento, y por lo tanto a la presencia de una expresividad coherente en donde la esencia prevalece por encima de la *sensación*. Por ello podría decirse que, aun siendo deudora del impresionismo, la pintura de Armado Reverón se desgaja radicalmente del mismo para constituirse en reflejo de una visión interior a través de una exaltación esencialmente plástica, de una ascesis íntimamente relacionada con soluciones propias del lenguaje pictórico.

Para ejercer su arte, el pintor venezolano precisaba del uso de un ritual especial, así como de determinadas circunstancias que podrían relacionarse con cierta forma de magia. Éstas comprendían la supresión del ruido, el rechazo de ciertos materiales ásperos o duros –sentía fobia del metal, envolviendo los pinceles en tela–, el permanecer casi desnudo a fin de impedir que los colores de su ropa se interpusieran entre sus ojos y la pintura, ciñéndose fuertemente la cintura con el fin de que la zona inferior de su cuerpo no contaminara la parte superior. Pintaba descalzo, creyendo que el contacto con la tierra le transmitía fuerza, y mostraba frente a la tela una actitud traspuesta, precisando del aislamiento para establecer, en una forma de trance, la deseada comunicación con el soporte y no entorpecer su relación con la pintura. Atacaba el cuadro violentamente, mediante movimientos nerviosos y rítmicos, cercanos de un ritual frenético, siendo a través de esta tensión, tan patente en sus cuadros blancos, como lograba una sensitiva y vertiginosa comunicación.⁸

Reverón, sin embargo, solamente pintaba cuando estaba lúcido y sano, alternando períodos de gran postración con los de una intensa actividad artística. El pintor trabajaba moviéndose constantemente, caminando entre cada pincelada, como precisando de una danza ritual para ejercer su labor pictórica impulsiva y febril. No puede dudarse de que esta actitud, observada por sus

biógrafos con cierto asombro y fascinación, contiene ciertas dosis posesivas y conjuratorias que rozan la manía y la excentricidad, de la misma forma que su hablar atropellado y sus frases inconclusas podrían denotar un desajuste mental. El propio Alfredo Boulton, en el libro mencionado, pone en guardia a quienes justifican la valía de la obra de Reverón solamente en razón de su desajuste psíquico frente a la realidad. Se podría ir incluso más lejos a favor de su lucidez expresiva si tuviéramos en cuenta la diversidad de rituales y de complejos mecanismos que algunos creadores, y no solamente los pintores, precisan para realizar su trabajo; en todo caso, para quienes conocen en la práctica ciertas formas muy directas de acercarse y enfrentarse con la tela, el ritual de Reverón no es anómalo, resultando, todo lo más, exagerado.

Lo cierto es que el concepto de lo inacabado, que en Reverón forma parte consustancial de su expresividad, exige una lucidez especial en el sentido de saber abandonar el cuadro en su momento óptimo y vital, y que la acción del pintor, que pudiera calificarse de acto de posesión –y lo es ciertamente para algunos artistas–, comprende un sutil control de los medios empleados para vertir la imagen mental en el dinamismo de una acción por ella exigido. La mejor prueba de esta situación es que este mundo febril, fugaz e inconcluso, queda plasmado en convincente y emotiva solución plástica, e incluso con gran refinamiento. Esta aparente contención en la exaltación parece contradecir el mecanismo ritual mediante el cual se obtuvo el cuadro, mostrando en realidad que la rápida ejecución, la gestalidad que comporta, estaba al servicio de una intención muy precisa que se correspondía con la precisión de un coherente universo mental. La decidida y fervorosa concepción cosmogónica de Armando Reverón se resume, paradójicamente, en una doble contradicción: por una parte, la obtención de tan sutiles resultados precisaba la práctica de una *anormalidad* dinámica, exaltada y gestual, y por otra, el acceso a tan lírica comunicación exigió un despojamiento inhabitual y el uso de medios técnicos muy humildes.

Las pinturas blancas de Reverón, realizadas entre 1925 y 1935, aproximadamente, son obras de una audacia y de una belleza excepcionales, de aquí el interés y la vigencia de las mismas. Mediante el rechazo del contorno lineal y del volumen, jugando con la preparación del soporte, en una comunión perfecta entre la

gestualidad y la imagen haciéndose –captura junto a deseo–, los cegadores paisajes de una playa se alejan de la veracidad para convertirse en un objeto mental necesitado todavía del temblor de la naturaleza.

Contemplar el paisaje para deshacerlo mejor, rechazar un mundo para nuevamente inventarlo... La obra de Reverón es sin duda un permanente diálogo con la cambiante naturaleza, un canto panteísta a los elementos primordiales, una enfatización de lo efímero, pero el manto luminoso que cubre sus pinturas las sitúa en un ámbito plástico diferente, en una zona sensorial y mental bien alejada de su origen. El mismo estado *mediúmnico*, el ritual que precedía y acompañaba su labor, nos prueba que tal relación no pertenecía al dominio de la representación ni tampoco, como pudiera suponerse, al de la pura expresividad. A nuestro juicio solamente puede explicarse en función de una hipersensibilidad nerviosa y gestual en relación con una imagen mental –el paisaje sublimado– que solamente podía establecerse en condiciones especiales, en el silencio, mediante la danza, frente al sujeto provocador de la imagen mental.⁹

Para Reverón, el trópico no será un estímulo colorístico y rutilante coincidente con la imagen paradisíaca y tópica del mismo, sino un pretexto para practicar una introversión sublimadora. La luminosidad será vertida en su exceso, anulando su capacidad definidora de las formas hasta alcanzar el triunfo de una blancura cegadora. Paradójicamente, Reverón pintará el trópico con grises plateados, colores de ceniza o de tonos sepias, plasmando con medios extremadamente ascéticos su sobrecogimiento frente a la naturaleza. Frente al ansia solar de un hombre venido del Norte –Van Gogh–, el pintor venezolano pintó, en el cálido trópico, el *paisaje nevado de la mente*. Ni siquiera el sol, y la evaporación que atenúa en verano el colorido de la naturaleza equinoccial, sino una nada interna cegada por la reverberación de una luz aniquiladora.

El paisaje es traspuesto a través de la mirada subjetiva, desintegrándose de su esencia lumínica, anulándose las formas y desapareciendo los colores, como si la luz fundidora y disolvente bastase por sí misma para construir una pintura. De hecho, Reverón pinta sus cuadros con luz blanca, incluso solamente con luz en ciertas obras más sombrías en donde la textura y el color

del soporte bastan para crear la sombra. Como si la realidad se transformara en su propio negativo para mostrar únicamente el aura de las formas, una claridad desmaterializadora, un éxtasis que podemos relacionar, por antítesis, con la *noche oscura* de San Juan de la Cruz. Iluminando en foganazo repentino un universo dinámico colapsado por un instante, la luz cegadora de una playa se traspasa de otra ceguera interior bien alejada de la propia realidad. La playa mental de Reverón no refleja, ni más ni menos, que su propio deslumbramiento.

¹ Film de Margot Benacerraf, 1951.

² *La obra de Armando Reverón*. Ediciones de la Fundación Neumann. Caracas, 1966. Una segunda edición de este libro ha sido publicada en 1979 por Macanao Ediciones, Caracas.

³ El origen de las muñecas proviene de la necesidad de modelos que el pintor no podía costearse, y como apunta Guillermo Meneses, en el prefacio del libro de Alfredo Boulton ya citado, “la decisión de crear sus muñecas implica en Reverón una nueva separación del mundo exterior”, tanto como “servir como elementos pertenecientes a ciertos ambientes de lujuria y violencia que nunca antes se vieron en la obra de Reverón”. Ambos autores hacen referencia a una temprana enfermedad –el pintor tenía doce años– que significó un parón en su desarrollo mental, una regresión infantil acompañada precisamente de las muñecas de una hermana adoptiva.

⁴ El pintor venezolano, al decir de quienes lo conocieron, no tenía nada de primitivo, ya que poseía una gran cultura y un especial conocimiento de la literatura clásica y del arte de su época.

⁵ Musée d’Orsay. París, 1991.

⁶ Los biógrafos citan las influencias de Goya, Zuloaga, Regoyos y Muños Degraín, que fue su profesor durante su estancia en Madrid en 1912, y posteriormente, todavía en su período formativo, de algunos artistas europeos llegados a Venezuela durante la primera guerra mundial.

⁷ Desde este punto de vista se podría citar especialmente a Turner y, en amplitud de criterio, al simbolista Carrière, así como algunos contemporáneos de Reverón, el cubano Ponce de León, por ejemplo, o ciertos aspectos de la obra de los italianos De Pisis y Morandi.

⁸ A este respecto, el testimonio de Alfredo Boulton en el libro mencionado resulta imprescindible para comprender cómo trabajaba Armando Reverón: “Era un ejercicio extremadamente libre y sutil durante el cual las formas cobraban vida a medida que el movimiento de su cuerpo mantenía su ritmo. Era una gesticulación que sugería reminiscencias de tipo erótico y como ancestral ante la presencia del toro, tan constante en algunos pintores ibéricos, y que en el ímpetu con que Reverón embestía en el lienzo pudieran significar una velada intención de tipo sexual. En aquellos momentos el artista se aislaba de todo contacto exterior: no tocaba metales, tapaba sus oídos con grandes tacos de algodón o pelotas de estambre, y dividía su cuerpo en dos zonas, ciñéndose cruelmente la cintura. Luego, mediante un ritual lleno de gestos y de ruidos, como entrando en trance ante

el lienzo, entornaba los ojos, bufaba y simulaba los gestos de pintar hasta que el ritmo del cuerpo y las gesticulaciones hubiesen adquirido suficiente ímpetu y velocidad. Entonces, con actitudes de espasmo, era cuando embestía la tela como si fuese el animal que rasgaba el trapo rojo de la muleta. A veces, en esas embestidas, lograba perforar la obra. Se producía así una conjunción de factores en que el hombre, aislado de todo contacto exterior, respondía intensamente a su creación cerebral; y como encantadas iban surgiendo las figuras y los seres del choque de la pasta contra el lienzo. Recuerdo que en algunas fotografías que le tomé en 1934, cuando pintaba el retrato de Luisa Phelps, me llamó la atención el sentido, el ritmo de algunos gestos que tenían como reminiscencias “toreras” y que resultaban del impulso del cuerpo desnudo –vibraciones como de espasmos, como un prolongado orgasmo– cuando el artista se movía delante de la obra. Era como la integración entre la materia humana y la plástica, resultado y consecuencia del aislamiento total del cuerpo, que se traducía en la visión incontaminada de un extraordinario lenguaje pictórico”.

⁹ Un pintor actual, Arnulf Reiner, ejerce sobre imágenes fotográficas, mediante la superposición, un trabajo que pudiera relacionarse con esta tensión crispada obtenida tras la observación de la imagen. En su caso, la imagen preexistente queda alterada por una histérica y dinámica solución provocada por la conformación de la imagen del soporte.

Texto extraído del libro *Armando Reverón (1889-1954)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía–Palacio de Velázquez, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1992.