

Los márgenes, las orillas, los bordes.

Tópicos del Seminario, 29.

Enero-junio 2013, pp. 33-52.

Reverón: el paisaje evanescente

Jens Andermann

Universidad de Zurich

Reverón: el paisaje evanescente

En tanto forma cultural y expresiva, el paisaje surge de una tensión entre *espacio* y *lugar* que también define, como relación crítica entre forma y fondo, la pintura occidental que precisamente ahí, en el paisaje, había consagrado su autonomía de cualquier propósito litúrgico o cortesano. Se trata, pues, de diferentes modos de articulación entre, por una parte, un cuerpo y su aparato sensorial y, por otra, la extensión hacia donde avanza este cuerpo en busca de aperturas y de asentamiento. *Espacio* es aquello aún por recorrer, lo abierto; y *lugar*, el recorrido que se ha vuelto familiar, la extensión convertida en recinto. La tradición kantiana del *Naturschönes* (belleza natural), por un lado, y el existencialismo heideggeriano por el otro, han tratado de pensar el lugar como aquello que yace en su propia plenitud y que, no obstante, sólo puede activar su potencialidad al revelarse ante el espíritu contemplador. El gran debate romántico sobre lo sublime, que produjo el tratado de Edmund Burke a finales del siglo XVIII, giraba precisamente en

torno de la naturalidad o el ingenio como origen del asombro; la cuestión, en otras palabras, de si éste proviene del lugar (de la “naturaleza”) en su incontenible magnitud, o en cambio de una mente que triunfa justamente al proyectar hacia el espacio la sensación de su propio desborde.¹

El paisaje como forma significativa, en Occidente, conoce dos modalidades, relacionadas de manera diferente con la cultivación del entorno como lugar y su exploración itinerante como espacio; modalidades que remiten, por un lado, al jardín como un modo de asentar lo humano en la naturaleza, conviviendo con ésta pero también marcando con ella una diferencia fundamental, y por el otro al viaje como desplazamiento hacia el borde silvestre del área habitada que va al encuentro de la naturaleza en tanto imagen plástica y verbal. Los jardines, podría decirse, representan en nuestro medio la experiencia de riesgo y experimentación que provee el viaje hacia afuera, pero como imagen o relato que ya se puede habitar al haber sido interpretado y aprovechado en función de las necesidades del lugar: el viaje y la imagen paisajista que confecciona responden entonces a una constante necesidad por reconceptualizar los términos de nuestra relación con la otredad (la naturaleza, el campo, los

¹ En fechas más recientes, enfoques etiológicos (Appleton, Bourassa) o materialistas (Cosgrove, Lefebvre, Williams) han insistido en la historicidad del paisaje, los primeros al señalar la necesidad de guarida o de dominio visual sobre la presa como origen del deleite estético, los segundos al resaltar los vínculos entre la objetivación pictórica del “campo de visión” y su apropiación como propiedad inmueble en la transición del régimen feudal al capitalista. Véase Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, Londres, Wiley, 1996; Stephen C. Bourassa, *Aesthetics of Landscape*, Londres, Wiley, 1993; Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison: University of Wisconsin Press, 1998; Henri Lefebvre, *La production de l' espace*, París, Anthropos, 2000; Raymond Williams, *The Country and the City*, Cambridge, MA., Oxford University Press, 1975. La bibliografía sobre el paisaje ha conocido importantes avances en las últimas décadas, tanto en las humanidades como en las ciencias sociales. Para un resumen de las discusiones en estas últimas, véase Barbara Bender (ed.), *Landscape: Politics and Perspectives*, Oxford, Berg, 1993; sobre las primeras, Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

márgenes sociales) para la cual el jardín se ofrece como modelo heterotópico. En cada una de esas vertientes, si bien de manera muy distinta, el paisaje interviene en la organización (humana) del espacio a partir de su ordenamiento en un “sistema de lugares”; según la expresión de Fernando Aínsa,² el paisaje, podríamos decir, es el monumento, como lugar y como imagen, de su propio proceso de poner en relación, de forjar *agenciamientos*, entre cuerpo y entorno.

Paisaje y colonialidad: América como jardín

En Occidente, los principales géneros y figuras usados para escribir e imaginar el paisaje se remontan a la antigüedad greco-romana y a la tradición judeocristiana, con importantes influencias del mundo islámico, sobre todo en lo que hace a la estética del jardín renacentista. Las formas pastorales del idilio y la égloga, o la tradición geórgica del paisaje agrícola, ya estaban inscritas en la doble tensión entre ciudad y campo y entre presente y pasado que atraviesa por entero a la tradición paisajística en Occidente. Por fuera de éstas, la iconografía del desierto o espacio exterior anómico, *salvaje*, y la tropología apocalíptica, forman una contracorriente maniquea que se nutre principalmente del fondo religioso y cultural judeocristiano. Ambas corrientes, efectivamente, son reactualizadas a partir de la expansión colonial europea, y especialmente de la conquista del Nuevo Mundo, formando una suerte de repertorio edénico-infernal por el que oscila la construcción de América como paisaje —de “um mundo só-natureza”, en la expresión feliz de Flora Süssekind— tópico que cobrará un renovado vigor en el viaje naturalista de los siglos XVIII y XIX.³

² Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

³ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

El paisaje, como síntesis narrativa y pictórica, *imagen-colección* de los contenidos del Nuevo Mundo proporcionaba entonces un modelo no sólo pictórico sino también epistemológico y político para contener, ordenar e intervenir lo americano. Representa la puesta-en-orden visual o verbal de un mundo concebido como *naturaleza pura* por un tipo de intervención que borraba inmediatamente sus propias huellas para crear una ilusión de disponibilidad y transparencia, de presencia plena e inmediata que se entregaba a la mirada sin resistencia. Ordenamiento que se completaba con las huertas, los jardines botánicos y los parques en ambos lados del Atlántico donde se experimentaba con novedosas combinaciones de aclimatización y maridaje vegetal y animal, aspirando a un estado de armonía que servía al mismo tiempo de paradigma para una economía moral y sexual de la colonización y el repoblamiento de América en términos de fecundidad y vida conyugal. En un estudio comparativo pormenorizado de los sistemas plantacionales ingleses y franceses impuestos en el Caribe en el siglo XVIII, Jill Casid ha mostrado cómo el paisaje constituye al mismo tiempo la imagen ideológica que naturaliza la des-indigenización y re-composición socio-ecológica de la flora y población antillanas en función de grandes monocultivos plantacionales, y la herramienta epistemológica que proporcionaba modelos de orden y clasificación, necesarios para poder efectuar estos trasplantes en gran escala. En el paisaje, concluye Casid, “el imperio se reformulaba como su propio contrario, como anti-imperio, al otorgar a la botánica el lugar central. El paisajismo funcionaba para introducir y para naturalizar las trasplantaciones imperiales en el idioma de lo local o del ‘lugar’”.⁴

Ese papel clasificatorio, representacional e ideológico del paisaje entra en crisis en América Latina a comienzos del siglo XX, al complicar y confundirse paulatinamente las oposiciones entre

⁴ Jill H. Casid, *Sowing Empire: Landscape and Colonization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, pp. 240-41.

centros urbanos y periferias rurales que alguna vez circunscribían sus convenciones genéricas. Como mostraron Raymond Williams y Denis Cosgrove, entre otros, en la relación entre el punto de vista subjetivo y el objeto visual en la distancia, éste último se torna disponible para la captura visual exactamente en la medida en que es al mismo tiempo retirado de la cercanía y el contacto físicos —relación que comienza a formalizarse en la pintura italiana, flamenca y holandesa al tiempo que emergen nuevos regímenes de propiedad que ponen al campo, como bien inmueble, bajo tutela de la ciudad-mercado. El distanciamiento visual corresponde, en otras palabras, al reemplazo del valor de uso por el valor de intercambio y así, a la capitalización de la tierra en forma abstracta y cuantificable (la agrimensura como rama particular de la topografía es contemporánea de la perspectiva lineal). Ese vínculo entre distanciamiento y abstracción del valor, como era de esperar, todavía se intensificaría con la economía plantacional de las colonias ultramarinas. Pero la misma crisis de la figuración paisajista que sobreviene con la modernidad estética es, paradójicamente, lo que también facilita la sobrevivencia del género. En la modernidad estética, nuevamente será el paisaje el que se hace cargo reflexivamente de la crisis de lugar y espacio que sobreviene a partir de la urbanización masiva, del éxodo rural, y de la expansión hacia los bordes silvestres de un capitalismo rapaz y monocultor. El paisaje en crisis de las artes plásticas pero también de la literatura, la música y eventualmente también del cine, dialoga en el siglo XX con la experiencia histórica de crisis del espacio y del lugar —crisis de las formas de pertenencia y experiencias de dislocación espacial—, si bien ese “diálogo” ahora ya no implica necesariamente una relación mimética, representacional, entre ambos polos. Más bien, es el vínculo mimético mismo, tal y como había sostenido a la imagen-colección del paisaje colonial y neocolonial, el que ahora adviene contra su propio límite.⁵

⁵ Jens Andermann, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. En Perla Zusman, Rogério Haesbaert y Hortensia Castro (eds.), *Geografías culturales: aproximaciones, intersecciones y desafíos*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

La modernidad, en Latinoamérica como en otros bordes del capitalismo expansionista de la *Edad del imperio* (Hobsbawm), introduce entonces una noción nueva y diferente del paisaje. El paisaje continúa ofreciendo registros estéticos, afectivos y cognitivos en los que esta crisis de la experiencia del espacio y del lugar —y por ende, también del lugar social del arte, una vez rotos los antiguos lazos de mecenazgo con una oligarquía terrateniente— se puede trabajar de un modo reflexivo. El paisaje moderno, en palabras de Jean-Luc Nancy, “se abre hacia lo desconocido” y se transforma él mismo en el ámbito de dislocación y extrañamiento: “la apertura de un espacio en donde ese ausenciamiento tendrá lugar [...] Es la tierra de los desterrados, los que son siniestros y extraños, que no son un pueblo...”⁶ Y es en esos momentos paradójicos en los que “tiene lugar un ausenciamiento” por los cuales la modernidad latinoamericana accede a experiencias singulares y locales —experiencias de una crisis cada vez más específica del lugar vivencial ante el avance capitalista—, a la vez que universales en su significado, abriendo en ese trance espacios de posibilidad en los que una estrategia de verdadera “contra-” o “alterglobalización” en nuestro tiempo debería buscar sus fundamentos. El paisaje, en la modernidad, *es también ese pasaje de lo singular a lo universal* y de la experiencia histórica a la expresión estética, gracias a la apertura de un umbral de potencialidades donde artistas e intelectuales se encuentran con los restos marginados del “pueblo” en un cruce de “despaisajamientos” compartidos.

Los procesos de desarraigo y desplazamiento que, en el siglo xx latinoamericano, afectan tanto a las ciudades como a las áreas agrestes también impulsó a un gran número de artistas y escritores hacia el mundo rural y silvestre, ya no —como sus predecesores decimonónicos— en pos de una naturaleza prístina y de culturas campesinas “primitivas” sino, por el contrario,

⁶ Jean-Luc Nancy, “Uncanny Landscape”. *The Ground of the Image*, (trad. de Jeff Fort), Nueva York, Fordham University Press, 2005, pp. 59, 60-61.

para explorar modelos y vivencias alternativas, localizadas, de modernidad. La otredad popular y sus escenarios —las ciudades barrocas del interior *mineiro* en Brasil, las haciendas y monasterios coloniales en su impacto sobre la arquitectura y la plástica moderna de México, los giros poéticos de la tradición popular pampeana en la poesía modernista del Río de la Plata— son revisitados ahora como repositorios de una *modernidad nacional*. Al mismo tiempo, esa interpenetración entre lo urbano moderno y lo rural popular también llevó a arquitectos y urbanistas latinoamericanos a reconsiderar la ciudad en una relación ya no antinómica sino simbiótica con su entorno físico y social: propuestas nuevas que responden a los efectos de la extensión moderna de las redes de transporte y comunicación hacia el interior y de los desplazamientos de campesinos hacia los nuevos márgenes de la ciudad, expulsados por los nuevos patrones de producción. Esta apuesta por repensar la ciudad latinoamericana, los jardines y ambientes, hecha por Roberto Burle Marx en Brasil, Luis Barragán en México, y Alberto Cruz y el Grupo Ciudad Abierta en Chile, todavía hoy representan posturas audaces.⁷

El viaje y el jardín siguen proporcionando, entonces, los dos grandes marcos formales de esa recuperación crítica de la tradición paisajista en la modernidad latinoamericana. Al reactualizarlos, la expresión plástica, poética, narrativa o cinematográfica también reinscribe a la vez que borra —llevando al nivel mismo de las formas expresivas la condición de su propio agotamiento— el legado colonial de capturar lo americano en la imagen-colección paisajista. Las vueltas y reinscripciones modernas de la forma paisaje desafían y subvierten las relaciones de distancia y cercanía que habían sostenido alguna vez la idea

⁷ Para una discusión de los urbanismos modernos en Latinoamérica, véase Valerie Fraser, *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America*, Londres, Verso, 2000; Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasilia: cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

y expresión del paisaje, garantizando la objetividad de lo visible y sometiénolo a la mirada taxativa del observador soberano. En cambio, los paisajes de la modernidad generan incertidumbre en lugar de saber, y empujan al observador hacia el objeto en una cercanía incómoda que devela las dimensiones de deseo, violencia, enfrentamiento y placer que el distanciamiento visual hasta entonces había contenido y controlado.

Reverón: despaisajamiento y estética de lo literal

A modo de ejemplo, quisiera referirme apenas a una versión temprana y radical de esa resignificación crítica del viaje y el jardín en la producción artística moderna latinoamericana. Se trata de una obra al mismo tiempo solitaria y anticipadora de los experimentos más audaces del posconcretismo, del arte marginal o de la nueva figuración de los años sesenta y setenta: la del pintor venezolano Armando Reverón. En particular me interesan los *paisajes blancos* pintados en forma intermitente entre 1925 y 1945, así como el refugio playero el Castillete, que el mismo Reverón construyó en el pueblo costero de Macuto, cerca de La Guaira, y donde vivió hasta poco antes de su muerte en compañía de su modelo y pareja Juanita Ríos. El Castillete, esa especie de refugio del mundo moderno que lo acecha (el pueblo, poco después de la llegada de Reverón y Juanita, se convertirá en el balneario favorito de la élite caraqueña) proporciona, como veremos, una suerte de jardín encantado para la creación, que posibilita el trabajo plástico como experiencia límite de des-encuentro con lo real cuyo precio es una huida no menos radical y que se encarna, sobre todo, en las muñecas de tamaño humano confeccionadas por la pareja que paulatinamente van tomando, en la pintura de Reverón, el lugar de las modelos humanas. Situándose, tanto en su materia plástica como en su lugar de producción, en un borde móvil entre lo sólido y lo fluido, la playa, que en su misma sustancia invoca

la idea de disolución,⁸ la obra de Reverón trabaja de manera obsesiva el problema del lugar en tanto cautivo entre presencia y evanescencia —que no es otro que el problema de la forma misma.



Fig. 1. Armando Reverón, *El árbol*. Óleo y temple sobre tela, 1933. 106 x 91 cm

La obra reveroniana nos enfrenta, por lo tanto, con el acontecimiento de la ausencia; abre un espacio —para citar otra vez la frase de Nancy— “en donde un ausenciamiento tendrá lugar”. Los cuadros de Reverón, sugiere Susan Stewart, “plantan cuestiones conceptuales de emergencia y recesión [...]; las imágenes están infinitamente suspendidas entre un antes y un después, retractándose y al mismo tiempo adquiriendo

⁸ Ver, sobre la playa como borde crítico, Alain Corbin, *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, París, Aubier, 1988 y Michael Taussig, “The Beach: a Fantasy”, *Critical Inquiry* 26, 2, 2000, pp. 248-289.

forma”.⁹ De este modo, también van forzando la figuración hacia su propio límite, no tanto por la autonomización de volúmenes, gradaciones y ritmos tonales (como por ejemplo en el suprematismo o el expresionismo abstracto) sino, al contrario, por estallar contra su límite interno —el tejido del lienzo— la analogía entre luz y materia pigmentada sobre la que, en la tradición occidental, todo el artificio de la figuración está construido.

Nacido en 1889, Reverón vive casi toda su infancia en casa de familiares y amigos de sus padres bohemios cuyo matrimonio padece crisis perpetuas. A los doce años, el niño sufre una aguda enfermedad tifoidea que posterga su desarrollo mental y que probablemente sea el origen de sus brotes psicóticos posteriores. Ingresa a la Academia Nacional de Bellas Artes de Caracas en 1908, en la que se destaca en varias materias al punto de ganarse una beca estatal para trasladarse a España, donde estudia primero en Barcelona y después en Madrid. Durante su estadía española conoce la obra tardío-romántica de Ignacio Zuloaga y otros reivindicadores de la tradición hispánica, y se impresiona con la gran retrospectiva de Goya en 1915. Ese mismo año regresa a Venezuela, donde se convierte por unos años en una suerte de divulgador intelectual de las tendencias hispanistas, practicando una pintura de temas alegóricos y tonos sombríos, con predominio de grises, azules y violetas, en la que es evidente la huella del tenebrismo goyesco. Traba amistad con el pintor rumano Samys Mützner y el ruso Nicolás Ferdinandov, ambos radicados en Caracas, quienes lo inician en la recepción del impresionismo y el *art nouveau* de la secesión vienesa, y se desplaza a la ciudad costera de La Guaira donde conoce a Juanita, una joven mestiza de origen bajo con quien comienza a convivir en 1918 y que en adelante será su pareja, modelo y colaboradora de toda la vida. Hacia fines de 1920 ambos se

⁹ Susan Stewart, “Armando Reverón: paintings and objects”. En *The Open Studio: Essays on Art and Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 67.

trasladan definitivamente a Macuto en la costa caribeña, ya oficializada su unión, que causaba cierto escándalo en la sociedad caraqueña por la abismal diferencia de clase entre ambos.

No obstante, el rompimiento con la cultura burguesa y sus cenáculos artísticos que representaba el estilo de vida “salvaje” adoptado por Reverón y Juanita, distaba de ser absoluto, a la manera de Gauguin o del exilio misionero de Horacio Quiroga, por ejemplo.

Macuto ya por ese entonces era un lugar de veraneo habitual donde la tía del pintor poseía un pequeño terreno. Ahí, en el antiguo lecho de una quebrada, Reverón instaló su hogar, compuesto de dos ranchos abiertos hacia un pequeño patio interior con una fuente circular, y rodeado por un muro que Reverón, con el correr de los años, reforzaría para ponerse a salvo de las miradas curiosas de turistas y veraneantes que iban a ver al “loco de Macuto”. El crítico Alfredo Boulton, amigo de Reverón al que solía visitar en Macuto, describía así los ranchos:

[...] uno pequeño, de techo de paja, [...] servía de dormitorio, cuyos muros eran de colete y varas clavadas en la tierra. El centro del terreno lo ocupaba un espacioso y alto caney cubierto de palmas. Las paredes eran de estacadas de caña y de grandes cortinas de cañamazo que servían para tamizar la luz. El piso era de tierra pisada, y muy limpio. Toda la construcción fue hecha de maderas cortadas en los bosques cercanos. Hacia la parte del fondo de la gran habitación había como un segundo piso, muy estrecho, donde el artista ponía a secar sus cuadros. [...] Colgaban de las vigas pedazos de tul y la luz penetraba por las rendijas de lo que él llamaba “la enramada”. De un lado estaba la tarima en que las modelos posaban recostadas en cojines multicolores y rellenos de hojas secas. La luz entraba por un boquete circular que separaba el techo de los tabiques; boquete recubierto de malla de chinchorro de pescador. Sobre aquella tarima Reverón preparaba el escenario donde iban a reposar las figuras. Cortaba ramos de onoto, hojas de palmas y de lechozas que situaba alrededor del tema para que sirvieran de referencia cromática [...]¹⁰

¹⁰ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, Caracas, Fundación Neumann, 1966, pp. 52-56.

Como sugiere Luis Pérez Oramas, esa actitud de refugiarse en un escenario robinsoniano, autosuficiente y primitivo, si por un lado reactualizaba la nostalgia arcádica observada en el noucentismo catalán durante su estadía en Barcelona, agudizándola en busca de una relación pictórica y vital de libertad radical ante la naturaleza, exterior a toda convención cultural, por otra parte también puede haber respondido a una estrategia consciente de evasión en medio de uno de los períodos más brutales de represión dictatorial en Venezuela.¹¹ Por algunos cuadros, fotografías y testimonios que sobreviven de la época, éste es también el momento en el que Reverón emprende una curiosa búsqueda personal —que él parece haber tomado mucho más en serio que sus ocasionales visitantes bohemios de Caracas— de un pasado indígena arcaico, posando él mismo en taparrabos y munido de lanzas y flechas, o retratando a Juanita disfrazada de reina india. Se trata, quizás, de una suerte de evasión hacia atrás en el tiempo, desechando las referencias hispánicas del período caraqueño en favor de una imaginaria tradición nativa previa a la colonización, un mundo alternativo a la historia real de modernización conservadora y dictatorial. Pero representa también, junto con el aislamiento costero en Macuto, el marco conceptual que le permitirá a Reverón depurar su pintura de los elementos alegóricos y del bagaje cultural hispánico, avanzando hacia una búsqueda desinhibida por plasmar el escenario caribeño y su luminiscencia extrema en una literalidad radical. Como sugiere Marta Traba:

La displicencia de Reverón ante la vida de las formas reales, se vuelca íntegramente, por contradicción, en la vivencia sobrenatural de la luz. Un hombre que no quiere oír (en las fotografías aparece pintando semidesnudo, al sol, con aparatosos tapones en los oídos); que no quiere compartir (excluye de su vida salvaje otros personajes distintos a su modelo y a su mujer Juanita, vacuna, deforme, irrisoria

¹¹ Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón and Modern Art in Latin America”. En John Elderfiel, Luis Pérez Oramas y Nora Lawrence (eds.), *Armando Reverón*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2007, pp. 88-114.

a medida que transcurre el tiempo); que se margina del tiempo (vive la eternidad inmóvil, recurrente, de una cabaña solitaria), no puede, por todos esos factores, mediatizar su entrega. El período blanco es de un absolutismo sin precedentes en la historia de la pintura post-impressionista, al lado del cual se desvalorizan los nenúfares de Monet [...]¹²

El *periodo blanco* de Reverón, que comienza poco después de su traslado a Macuto, se caracteriza, por un lado, por la reducción de los motivos plásticos a unos pocos elementos del paisaje caribeño (playas, árboles, ranchos) y desnudos femeninos y, por el otro, por la eliminación todavía más contundente de su paleta cromática de todo color salvo el blanco y algunos tonos adyacentes de gris, marrón, sepia y azul. Si bien es lícito suponer que haya sido la intensa y enceguedora luz del Caribe la inspiración directa de esa reducción cromática, John Elderfield ha advertido contra el malentendido de ver en Reverón apenas un hiperrealista tardío-impressionista “preocupado con proporcionar un registro fiel de la experiencia perceptiva”¹³ de luminosidad excesiva, desbordante. Más bien, como origen y límite de lo visible, la luz en Reverón debe someterse al artificio plástico, pero de un modo que lleva el artificio hacia su propio borde de literalidad intensa, como explica Boulton:

Reverón consideró como fuerza preponderante el propio cuerpo físico de la luz. Y como la luz era blanca, aunque estuviese posada sobre objetos de diferentes calidades y gradaciones, el artista redujo el concepto del color a la muy simple fórmula, a la muy sencilla fórmula, de que todo lo que la luz bañaba perdía su color original para someterse a su abrumadora condición monocroma.¹⁴

¹² Marta Traba, “Historia abierta”. En *América Latina: mirada interior. Figari, Reverón, Santa María*, Bogotá, Banco de la República, 1985, p. 12.

¹³ John Elderfield, Luis Pérez Oramas, Armando Reverón y Nora Lawrence, *The Natural History of Armando Reverón*, New York, Museum of Modern Art, 2007, p. 28.

¹⁴ Boulton, *La obra de Armando Reverón*, op. cit., p. 81.



Fig. 2. Armando Reverón, *Luz tras mi enramada*. Óleo sobre tela, 1926. 48 x 64.7 cm

Ahora bien, si la luz —aquello que no puede ser visto y que, en palabras de Reverón, “te enceguece, te enloquece y te tortura porque no puedes verlo en forma directa—”¹⁵ representa la verdad misma de la pintura, lo hace no sólo eliminando el color sino también, y en la misma medida, la *pintura* como tal, dejando expuesto a la vista el tejido del lienzo, pero en tanto elemento de composición al mismo tiempo que indicando su base material como límite y origen de la figuración. En *Luz tras mi enramada* (1926), la pantalla de cañamazo y hojas de palmera del rancho literalmente se materializa una vez más en las fibras expuestas del lienzo, escarbadas debajo de la capa de pintura, adquiriendo así un papel figurativo propio. En diferentes zonas del cuadro, se acentúan las fibras verticales u horizontales de acuerdo con la función figural que cumplen, ya sea para representar los caños

¹⁵ Armando Reverón, “Untitled Statements”. En Patrick Frank (ed.), *Readings in Latin American Modern Art*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 11.

de la enramada o la quieta superficie del agua en la distancia y los troncos apenas delineados de los árboles en la abertura rectangular de la puerta. Sin embargo, aquí como en el más tardío *Rancho* de 1931, la fibra del lienzo no sólo está “en el primer plano, como si las imágenes estuvieran de algún modo cautivas en su tejido”,¹⁶ como observa Susan Stewart. Las fibras están en el primer plano de la imagen en cuanto paisaje, en cuanto lugar figurado y re-afirmado, pero también están visiblemente “al fondo”, en segundo plano, al re-aparecer excavadas desde atrás de la pintura. Aquí como en otros paisajes del periodo blanco, como bien observa Elderfield, “la narrativa de representación es constantemente entrecortada por los medios de representación y viceversa”.

Materialidad y representación se confunden, se disuelven una en la otra: “la materialidad de estas obras es inseparable de su base perceptiva, a la que responde; y si la materialidad se opone a la opticalidad, no lo hace en función de establecer una posición autónoma y minimal”,¹⁷ como por ejemplo, lo hace Malévich en su *Blanco sobre blanco* (1918). Más bien, el lienzo (como análogo material de la enramada de caña que filtra la luz) provee literalmente el límite y el lugar de encuentro entre materialidad y representación, entre una luz que se derrama a través de las grietas y aperturas y la pintura aplicada sobre el lienzo, ambas tocándose —o casi— en los vacíos, en las zonas donde la fibra está a la vista.

Es justo en ese mismo límite, donde también queda grabado el paso de un cuerpo como presencia en el tiempo. Precisamente es a través de los “vacíos” y “silencios” de la enunciación plástica que la pincelada recupera su carácter de huella de una performance gestual, a la que podemos acceder sólo al temporalizar nuestra propia mirada según los ritmos que remiten a la creación del cuadro. Sabemos que Reverón, en sus días en el Castillete, había elaborado una suerte de rutina ritual que incluía el taparse las orejas y ceñir su cintura a fin de concentrar toda la energía

¹⁶ Stewart, “Armando Reverón...”, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷ Elderfield, *Natural History...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

sensorial y libidinal sobre el propio acto de pintar. Éste solía realizarse sin ningún bosquejo previo, en un trance improvisado desencadenado por movimientos danzantes o pantomímicos, los cuales, en paulatina aceleración, iban culminando en la aplicación a veces violenta de la pintura sobre el lienzo. Démosle una vez más la palabra a Boulton:

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 mitades, ciñéndose cruelmente la cintura. Luego, mediante un ritual lleno de gestos y 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. [...] en aquel ritual o pantomima con que actuaba ante sus lienzos, aquellos gestos y embestidas ante la tela, la obra iba formándose en una sucesión de puntos, toques y rasgos lineales, o planos que provenían del gesto de un hombre en movimiento constante, pues entonces el artista se hallaba como en trance ante la tela o el papel, como realizando un encantamiento ritual.¹⁸

Sin volverse, como el *action painting*, de Jackson Pollock (con quien se le ha comparado a menudo) un acto de pura *notación* o trazo del movimiento en y por el tiempo, los paisajes reveronianos no obstante reintroducen una enunciación deíctica en el espacio pictórico que remite al tiempo y lugar de su propia producción. En la observación ya clásica de Norman Bryson, “la pintura occidental se fundamenta en la negación de la referencia deíctica, en la desaparición del cuerpo como sitio de la imagen”.¹⁹ Esa negación de corporalidad y procesualidad de la obra como labor y oficio resulta de la abertura en la superficie

¹⁸ Boulton, *La obra de Armando Reverón*, op. cit., p. 66.

¹⁹ Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Basingstoke, Palgrave, 1983, p. 89.

pintada de una transparencia artificial hacia el sujeto figurado, al mismo tiempo que va borrando de esa misma superficie las huellas visibles de su propia factura. Los paisajes de Reverón, en cambio, sin renunciar nunca a la figuración, en su reducción elemental al color blanco, la materialidad del lienzo y la huella visible del trazo, nos devuelven una y otra vez al trance luminoso de su creación.

Ese espacio-tiempo extático donde luz y pintura se entremezclan en el trance de interacción entre el cuerpo y el lienzo, nunca puede ser retenido en su plenitud por la obra acabada, a no ser a través de la oscilación constante entre materialidad y representación que va señalando el lugar de donde se ha ausentado el lugar, para volver a citar a Nancy (lugar en tanto “presencia real” de aquello que, en el momento de creación, había sido vivenciado de manera intensa como entorno). Es desde ese mismo fondo de ausencia y en esa misma época, como ya lo han sugerido varios críticos de sus críticos, cuando Reverón empieza a crear (con ayuda de Juanita) las primeras muñecas, las cuales produce cada vez más, en número y frecuencia, a partir de sus crisis psicóticas y periodos de internamiento psiquiátrico en los años treinta y cuarenta, abriendo así el Castillete a una suerte de universo encantado o embrujado que, a diferencia del evanescente mundo exterior, sí era posible crear de manera demiúrgica, y que Reverón iba poblando paulatinamente de herramientas, adornos y objetos cotidianos, incluidos instrumentos musicales, una pajarera y un teléfono. A pesar de que su materialidad era idéntica a la de los cuadros —lienzo y pintura—, estos juguetes y muñecas eran cuidadosamente separados por Reverón de su producción “artística” propiamente dicha. Hasta su muerte, Reverón nunca ponía en venta o exponía fuera de su reducto las muñecas y su mundo (que sí invaden en una suerte de surrealismo tardío los cuadros de los años cuarenta, acompañando al propio Reverón y sus modelos, y abriendo en la escena figurada un abismo de doble o múltiple artificialidad). Sin embargo, como sostiene

Stewart, este mundo encantado o infernal es de algún modo “el resultado inevitable de los paisajes y su reconocimiento de los límites de la visión”.²⁰



Fig. 2. Reverón y Juanita en El Castilleto.
Fotografía, Museo de Bellas Artes, Caracas

Como todo juguete, las muñecas *objetivizan* la distancia que separa la imagen de la presencia real —distancia que los paisajes blancos aún habían buscado plasmar en la propia imagen. Ahí, ese abismo ontológico que, en la tradición paisajista occidental, se resuelve en la dimensión del horizonte o punto de fuga, había dado paso a un borde de literalidad en el que se abismaba el artificio y que hacía converger la representación con la materialidad. El mundo interior que se va transformando en una casa

²⁰ Stewart, “Armando Reverón...” *op. cit.*, p. 68.

de muñecas es efectivamente la contraparte del paisaje evanescente en su fuga hacia el blanco. Ambos son del mismo orden en cuanto llevan a su límite más extremo el régimen de la imagen-colección del que son tributarios tanto el género paisajista como la colección material del museo que en su dimensión de conjuro mágico o fetichista expone, en su sentido más literal, la casa de muñecas. De este modo, también se abre un parentesco sugerente entre Reverón y un vasto número de artistas latinoamericanos (“populares” y eruditos) cuyo trabajo recorre los bordes entre el objeto coleccionable y el deshecho, como en la obra de los brasileños Arthur Rosário do Bispo y Mestre Didi o el Antonio Berni de *Los monstruos*, obra escultórica que acompañaba los ciclos narrativos de “Juanito Laguna” y “Ramona Montiel”. Pero el parentesco entre el paisaje figurado y las figuras que van tomando paulatinamente el lugar de las “modelos” humanas en la obra de Reverón se asienta, antes que sobre cualquier construcción de orden conceptual, en la materialidad compartida entre ambos, y así, en el modo en que cada uno a su manera hace estallar la relación mimética contra la literalidad del soporte.

En esta perspectiva, también el “primitivismo” de Reverón deja de representar apenas un capricho excéntrico y en cambio adquiere una coherencia propia con la búsqueda de otro tipo de figuración, más cercano al orden presimbólico del ídolo o del fetiche sobre los que teorizaba Aby Warburg en su arqueología de la memoria visual del mundo clásico y medieval. Estas dimensiones “inferiores”, sin embargo, van “brotando” en Reverón, como si fuera “desde adentro” de los sistemas representacionales de la tradición occidental, forzándolos hacia un límite que no es el de la nostalgia primigenia de un Gauguin, un afuera arcaico que permite circunvalar las aporías que planteaba el agotamiento de la mimesis pictórica.

Precisamente ahí donde Gauguin lograba recomponer una vez más la relación figurativa al encontrar en la Arcadia pacífica un objeto distante e “inocente” sobre el que la mirada podía posarse *como si fuera* otra vez el origen de la pintura, la de Reverón se

aproximaba a su material hasta dejar suspendidas las categorías de sujeto y objeto, mundo físico y sublimación mimética, y dejar expuesta en la imagen “herida” tanto por la luz como por las estocadas del pincel la violencia inherente en la tradición pictórica, que es reconvocada y traspasada en un mismo acto creativo. De esa violencia, las muñecas y los cuadros que éstas van poblando sólo son puestos a salvo pagando para ello el precio de un enmudecimiento radical, un retiro activo de toda comunicabilidad —el mismo, sugeriría yo, que en los paisajes blancos protege al *lugar* del avance de la mirada sólo al dejarlo escurrirse hacia lo invisible y evitando que podamos tomar posesión de él en estado de presencia. Hay, podríamos aventurar, en la obra reveroniana, a pesar de la forma aparentemente tortuosa y cruel de su producción, algo así como el esbozo de una mirada cariñosa, delicada, hacia el mundo; mirada que, tal vez, todavía hoy encierre para nosotros una que otra lección de ética visual.