



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Pensando el color.

De la pintura meridiana de Armando Reverón

TESIS

Que para optar por el Grado de Maestro en Artes Visuales

Presenta:

Luis Francisco Barcelata Gutiérrez

Tutor y director:

M. Salvador Herrera Tapia

(Escuela Nacional de Artes Plásticas)

México, DF, octubre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



L U I S F ^{c o} . B A R C E L A T A

P E N S A N D O E L C O L O R

DE LA PINTURA MERIDIANA DE ARMANDO REVERÓN

T E S I S

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

ENAP

2013

P e n s a n d o e l c o l o r

De la pintura meridiana de Armando Reverón

„El cuadro está en el color“

Martin Heidegger



I

La jovialidad de Reverón ante la tela, en los inicios de su “época blanca”

Macuto, Venezuela, 1921

Fotografía: Alfredo Boulton

INTRODUCCIÓN

Durante los años veinte y treinta del siglo pasado, el artista venezolano Armando Reverón produjo un amplio y destacado conjunto de pinturas de excepcional claridad; la observación de este rasgo sobresaliente indujo a algunos de sus contemporáneos a proponer la blancura como su característica esencial y emblemática; idea que cristalizó luego en la noción de «manera blanca»; ejerciendo una fuerte seducción sobre las miradas críticas de entonces, y sobre la influyente periodización que distinguió la «época blanca» como su “momento estelar”. Naturalmente, siempre se *vio* que la blancura no tenía una continuidad absoluta en sus telas; no obstante, la noción de época o «período blanco» se propagó a la literatura sobre el artista, volviéndose prácticamente “canónica”. Algo similar ocurrió con la noción de «monocromía», con la que su obra también ha sido caracterizada de manera imprecisa.

Recientemente se ha formulado una crítica explícita al esquematismo que conlleva la noción de «época blanca», que efectivamente, no registra *otras* características perceptibles en las obras, y tampoco invita a pensar en sus variaciones más sutiles, importantes para comprender su sentido. En este punto surgen algunas preguntas interesantes: ¿Cuáles serían aquellas otras características?, ¿cómo llamarlas?, ¿cuál es su relación con la blancura?, ¿cuál es su sentido en las obras?, si el uso del color en las telas del «período blanco» es irreducible al concepto de monocromía, ¿cómo conceptualarlo?, es decir, si estas pinturas no son monocromas, ¿qué clase de obras son?, ¿habría otros términos más próximos a aquellos efectos de color que se han advertido en ellas? Aquí todo comienza por la manera como las palabras se refieren al color: una manifestación elusiva ante el pensamiento.

La TESIS se divide en cinco capítulos:

En el capítulo I se da a conocer el *objeto* de la investigación, situándolo en un MARCO HISTÓRICO; enseguida, se precisa el período a considerar, justificando su delimitación cronológica y temática; posteriormente, se expone la problemática que plantea y la perspectiva desde la que se abordará, argumentando la validez del enfoque propuesto.

En el capítulo II se establecen los principales ejes para la investigación en un MARCO TEÓRICO; en primer lugar, se distinguen los niveles para el examen de los *usos* y *efectos del color* en las obras; después se explican los términos y propósitos del recurso a la *semiología pictórica* para la glosa de aquellas, a través de los textos que registran tales usos y efectos; finalmente, se proponen algunas categorías que permiten *orientarse* en el campo difuso de sus variaciones.

En el capítulo III. REFERENTES, se exploran las concepciones y experiencias artísticas que Reverón pudo asimilar durante su etapa formativa, y a continuación se revisan los vínculos entre su pensamiento, su modo de vivir y su obra, abriendo una perspectiva a la singularidad del artista, que en lo sucesivo se irá detallando con nuevos trazos.

En el capítulo IV, luego de fijar los principales *motivos* (lumínico y atmosférico) para su pintura, se efectúa un EXAMEN taxativo de su trato del color y se recapitulan sus *variaciones* cromáticas e icónicas a través del comentario de una selección de obras representativas.

En el CAPÍTULO V se establecen algunos elementos teóricos para la INTERPRETACIÓN de la obra estudiada, que se complementan con una valoración general de sus posibles aspectos de interés desde una perspectiva actual.

Notas liminares:

Partiendo de la función argumentativa que, por definición, concierne a un documento como este, el texto ha sido redactado apegándose a una finalidad demostrativa, es decir, en sentido probatorio de las hipótesis elaboradas en el origen y en el curso de la investigación. Ahora bien, sucede que sobre Reverón se ha dicho y escrito mucho, y en algunos casos muy bien, por lo cual, y en pro de una eficacia expositiva, se han intercalado muchos puntos desarrollados satisfactoriamente por otros autores, entrecomillando y refiriendo –quizás con excesiva frecuencia– no sólo pasajes, sino giros y sentencias, y aún términos puntuales, en fin, ideas cuajadas en la literatura sobre el artista. Ello ha generado una trama apretada, cuya profusión de referencias no abrumará al lector que pase ligero por las notas de atribución, yendo a las de comentario sobre puntos específicos de su interés, cuya extensión las distingue. Las comillas tipográficas se usan para destacar conceptos fuertes, las comillas simples, en cambio, para las locuciones de uso común y para las expresiones en tono de ironía o con alguna reserva.

A propósito del MARCO HISTÓRICO, se aclara que recoge estrictamente las principales opiniones halladas en la literatura *sobre el asunto investigado* (el del color a propósito de la obra de Reverón); en cambio, los datos sobre el artista, su formación y época figuran en el capítulo III. REFERENTES. En cuanto al MARCO TEÓRICO, que en realidad *constituye el núcleo originario de esta investigación*, y que por su función debía ocupar el primer capítulo, se ha colocado como segundo en atención al lector no especializado, para no desalentarlo al recibirlo con tecnicismos y definiciones de rigor; si aún así lo encuentra intrincado, lo podrá seguir en sus *aspectos principales destacados en cursivas*. Por otro lado, la falta de un modo enfático al externar opiniones puede llevar a sentir su escasez, no obstante, aunque en muchos casos se mantienen en segundo plano (detrás del hilo expositivo), prefiriendo más bien su expresión sutil, no por ello son menos actuales.

Mi interés por Reverón y su obra data de los noventa, de mi primera época como estudiante de Artes Visuales, cuando el catálogo de su exposición aún reciente (*Palacio de Velázquez* de Madrid), me convenció de que se trataba de un artista auténtico, de lo mejor –pensé– en Latinoamérica. Una impresión duradera: en 2007 –sin causa aparente (ignoraba su exhibición consagratória en el *Museum of Modern Art* de Nueva York el mismo año)–, aparece de la mano de la luz en mis notas, donde concibo la idea de investigar su pintura. Eventualmente retomo el contacto con su obra, aunque ésta vez mediante el recurso a *Internet*, y comienzo a ‘disipar la bruma’ a su alrededor: saltan al monitor ‘hechos pixeles’ sus cuadros emblemáticos, entre frases comunes y alguna cita de sus principales exégetas. No obstante, será hasta 2009, como alumno de la *Maestría en Artes Visuales*, que el currículo y el hado me reconduzcan persuasivamente hacia ella, y me decida a proponerla como tema para este trabajo de investigación; allí inicia formalmente mi asunto de conocimiento con la obra del laberíntico maestro de Macuto.

Para terminar, una nota acerca del tema sensible del investigador foráneo con respecto al asunto, donde no estaría de más apuntar que una formación universitaria implica la atención universal a hechos clave para cada disciplina del saber. Sobra decir la importancia que en materia de arte tienen los flujos, irradiaciones e intercambios que renuevan las culturas; en cambio, cabe afirmar que la producción artística de Armando Reverón trasciende ampliamente el contexto en el que surgió, en tanto que suscita interrogantes vigentes y encierra lecciones de valor actual para el arte, las cuáles, por cierto, adquieren especial relieve y significación en el contexto latinoamericano. Según esta percepción de la actualidad y pertinencia del asunto tratado, sólo queda confiar en que los resultados de esta investigación consoliden en alguna medida los trabajos dedicados a ella, dándoles paso enseguida.

I

M A R C O H I S T Ó R I C O

*Soy de los que creen que el color es un fenómeno cultural,
estrictamente cultural, que se vive y se define de manera distinta
según las épocas, las sociedades y las civilizaciones.*

Michel Pastoureau, *Diccionario de los colores*

1. La «época blanca».

La obra pictórica del artista venezolano Armando Reverón (Caracas: 1889-1954), comprende poco más de medio siglo de actividad, desplegada aproximadamente entre los años 1908 y 1954. En su trayectoria se distinguen varios momentos; además de su «etapa formativa», se destacan: un ciclo muy breve de obras nocturnas, una prolongada época de claridad diurna, y un período declinante invadido por la penumbra, que, según la sugestiva proposición del crítico e historiador Alfredo Boulton, corresponden a sus «épocas»: *azul* (1919-20), *blanca* (1924-37), y *sepia* (1940-46)”;¹ primera propuesta de periodización de su obra que muy pronto encontró una amplia acogida, y que con el tiempo se volvió “clásica”.²

La noción de «época blanca» aparece ya en un artículo publicado por el pintor Pascual Navarro;³ no obstante, la idea no era del todo nueva, pues antes de ello, y ante la singularidad de su paleta, aparecía “entre breves pensares y raudos pareceres” la figura del «pintor del blanco», aquél que: “... desdeña en absoluto los colores ‘fáciles’, ‘brillantes’ ” y “pinta sólo en blanco, con blancos [...] recurriendo únicamente a levísimos ‘toques’ de pálido azul”.⁴

¹ Vid. Alfredo Boulton, “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *Exposición retrospectiva de Armando Reverón* (Museo de Bellas Artes, Caracas), 1955, pp. 5-12; posteriormente, el autor ofrece algunas precisiones, cf. Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, 1966, pp. 83-9. El escritor Juan Calzadilla destaca la importancia de su «etapa formativa»: “... que podemos ubicar entre 1908 y 1916”, y propone nuevos «períodos», según criterios diversos (icónicos, técnicos, temáticos), cf. Juan Calzadilla, *Armando Reverón* [Catálogo general de la obra], 1991, pp. 11-2.

² Vid. Katherine Chacón, “Cuatro miradas críticas sobre Armando Reverón”, *Armando Reverón. Luz y cálida sombra del Caribe* (Cat. Expo., itinerante), 1996, p. 47.

³ Vid. Pascual Navarro, “El solitario de Macuto” (*El Nacional*, Caracas, 26 de enero de 1947), AAVV., *Armando Reverón. 10 ensayos*, 1975, pp. 125-6: “Puede apreciarse la obra de Armando Reverón en el hecho de que, si la relacionamos a conceptos universales o a pintores de justa fama ella no se resiente, sino que por el contrario, coincidiendo en lo que podríamos denominar puntos de partida, se ahonda, crece y aparta, trayendo un torrente de aportaciones, de creaciones plásticas nunca antes soñadas, que nos obliga a definir a Reverón como un verdadero genio americano. La sola ‘época blanca’ puede servir de irrefutable ejemplo para verificar este aserto”; el entrecomillado sugiere que la expresión pudo tener ya un cierto reconocimiento público.

⁴ Raúl Carrasquel, “El pintor del blanco, del silencio y de la soledad. El loco Armando Reverón” (*Billiken*, año 13, n^o 626, Caracas, 1931), Roldán Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, 2001, vol. I, pp. 801-2.

El interés y la admiración que despierta este *corpus albo* entre un reducido círculo de entendidos, pronto cristalizan en las nociones de «pintura blanca» y «manera blanca», que desde entonces ejercen su propia seducción para una mirada de conjunto; así, el crítico Enrique Planchart comenta que con su «manera blanca» y “tanto en el paisaje como en las figuras”, el artista logra dar: “... la impresión de una inasible realidad que se nos escapa y se hunde en las regiones del sueño”;⁵ más tarde, Alfredo Boulton escribe: “Esos años de 1925 a 1937, marcan la etapa fundamental de su producción, es la época blanca, la época de la voluptuosidad por excelencia”.⁶ De esta manera, la noción de «época blanca» asume un perfil histórico y crítico más definido, propagándose a prácticamente toda la literatura sobre el artista, velando un poco más la ya de por sí muy discreta variedad tonal de sus obras.

La impresión de blancura de su pintura se impone a las miradas, por así decirlo, ‘a todas luces’; primero, por contraste con las realizaciones inmediatamente anteriores del artista, y con las de sus contemporáneos; pero también con respecto a la historia del arte, vista desde aquél contexto. Raúl Carrasquel comenta: “Reverón pintaba normalmente, con todos los colores disponibles, es decir, ‘a toda paleta’”, hasta antes de: “... enamorarse de una nueva ‘manera’ en la que hoy es único maestro y discípulo, iniciador y mantenedor”; y añade: “Su pintura atrae y asombra, desconcierta y admira, es algo personalísimo, eminentemente original y sugestiva”;⁷ a su vez, el profesor chileno Armando Lira aprecia en sus telas “tratadas en una gama de grises y blancos”, un “espíritu selecto”, tan “original” y “personal”, que: “... aunque se hagan los esfuerzos mayores, a fin de encontrar una tendencia similar a la suya, en el vasto campo de la pintura no se la divisa”.⁸

⁵ Enrique Planchart, “La pintura en Venezuela”, *Tres siglos de pintura venezolana* (Cat. Expo., Museo de Bellas Artes, Caracas), 1948, p. 32.

⁶ “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 8.

⁷ “El pintor del blanco, del silencio y de la soledad”, *op. cit.*, pp. 801-2.

⁸ Armando Lira, “La pintura contemporánea de Venezuela” (*Revista de Arte*, año III, n° 18, Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1938), Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, pp. 875-6.

No obstante, los matices y divergencias al interior de la «época blanca» no se perdieron de vista; así, el escritor Julián Padrón relata cómo: “... pelea con la tela hasta matar en ella los colores vivos”, constatando en sus obras “el dominio del blanco”, pero también el asomo de tintes muy tenues, concluyendo que: “... no sorprenden los colores vivos, sino la ausencia de ellos y el dominio del blanco y de los tonos pálidos”.⁹ José Nucete Sardi abrevia: “grises y blancos son su expresión”, aunque matiza: “El color en las obras de Reverón va rebajándose, palideciendo, perdiéndose hasta hacerse sordo y silencioso”;¹⁰ El mismo Alfredo Boulton refiere cómo: “En el curso de ese período [...] al lado de los azules y verdes aparecen los primeros tonos ocre, sepías, grises y carmines. Fue una evolución lenta y bien medida. Los valores iban cambiando de sensación”.¹¹ Veleidades diacromáticas que hacen fluctuar las miradas entre la impresión de blancura de las obras y la atención a sus matices más finos, sin facilitarles alguna distinción.

Cuestiones que toman nuevo rumbo a partir de los comentarios de Juan Liscano, que replantea el asunto conforme a la terminología de Boulton, al observar que: “... el blanco aparece gradualmente en la pintura de Reverón”, quien, en resumen, habría empleado: “... tanto o más las gamas del sepia”.¹² La lejanía permite al autor compendiar –y simplificar– las diferencias previas en una polaridad, haciendo hincapié en un rasgo notado con anterioridad, aquél de: “... dejar la tela al descubierto en los sitios de luz o en las medias tintas”;¹³ según Alfredo Boulton: “De esa manera su paleta fue evolucionando teniendo como principal valor el fondo de los lienzos. Para él era un color más, un color que estaba ya presente, mismo antes de empezar a colorear la obra”.¹⁴

⁹ Julián Padrón, “Armando Reverón” (*Élite*, n.º 370, Caracas, 15 de octubre de 1932), *ibíd.*, p. 822.

¹⁰ José Nucete Sardi, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, 1940, pp. 47-8.

¹¹ “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 8.

¹² Juan Liscano, “Tras la experiencia de Armando Reverón” (*Zona Franca*, n.º 3, Caracas, octubre de 1964), *Armando Reverón. 10 ensayos*, *op. cit.*, p. 84.

¹³ Enrique Planchart, “La pintura en Venezuela”, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, pp. 8 y 10.

John Elderfield recupera estas notas: “... el color de la mayoría de los paisajes de este período es, tanto o más, sepia que blanco”, para puntualizar enseguida: “Si bien es cierto que la pintura está, efectivamente, aplicada por medio de breves depósitos y trazos de pigmento seco y lechoso, la remoción de pintura blanca para dejar expuesta la tela de coloración sepia no es menos importante”; el autor controvierte: “... la valoración vanguardista de estos paisajes por parte de Boulton [que] lo indujo a *imaginar*, no sólo un período de pinturas como el *Blanco sobre blanco* de Malévich, sino que el color blanco es el aspecto decisivo [de aquellas...] que en efecto contienen mucho de él”, poniendo en jaque la noción de «época blanca» al concluir que “*simplemente* no es el caso”.¹⁵

Seguramente, las diferencias en la percepción del *corpus* de la pintura de Reverón no sólo se deben a las variaciones entre las obras mismas y a los cambios de mentalidad y época, sino a las transformaciones físico-químicas que habría sufrido la pintura blanca en las telas: a su acelerado envejecimiento por la precariedad de los materiales empleados, la fragilidad de su preparación, y su situación en el “corrosivo ambiente marino” donde fueron creadas.¹⁶ Mariano Picón Salas lamenta “el material infame en que ejecuta sus obras”, sentenciando: “... habrá que dolerse de que muchas de [... ellas] las haya trabajado con aquellos papeles deleznable y con aquellas pinturas destinadas a descolorarse, que se propuso inventar”.¹⁷ Alfredo Boulton se refiere sobre todo a las pinturas realizadas hacia 1937, las cuáles: “... no han conservado su color y su calidad primitivas”; de manera que: “Originalmente algunos de esos cuadros no fueron concebidos con los valores que hoy en día tienen. Armonizaban de manera menos contrastada, menos estridente”, dice.¹⁸

¹⁵ John Elderfield, “The Natural History of Armando Reverón”, *Armando Reverón at the Museum of Modern Art* (Cat. Expo. Nueva York), 2007, p. 27, cursivas mías. **Nota.** La traducción de textos citados en otras idiomas es mía, las fuentes de apoyo, en su caso, se anotan adjuntamente; *en lo sucesivo omitiré la aclaración.*

¹⁶ Juan Calzadilla, *Pintores venezolanos*, 1963, p. 113.

¹⁷ Mariano Picón Salas, “Armando Reverón” (“Reverón”, *Revista Nacional de Cultura*, n.º. 13, Caracas, noviembre de 1939), *Suma de Venezuela*, 1987, pp. 387-8.

¹⁸ “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, pp. 9-10.

Y entonces: ¿habría algún *rasgo común* a sus obras recogido en la noción de «época blanca»? Por lo pronto, habría un mayor consenso en cuanto a *la impresión de claridad* que se les atribuye; Armando Lira es quizás el primer comentarista en “divisarla en el vasto campo de su pintura”, al referir que lo ve: “... trabajar con notas claras exclusivamente”;¹⁹ Pascual Navarro insiste en este aspecto, al indicar su tendencia a: “... definir diferentes planos siempre sobre un mismo valor”, precisando que “ha suprimido casi los valores de sombra”, haciendo “predominar el cuadro en colores claros”.²⁰ *Observaciones que, en conjunto, describen el cauce principal de sus obras datadas entre 1921 y 1930* (el cual mantiene una relativa vigencia al menos hasta 1940).²¹

La impresión de claridad es un rasgo común a todo este largo trayecto de la obra de Reverón: aparece con brillantez en el grupo de paisajes de transición a la claridad (1921-24), en algunos cuadros que parecen “envueltos en un ambiente lleno de luz pulverizada, como si se reflejara en las minúsculas gotas de la evaporación”;²² alcanza su «apogeo» en los paisajes de 1930, momento en el que se lo encuentra “pintando *por lo general a la hora meridiana*, cuando la luz del sol es tan violenta que envuelve en sutiles mantos blancos todos los objetos”;²³ y reverbera en los grandes desnudos en interiores (1935-39), que evocan “la pupila de un encandilado”, que viene de “un mundo de aire libre y de luz”, y “comienza a descansar en la sombra”.²⁴

¹⁹ “La pintura contemporánea de Venezuela”, *op. cit.*, p. 876.

²⁰ “El solitario de Macuto”, *op. cit.*, pp. 126-7, 129.

²¹ De acuerdo con el testimonio de Enrique Planchart: “Esta manera de Reverón llega a su apogeo por los alrededores de 1930”, “Exposición del paisaje venezolano” (*El nuevo diario*, Caracas, agosto de 1942), *La pintura en Venezuela*, 1956, p. 207. En cuanto al inicio y término de la «época» en cuestión, las referencias son aún menos precisas, *vid. Infra*, nota 26.

²² Enrique Planchart, “Exposición de pinturas de Rafael Monasterios y Armando Reverón” (*El nuevo diario*, Caracas, 7 de enero de 1920), *ibíd.*, pp. 224-5.

²³ Enrique Planchart, “Armando Reverón” (Cat. Expo. *Centro Venezolano Americano*, Caracas, 1951), *ibíd.*, p. 237, cursivas mías.

²⁴ Guillermo Meneses, “Prólogo”, Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, pp. 17-8; el autor se refiere a la impresión que le producen las obras que llama “de la caleta” (1941-45): “... cuadros crepusculares (perfectamente distintos a los de la luz cenital)”; aunque –aclara– esta impresión “proviene” de las obras anteriores, cuando el blanco aún no se dispersa en sus telas, *ibídem.*

Siguiendo el esbozo de clasificación propuesto en 1955 por Alfredo Boulton, se distinguen: un primer grupo –breve– integrado por los paisajes precursores, o de transición a la claridad, realizados aproximadamente entre 1920 y 1924; enseguida, un conjunto mayor (también el más consistente y característico) que comprende los paisajes al óleo y al temple sobre tela, fechados entre 1924 y 1933; luego, el interludio de obras sobre papel y cartón, iniciado alrededor de 1933, en su “retorno a los colores vivos”; un penúltimo grupo que incluye las grandes composiciones con desnudos femeninos, conocidos como “majas”, fechadas en su mayoría entre 1937 y 1939; y, finalmente, aquellos paisajes de ambiente marino y portuario realizados entre 1940 y 1944, en los que se nota la transición gradual de la claridad a la penumbra “vesperal” característica de sus pinturas de tonos pardos: su «período sepia» (1942-c.1952).²⁵

Momentos de la claridad conectados por sutiles relaciones que configuran un entramado complejo de “continuidad variable”, o bien, la “fluencia” de una obra que evoluciona entre las más finas transiciones; con algunos traslapes y desfases, o una “alternancia de conceptos”, que quizás sean efecto de la dispersión de una parte considerable de su obra, y de la incierta data de sus trabajos, y *no siempre* un rasgo intrínseco a la evolución de la misma.²⁶ *Para realizar el estudio y la interpretación, se enfoca sobre todo su pintura de paisaje, datada entre 1921 y 1933*, primera fase meridiana que ya comprende los tratos y efectos del color que aquí se examinan, los que el pintor traslada a sus obras posteriores de otros géneros (que se ilustran brevemente), y que en sí misma cifra todo un enigmático universo.²⁷

²⁵ Vid. “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, pp. 5-10.

²⁶ Se estima que una parte importante de la obra del artista no se conoce; por otra parte, dejó sin fechar muchos de sus cuadros; además, se ha establecido que solía fechar y firmar sus pinturas en el momento de venderlas, de manera que *varias entre ellas están posfechadas*, *ibíd.*, p. 12. A propósito de las ideas de “continuidad variable” y “etapa[s] de transición”, *vid.* José Balza, *Análogo, simultáneo*, 1983, p. 51, y Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela, op. cit.*, p. 65; también: Juan Calzadilla, “La Época Blanca”, “Reverón: su universo como idioma (fragmentos)”, *Luz y cálida sombra del Caribe, op. cit.*, p. 62.

²⁷ Según Alfredo Boulton: “Para ese entonces –en 1933– la producción de Reverón había expresado plenamente y como agotado su concepto sobre la importancia del blanco en función de la luz”, *La obra de Armando Reverón, op. cit.*, p. 83.

Por otra parte, a través del tiempo subsisten las ambigüedades acerca de la impresión de color –o, por el contrario, de “no color”– de sus pinturas; al respecto, las opiniones se debaten entre la “falta” y la “fineza” (lo primero a propósito de aquellas que más se aproximan a la blancura). Julián Padrón había incitado la polémica al afirmar que Reverón: “... pinta casi sin color, blanco”;²⁸ un par de décadas más tarde, el pintor Marcos Castillo asevera: “Los cuadros de Reverón son más bien de orden plástico que cromáticos. El color para él no existe, sugiere el color”, aduce;²⁹ Manuel Cabré atribuye una “gradación de tonos acromáticos” [sic] a “lo más acendrado de su obra”; y haciendo eco a la voz de Gastón Diehl (acaso el primero en introducir el concepto al hablar de sus “toques monocromos”), observa: “... una economía de más en más severa de sus medios cromáticos [que] lo conduce [...] a veces hasta la pintura monocroma [sic]”.³⁰

En otro sentido se decanta a través del tiempo el ensayista Mariano Picón Salas, exaltando sus: “... acordes de color [...] aún cuando use los colores más sordos”, y celebrando: “... la refinada fiesta cromática de un pintor en permanente fuga por el reino del color, poseído por su ritmo interno”;³¹ el autor encuentra en Reverón una actitud singularmente afirmativa hacia el cromatismo, que le sugiere su afinidad con los más refinados coloristas: “Armando Reverón trajo al arte venezolano [...] un mundo musical y poético, una inesperada sinfonía de color”; y lo invita a imaginar sus figuras: “... en ingrávada comarca de música y de sueños”, y a estimar el “triple valor”, de “fiesta cromática, de delicadeza musical y de adivinación que tiene su obra”;³² juicios felices que parecerían válidos especialmente para ciertas obras de los inicios de esta época. {láminas 5-8}

²⁸ “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 822. Acerca de la «fineza del color» (impresión de los colores “atenuados en claro”), *vid.* Emilio Sala, *Gramática del color*, 1999, p. 86.

²⁹ “La originalidad de Reverón” (*El Nacional*, Caracas, 1º de abril de 1951), Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. II, p. 72.

³⁰ Manuel Cabré, “Un impresionista *sui generis*” (*Zona Franca*, *loc. cit.*), *ibíd.*, p. 599; *cf.* Gastón Diehl, “Un émulo de Gauguin: Armando Reverón” (1950), AaVv., *Reverón. 18 testimonios*, 1979, p. 13.

³¹ “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 394, cursivas mías.

³² Mariano Picón Salas, “El triple valor de Reverón” (*El Nacional*, Caracas, 30 de septiembre de 1954), *Las formas y las visiones*, 1984, pp. 141-2.

Contra la “peregrina” opinión de que su obra “no posee color” se pronuncia también el pintor Pascual Navarro: “En cuanto atañe a su fementida falta de color, todo obedece a que sus armonías no son las cotidianas [...] es parco [...] pero ello no le impide sacar excelente partido aun de un solo color, del que suele derivar variadas coloraciones”; el punto de vista del autor tampoco está exento de intrínquilis, pues opina que Reverón lleva su pintura: “... al blanco y a la decoloración”, y que sus “blancos”, están “coloreados”.³³ Alejo Carpentier, en cambio, conseguirá capitalizar la ambigüedad, alabando su: “... sentido del color –y del ‘no color’–”;³⁴ ahora bien, con respecto a la idea de que Reverón sugiere –antes que pinta– el color, él mismo la alienta, como cuando dice: “... basta una nota blanca aquí y allá para que uno *se imagine* el color”.³⁵

Alfredo Boulton observa que Reverón se aleja de las “formulas” politonales y contrastadas que: “... tradicionalmente, por siglos, habían hecho parte [de la] propia expresión de las Artes Plásticas”; e incluso postula la realización de algunas de sus obras mediante: “... un solo tono: el blanco”, de manera que esta tonalidad funciona en ellas: “... como elemento modelador de toda la composición, con lo cual el paisaje ofrece una *sensación monocroma*”.³⁶ Por otra parte, Boulton distingue muy claramente “en ese mismo período” algunas “tenues insinuaciones” o “leves tonalidades”, como: “... acentos accesorios que impulsan las vibraciones del color básico”;³⁷ sin embargo, y a falta de términos más precisos, desde entonces se recurre con frecuencia a la noción de «monocromía» para caracterizar su obra, aún cuando se sabe perfectamente que el efecto cromático de sus telas –incluso las más homogéneas– no se reduce en ningún caso a un matiz uniforme.

³³ “El solitario de Macuto”, *op. cit.*, pp. 134-5.

³⁴ “Armando Reverón” (*El Nacional*, Caracas, 22 de septiembre de 1954), Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. I, pp. 177-8.

³⁵ Juan Calzadilla (ed.), *Voces y demonios de Armando Reverón*, c. 1990, p. 153, cursivas mías [citado en adelante como *Voces*].

³⁶ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela, Epoca Nacional de Lovera a Reverón*, tomo II, c. 1968, p. 330, cursivas mías; cf. “Armando Reverón”, *Reverón en cien años de pintura en Venezuela* (Cat. Expo. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas), 1989, p. 48; y “Reafirmación de Reverón”, *Reverón*, 1979, p. 29 (del mismo autor).

³⁷ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela, op. cit.*, p. 330.

Sólo recientemente se ha cuestionado de manera explícita la pertinencia de esta noción con respecto a su pintura, dando una mayor relevancia a las variaciones tonales y cromáticas apreciadas en ella;³⁸ al respecto, es importante aclarar que las diferencias que separan las soluciones de Reverón del «género del monocromo» no se limitan a los aspectos formales, sino que *apuntan directamente al sentido de su trabajo*; finalmente, cabe afirmar que tampoco se ha ido muy lejos en la conceptualización de aquellas diferencias.³⁹

En este punto es preciso responder una pregunta latente: ¿cuál es la razón para estudiar una obra como la de Reverón, habitualmente considerada una “pintura de la luz” y “falta de color”, precisamente desde este punto de vista; especialmente cuando el propio artista habría dicho: “Los colores no existen en el Trópico debido a que la luz los ha desvalorizado”?⁴⁰ Aquí se trata de estudiar esta “desvalorización” manifiesta porque se la considera significativa por sí misma, y sobre todo, relevante para comprender el sentido de la obra del artista; y en principio, se aclara que Reverón *pintó sus obras con colores que se han visto y comentado desde entonces, un hecho que él fue el primero en reconocer: “Cuando pinto no puedo despegar los colores de la luz”*.⁴¹ En cuanto a las discontinuidades entre los términos del pintor y los propuestos en este trabajo, se estiman inherentes al asunto, puesto que el color: “... diseña irregularmente cada campo material y cada historia ideológica, demarcándoles las áreas de discontinuidad”; así para “cada observador” y “análisis perceptivo”.⁴²

³⁸ Vid. John Elderfield, *op. cit.*, pp. 27-8; Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *Armando Reverón (1889-1954). Exposición antológica* (Cat. Expo., Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Madrid), 1992, p. 62.

³⁹ El concepto de monotonalidad parecería más adecuado; sin embargo, como se ha expuesto, las pinturas de esta época tampoco exhiben una tonalidad o clase de color única en sus matices; al respecto, cabe precisar que se trata más bien de una tendencia a lo monotonal que de la “tendencia a lo monocromático” a la que se ha hecho referencia a propósito de su obra, cf. Juan Calzadilla; Perán Ermíny, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, 1975, p. 48; vid. *Infra*, sección 5 (v y vi).

⁴⁰ Joaquín Tiberio Galvis, “Armando Reverón” (*Élite*, Caracas, 25 de septiembre de 1949), *Voces, op. cit.*, p. 153.

⁴¹ *Ibid.*, p. 151, cursivas mías.

⁴² Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, 1987, pp. 30-1.

Finalmente, si como ha dicho Alfredo Boulton, la pintura meridiana de Reverón constituye una “incursión” y una: “... búsqueda hacia los propios límites del color”, se ve la necesidad de que el discurso acerca de sus obras pueda seguirlas de cerca en su movimiento hacia esos límites.⁴³ Se investiga entonces la obra de Reverón a través de conceptos no siempre consecuentes con los que él expresó, advirtiendo las simplificaciones comunes a propósito de aquella, como las que concluyen que “no tiene color”, que es “acromática”, o que es “monocroma”, las cuales dicen muy poco y de modo nada convincente, además de que tienden a *blindar* al pensamiento, obstaculizando las vías del análisis y la interpretación.

Puede concluirse que para referirse hoy al trato del color en la pintura meridiana de Reverón, es necesario articular en una trama diacrítica los conceptos que él quiso expresar, con aquellos que emplearon sus contemporáneos y los que han propuesto sus posteriores comentaristas; ello permitirá estructurar un marco teórico adecuado al objeto de investigación desde –y para– el momento actual.

⁴³ “Reafirmación de Reverón”, *op. cit.*, p. 28.

II

M A R C O T E Ó R I C O

“Grande excelencia en una intensa singularidad cifrar toda una categoría, y equivalerla [...] y sobra sola una eminencia a asegurar superioridad [...] Gran ventaja el ser primero, y si con eminencia, doblada [...] y todo varón raro entienda bien la treta, que en la eminente novedad sobra hallar extravagante rumbo para la grandeza”.

Baltasar Gracián, *El Héroe*

2. Los colores a través de las palabras.

El propósito de referirse a los colores implica de por sí una problemática particular, sobre la que Goethe advertía: “No se reflexiona lo suficiente en el hecho de que una lengua, propiamente, sólo es simbólica y figurativa, y que no expresa las cosas directamente, sino de manera refleja”.⁴⁴ Algo especialmente cierto a propósito de aquellos, que en vez de «objetos», pueden entenderse como «formas de actividad»: “... en continuo movimiento en el reino de la teoría de la naturaleza”; sin embargo, con las palabras –aún como reflejos de las cosas–, se debe hablar de los colores: “... de ahí que busquemos toda clase de fórmulas para pensarlos, así sea por medio de parábolas”.⁴⁵ Evocando las interesantes experiencias del poeta con los «medios turbios», podría decirse pues que las palabras no son cristales transparentes hacia los colores.

Ahora bien, es preciso acotar el campo de referencia para esta reflexión, orientándola hacia el ámbito específico de la “teoría pictórica-artística del color”; pues, si para hacer una investigación es indispensable definir sus conceptos en un marco teórico, se encuentra un primer problema en el hecho de que: “... en las teorías artísticas del color no hay un lenguaje conceptual unitario”.⁴⁶ La falta de una terminología acordada en este campo dificulta la comunicación de las ideas, y sus ambigüedades más profundas hacen vacilar al pensamiento, aunque tampoco cabría esperar que los conceptos sobre el color fueran absolutos y permanecieran fijos, ya que como sus objetos, ellos responden a cambios históricos, de mentalidad y época, de sensibilidad y cultura.⁴⁷

⁴⁴ Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, § 75I, *Goethes Werke*, 1989, vol. 13, p. 493; cf. *Teoría de los colores*, 1999, p.200; lo que concierne en general a la relación entre cultura visual y verbal, vid. Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*, 2007, pp. 27-101.

⁴⁵ Goethe, *op. cit.*, § 75I.

⁴⁶ Vid. Johannes Pawlik, *Teoría del color*, 1996, p. 15.

⁴⁷ Vid. John Gage, *Color y cultura, La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, 2001, *pássim*; Michel Pastoureau, *Blue. The History of a Color*, 2001, p. 175; vid. *Supra*, nota 42.

El caso es que no se trata sólo de ambigüedades y traslapes terminológicos, como cuando: “Una misma palabra sirve para distintos conceptos, y a veces se hace referencia a un hecho con distintas expresiones”,⁴⁸ sino de inconsistencias y deslizamientos que han derivado en confusiones estructurales, en ciertas perplejidades lógicas que se confunden con aquellas dudas esenciales, entre las cuales, la primera se refiere al concepto mismo de «color», acerca de cuya naturaleza: “... la incertidumbre se extiende hasta las raíces mismas del problema”. También es verdad que: “Podemos perfectamente vivir sin estas distinciones, aunque no sepamos por donde vamos”;⁴⁹ con lo que nuestros conceptos sobre los colores serían tanto o más vagos que ellos mismos...

Entonces, habrá ocasión de explicar –brevemente– los términos adoptados en esta investigación (indicar sus definiciones, fundamentar la acepción que se les reconoce, y aclarar sus relaciones), según lo que aquí interesa analizar y comunicar; y como para hacer esto no tiene sentido recurrir a las teorías científicas del color (ya que, como explica Ludwig Wittgenstein, éstas no resuelven problemas conceptuales acerca del mismo), habrá que encontrar referentes en otros ámbitos. En este punto es oportuno recurrir a otra recomendación de Goethe: “... lo más deseable sería que del mismo sector que se quiere describir se tomaran los términos para hacerlo, partiendo del fenómeno más simple para una fórmula básica; deduciendo y desarrollando a partir de ahí las derivaciones más complejas”.⁵⁰ La tarea consistirá pues en discernir aquellos términos “básicos” –para lo cual se siguen fundamentalmente las *Observaciones sobre los colores* de Wittgenstein–, precisando sus definiciones, y derivando de ellos los demás conceptos que se pondrán en juego, dentro de la relatividad y contingencia de los respectivos «códigos» y discursos.⁵¹

⁴⁸ Johannes Pawlik, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, 1994, I-15 y III-44.

⁵⁰ *Op. cit.*, § 755.

⁵¹ *Vid.* Charles Riley, *Color Codes. Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, 1995, pp. 1-20.

3. Niveles del análisis.

A propósito de la pintura se pueden considerar diversos aspectos del color, aquí interesa distinguir: color como material, color como aparecer en el campo visual, color como impresión de superficies, cuerpos y ambientes, y color como impresión caracterizada en los ámbitos de la lengua y la cultura; e interesa discernirlos como *niveles de análisis* para examinar la práctica pictórica de Reverón. En primer lugar se requiere discernir las «sustancias» de color de sus «manifestaciones», trazando la distinción entre los *colorantes* (los materiales de color) y los *colores* (sus efectos para la mirada). Manlio Brusatin precisa: “... color en el sentido de materia coloreada o en el de sensación y de sueño”; actualizando usos que aparecen ya entre los griegos, quienes empleaban el término «*pharmakon*» para referirse a los materiales de color, y «*chroma*» para designar su manifestación visual.⁵²

La diferencia entre los materiales y sus efectos de color es notoria; los primeros son compuestos cuya estructura físico-química permanece *más o menos* estable; en cambio, sus manifestaciones visuales se caracterizan por su condición efímera, sus variaciones incesantes y relatividad, ya sean debidas a mutaciones objetivas en las condiciones de iluminación y visibilidad del entorno, o a las «reacciones» de los órganos de la vista que median la percepción visual del sujeto (en el orden psicofisiológico).⁵³ Materialidad y aparecer son facetas del color que siguen su propia lógica, y que se toman en adelante como *pautas* generales para distinguir los niveles del análisis, partiendo del nivel más simple de los colores para ir hacia los niveles más complejos de las impresiones de color y las coloraciones, terminando con el de los colorantes, según se explica enseguida.

⁵² *Historia de los colores, op. cit.*, pp. 32-3 y 38.

⁵³ Alberti decía: “Discernimos los distintos colores y cualidades de las superficies” por su desigual «recepción de luces», *vid. Leonne Battista Alberti, De Pictura*, 1980, § 8, 9 y 30; *cf. De la pintura y otros escritos sobre arte*, 1999, pp. 76 y 93; en el otro sentido, Goethe estudia la producción de «colores fisiológicos» por la retina, que «reacciona» continuamente a los más leves estímulos, *op. cit.*, § 1-14; *vid. Rudolph Arnheim, Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, 1979, p. 378.

i. Colores (*nivel crómico*).

Ludwig Wittgenstein observa: “Parece haber un concepto de color más fundamental que el de color de superficie [...] podría pensar en él o representárselo ya sea por medio de pequeños elementos coloreados en el campo de visión, ya sea por medio de puntos luminosos, como estrellas”;⁵⁴ aquí, una mirada analítica encuentra a los colores en sí: “... independientes de cualquier interpretación espacial o física”, en tanto que ellos pueden verse desvinculados de toda “visión en profundidad”;⁵⁵ en última instancia, los colores aparecen ante ella como «puntos», «manchas», «zonas», extensiones o «lugares» *en su mínima expresión*, indivisibles, distinguibles por diferencias en el campo visual;⁵⁶ encuentra en ellos los «fundamentos» de un orden crómico último: son los «términos» de la vista.

Así, el color se considera *en su sentido más simple* como “un lugar [*Stelle*] en el campo visual”,⁵⁷ y se revela el *aparecer* como lo propio de los colores, que *en este nivel fundamental* no podrían ser invisibles, transparentes, ni ausencias visuales (huecos a la nada), sino *lo puro aparente visual*.⁵⁸

El desarrollo de estos conceptos no es ajeno a las experiencias y formas de percepción propias de la pintura moderna: “... pienso en pintura puntiforme”, dice Wittgenstein.⁵⁹

⁵⁴ *Observaciones sobre los colores, op. cit.*, III-58.

⁵⁵ “Se podría estar inclinado a creer que un análisis de nuestros conceptos de color conduciría en última instancia a los colores de lugares en nuestro campo visual, los cuales serían independientes de cualquier interpretación espacial o física, pues aquí no habría ni iluminación, ni sombra, ni brillo, ni transparencia ni opacidad, etc.”, *ibíd.*, III-268.

⁵⁶ “La primera ‘solución’ que se nos ocurre para el problema de los colores es que los conceptos de color ‘puro’ se refieren a puntos o a diminutas manchas indivisibles en el espacio”, *ibíd.*, III-262.

⁵⁷ Alberti ya lo había distinguido: “Llamo signo aquí a *lo que hay en una superficie* de modo que pueda ser percibido por el ojo”, *op. cit.*, § 2, cursivas mías.

⁵⁸ “La transparencia y los reflejos existen sólo en la dimensión de la profundidad de una imagen visual [...] Una imagen visual completamente monocromática no puede ser transparente”; en consecuencia, *los colores son aparentes, no transparentes*. Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, I-19.

⁵⁹ *Ibíd.*, III-255. Cézanne ya lo había comprendido: “Los colores son la expresión de esa profundidad [de la naturaleza] en la superficie, y crecen desde las raíces del mundo [...] Cuando pinto no pienso en nada: veo colores que se ordenan como ellos quieren; todo se organiza, árboles, rocas, casas, por medio de manchas de color. Sólo siguen existiendo colores...”, Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, 1994, p. 28.

En este nivel *simple* (*crómico*), ya se distinguen las tres «dimensiones» o «formas de percepción» de los colores: la «clase de color» o «tonalidad», el «valor», y la «intensidad». ⁶⁰

La «clase de color» o «tonalidad» designa: “... la propiedad específica de un color, que le distingue como rojo, amarillo, azul o verde”; es decir, aquella que permite establecer su “carácter general”, orientándolo hacia un determinado «ámbito de parentesco». ⁶¹

Enseguida se distingue el «valor», una primera característica *cuantitativa* de los colores que designa su “grado de claridad u oscuridad”, y que a propósito de los más “altos” en esta «escala» –que podríamos llamar *escala de claroscuro*– permite hablar simplemente de «claridad». ⁶²

Finalmente, la intensidad es otra característica *cuantitativa* de los colores que permite ubicarlos por “grados”, desde la «neutralidad» del gris hasta los efectos de máxima “viveza” o “pujanza”, incluyendo a los matices atenuados y colores “neutros”, entre los “polos” del negro y el blanco, que si bien carecen de intensidad, *también se ven*, por lo que *en este nivel* se les reconoce (como al negro y al blanco mismos) su calidad de colores. ⁶³ «Formas de percepción» que se dan a la mirada según los principios de la «afinidad» y el «contraste».

⁶⁰ Vid. Johannes Pawlik, *op. cit.*, pp. 17-8, 21, 46-7, y 126; cf. Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 27.

⁶¹ Johannes Pawlik, *op. cit.*, pp. 18. Se trata de la distinción *cualitativa* de los colores, vigente desde la antigüedad clásica, como figura en el siguiente pasaje del *Menón*: “Sócrates.-En igual forma, si te preguntasen lo que es el color y hubieses contestado que es la blancura; y después te repusiesen, si la blancura es el color o una especie de color, ¿no dirías que es una especie de color, en razón de que hay otros colores? –Menón.- Sin duda. –Sócrates.-Y si te suplicasen que designaras los otros colores, nombrarías otros, que son también colores, como lo es la blancura. –Menón.-Sí.”, Platón, “Menón o de la virtud”, *Diálogos*, 2009, § 74 c-d, p. 291; cf. Platón, *Menón*, 1986, p. 6. En cuanto al «matiz», se entiende como aquel color de intensidad «atenuada» o «neutralizada»: la «*nuance*» que prefería Paul Verlaine. *vid.* Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, 2010, p. 348.

⁶² Johannes Pawlik, *op. cit.*, pp. 58-60.

⁶³ Los colores no deben ser confundidos con la “luz” o con la “oscuridad”, condiciones asociadas con “impresiones de color”. Los colores “neutros” tampoco deben ser considerados como “no colores” o “ausencias de color”; Wittgenstein lo precisa: “... no estamos haciendo física, estamos considerando al blanco y al negro como colores, como lo haríamos con el verde y con el rojo”, *op. cit.* I-25. Los colores tampoco se entienden como meros “grados de valor” o “claridad”, *vid.* Johannes Pawlik, *op. cit.*, pp. 77-8. La segregación del blanco, el negro y el gris del *universo* de los colores no tiene ningún interés aquí, como tampoco tiene lugar el concepto de «acromatismo» como ‘ausencia de color’ a propósito de colores (en este nivel: una imposibilidad); se trata además de una distinción prescindible para el pensamiento y el uso *artísticos* del color, *vid.* Michel Pastoureau; Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, 2006, pp. 47-61, 119-20.

ii. Impresiones de color (*nivel cromático*).

La mirada intenta la percepción *simultánea*, en principio *sincrónica* (gr. *syn*, junto, con; *chroma*) de los colores, que son percibidos en conjuntos, y cuyas *relaciones* se refieren a un momento y a una circunstancia dados en un lugar; se considera que a partir de la percepción de tales campos sincrónicos se alcanzan *impresiones acerca de las superficies y del espacio físico* de la experiencia, Wittgenstein lo explica así: “Se podría hablar de la impresión de color que ofrece una superficie, mediante lo cual, no nos referiríamos al color, sino más bien al compuesto de los matices de color, el cual produce la impresión...”⁶⁴

Ahora bien, ya que el color no constituye “un fenómeno relacionado sólo con la vista”, sino que es: “... aprehendido en relación con otras esferas sensoriales”;⁶⁵ estas impresiones se integran a una delicada filigrana de percepciones (táctiles, auditivas, olfativas, proxémicas, cinestésicas), en un ámbito «intersensorial» o «cenestésico», y a propósito de ellas se destaca sobre todo: “... el importante rol [...] de la combinación de experiencias sensoriales en la percepción y comprensión del color”.⁶⁶ Ya que los colores son *vistos como propiedades de* las superficies, objetos y ambientes, nuestros: “... conceptos de color se refieren a veces a sustancias (la nieve es blanca), a veces a superficies (esa mesa es café), a veces a la iluminación (en la luz rojiza crepuscular), a veces a los cuerpos transparentes...”.⁶⁷

⁶⁴ *Op. cit.*, II-I, “Áreas coloreadas más amplias estarían compuestas por estos puntos coloreados o pequeñas manchas coloreadas”, *ibíd.*, III-58.

⁶⁵ Michel Pastoureau, *Blue. The History of a Color*, *op. cit.*, pp. 175-6.

⁶⁶ *Ibidem*; es decir, las percepciones de los diversos sentidos tienden a una «cenestesia» (gr. *koinós*: común; *áisthesis*: sensación), a convergir en una *percepción común*: “... cuando se produce la simultaneidad de las percepciones” acerca de un “mismo objeto”, *vid.* Aristóteles, *De Anima*, 2008, III, 1 y 2; la cual se distingue de la «sinestesia» (gr. *syn*: con; *áisthesis*): “estimulación” entre ámbitos sensoriales distintos; y de la «cinestesia» (gr. *kínēsis*: movimiento; *áisthesis*): percepción de la posición y movimiento del propio cuerpo, *vid.* Richard Schiffman, *La percepción sensorial*, 2008, pp. 134, 525, 44; John Gage, *op. cit.*, pp. 207-9, 36, 43.

⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, III-255.

A este nivel de análisis, que se llama *cromático* (gr. *chromata*: piel, superficie coloreada, corteza),⁶⁸ le corresponden aspectos de las cosas como la *textura*, el *brillo*, la *transparencia*, y el *relieve*, los que *no* son parte de los colores en sí, sino de sus «impresiones de color» (“impuras” y “complejas”); visos de la incorporación de lo crómico a lo corporal y lo vital, donde los colores “se designan” a la mirada *como parte sustancial de las cosas*, estimulando «complejos de sensaciones» y conmoviendo acaso un «sentimiento de la vida» que los impregna con algún tono anímico, velando así su conformación –diríamos, su *constelación*– en un *momento*.⁶⁹ Los colores encontrarían aquí sus «elementos», los soportes para aquella «imaginación material», «ensoñación» o evocación profunda de la que habla Gastón Bachelard, y que les permiten asumir y expresar «valores sustantivos».⁷⁰

Las impresiones de color tampoco se sustraen al flujo de los colores, a su mutación incesante en «formaciones» [*Bildung*] y transformaciones en el campo visual;⁷¹ se despliega para ellas una *dimensión diacromática*, en la que sus efectos se manifiestan con ritmos continuos o discontinuos (como en “ondas de exaltación” en el tiempo); entonces, las *relaciones* entre impresiones de color son asunto de la memoria, que permite aproximar «*fechas*» perceptivas distantes a un tejido virtual donde se asimilan y disimilan por afinidades y diferencias; dinámica de las «impresiones de color» que desborda el estado de la vigilia, produciendo un *continuo* de efectos directos y reflejos que los colores *fundamentarían* en toda modalidad de su aparecer.⁷²

⁶⁸ Sobre *chroma* y *chromata*, *vid.* Rein Ferwerda, “Términos para los colores”, Aristóteles, *Sobre los colores*, 2006, pp. 47-8; Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ *Vid.* Rudolf Steiner, “Das Farbenlebnis”, *Das Wesen der Farben*, 1973, pp. 24-6; “Colour-Experience”, *Colour*, 1996, pp. 16-7.

⁷⁰ *Vid.* Gastón Bachelard, “Introducción”, *El agua y los sueños*, 1978, pp. 7-35.

⁷¹ Hay diferencia entre «forma» [*Gestalt*], y «formación» [*Bildung*], o sea, «forma» en [trans]formación; *vid.* Wolfgang Goethe, “Introducción al objeto”, *Teoría de la naturaleza*, 1997, p. 7; Fernando Zamora, *op. cit.*, § 27.

⁷² “*Quidquid luce fuit, tenebris agit* [lo que estuvo en la luz actúa en las tinieblas]: pero también a la inversa...”, según escribió Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, 1997, § 193; y entonces se dice: ‘lo *vi* en un sueño’, ‘lo *visualizo* en colores’, etc. Para el concepto de «fecha» de percepción cromática de Paul Renner, *vid.* Johannes Pawlik, *op. cit.*, p. 21; acerca de la memoria, Manlio Brusatin, *op. cit.*, pp. 19, 30; *infra*, página 95.

iii. Coloraciones (*nivel colorístico*).

La frecuentación de las impresiones de color en circunstancias variadas permite estabilizar en la lengua sus rasgos distintivos, de manera que en las culturas más diversas, el “coloreado propio” de las materias adquiere un nombre y “permanencia” con respecto a los contextos «práxicos», icónicos y lingüísticos en los que cuerpos, sujetos y sus representaciones se encuentran; por ello se habla de «coloraciones» *a partir de impresiones* de las cosas *en condiciones características* u «óptimas», que alcanzan reconocimiento «intersubjetivo» y referentes específicos en las palabras; Wittgenstein lo resume así: “¿No llamamos café a la mesa que bajo ciertas circunstancias le parece café a quien ve normalmente?”.⁷³

Se define la «coloración específica» como la “... sugerencia de color que posee una funcionalidad referente específica respecto a determinada sugerencia origen”, por ejemplo, la coloración ‘miel’ con respecto a la impresión de color de la materia que la sugirió; a su vez: “Dicha funcionalidad se deriva de la permanencia en cierto contexto social y cultural, lo que determina en todos los casos, la inclusión de la coloración específica en los acervos iconolingüísticos tradicionales del mismo”.⁷⁴ Al integrarse en las palabras de una lengua y sus usos en una cultura, las impresiones de color pasan a un ámbito «intersubjetivo» (de experiencia compartida), donde se ha querido encontrar lo «esencial» del color, aquello a lo que podemos aproximarnos solamente viviendo en el mundo, según *lo que somos*, y nuestro «sentimiento de la vida» [*Empfindungsleben*], si para comprenderlo: “... todo lo que vive en la luz y el color debe ser aprehendido primeramente como un sentimiento”.⁷⁵

⁷³ *Op. cit.*, III-97; *vid.* Edmund Husserl, *Ideas II. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, 2005, pp. 91-2.

⁷⁴ Así, todos reconocemos y nombramos el “color miel”, *vid.* Juan Carlos Sanz; Rosa Gallego, *Diccionario del color*, 2001, pp. 260-1.

⁷⁵ “Queremos profundizar en lo que del mundo tan rico y variado se nos manifiesta a través del color. Y si queremos penetrar en su esencia, debemos atender a lo que sentimos ante él, recogiendo su contemplación en nuestro sentimiento de la vida. Debemos preguntar a nuestro sentimiento acerca de lo que vive y que como color aparece a nuestro alrededor”, Rudolf Steiner, “Das Farbenlebens”, *op. cit.*, p. 24; “Colour-Experience”, *op. cit.*, p. 16.

iv. Colorantes (*nivel colórico*).

En la pintura, los principales agentes de los efectos de color son los pigmentos («*pharmakon*»), que se integran con materiales como el soporte y los «medios», y aún con otras materias inusuales que también pueden jugar esta función en una estructura pictórica, lo que sugiere dar al término «colorante» su acepción más amplia: “... para designar a todos los materiales que dan color”.⁷⁶ Diríamos que los colorantes *soportan* a las coloraciones (que permanecen) y a los colores (que varían); se los mira, imagina y frecuenta como sustancias, y quien pinta quiere tener con ellos y sus efectos una lid “cuerpo a cuerpo” en la obra, incluso en su condición de *medicamentos-venenos*, ya que la *afección* (el *pathos*), la terapéutica, la convalecencia y la catarsis incumben a sus efectos.⁷⁷

Los colorantes están librados al tiempo “que los conserva y los consume” en un desvanecimiento gradual, su presencia en una pintura evoca aquellas “experiencias productivas y perceptivas” que han ido dejando en ellos sus vestigios, aportándoles de origen una fuerte carga de «*sentido*». ⁷⁸ Si es que cada *corpus* de colores manifiesta: “... las formas de ser de los grupos y de la sociedad”, la materialidad particular de una obra designa *su* posición en ese universo; Philip Ball observa: “... todo artista firma su propio pacto con los colores de su tiempo”, por lo que cada decisión suya: “... es un acto tanto de exclusión como de inclusión”. ⁷⁹

⁷⁶ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 2001, p. 6; *vid.* Manlio Brusatin, *op. cit.*, pp. 21 y 40.

⁷⁷ *Vid.* James Elkins, *What Painting Is*, 2000, *pássim*; acerca de los fármacos (*pharmaka*), de cuya naturaleza e implicaciones participan etimológica y efectivamente los pigmentos, *vid.* Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, 1975, pp. 91-261, esp.: 194; Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 113; *infra*, páginas 109-10.

⁷⁸ Entendido como: “... impresión, emoción, memoria”, y “... flujo de imágenes antes de desvanecerse en el hielo de los conceptos”, *ibíd.*, pp. 19-20, 35-7; ya que percibimos los colores “de manera psicofísica, primigenia”, previa a su categorización, lo cual valdría: “... desde un punto de vista histórico” y pragmático, *vid.* Johannes Pawlik, *op. cit.*, p. 61. Para una concepción diferente del “sentido” de las obras y de su «comprensión» (en el cruce entre «energética» y «semiótica»), *vid.* Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, 1993, pp. 66-73.

⁷⁹ Es decir, una toma de posición en la que se implica en su relación con el mundo, Philip Ball, *La invención del color*, 2003, pp. 23-4; Julián Irujo, *Tecnologías pictóricas y creatividad*, 1997, pp. 107-37; *infra*, páginas 98-9.

Por otra parte, no sólo la elección de los colorantes (la formación de una paleta) asume «valores sustantivos» en una obra, sino que a través de su tratamiento el artista origina vertientes de sentido, depositando sedimentos de significado –digamos– al cifrar «indicios» de su actitud ante las cosas; la elaboración (*caracterización*) de los colores en una obra *transparenta* móviles y valoraciones, de manera que sin haber sido “articuladas sistemáticamente” para producir un significado previo ni estar “al servicio de los signos (icónicos) que determinarían lógicamente su existencia”, sus “determinaciones materiales” abren cauces de sentido que dejan expuestas vetas de significado.⁸⁰ los procedimientos técnicos son legibles entonces como «marcas de enunciación», que incluyen las «desviaciones» mayores en su estructura (por la alteración, sustitución u omisión de alguno de sus componentes básicos), lo cual se integra en la trama que soporta sus posibles interpretaciones.⁸¹

En este nivel se trata de estudiar el cuadro en cuanto «*tavola*»: “... una superficie cuya característica distintiva es su materialidad”, prestando atención principalmente al soporte de la pintura, a los pigmentos y medios que la constituyen, y a las prácticas específicas que la concretan como obra; es decir, a sus determinaciones materiales y particularidades técnicas, las cuales se despliegan en dos «dimensiones», una «transitiva», en cuanto que: “... representa[n] algo”, y otra «reflexiva», en cuanto que: “... se presenta[n] representando algo”;⁸² donde el propósito de la investigación es seguir las «huellas», «indicios» o «síntomas» que transparenta la materialidad de la obra, volviendo sobre los pasos de la técnica que la determina, con ánimo de conocer sus *movimientos y móviles*.

⁸⁰ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, 1972, p. 25, *apud* Louis Marin, *On Representation*, 2001, pp. 33 y 37.

⁸¹ *Vid.* Alberto Carrere; José Saborit, *Retórica de la pintura*, 2000, pp. 263-79.

⁸² “Uno de los modelos más operativos construidos para explorar el funcionamiento de la representación moderna –ya sea lingüística o visual– es el que propone la toma de consideración de la doble dimensión de su dispositivo: la dimensión «transitiva» o transparente del enunciado, toda representación representa algo; la dimensión «reflexiva» u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo”, Louis Marin, “Paolo Uccello au Chiostrro Verde de Santa María Novella à Florence”, *Opacité de la Peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, 1989, p. 73, *apud* Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, 1996, p. 80.

4. Enfoque y método.

La semiología pictórica ofrece recursos teóricos y metodológicos para «glosar» el color en la obra de Reverón *a través de los textos que registran sus usos y efectos, que verbalizan sus impresiones, que las vierten en palabras y las vinculan a determinadas coloraciones*; de acuerdo con Louis Marin: “Sólo conoceremos la fuerza de la imagen al reconocer sus efectos [...] menos en la imagen misma dotada de una fuerza semejante que en los textos, los enunciados que, a lo largo de la historia, cuentan y estudian sus efectos, [...] sus desarrollos e influencias”.⁸³ Recurso a la semiología que permitirá entretelar el examen de la obra con el del “cuerpo de prácticas” que la han constituido en su singularidad, y con el pensamiento del artista, dado con la palabra, no inscrita –literalmente– en la pintura, pero que la «glosa» e «interpela», permitiendo profundizar y en algún grado también «desviar»– su sentido.⁸⁴

Lo anterior implica aceptar la interferencia de un corpus textual alusivo que se contrae y expande proyectando sus ‘sombras’ y ‘texturas’ a los colores de las obras; pretendiendo antes que ver: entrever los colores a través de las palabras (como una marea o corriente de «medios turbios»), interponiendo unos textos hechos de “voces” a otros ‘tejidos’ hechos de lienzos y colores, según un contexto humano colmado de imprecisas pero manifiestas intenciones, buscándoles algún sentido; “textualidad” en tres estratos (lo experimentado, lo pintado y lo dicho –o entredicho, o callado–), como lo realizó Reverón, cuando dijo: “Tú y yo somos lienzo. Tú, la cosa pintada. Yo también”.⁸⁵ Aquí: “Quisiéramos seguir o construir el ‘tejido’ de este entrelazamiento entre lo legible y lo visible [y lo vivido] en el cuadro, entrelazamiento que produce el sentido –o los sentidos–...”.⁸⁶

⁸³ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, 1993, p. 14, cf. “Poder, representación, imagen”, *Prismas*, n.º 13, 2009, pp. 135-53.

⁸⁴ «Desviación» en sentido retórico, *vid.* Alberto Carrere, *op. cit.*, *pássim*; Jacqueline Lichtenstein, *The eloquence of Color*, 1993, pp. 37-54.

⁸⁵ *Voces*, *op. cit.*, p. 153; sobre el “texto” como *lo tejido (istos)*, *vid.* Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 93-4.

⁸⁶ Louis Marin, “La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin”, *Análisis de las imágenes*, 1982, pp. 238-9.

“La imagen atraviesa los textos y los transforma, atravesados por ella, los textos la transforman”;⁸⁷ los comentarios serían *transparencias*, velos antepuestos a las impresiones de color ante las obras, los que finalmente se depositan como “capas” o pátinas en las pinturas, llegando a formar parte de su «poder», al punto en el que se cuentan como verdades aceptadas acerca de ellas; interposición o vínculo inevitable, pues colorantes, colores e impresiones apenas trascienden en el tiempo, sino a través de otros *soportes*, como los textos, que los fijan a coloraciones y les imponen valoraciones.⁸⁸ Para ello se toma del alud de observaciones sobre el artista y su obra, poniéndolas en juego con los demás aspectos que contempla el análisis (formales, icónicos).⁸⁹ Así, la aproximación al objeto sigue dos vías que en varios puntos se cruzan: una analítico-descriptiva, y otra interpretativa; ésta “... se construirá sobre la primera”, que demarca sus “límites” y “condiciones de posibilidad”.⁹⁰

Por último, el estudio de la obra de Reverón se encuentra ante las peculiaridades de su persona y de su vida, para comprobar que su trato del color no es ajeno a la trama de sus “intenciones”; por ello, el examen de su producción se orienta hacia el trasfondo de sus prácticas y valoraciones, soportada por los testimonios de sus contemporáneos y por la palabra documentada del artista, donde la investigación se localizará: “... del lado de la señal, el síntoma, el indicio”, entendidos por Louis Marin como: “... el reino de la semiología del arte”; al tanto de que “las operaciones de los sueños en realidad son operaciones visuales; que no sólo existen en la obra pictórica, sino que ésta las muestra: como desplazamiento, sobredeterminación, el trabajo de la figurabilidad”.⁹¹

⁸⁷ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, pp. 9 y 21.

⁸⁸ Los colores sobreviven a través de las palabras; por otra parte, la obra de Reverón sería un caso paradigmático de expansión de los «poderes de la imagen» a través de unos textos que proyectan sobre ella (como sobre una pantalla blanca –o no tanto–) sus propios proyectos, valoraciones, aspiraciones, deseos, temores...

⁸⁹ Para ello se recurre al modelo propuesto por Georges Roque en su conferencia: *El color en el arte, problemas y métodos*, Paraninfo del Antiguo Palacio de Medicina, 11 de septiembre, 2009, Asociación Mexicana de Investigadores sobre el Color.

⁹⁰ Louis Marin, “La descripción de la imagen...”, *op. cit.*, pp. 239-40.

⁹¹ Se reivindica la importancia del plano afectivo para la interpretación, una de cuyas tareas es: “... traer a la luz los afectos, y las dimensiones patética y estética de una obra”, “The Concept of Figurability”, *On Representation*, *op. cit.*, pp. 60 y 62.

5. Categorías.

Enseguida se propone un conjunto de categorías que se estiman cercanas a los efectos de color de las pinturas meridianas de Reverón; el propósito para ello es tejer una red de puntos de referencia que permitan orientarse en el campo tan difuso de sus variaciones, entre las cuáles –en general–, se observan posiciones y actitudes restrictivas con respecto al *universo de los colores* de su época, ⁹² que demarca el «contexto» para su interpretación como gestos *no esencialmente retóricos*, a los que, sin embargo, podemos referirnos como «*figuras de pensamiento*»–«*figuras de expresión*». ⁹³

v. Isotonalidad.

En el *Diccionario del color* se define el término «monotonal» (gr. *monos*: uno; tonalidad) como un: “... esquema cromosintáctico de un solo tono, basado en diferencias de luminosidad o saturación”. ⁹⁴ La definición implica pluralidad de colores, pues declara “diferencias” de valor e intensidad, por lo que entre los colores de un campo así existiría una coincidencia parcial (de tonalidad). ¿Y no serían monotonaes *también* aquellas extensiones cromáticas *de un solo color* (identidad)? Cabe observar que la expresión “de un solo tono” puede interpretarse en *dos sentidos*: *a propósito de un color o de varios*; está implícito que un color sea de una tonalidad, no así que varios lo sean, pero está claro que ambas condiciones se presentan: una como necesaria y la otra como posible. Pensaríamos pues que el concepto de monotonalidad admite ambas posibilidades, y *llamaríamos monotonal a una pintura que se limite a una sola tonalidad*, así presente un color o varios.

⁹² Se piensa aquí en *universos* de los colores según los colorantes disponibles y sus efectos en una cultura y una época dadas, *vid.* Philip Ball, *op. cit.*, pp. 19-24.

⁹³ *Vid.* Alberto Carrere, *op. cit.*, p. 234. Se distingue en lo sucesivo al escribir «figura» en sentido plástico y *no mimético*, de la figura en sentido icónico tradicional, es decir, mimético o “figurativo” con respecto a aquello que figuran.

⁹⁴ Juan Carlos Sanz; Rosa Gallego, *op. cit.*, p. 596.

De acuerdo con lo anterior, *cabría referir el término monocromía* (gr. *monos*: uno; *chroma*), *exclusivamente a la percepción de un color en una determinada extensión del campo visual; una pintura monocroma presentaría tal color perfectamente homogéneo en toda su extensión.*⁹⁵

En cambio, *para designar la percepción de varios colores de una misma tonalidad se emplea el término isotonalidad* (gr. *isos*: mismo); *una pintura isotonal exhibiría pues tal identidad tonal, pero en una pluralidad de colores (lugares) dada por diferencias de valor e intensidad.*

A propósito de la pintura de Reverón, la monocromía así entendida *no* tiene interés, pues la yuxtaposición de matices de una tonalidad, frecuente en sus telas, nunca se disuelve en un color; ante todo, *él es un pintor de relaciones cromáticas*, mientras que la idea de monocromía pretende su disolución en la obra.⁹⁶ Por otra parte, se observa que con la limitación de sus pastas a las gamas de por sí reducidas del blanco –que cunde en momentos muy precisos de su trayectoria–, el artista tampoco realiza estrictamente una pintura isotonal, por el ‘juego’ que da a sus soportes; en cambio, ciertas telas suyas efectivamente han producido *impresiones de blancura*, ya sea por los colorantes presentes en ellas, por su efecto de superficie, y/o la coloración de sus motivos icónicos, y se entiende que se las ha venido llamando *pinturas blancas* por estas características.⁹⁷ {1}

⁹⁵ ¿Acaso en los monocromos de Yves Klein?, *vid.* Hannah Weitemeier, *Yves Klein: 1928-1962: IKB*, c. 1995, pp. 15-9.

⁹⁶ “La pintura monocromática reduce todo un sistema complejo de relaciones tonales y cromáticas a una paradoja: bien a un esquema cromático de modulación tonal extremadamente diferenciado [sic], bien a un esquema de un único tono o color”, Benjamin Buchloh, “Pintura, índice, monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni”, *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, 2004, p. 224. El color paradigmático de la monocromía es el blanco, deducido por Newton como efecto de todos los rayos de luz en el «Sensorio», y postulado por Schopenhauer como el color de la «plena actividad de la retina», cuyo despliegue en la pintura induce una exaltación indistinta que ha sido evocada como una penetrante *figura* de lo “infinito”, *vid.* Isaac Newton, *Opticks*, 1704, p. 118-9; Arthur Schopenhauer, “Sulla teoria dei colori” [1851] *Parerga e paralipomena*, 1963, pp. 827.9; Kasimir Malévich, “Suprematismo” [1919], *Escritos*, 1996, pp. 279-81.

⁹⁷ Acaso como Plinio atribuyó al mítico Zeuxis “monocromos en blanco” (*Pinxit et monochromata ex albo*), donde se deducen, a lo sumo, efectos isotonales, *vid.* Plinio el Viejo, *Storia delle arti antiche*, 2007, pp. 184-5 (*Naturalis Historia*, XXXV, xxxvi, 64); Se concluye que la blancura *no se refiere siempre en sentido estricto a los colores vistos*, sino también a *la impresión que producen en conjunto* (con relativa independencia de sus orientaciones tonales *puntuales*); o sea, que *no* es condición *sine qua non* el predominio absoluto de los matices blancos en una pintura para que ésta cause una impresión de blancura en su materialidad (es decir, en tanto que superficie), o en sus figuras; en cambio, influyen en ello otros aspectos, como el vínculo de los colores con elementos compositivos, icónicos o temáticos, *vid.* Victoria Finlay, *Colores*, 2004, p. 151, *infra*, nota 100.



I

Rostro blanco

1932

carboncillo, temple y óleo sobre arpillera

37.5 x 47.5 cm



2

Maja

c. 1939

óleo sobre tela

141.2 x 105.7 cm

vi. Oligotonalidad.

En el nivel *colórico* la oligotonalidad se entiende como una forma más bien moderada de «elipsis», cuya valoración se remonta a Plinio y sus comentarios acerca de la «paleta limitada», tetratonal, y de «colores austeros» de los antiguos.⁹⁸ En algunos momentos Reverón explora esta modalidad, en otros parte de una paleta más amplia y en el proceso atenúa los colores por medio de mezclas, “glacis”, frotados y demás formas singulares de manipulación, directamente sobre el soporte, elaborando el cuadro con una delgadez de materia tal que los colores pierden su identidad tonal, mezclándose en “grises ópticos” que sucumben a la clave de conjunto dada por el tono de la tela, o en matices tan finos que, vistos a distancia, parecen levitar difuminándose pronto ante la vista, pero que “si uno los mira con algún cuidado, son una sinfonía de colores”.⁹⁹

Con la oligotonalidad también se designa este *efecto de color* recurrente en la pintura meridiana, si se entiende como *impresión de color global* antes que cifra exacta de tonalidades y matices, donde: “Lo que puede llamarse la impresión ‘coloreada’ de una superficie no es de ninguna manera un promedio de todos los colores de la superficie”.¹⁰⁰ Entre las obras de efecto oligotonal de Reverón se perciben fluctuaciones, ya se trate de aperturas hacia los tradicionales acordes politonales, en los que el pintor se recrea visiblemente; o bien, hacia impresiones y efectos más restringidos, aunque no estrictamente isotonales, como se ha mencionado.¹⁰¹ {2, 13-6}

⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 165-9 (XXXV, xii, 30; xxxii, 50); *vid.* Ralph Mayer, *Materiales y técnicas del arte*, 1993, pp. 171-4.

⁹⁹ Arturo Uslar Pietri, “Reverón”, *Giotto y compañía*, 1987, *apud* Armando Reverón. *La magia solar. Venezuela en México* (Cat. Expo., Museo Rufino Tamayo), 1989, p. 30. Con respecto a su técnica, los datos son escasos; Julián Padrón refiere: “En una tarima, tres paletas franjeadas de colores puros como banderas, y una cuarta que es utilizada y tiene los colores de sus cuadros [después] empieza a pelear con la tela hasta matar en ella los colores vivos”, “Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 821-2.

¹⁰⁰ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, III-260, 160.

¹⁰¹ La tendencia de Reverón a la isotonalidad se manifiesta tempranamente en su obra (sin contar su etapa formativa, donde ya “se notan principalmente tonalidades grises y sepias”, aunque “dentro del lógico estilo que podría esperarse”), sobre todo hacia 1915, en sus telas de “entonación” azul, como *Reja de la casa de Eduardo Calcaño*; o verde, como *El Calvario*, Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 38; *supra*, nota 39.

vii. Isocromatismo.

De acuerdo con Sanz y Gallego, el término «isocromo»: “... se aplica al color que se percibe igual a otro considerado como referente”;¹⁰² luego, el término «*isocromía*» (gr. *isos*: igual; *chroma*) se refiere aquí a la identidad entre dos o más colores, la cual, por cierto, presupone su discontinuidad; esto es, que entre tales colores aparezcan otros que contrastan con ellos y los dividan (sus «intervalos»).¹⁰³ Se habla de *efecto isocromático* para designar esta recurrencia local o global de colores («lugares») en la superficie pictórica; se trata de un efecto vibrante característico de la pintura del artista, debido algunas veces a la discontinuidad de sus pinceladas (isocromas), y otras veces a la elisión de las capas pictóricas que pone al descubierto la tela de grano basto y textura enérgica que emplea como soporte, con lo que el efecto arraiga en la superficie. {3, 9-12}

Por lo tanto, la noción de «color crudo» (próxima a la de blancura, con la que suele coincidir), es adecuada para referirse a la obra de Reverón, que emplea con asiduidad soportes sin imprimir, incorporando su efecto de color al de la pintura; “crudeza del color” que se refiere por principio a aquellos materiales textiles en los que se advierte su calidad de superficies no tratadas con tintes o pigmentos que les impartan una coloración artificial, y que usualmente se refiere a los tonos claros que caracterizan a la lana, el algodón o el lino naturales; aunque aplica también a materias de otros géneros (papeles, cartones) y coloraciones (térreas, pardas), que el artista explora a lo largo de su trayectoria, empleándolos como soportes, y cuya trama monotonal diversifica bajo su mano en rangos tonales a veces muy sutiles: ocasiones para la mirada pensativa.¹⁰⁴

¹⁰² Juan Carlos Sanz; Rosa Gallego, *op. cit.*, p. 487.

¹⁰³ De otra manera se trataría de un color continuo; sobre la diferencia entre continuidad y contigüidad en la superficie pictórica, *vid.* Louis Marin, “La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin”, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰⁴ *Vid.* Juan Carlos Sanz; Rosa Gallego, *op. cit.*, pp. 296-7; sobre los usos y significados atribuidos a esta clase de coloraciones, *vid.* Anne Varichon, *Colores. Historia de su significado y fabricación*, 2009, pp. 37-8. De los “blancos crudos” de Reverón habla Juan Calzadilla, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*, 1975, p. 57.



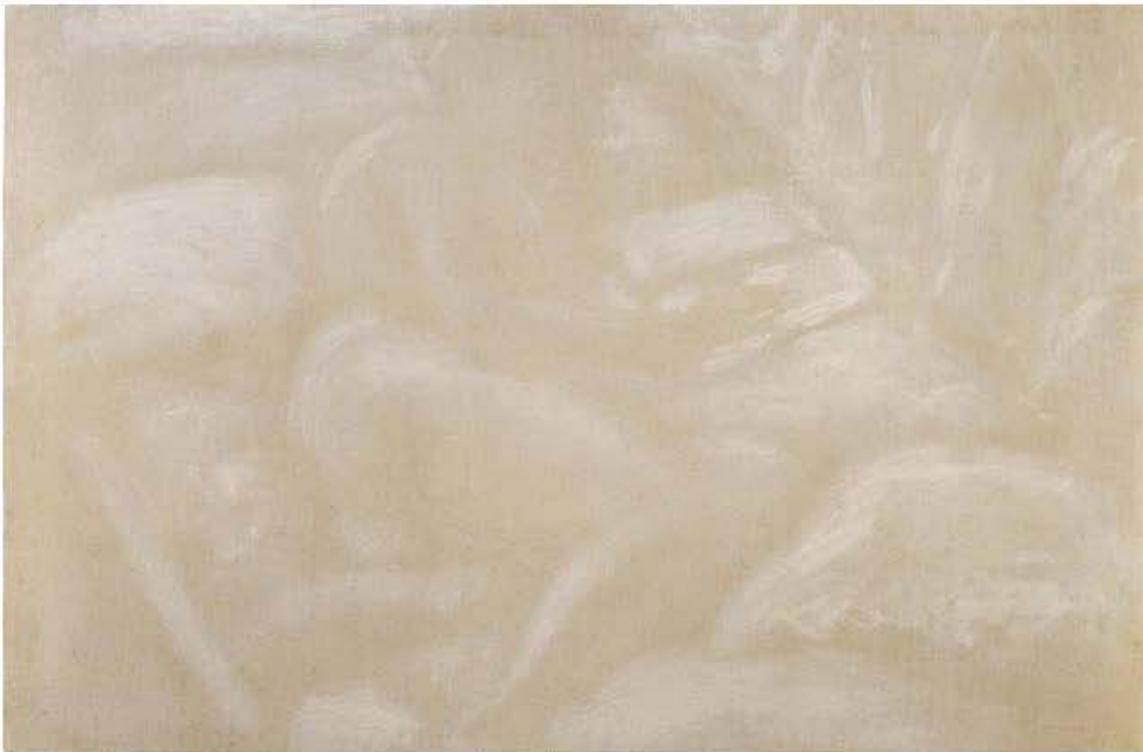
3

Dos indias

1939

temple y óleo sobre arpillera

163 x 113 cm



4

Mujer desnuda leyendo

c. 1932

óleo sobre tela

116 x 78 cm

viii. Homocromatismo.

En otra vertiente de sus exploraciones, Reverón procura alcanzar las más finas transiciones entre sus aplicaciones y sus telas, según el «principio de asimilación» (lo opuesto a su contraste).¹⁰⁵ Asimilación que pasa por la «modulación» del tono y la «gradación» del valor y la intensidad de la pintura *desde la paleta*, para cumplirse en la «elaboración» de las aplicaciones sobre el soporte, produciendo el *efecto general difuso* del cuadro característico de esta modalidad; así que en su obra: “... el principio de la asimilación es decididamente activo” en las tres dimensiones del color.¹⁰⁶ Esto significa que *particularmente en estas obras* los colores se limitan a «ámbitos de parentesco» muy próximos y regulares, mientras que su valor e intensidad se mantienen en grados semejantes (respondiendo al efecto de su atenuación por aclarado).

Efecto homocromático (gr. *homoiós*: semejante, común; *chroma*) de aquellas telas cuyas formas parecen levitar en una atmósfera evanescente y cuyas delicadas transiciones crómicas son suficientes para sugerir una enigmática figuración, seduciendo al ojo con la ficción de su profundidad espacial. Con esta clase de efecto, el pintor sugiere la disolución de la forma, pero sin resolver su detracción (sin fundir las aplicaciones definitivamente en el soporte), sino valorizando los “gestos mínimos”, casi imperceptibles, aspirando a una figuración incorpórea, suspensa ante una mirada vacilante, que ve languidecer materias y coloraciones en «figuras» poéticas de la más intencionada delicadeza, afines a la sensibilidad del arte oriental.¹⁰⁷ {4, 14-18}

¹⁰⁵ Juan Carlos Sanz, Rosa Gallego, *op. cit.*, p. 464.

¹⁰⁶ Johannes Pawlik, *op. cit.*, pp. 47 y 69.

¹⁰⁷ Luis Pérez Oramas, “El gesto mínimo”, *Mirar furtivo*, 1997, pp. 36-41. Esta realización “poética” del espacio aproxima la pintura de Reverón a la estética del arte oriental, especialmente al paisajismo Song, proclive a impresiones de “infinitud”; con aquél comparte otros rasgos, como el recurso al ritmo como “principio sintáctico”, o el equilibrio entre forma y vacío, que sabe componer: “... hasta convertir la superficie pictórica en una totalidad agitada por un majestuoso y apacible dinamismo”, Antonio Saura, “El deslumbramiento”, *Exposición antológica*, *op. cit.* p. 35; Herbert Read, “Los símbolos de lo desconocido”, *Imagen e idea*, 1957, pp. 84-91, 101; *vid.* François Cheng, *La escritura poética china*, 2007, p. 27.



II

Reverón en su época estudiantil en la Academia de Bellas Artes de Caracas
Valencia, Venezuela, c. 1909

Fotografía: Rey Hijo

III

R E F E R E N T E S

En el caso presente, no entenderemos jamás esta pintura si no nos asomamos a la vida sin sosiego de Reverón, si olvidamos las angustias cotidianas a las cuales tuvo que enfrentarse para subsistir como ente humano y para perdurar como artista. No urdiendo interpretaciones místicas o psicoanalíticas, sino descifrando la huella de los pasos de Reverón sobre la tierra, lograremos explicarnos por qué pintaba en blanco y ocre, por qué se agazapaba en un cubil de piedra, por qué sustituía el lienzo con tela burda o toscos cartones, por qué cambiaba las finas cañuelas por cortezas de cocoteros. Una explicación, por cierto, clara y sencilla como el agua del mar.

Miguel Otero Silva, "Reverón"

6. Etapa formativa.

La pregunta por las concepciones del arte que Reverón pudo haberse formado antes de su época de claridad remite hasta sus primeros contactos con la pintura; el artista recuerda especialmente haber visitado el estudio de Antonio Michelena, padre del connotado pintor Arturo Michelena (1863-1898): “... allí contempló las obras de estos dos pintores, la del hijo que había muerto ya y la del padre”.¹⁰⁸ Es significativo que en sus notas autobiográficas Reverón haya tenido presente a Arturo Michelena, quien en la madurez de su obra despliega un “colorido alegre y ligero” que trasluce su “entusiasmada sensualidad” ante la naturaleza, y le permite recrear sus percepciones de “pleno aire” y “fuerte luminosidad” en una pintura de “la mas clara e inocente poesía”.¹⁰⁹ Aunque Reverón no menciona las obras que pudo ver, es de suponer que las impresiones recibidas durante esta visita precoz debieron haber reverberado en su memoria por largo tiempo.

Por entonces, la vida de Reverón transcurre en Valencia, Venezuela, con los Rodríguez Zocca, su familia adoptiva; allí, con la guía y el estímulo de un pariente materno –Ricardo Montilla– inicia su aprendizaje informal de la pintura; no obstante, pronto Reverón dejará de ser un aficionado al ser recomendado por amistades comunes a otro reconocido valenciano que por aquel tiempo asume el cargo de Director de la Academia de Bellas Artes de Caracas: “... el notable pintor y pulquérrimo caballero don Antonio Herrera Toro” (1857-1914).¹¹⁰ Reverón indica: “... la señora Ignacia Sanabria [y] el señor Arturo Usler [...] le presentaron a Antonio Herrera Toro, director de la Academia de Bellas Artes, éste lo admitió en la Academia donde estudió hasta los 20 años aproximadamente”.¹¹¹

¹⁰⁸ Armando Reverón, “Datos sobre el pintor Armando Reverón”, Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. II, p. 47.

¹⁰⁹ Según Enrique Planchart, *Arturo Michelena*, 1948, pp. 5-15; el ejemplo más temprano de todo ello es *La madre joven* (1889), a la que siguen sus paisajes, como *Flores de Mayo* (c. 1892), *Paisaje de San Bernardino* (1893) y *Cascada de Catuche* (1898), obras que comunican un franco “sentimiento de alegría”, *ibíd.*, p. 13.

¹¹⁰ Raúl Carrasquel, “El pintor del blanco, del silencio y de la soledad”, *op. cit.*, p. 801.

¹¹¹ “Datos sobre el pintor Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 47, citado en adelante como “Datos”.

Al lado de Martín Tovar y Tovar (1827-1902), Arturo Michelena, y Cristóbal Rojas (1857-1890), Herrera figura: “... entre los maestros fundamentales del último tercio del siglo XIX venezolano”; lo distingue una actividad múltiple que revela su espíritu inquieto y el variado lote de sus intereses, pues se desempeña como “excelente pedagogo, litógrafo, periodista”, hábil versificador incluso, además de pintor de “vasta y refinada cultura” y de personalidad singular y destacada en su época. Favorecido por el mecenazgo oficial completa su formación en Europa (París y Roma), estancias en que fundamenta su “sólida formación académica” y su “incontestable conocimiento del oficio”, que le aseguran una clientela, favoreciendo sus compromisos con la élite de su país, y que en fin, le inclinan hacia una “versatilidad conceptual y estilística” que asume los riesgos de la “dispersión” aparente ya en su heterogéneo “universo temático”.¹¹²

Requerido pintor de obras religiosas, alegóricas e históricas, y sobre todo, apreciado retratista de su época, se reparte entre los encargos eclesiásticos, oficiales y privados, y los ‘géneros menores’ que encauzan mejor sus “inquietudes y búsquedas personales”.¹¹³ Por ahora, interesa destacar sus “composiciones de carácter alegórico-simbólico”, donde cifra motivaciones de su imaginario en configuraciones enigmáticas.¹¹⁴ Fluidez entre alegoría y símbolo que define una sofisticada poética salpicada de alusiones al vuelo y a la levedad del “elemento aéreo”, ya sea en sus piezas alegóricas ortodoxas, donde: “... entre flores y amorcillos en cielos de cerúleas transparencias” hace levitar a sus preferidas sílfides, como en sus íntimos *bouquets*, donde coloca pétalos como alas de mariposas, y en sus obras simbólicas, donde delicadas presencias se mecen entre la vegetación, pensativas: figuras etéreas de un motivo imaginario que será relevante también para Reverón.¹¹⁵

¹¹² Sigo a Francisco Da Antonio, “Antonio Herrera Toro. Un maestro entre dos siglos”, *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, pp. 9-18.

¹¹³ Marian Caballero de Borges, “Antonio Herrera Toro. Una visión temática de su obra”, *ibíd.*, p. 62.

¹¹⁴ La obra de Herrera Toro fluctúa entre las «alegorías» (con significados fijos y tradicionales) y los «símbolos», que promueven lecturas abiertas, *vid.* Anna Gradowska, “La corriente simbólica en la obra de Antonio Herrera Toro”, *ibíd.*, pp. 89-106.

¹¹⁵ Francisco Da Antonio, “Antonio Herrera Toro”, *op. cit.*, p. 18; *vid. infra* (ix).

En la Academia, Reverón recibe lecciones de pintura al óleo y paisaje del propio Herrera Toro, al que como profesor se ha atribuido: “... una labor meritoria, pero sin imaginación”, aferrada a “caducas teorías académicas”; considerándolo como el último eslabón de una escuela inviable.¹¹⁶ Particularmente se ha distinguido su “estilo crepuscular” de la manera esclarecida y luminosa de su joven discípulo;¹¹⁷ sin embargo, Reverón parece haber retenido de la enseñanza de su profesor, con los conocimientos de una pintura academicista percibida como anacrónica por algunos de sus compañeros, algunas interesantes lecciones que supo convertir en “aprendizajes significativos”. Lo da a entender el propio Reverón, cuando a propósito de su controvertido profesor, recuerda: “Herrera Toro [...] era un buen pintor. Sabía lo que quería poner en el cuadro. Era un gran maestro. Cuando uno pone en el cuadro sin conocer una cosa, el cuadro se pierde”.¹¹⁸

Cabe preguntar: ¿a qué clase de ‘cosas’ se refiere Reverón? Poniendo la declaración en el contexto de la enseñanza de taller a la que remite, se podría suponer que a la disposición de los colores durante la ejecución de la obra, es decir, al depósito de las pastas de color que el pintor elabora en la paleta para luego llevarlas al cuadro; diría entonces que antes de poner esas pastas en la tela hay que conocerlas, no sólo por sí mismas, sino *in situ* y *en conjunto*: según su *efecto sincrónico*. Reverón habría aprendido los recursos del oficio que permitieron a Herrera Toro y a otros maestros de su tiempo la valoración y matización más afinadas de los colores en distintos rangos de altura, especialmente la «fineza de color», aquella “segura igualdad de valores en los tonos claros” que “disminuye las sombras y las hace muy transparentes” para alcanzar “lo lleno de la iluminación”, la “franca armonía de grandes planos” que será esencial para su pintura meridiana.¹¹⁹

¹¹⁶ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 97; recién surge una visión más atenta a las sutilezas y aportaciones de su obra, se revalúan las virtudes de su labor pedagógica, y se revisan los juicios sobre su presunta “incapacidad” para entender los movimientos modernos y comprender el peso otorgado a los elementos plásticos, *vid.* Francisco Da Antonio, *op. cit.*, *pássim*.

¹¹⁷ Cf. Juan Calzadilla, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁸ Joaquín Tiberio Galvis, “Armando Reverón”, *Voces*, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁹ Aspectos que Enrique Planchart encuentra en Arturo Michelena, *op. cit.*, pp. 13 y 15.

Pese a la brevedad de su producción conocida en el género, que habría practicado esporádica y “subsidiariamente”, Herrera Toro figura en la evolución del paisaje venezolano de fin del siglo XIX por su interés en la representación de la luminosidad y el ambiente; sus incursiones en la pintura de sitios y costumbres y en la pintura floral muestran aperturas significativas al paisaje, que asume en ellos importancia en el tratamiento, aún cuando aparezca como fondo o mero contrapeso visual.¹²⁰ El aclarado de su paleta y su interés por la fisonomía de la naturaleza local recogen su familiaridad con el pensamiento naturalista, su admiración por el colorismo de Arturo Michelena, su experiencia como asistente de Martín Tovar y Tovar en sus grandes escenas épicas ambientadas en exteriores, y su cercanía con el paisajismo libre y estimulante de su amigo Jesús María de Las Casas (1854-1926), con el que comparte el taller durante algunos años.¹²¹

Sin embargo, las contribuciones al género se le reconocen a Herrera Toro menos como artífice que como profesor; en este sentido, el “problema de la luz” y el aclarado de la paleta como primer recurso para abordarlo aparecen ya durante la primera etapa formativa de Reverón, siendo discípulo suyo. La temprana data de la *Vista fantástica del mercado de Caracas* (1911) demuestra que el interés de Reverón por las relaciones entre luz, atmósfera y color, surge de la evolución de la pintura local, en la estela airelibrista de Tovar, Michelena y Rojas (sensibles a los nuevos modos del arte en París); aunque es natural que se haya sentido más cercano al Herrera Toro de las flores, patios y tapias iluminadas por una luz plácida, pintados con un ánimo entre naturalista y romántico, como en el ‘retrato moral’ póstumo de su padrino, el doctor Arístides Rojas, amigo como él de la flora y de la luz que permite mirarla mejor.¹²²

¹²⁰ Aura C. Guerrero, *Génesis y evolución de la pintura de paisaje en Venezuela*, 1994, pp. 5, 175-9, 198.

¹²¹ *Vid.* Antonio Herrera Toro, “Pasionarias” (*El cojo ilustrado*, n^o 130, Caracas, 15 de mayo de 1897), Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. I, pp. 488-93; Juan Calzadilla, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, *op. cit.*, pp. 33-6, 41-4.

¹²² José Manuel de los Ríos, “Antonio Herrera Toro” (*El Tiempo*, Caracas, 26 de marzo de 1898), *apud* Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. I, pp. 488-93; Anna Gradowska, “Romanticismo, Realismo, Simbolismo en el arte decimonónico venezolano”, *Cristóbal Rojas, un siglo después y otros ensayos*, s/d., pp. 21-35.

Otro aspecto relevante que Reverón habría asimilado como discípulo de Herrera Toro involucra las variantes de la «pintura indirecta» (como la «pintura de tono»), que consisten en la superposición deliberada de capas sobre bases neutras y grisallas: un paradigma de la ‘gramática’ pictórica.¹²³ Como academicista, Herrera domina los recursos de una paleta soportada en las gamas pardas, y cuando realiza aplicaciones directas (de color pastoso, opaco, y efecto visual «en superficie»), las hace descansar en un pre-pintado, mediante una técnica valorista resuelta “en profundidad”. Los fondos característicos de esta modalidad son visibles en las primeras realizaciones de la etapa formativa de Reverón, donde aparecen como antecedente lógico de sus obras posteriores, en las que bases magras y soportes crudos asumen fuerte protagonismo, rasgo característico de su obra a través del cual habría de–construido –digamos– el oficio de la escuela de su maestro.¹²⁴

Finalmente, con la singular y delicada sensibilidad para los matices claros, aparece en Herrera la exploración de las posibilidades ‘melódicas’ de una paleta ceñida a una tonalidad (isotonal), en las “... decoraciones no fechadas que hizo para su casa de habitación [...] las cuales fueron rescatadas por Mauro Páez Pumar antes que la residencia fuese demolida en 1951”; se trata de “estudios de flores”, *Ramilletes* para cuya realización naturalmente el artista tuvo la “máxima libertad”, y entre los cuáles “... se han ubicado tres que resultan particularmente interesantes, ya que no han sido ejecutados con un dibujo previo sino que fueron tratados con una pincelada suelta y rápida, predominando la monocromía” [sic].¹²⁵ Rasgos que apoyan la hipótesis de afinidades personales y acuerdos estéticos, sellados en su día por la intercesión del maestro para promover una beca que permitirá a su discípulo proseguir sus estudios artísticos en Europa.¹²⁶

¹²³ Vid. Juan Calzadilla, *Armando Reverón, op. cit.*, pp. 50-3 (cat. 5, 11, 12, 13, 21 y 23); Max Doerner, *op. cit.*, pp.181-90.

¹²⁴ *Ibidem*. Modalidades técnicas que suelen ser complementarias en una misma obra, como en su *Naturaleza muerta* de 1893, según observa Marian Caballero de Borges, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁵ En *verde, amarillo y azul*, respectivamente, *ibíd.*, p. 35; *La rosa* (1891) de Michelena presenta motivo y tratamiento similares, la admiración de Herrera Toro por su colega está documentada, *vid.* Juan Calzadilla, *Arturo Michelena*, 1973, p. 34.

¹²⁶ Vid. Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón, op. cit.*, p. 38.

El artista informa que en 1911: “... fue enviado a Europa a perfeccionar sus estudios en *la Lonja*, escuela española de pintura que en esa época estaba bajo la dirección del pintor Borrás Avella”.¹²⁷ Su estancia en Barcelona es breve, sin embargo, le permite acercarse a la pintura catalana moderna, especialmente al paisajismo, cuyas principales tendencias comprenden: el realismo naturalista, el luminismo, el plenairismo, el impresionismo, el posimpresionismo, el simbolismo, e incluso un esteticismo cuasi-abstracto, incipientemente representadas en el *Museo de Bellas Artes*, mismo que Reverón confirma haber visitado.¹²⁸ Ahí se encuentran trazas significativas de su uso del color, por ejemplo, a propósito del efecto isocromático por incorporación de un soporte de grano basto (rasgo de estirpe veneciana presente en la técnica velazqueña que podrá estudiar luego), notorio en el *Estudio para el retrato del rey Alfonso XIII*, por Ramón Casas (1866-1932).¹²⁹

Lo mismo cabe decir del efecto atmosférico de «paleta restringida» (homocromático y oligotonal) cuyos precedentes encontrará posteriormente en París: en el paisajismo francés del siglo XIX, y que aparece en su horizonte –quizás por primera vez– en las atmósferas poéticas y melancólicas de los catalanes Modest Urgell (1839-1919) y Dionís Baixeras (1862-1934), entre otros, donde una armonía “monocorde” envuelve los colores y actúa como clave del efecto anímico del cuadro.¹³⁰ Por otra parte, es probable que se haya sensibilizado desde entonces, a ras de la vida cotidiana, al contraste entre: “la tierra cruda, la cerámica y las fibras textiles” y la “utilización artesana, popular [...] de la pintura, el esmalte o el barniz” empleados para protegerlas, por ejemplo, en el enjalbegado de muros; contraste que animaría una dialéctica ancestral en la cultura regional, definiendo antípodas pictóricas que pudieron estimular su imaginario.¹³¹

¹²⁷ *Vid.* “Datos”, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 51; *vid.* Juan Eduardo Cirlot, “La pintura catalana moderna”, AaVv., *Historia de la pintura en Cataluña*, pp. 211-96.

¹²⁹ *Vid.* Francisco Guasch y Homs, *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte contemporáneo)*, 1926, “Sala X. Pintura”, p. 149 (cat. 34).

¹³⁰ *Ibid.*, “Sala IX. Pintura”, p. 136 (cat. 20); “Sala VII. Pintura”, p. 115 (cat. 23-6); *vid.* Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 241-2.

¹³¹ Alexandre Cirici Pellicer, “Els dos dialectes de la pintura”, *La pintura catalana*, s/d., pp. 14-6.

En breve, el profesor Borrás y Abellá aconseja a su discípulo acudir a otro reconocido pintor español y singular colorista, así: “Inducido por Borrás, Reverón pasa a Madrid y entra al taller de Antonio Muñoz Degraín [1840-1924], director de la Academia de San Fernando, para quien lleva carta de Borrás recomendándolo como buen estudiante”.¹³² Se sabe que Muñoz Degraín dejó una huella significativa en los jóvenes que se formaron con él; sin embargo, no han sido precisadas sus contribuciones a la formación, las concepciones y la evolución artística de Reverón, y en particular a su trato del color, las cuáles podrían ser más puntuales y sustanciales de lo que se ha supuesto. La primera analogía se refiere al género del paisaje, que se aviene a las “inquietudes expresivas” del maestro, cuya trayectoria en él parte de un naturalismo de tintes tardo románticos para llegar a un “modernismo” simbolista de tintes exóticos y de una factura algo ecléctica.¹³³

Muñoz Degraín se significa –y así su discípulo– como un “pintor de la luz y del ambiente aéreo”, atraído a menudo por los efectos atmosféricos y lumínicos como motivos, especialmente sensible a las mediaciones objetivas ante el paisaje: bancos de nubes, cortinas de lluvia, espesuras de bruma, columnas de humo: tamices para la luminosidad “irreal” que surge desde el fondo de sus telas.¹³⁴ Su interés por las mediaciones subjetivas entre el motivo y la pintura le permite trascender las concepciones realistas entonces en boga, mediante el recurso a la memoria y la imaginación que le otorgan libertades para la representación de sus motivos, según una concepción subjetivista que se expresa en ideas como la de que cada cuadro es “una vibración del espíritu”; o aquella otra de que: “... el paisaje, además de ser una reproducción de la naturaleza, además de un estado anímico [...] puede ser en muchos casos una expresión poética y un espectáculo”.¹³⁵

¹³² “Datos”, *op. cit.*, p. 48.

¹³³ Javier Pérez Rojas, “Muñoz Degraín, entre el realisme i el wagnerianisme del final de segle”, AaVv. *Antoni Muñoz Degraín. València 1840-Málaga 1924*, 1996, pp. 19-32, esp.: 19-20 y 28.

¹³⁴ Francisco de Borja Medina, “El impresionismo en el paisaje de Muñoz Degraín” (*Jábega*, n.º 11, 1975), p. 52.

¹³⁵ Santiago Rodríguez, *Antonio Muñoz Degraín: pintor valenciano y español*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1966, p. 132, *apud* Susana López Albert, “Los discípulos de Muñoz Degraín” (*Ars Longa*, n.ºs. 9 y 10 de octubre de 2000), pp. 170 y 171.

Reverón llega a Madrid hacia 1912, momento pleno para la fantasía cromática de Muñoz Degrain, en cuyas telas el paisaje es: “... interpretado siempre con riqueza de color y atrevimiento pictórico”, y cuyas claves corresponden plenamente a una “poética expresiva del modernismo por el color”; de acuerdo con ello, el profesor alecciona a sus aprendices sobre el valor de los elementos plásticos: “... la importancia del color y el papel secundario del tema [aunque] sin llegar a prescindir de él”.¹³⁶ El trato con Muñoz Degrain se estrecha cuando: “Reverón y otros alumnos de la Academia” asisten “como ayudantes al taller particular del maestro”, lo cual probablemente da ocasión al discípulo de conocer las obras que constituirán sus generosas donaciones a los museos de Valencia y Málaga; en cuanto a sus telas galardonadas y adquiridas por el Estado, asegura haberlas visto exhibidas en el *Museo de Arte Moderno de Madrid*.¹³⁷

El trato del color por parte de Muñoz Degrain, estrechamente relacionado con su prolífica fantasía, adopta a través del tiempo dos modalidades plásticas bien diferentes: un efecto homocromático, atmosférico, que se materializa en «velos» pictóricos de tono azul, malva o pardo característicos; y un “exuberante” efecto sincromático, dado por la yuxtaposición de breves “toques” politonales (puntuados, filiformes o irregulares) que acusan la influencia de los procedimientos impresionistas y posimpresionistas de la época. Con tales procedimientos técnicos y sus modalidades plásticas, logra una impresión de “irrealidad” inconfundible y se afirma como un precursor de la isotonalidad. Por otro lado, vale la pena mencionar sus oposiciones tonales entre el blanco y el sepia, que asumen fuertes “caracteres” desde los comienzos de su trayectoria.¹³⁸ En suma, rasgos que habrían dejado huella en la forma de ver y hacer la pintura del joven venezolano, trascendiendo a su obra madura.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 173; Teresa Sauret Guerrero, *El siglo XIX en la pintura malagueña*, 1987, apud Javier Pérez Rojas, *op. cit.*, pp. 28 y 29; Aureliano de Beruete, *Historia de la pintura española del siglo XIX*, 1926, p.130.

¹³⁷ “Datos”, *op. cit.*, p. 51; vid. Ramón García Alcaraz, “Biografía”, *Antoni Muñoz Degrain, op. cit.*, pp. 76-91, 108-14, 160-1 (cat. 18); Joaquín de la Puente, *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro, Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, 1985, pp. 181-7, esp.: 182 y 183 (cat. 4518 y 4520).

¹³⁸ Vid. *Antoni Muñoz Degrain, op. cit.*, pp. 117 y 119 (cat. 1 y 2); p. 145 (cat. 11).

A su vez, se observan algunas similitudes de concepción, forma y técnica, con la obra del maestro de Muñoz Degrain: el paisajista Carlos de Haes (1826-1898), algunas de ellas tan notorias, que acaso hayan derivado de su estudio directo por parte de Reverón en la sala que le estaba dedicada en el *Museo de Arte Moderno de Madrid*, donde se exhibía parte sustancial de su producción.¹³⁹ Formado en la tradición naturalista belga, tardíamente romántico en sus inicios, Haes evoluciona hacia un realismo de impronta enérgica, según los postulados y métodos preconizados en su ideario, muy *ad hoc* a Reverón: “Para el paisajista, la vida sencilla del campo, ha de ser como una necesidad. El pintor de paisaje debe en cierto modo identificarse con la naturaleza campestre”; cuyos parajes, buscados y escogidos por la singularidad y novedad de su configuración, él mismo plasmará en “pequeños estudios del natural”, con escasas concesiones a la imaginación.¹⁴⁰

De entre ellos cabe citar, por la composición y el carácter de sus motivos, sus estudios de montaña realizados en los parajes de Alsasua en 1875, para los que De Haes escoge justo la hora meridiana, que le propicia el: “... uso exaltado de empastes y briosas pinceladas, que refuerzan los violentos contrastes de luces y sombras [... de] cuando la luz del mediodía llega enérgicamente a su zénit”.¹⁴¹ Su representación de formas arbóreas “a contraluz” realiza una especie de prototipo intersticial que Reverón llevará a una realización muy depurada en *Luz tras mi enramada* y *Marina* {10 y 11}. *Un barco naufragado* da muestra de su proyección emotiva sobre los elementos del paisaje y su apertura a los ámbitos de la alegoría y el símbolo; la impresión de tangibilidad de las masas aéreas, la composición en franjas, la posición de la línea de horizonte, y la degradación tonal en grises, producen un efecto solemne, afín al de las marinas del Reverón de la primera mitad de los cuarenta.

¹³⁹ Vid. Joaquín de la Puente, *op. cit.*, pp. 90-110, esp.: pp. 97 y 100 (cat. 4364 y 4376); “Datos”, *op. cit.*, p. 51. Se debe tener presente que hacia 1917, Reverón: “... tenía consigo copioso material de dibujo hecho en Europa [...] y observaciones tomadas directamente de las pinturas que había conocido en España”, Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón, op. cit.*, pp. 45-6.

¹⁴⁰ Ana Gutiérrez Márquez, “Biografía y trayectoria artística”, *Carlos de Haes*, 2002, pp. 70, 72, 85, 122-3; *vid.* Carlos de Haes, “De la pintura de Paisaje antigua y moderna” [1860], 1872, C. G. Navarro, “Carlos de Haes. Textos y Documentos”, *ibíd.*, p. 346.

¹⁴¹ Ana Gutiérrez Márquez, *op. cit.*, p. 100.

Por otra parte, el mismo museo madrileño le ofrece una interesante muestra de la pintura reciente, en la que están representados (aún escasamente) los artistas cercanos a su maestro Muñoz Degrain, formados –cómo él– en la academia valenciana: Francisco Domingo Marqués (1842-1920), en cuya restricción de la paleta se expresa una interesante “voluntad de profundización” hacia los pardos; e Ignacio Pinazo (1849-1916), que da curso a “la libre mancha de color” en su factura desenvuelta, con innovadoras soluciones, como el juego del lienzo entre las pinceladas para sugerir el volumen. En cuanto al Joaquín Sorolla (1863-1923) de los blancos resplandecientes pintados a la vera del mar, Reverón debió conocerlo en alguna de las colecciones particulares que informó haber visitado: impresiones en la vertiente airelibrista de Mariano Fortuny (1838-1874), Fortuny, quien mediante una técnica virtuosa recrea su propia “alucinación de la luz”.¹⁴²

Se considera que por otros conceptos, tuvo efecto en Reverón el sentido de noble armonía clásica que comunica el *Desnudo femenino* o *Al salir del baño* de Eduardo Rosales (1836-1873), pieza celebre de la colección madrileña donde el pintor finisecular despliega una audacia magistral.¹⁴³ El ritmo majestuoso de sus formas, de “efecto monumental”, la ligereza de las “masas de color”, la recuperación de la base grisácea del lienzo, los incisivos trazos que destacan luces en el cabello, la aplicación sumaria –*non finita*– de las pastas, y “el desprecio genial por el detalle”, alcanzan alguna vez a las majas de Reverón, aquellas “figuras femeninas de sensualidad muy noble y triste”. Por cierto que la gracia, la belleza y la elegancia son virtudes caras a la sensibilidad del venezolano, que aspira a ellas, incluso heroicamente, como ante sus muñecas de trapo; así, dice a una de ellas: “–Pareces una diosa Graciela. ¡Qué forma clásica la de tu cabeza!”.¹⁴⁴

¹⁴² Vid. “Datos”, *op. cit.*, p. 50; Leopoldo Rodríguez, *Los maestros del impresionismo español*, c. 1978, pp.73-92, 133-52, esp.: pp. 80 y 84; Joaquín de la Puente, *op. cit.*, pp. 58-9 (cat. 4488), 201-3 (cat. 4562); y para Fortuny, pp. 75-84 (cat. 2606).

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 226-7, 236 (cat. 4616); *vid. AaVv., El siglo XIX en el Prado*, 2007, pp. 211-3.

¹⁴⁴ *Voces*, *op. cit.*, pp. 99-100; Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 15; Miguel Otero Silva, “Reverón” (Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas el 28 de julio de 1955, publicada al día siguiente en *El Nacional*, Caracas), *10 ensayos*, *op. cit.*, p. 69; hay un dibujo de Reverón con pose semejante, *vid. Juan Calzadilla, Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 321 (cat. 307).

Durante sus estudios en Madrid, Reverón amplía y profundiza su conocimiento de la pintura en museos, galerías, “exposiciones particulares” y “colecciones de cuadros antiguos y modernos”. Entre los maestros clásicos menciona a: “... [El] Greco, Velázquez, Zurbarán, Goya, Murillo, Rivera, Palma el joven, y Palma el viejo...”, todos representados en la colección del *Museo del Prado*.¹⁴⁵ Donde figuran ejemplos excepcionales y de particular interés en el género de la pintura religiosa de sueños y visiones, como la *Visión de San Pedro Nolasco* de Francisco Zurbarán (1598-1664), y *El sueño de Jacob*, de José de Ribera (1591-1652), que representan figuras “dormidas y soñando”, como “para soñar de una manera subjetiva la realidad” a través de la pintura. Ahora bien, si Reverón tuvo modelos para su propia sublimación poética de la realidad (no sólo en el paisaje), habría que buscarlos allí donde la realidad es “idealizada” o poetizada “ante el natural”.¹⁴⁶

La obra de Zurbarán muestra una paleta de espléndida sensibilidad cromática: la «visión» surge en armonía de rosas y aguamarinas irisados, que reverbera abajo, en el colorido de “tornasoladas alas” junto al que “se extiende y resbala como una caricia de luz solar” por los “blancos iluminados”. En la tela de Ribera, dos suaves acordes cromáticos impregnan el paisaje “calma y dulcemente”; el ámbito atmosférico está resuelto tan delicadamente, que sugiere una “milagrosa escala de luz” que se desdibuja por la sutileza con la que por ella “suben y bajan ángeles” (visibles oníricamente).¹⁴⁷ ‘Poesía cromática’ que corresponde fielmente a una “poética de la representación de la visión”, ya codificada en la tratadística del *cinquecento*, donde se recomienda a los pintores evitar los colores “fijos y de cuerpo” a favor de otros “dulces y suaves”, “aptos” para representar las “cosas divinas” cuando bañan a las humanas con su “esplendor lleno de gracia”.¹⁴⁸

¹⁴⁵ “Datos”, *op. cit.*, p. 50; *vid. AaVv, El Prado. Inventario general de pinturas*, 1990, vol. I, “La colección Real”, *pássim*.

¹⁴⁶ Francisco Pompey, *Museo del Prado. Guía gráfica y espiritual con sus 200 mejores cuadros*, 1945, pp. 138 y 150; *vid. Pedro de Madrazo, Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 1910, pp. 195 (cat. 1117), 219-20 (cat. 1236).

¹⁴⁷ Sigo a Francisco Pompey, *op. cit.*, pp. 138-9, 151-2.

¹⁴⁸ Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* [Venecia: Girolamo Zenaro, 1580], citado por Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, 1996, p. 81.

En cambio, en la obra de Diego Velázquez (1599-1660), encuentra otros aspectos de interés cuya influencia en su obra ha sido ampliamente reconocida; él mismo cita entre sus grandes referentes la sala del Prado: “... donde están *El 2 de Mayo de Goya, Don Luis Avellaneda de Velázquez, La Maja Desnuda, de Goya, Las Meninas, y el cuadro de Las Lanzas de Velázquez*”.¹⁴⁹ Y bien: ¿Qué aspectos pudo asimilar ante las obras estelares del maestro, exhibidas en aquella colección? En primer lugar, un aspecto fundamental del realismo velazqueño: el recurso a la mancha de impronta óptica como principio de representación de las formas en el espacio, y como clave del efecto atmosférico del cuadro (un rasgo precursor del impresionismo); podría decirse además, que descubre todo el arte que puede haber entre la materialidad y el cromatismo en una pintura, cuando de ella irradian sutiles haces de colores, capaces de fascinar al ojo y obsesionar la mente: ‘Estudié a Velázquez [...] estaba loco por los grises plateados y dorados de Velázquez’, dirá.¹⁵⁰

Y en cuanto al paisaje, su aproximación al motivo: atenta a la captación de las impresiones de “luz y aire” que envuelven a las cosas en un momento y circunstancia concretos; un innovador concepto pictórico que se observa en sus ágiles vistas del jardín de la *Villa Medici* en Roma.¹⁵¹ Se trata de pequeñas obras en las que se exploran los motivos al margen de aspectos narrativos, cuya ejecución al aire libre las hace precursoras del método de pintar del natural, usual en Reverón. Entre sus rasgos técnicos, incumbe mencionar la variedad en la consistencia de las aplicaciones: desde finas transparencias hasta empastes de blancos matizados, elaborados desde el fondo pardo, recuperando la textura y el tono del lienzo a través de las capas más ligeras (un tópico de su técnica). En el plano figural destaca la presencia de muros y umbrales: motivos recurrentes para el imaginario del pintor venezolano.¹⁵² {6, 8 y 10}

¹⁴⁹ “Datos”, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁰ J. M. Báez Finol, “Visto por sí mismo” (*El nacional*, Caracas, 16 de marzo de 1953), *Armando Reverón*, 2007, *op. cit.*, p. 226.

¹⁵¹ *Vid.* Pedro de Madrazo, *op. cit.*, p. 216 (cat. 1210 y 1211).

¹⁵² *Vid.* Salvador Salort Pons, “Velázquez a Roma”, *Velázquez a Roma* (Cat. Expo., Roma, Galería Borghese) 1999, pp. 61-2.

Acaso “más honda huella” imprime en su espíritu la obra de Francisco de Goya (1746-1828); años más tarde recordará cómo ante sus pinturas siempre le queda “flotando algo en la retina”: “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 la Solana me la llevo en los ojos”; Reverón alude entonces a sus experiencias cromáticas subjetivas, mentales, desprendidas de todo soporte material externo, pero capaces de suscitar su asombro y entusiasmo, como cuando: “...se detuvo [...] ante un dibujo en blanco y negro de Goya y comenzó a gritar: ¡Se le ve el rojo! ¡Se le ve el azul! ¡Se le ve el verde!”. Tal espectáculo cromático –flotante e intangible– entusiasma al pintor “hipersensible” que declara: “Me voy con ese ritmo tumultuoso, con esa música –no puedo decirlo de otro modo– que tiene aquél cuadro de la *Carga de mamelucos* en El Prado”.¹⁵³

En consecuencia, afirma que la pintura de Goya no “concluye en el cuadro”, y que en ella el color: “Es materia más bella que la materia misma”. Y bien: ¿cuál sería el significado de estas experiencias para su concepto del color en la pintura? Él mismo podría indicar una respuesta cuando comenta: “Mis cosas son así porque basta una nota blanca aquí y allá para que uno se imagine el color”; Reverón entiende la subjetividad de la percepción cromática como algo consustancial a su obra: un concepto sofisticado de la pintura en el que el receptor jugaría un papel esencial, por ello concluye: “Un cuadro no es como un periódico que está terminado por todos sus lados”. Seducción del cromatismo goyesco en impresiones que van desde la luminosidad aérea de sus telas festivas, galantes y despreocupadas, hasta aquellas que figuran sombrías agonías de su pueblo, unas y otras evocadas alguna vez en los “contornos” de un nuevo imaginario.¹⁵⁴

¹⁵³ Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 392; Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 69; *vid. Goya. 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, c. 1980, vol. I, p. 107 (cat. 323 y 326), vol. II, pp. 405 y 406 (figs. 313 y 314); *cf. El Prado. Inventario general de pinturas, op. cit.*, vol. III, 1996, “Nuevas Adquisiciones”, p. 391 (cat. 2447); Gabriele Bartz; Eberhard König, *Arte y arquitectura. Museo del Louvre*, 2005, pp. 417-9.

¹⁵⁴ Joaquín Tiberio Galvis, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 158; *loc. cit.*, nota 35; curiosamente, también Goya fue un sobreviviente, cuyos “... ojos quemados por la fiebre vuelven a mirar dentro del mundo”, según observa Dino Formaggio, *Goya*, 1960, p. 10; acerca de la fiebre como padecimiento clave para entender a Reverón, *vid. Infra*, páginas 68, 82, 95 y 109-10.

En 1914 Reverón viaja a Francia y se establece algún tiempo en París, siguiendo con su aprendizaje directo ante las telas; ahí: “... pasaba largas horas estudiando las obras maestras en los museos de Louvre y Luxemburgo, de lo que sacó gran provecho para su desenvolvimiento artístico”.¹⁵⁵ De sus visitas al *Museo del Louvre* vendrá su ‘veneración’ por los pintores franceses del siglo XVIII, del tipo de un Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) o un Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), lo mismo que su conocimiento de los paisajes de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), que condensa la luminosidad del paisaje mediterráneo en “impresiones poéticas” de plateada claridad, cuyo efecto atmosférico característico deriva de la atenuación de los matices bajo un «tono común», y donde la naturaleza –en vez de copiada– es “soñada”, “interpretada”, o recreada “a la manera” de un Claude Lorrain (1600-1682) y un Nicolas Poussin (1594-1665).¹⁵⁶

Un perfil distinto le ofrece el *Museo de Luxemburgo*, más accesible a los movimientos modernos; al respecto, reconoce que: “...admiraba mucho los pintores Degas, Martin, Sisley, Cézanne, etc.”. En ambas colecciones puede advertir las innovaciones de la pintura moderna en el trato del color, en sus tendencias: impresionista, esteticista, simbolista, posimpresionista y neoimpresionista.¹⁵⁷ Al impresionismo lo acercará su interés por las variaciones cromáticas bajo las condiciones temporarias de la atmósfera, tópico esencial para un Claude Monet (1840-1926) y un Alfred Sisley (1839-1899), a quienes el paisaje nevado ofrece la ocasión para estudiar “el reflejo de los colores en el blanco”, aproximándose a un ámbito isotonal muy acorde a la estética de la estampa japonesa *Ukiyo-e*, queriendo fijar sus impresiones de “instantaneidad” envolvente *a pesar de* las variaciones ambientales, asunto que Reverón entenderá según otro concepto y comentará con ligereza de humor.¹⁵⁸

¹⁵⁵ “Datos”, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁶ *Vid. Corot 1796-1875* (Cat. Expo.), 1996, pp. 364-5; Gabriele Bartz, *op. cit.*, pp. 414-7; *vid.* Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁷ *Vid.* Alain Nave, *Le Musée d'Orsay*, 1999, pp. 26-9; Serge Lemoine (ed.) *Paintings in the Musée d'Orsay*, 2004, pp. 18-9, (láms. 171, 397, 517 y 632); Germaine Bazin, *Tesoros del impresionismo en el Louvre*, 1962, pp. 39-78 (94, 188, 144, 166, 206 y 260).

¹⁵⁸ *Vid.* Gabriele Bartz, *op. cit.*, p. 421; AaVv., *Impressionists in Winter. Effets de Neige* (Cat. Expo.), 1998, *pássim*; William Seitz, *Seasons and Moments, The Landscapes of Claude Monet* (Cat. Expo.) 1960, pp. 5-54; *cf.* *Voces, op. cit.*, pp. 118-9.

Al parecer, su aproximación a la pintura europea termina con atisbos de las diversas formas del modernismo finisecular y de principios del siglo, sin asimilar las vanguardias propiamente dichas. Luego de meses, el joven pintor vuelve a España a causa de la guerra, para viajar casi de inmediato a su país (donde se lo ubica en 1915), concluyendo así esta etapa fundamental de su formación.¹⁵⁹ En lo sucesivo: “Las tentativas que ocuparon a Reverón [...] revelan una apropiación tardía, pero inteligente, del haz de planteamientos que hasta aquel momento habían retenido su atención”. En principio se muestra interesado en una realización subjetiva de la pintura, que empata todavía con la reacción finisecular contra un arte pretendidamente ‘objetivo’ (impresionista o divisionista); valdría decir: “...como exteriorización de una sensibilidad más avenida con el mundo del simbolismo que con los fundamentos científicos que sostienen los lienzos de Seurat”.¹⁶⁰

Hacia 1915 se advierte cierta orientación isotonal de su paleta, que acoge “las vibraciones del color” como para “formar ambientes tonales de determinadas temperaturas”. En algunas obras de este año, como *El calvario*, Alfredo Boulton percibe: “... una predilección por las armonías sombrías”, las cuales, opina el autor: “... debían responder, desde entonces, a su estado anímico”, reflejando el “clima cromático con que Reverón regresó de España”; se trata –añade Boulton–, de una tela hecha: “... a base de gradaciones verde oliva que contenían un tono general de tristeza y melancolía”, y que poco o “nada tenía que ver con la escena reproducida”;¹⁶¹ se diría que en ella, el interés radica: “... en la combinación de los colores, y en la personalización de una cultura de imagen” modernista. Dicho de otro modo, ahí Reverón ya había realizado: “...que un paisaje detenidamente observado y representado podría servir tanto para una práctica descriptiva como para una imaginativa”.¹⁶²

¹⁵⁹ En cambio, Reverón afirma haber vuelto a su país “a la edad de veintinueve años” (c. 1918), cf. “Datos”, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰ Simón Noriega, *Venezuela en sus artes visuales*, 2001, pp. 87-9; Juan Manuel Bonet, “Reverón en su luz”, *Armando Reverón (1889-1954). Exposición antológica*, *op. cit.*, p. 42; *vid.* Serge Lemoine, *op. cit.*, pp. 136 (13), 138-9, 144, 517, 632 (7), 693 y 698 (9); Robert Goldwater, *Symbolism*, 1979, pp. 2-70.

¹⁶¹ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, pp. 43-4, 49.

¹⁶² John Elderfield, *op. cit.*, p. 19; Simón Noriega, *op. cit.*, pp. 87-9.

En general, es significativo que en el período sucesivo a su acercamiento a la pintura europea, además de los tópicos de un hispanismo costumbrista, Reverón vuelva a frecuentar los motivos característicos de la vida caraqueña, que encuentran eco en su “etapa formativa” más temprana. En particular, se nota que recupera su previo interés: “... por la luz, por el paisaje [...] venezolanos”. El hecho de que al final de su vida afirme que lo realmente importante para él es realizar una pintura verdaderamente venezolana, indica su compromiso con la consolidación de su tradición pictórica, un propósito que quizás haya forjado desde su formación más temprana: “Estudio día y noche lo que debería ser una pintura venezolana, que no la hay hasta el momento [...] eso sí es importante”.¹⁶³ Ello le otorga significación especial a las experiencias que tuvo a partir de su vuelta de Europa, y plantea la pregunta acerca de la mirada renovada con la que pudo reencontrar la pintura local. En primer término, es verosímil que el artista haya tenido amplio conocimiento de la obra de Martín Tovar y Tovar, por razón de su relevancia histórica y sus nexos con Antonio Herrera Toro; sin duda de su *Batalla de Carabobo* (c. 1887), donde fusiona distintos momentos del día de acuerdo con un concepto de continuidad (diacromática) que privilegia la iluminación y la atmósfera local; lo mismo de sus paisajes al aire libre, con los de Michelena: “punto inicial de la tradición” del género en Venezuela, donde emprende la “indagación positivista” de la atmósfera y el color local.¹⁶⁴ Lugar aparte ocupa Jesús María de Las Casas (1854-1926), quien anticipa aspectos clave de su obra: la precariedad de los medios materiales, la “disolución de la plasticidad” del paisaje en la atmósfera, así como su reducción a una “insinuación casi monocroma”; innovaciones íntimamente ligadas al ámbito del litoral de La Guaira, donde ambos trabajaron en cierta “condición de aislamiento”.¹⁶⁵

¹⁶³ Armando Reverón, “Sólo me interesa hacer una pintura verdaderamente venezolana” (*El Nacional*, Caracas, 15 de marzo de 1953), *apud Voces*, *op. cit.*, p. 137; Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte: Venezuela, 1682-1982*, c. 1982, p. 164.

¹⁶⁴ Francisco Da Antonio, “Antonio Herrera Toro. Un maestro entre dos siglos”, *op. cit.*, p. 9; Enrique Planchart, *Arturo Michelena*, *op. cit.*, p. 13; *vid.* Enrique Planchart, *Martín Tovar y Tovar, 1828-1902*, 1952, pp. 11-4.

¹⁶⁵ Alejandro Otero, “Jesús María de Las Casas, pintor entre dos épocas” (*El Nacional*, Caracas, 30 de abril de 1967), *apud* Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte*, *op. cit.*, p. 87; Rafael Pineda, “Revelación de un pintor secreto: Jesús María de Las Casas” (*Revista Nacional de Cultura*, n° 180, Caracas, abril-junio de 1967, pp. 61-6), *apud* Roldán Esteva-Grillet, *op. cit.*, vol. II, p. 708.

Respecto a la obra de Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, cuyos puntos de contacto remiten a su formación artística en París; además de haberse acercado a la isotonalidad en las gamas del rojo, ambos elaboran el contraste dramático de blancos y pardos, figurando seres de trágica inocencia. Michelena nimba la cabeza de *El niño enfermo* con “blancos y grises leves”, bajo una “luz lechosa... tamizada por los cristales”, y bloqueada por masas de “tonos oscuros vistos casi a contraluz”. En *La primera y última comunión* (1888), Rojas condensa la luz en «velos» de una “blancura vaporosa [que] se fija en el espíritu” del artista, quien luego la esparce en “el campo de blancas adormideras” y en la onírica atmósfera que envuelve su siguiente obra: *Dante y Beatriz a orillas del Leteo* (1889), tela de profundas resonancias anímicas que lo acerca a las “tendencias simbolistas de su tiempo”, y donde despliega una expresiva luminosidad meridiana.¹⁶⁶

Por otra parte, es probable que haya conocido en algún momento la obra de los paisajistas viajeros activos en el curso del siglo XIX, en la huella del paso de Alejandro de Humboldt por Venezuela: de un Ferdinand Bellermann (1814-1889), atento a la luminosidad y atmósfera del ambiente local, entre el registro fiel, la visión romántica, y una nueva estética del paisaje americano *après* Humboldt; de un Anton Goering (1836-1905), con sus acuarelas naturalistas atenuadas en una delicada claridad; del joven Camille Pissarro (1830-1903), con sus estudios de la vegetación tropical, de innovadoras soluciones ‘en negativo’, y con sus pequeños paisajes tamizados por la reverberación solar; artistas cuya producción dejó una cuota considerable en diversas colecciones privadas venezolanas. Además, claro, de la producción local influida por ellos, debida a artistas gráficos que pintan más bien ocasionalmente, como Ramón Bolet Peraza (1837-1876) y Carmelo Fernández (1810-1887).¹⁶⁷

¹⁶⁶ Anna Gradowska, “Cristobal Rojas, un siglo después”, *op. cit.*, pp. 16-8; Enrique Planchart, “La pintura en Venezuela”, *op. cit.*, p. 8; Arturo Michelena, *op. cit.*, pp.8-9; Rojas con su vigoroso *Autorretrato con sombrero rojo* (1887) y Michelena con el suntuoso retrato *Monseñor Crispulo Uzcátegui* (1897), evocan la paleta ‘rubia’ de Jean Paul Laurens (1838-1921), su maestro en la *Académie Julian*.

¹⁶⁷ Vid. Aura C. Guerrero, *op. cit.*, pp. 60-1; 73-9; 70-1, y 476; Renate Löschner, “La presentación artística de Latinoamérica en el siglo XIX bajo la influencia de Alexander von Humboldt”, *Artistas alemanes en Latinoamérica* (Cat. Expo., Berlin, 1978), pp. 21-32; AaVv., *La obra de Camille Pissarro en Venezuela* (Cat. Expo. Bogotá, 1998), pp. 6-7; 17-23, 47 (cat. 26).

Entre 1915 y 1918 tendrá otras experiencias importantes: se sabe que recién llegado de Europa se incorpora a la dinámica del *Círculo de Bellas Artes*, la agrupación cismática de pintores y escritores formada por sus compañeros de generación, desgajados de la Academia en su época de estudiantes, quienes reivindican las tendencias ‘plenairistas’ adoptando el paisaje local como motivo principal, actitud que Reverón pronto comparte; al respecto, él mismo comenta: “En Caracas encontró una organización artística que influyó mucho en su evolución pictórica, le habían creado los antiguos alumnos de la Academia de Bellas Artes y tenía el carácter de una reacción organizada contra el academismo, se denominaba *Círculo de Bellas Artes*”; así que todavía hacia 1920, una vertiente de su obra mantiene ciertas afinidades icónicas, compositivas, técnicas y cromáticas con sus colegas, mientras que otra, más introspectiva, tiende a alejarse de los esfuerzos de aquellos.¹⁶⁸

En realidad, sólo a partir de 1919, luego de conocer a dos artistas visitantes de filia impresionista: el rumano Samys Mützner (1884-1959) y el francés de origen venezolano Emilio Boggio (1857-1920), se advierten en su obra rasgos técnicos característicos de aquél movimiento y de sus derivaciones, como la división de la pincelada y su mezcla óptica (aunque sobre todo de matices atenuados).¹⁶⁹ Sobre ellos dos declara otro tanto: “Influyó mucho en Reverón el pintor Samys Mützner, rumano, con quien entró en relaciones. Este expuso su obra realizada en Venezuela, especialmente paisajes de Margarita, de Caracas y sus alrededores y La Guaira”; y a propósito del segundo: “Otro pintor que influyó mucho en Reverón fue el pintor venezolano Boggio que vino a Caracas y expuso en la Academia de Bellas Artes cuadros realizados en Europa y en Venezuela”; datos que sugieren su asimilación retrospectiva del impresionismo a través de estos cauces.¹⁷⁰

¹⁶⁸ “Datos”, *op. cit.*, p. 51; por ejemplo, hacia 1920 su paleta se torna especialmente ‘cálida’, notablemente rica en anaranjados y afin a la de algunos de sus compañeros, *vid.* Juan Calzadilla, *Armando Reverón, op. cit.*, pp. 65-84, 287-9 (cat. 35-7, 45 y 47); Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 69; Luis Alfredo López Méndez, *El Círculo de Bellas Artes, op. cit.*, pp. 37, 42-4.

¹⁶⁹ Sobre Samys Mützner, *vid.* Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela, op. cit.*, pp. 275-8; sobre Emilio Boggio, Albert Junyent, *Boggio, 1970, pássim*; Juan Carlos Palenzuela, *Emilio Boggio en Caracas, s/d.*, pp. 60-9, 72-3, 100-9, 217-8.

¹⁷⁰ “Datos”, *op. cit.*, p. 51; Juan Calzadilla; Baptistin Rinaldi (ed.), *Museo Emilio Boggio, 1975*, pp. 62-3, cat. 16, 49, 53, 55, 62; *cf.* Juan Carlos Palenzuela, *op. cit.*, pp. 217-8.

Mayor conocimiento se tiene de la influencia ejercida en Reverón por otro artista viajero, el polifacético y carismático Nicolás Ferdinandov (1886-1925), “artista múltiple”; “bohémio tolstoiano, arrebatado de sensibilidad y de entusiasmo” que aparece en Venezuela para sacudir el medio cultural caraqueño de aquella época. Muy pronto, Ferdinandov se ve rodeado por un variado grupo de artistas y escritores, asiduos a las veladas celebradas en su estudio de la Plaza López, que comparten el discurrir de sus “horas noctívagas” y se hacen cómplices, espectadores o víctimas de sus “trucos de ilusionista” y “bromas funambulescas”.¹⁷¹ Entre ellos se cuenta Reverón, cuya amistad con ‘el ruso’ tendrá importantes consecuencias para sus concepciones de la vida y el arte: “... llegó a Caracas el pintor ruso Nicolás Ferdinandoff, decorador, orfebre, aficionado a la música y muy ilustrado, quien hizo compañía con Rafael Monasterios, Reverón y Rafael Ramón González”.¹⁷²

Como pintor, ‘el ruso’ es un modernista influido por el *Art Nouveau*, que descubre en las gamas del azul el ámbito tonal idóneo para la evocación del misterio; por lo demás, es un refinado esteta y sabe que: “... la pintura no es un arte aislado, sino en estrecha armonía con la música y con la poesía”; una idea de clara filiación simbolista que transmite a Reverón como “principio cardinal”.¹⁷³ Fernando Paz Castillo afirma que en su obra como paisajista, trasciende “el puro interés del color y la elegancia de las formas”, ya que: “... para él la naturaleza tiene un sentido más espiritual”, deslindando su arte de propósitos puramente decorativos: “Estos paisajes [...] no los hemos visto jamás en la naturaleza, sin embargo, nos dan la sensación de que recordáramos algo; y es que, por ser como una abstracción de las cosas, al insinuarse en nuestras almas van despertando una serie de sentimientos que nos traen reminiscencias de paisajes vistos en la vida o en el en sueño”.¹⁷⁴

¹⁷¹ Juan Liscano, “Tras la experiencia de Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 86; Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 71; Enrique Planchart, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷² “Datos”, *op. cit.*, p. 51; *vid.* Enrique Planchart, “Exposición del paisaje venezolano”, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷³ Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 72; *vid.* Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁴ Fernando Paz Castillo, *Entre pintores y escultores*, 1970, pp. 97-8, *apud* José Augusto Paradisi, *Reverón, el pintor iniciado*, 1991, p. 50.

El método de trabajo de Ferdinandov es muy elocuente acerca de su interés por la mediación de la subjetividad (de la memoria y la afectividad) en el proceso de representación de los motivos: “Entonces me iba todas las tardes, sin pinceles, a contemplar el paisaje, a recogerlo en las retinas, en la mente, en el espíritu, a fundirlo en mí mismo para después vaciarlo. Por eso está saturado de mi propio sentimiento”.¹⁷⁵ Y es probable que de acuerdo con aquél, Reverón haya realizado que: “... lo definitivo en la pintura no es la descripción sino el tono afectivo de la realización”; y aún haya comprendido la dimensión existencial que el color puede asumir en una obra de arte, si aquél: “... se profundiza en la medida en que el pintor ahonda en su propia existencia”.¹⁷⁶ El énfasis del ruso en la interiorización de las sensaciones y la expresividad personal en el paisaje reaviva además su interés por los ‘colores de la mente’, aquellos que había descubierto en Goya.

Por ello no sorprende que haya causado en él un gran efecto escuchar ahora de su amigo y guía una formulación explícita de aquello que hasta entonces sólo había experimentado (o entrevisto): a la vista de un “fardo que había servido de envoltorio a Reverón y en el cual se observaban varias manchas de colores, con unas difusas figuras”, y que le pareció “estupendo”, el ruso sentenció: “Es hora de no ser tan objetivos con la pintura [...] que la gente trabaje un poco más con la mente”.¹⁷⁷ Se perfila en ello una influencia conceptual que pudo influir en las afinidades técnicas y cromáticas advertidas entre sus obras; Juan Calzadilla observa: “El soporte es para estos dos artistas un color”; en el otro sentido, Fernando Paz Castillo comenta: “Hay muchos nexos entre ambos. Uno de ellos, que me llama profundamente la atención, es que los dos paralelamente van hacia un color: Ferdinandov hacia el azul, Reverón hacia el blanco”.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 51; por tanto, Juan Calzadilla concluye que su obra: “... depende más de la subjetividad [...] que del motivo pintado”, “Nicolás Ferdinandov”, *Pintores venezolanos, op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁷ Manuel Trujillo, “Armando Reverón y Juanita se conocieron durante un carnaval en La Guaira” (*Últimas Noticias*, Caracas, 2 de septiembre de 1954, p. 13), *apud Voces, op. cit.*, pp. 40-1 (referido por el pintor Rafael Monasterios).

¹⁷⁸ En Juan Liscano, *op. cit.*, p. 89; Juan Calzadilla “Aproximación biográfica”, *10 ensayos, op. cit.*, p. 23.

Aquí conviene destacar el hecho de que, a diferencia de lo que sucede con su pintura meridiana, la relevancia de la subjetividad y la “autonomía” en el trato del color con respecto a los motivos está perfectamente establecida a propósito del ciclo de cuadros nocturnales de Reverón conocido como “período azul” (1919-20), que precede a su época de claridad y alcanza a teñir sus inicios.¹⁷⁹ En realidad, se trata de un ciclo compacto de obras con un “tono de misteriosa joya”, engastada en una especie de anillo de modernismo estético que rozaba: “... el nocturnismo *fin de siècle*, el simbolismo *Art Nouveau*, y el formalismo cromático del impresionismo”, aunque rememorados a través de la “luz umbrosa del azul” y del vapor del samovar que flotan entre los “viejos iconos” rusos y los “motivos submarinos” que decoran el estudio de Ferdinandov en la Plaza López, como en “el santuario de una esotérica religión”.¹⁸⁰

De Ferdinandov se ha dicho que su búsqueda de lo estético y de lo artístico es, en el fondo, la: “... búsqueda de un invisible absoluto [... que] no se complace en un fin puramente material”. Su influjo de refinado esteticismo tendría que entenderse pues como cromático y anímico, y acaso las “inquietudes azules” del propio Reverón hayan sido motivadas por un arcano afán espiritual;¹⁸¹ el caso es que ambos conceden la mayor importancia a la sensibilidad (y en particular, al color) como lugar privilegiado para la manifestación sensible de esa otredad, Reverón llega a afirmar: “Dios está en el color. ¿No lo ves?”, deslizando con esto la posibilidad de que haya atribuido dos tipos de funciones estéticas para el color en su obra: exotéricas (plásticas) y esotéricas; dualidad vislumbrada en Ferdinandov, quien: “... recibía a sus amistades [...] apagando las luces para que reinara su preferida penumbra”.¹⁸²

¹⁷⁹ Vid. Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, pp. 42-5; 48-52.

¹⁸⁰ Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 389; Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, p. 60; Guillermo Meneses, “Pintura venezolana: 1661-1961” (*Pintura venezolana: 1661-1961*, Cat. Expo. Museo de Bellas Artes, Caracas) 1961, Roldán Esteve-Grillet, *op. cit.*, vol. II, p. 508.

¹⁸¹ Juan Calzadilla, “Nicolás Ferdinandov”, *op. cit.*, p. 142; José Balza, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸² José Augusto Paradisi, *op. cit.*, p. 55; Joaquín Tiberio Galvis, “Armando Reverón”, *Voces*, *op. cit.*, p. 154; *vid. Infra*, página 70.

La espectacular conversión a la luminosidad del mediodía, que el pintor efectúa hacia 1920 mediante el aclarado de su paleta, no implica la renuncia a sus concepciones y experiencias previas: siguiendo a contraluz su “fervor panteísta frente a los espectáculos majestuosos de la naturaleza”, se percibe un fino hilo de continuidad con las “inquietudes” cromáticas (afectivas, simbólicas, existenciales y espirituales) de su obra previa, lo que ya indica su *aproximación compleja al color*.¹⁸³ Puede concluirse pues que las variaciones diacromáticas de la pintura meridiana están íntimamente ligadas a las ideas y experiencias artísticas que Reverón asimila en Europa y reafirma en Caracas; el caso más notorio de todo ello es, como se ha visto, la vertiente isotonal de su ‘pintura blanca’, *uno* entre los diversos aspectos hasta aquí revisados, que, en conjunto, ilustran el peso específico de tales experiencias y concepciones en su obra.¹⁸⁴

Para transitar, es oportuno anticipar que es precisamente Ferdinandov quien incita a Reverón a retirarse a pintar a un lugar alejado de la ciudad, una decisión trascendente para el artista, cuyas implicaciones son objeto de la siguiente sección.

¹⁸³ Gastón Diehl, “Un émulo de Gauguin”, *op. cit.*, p. 13; acerca del panteísmo en la obra de Muñoz Degrain, *vid.* Javier Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 32; *infra*, sección 9.

¹⁸⁴ Es oportuno recordar que esta vertiente de sus exploraciones está precedida (así sea de manera incipiente y episódica) por autores diversos, entre los que destaca Muñoz Degrain, quien, curiosamente, insinúa el carácter patológico [mono]mániaco implícito en este aspecto de su obra, *vid.* Susana López Albert, *op. cit.*, p. 76.



III

Retratando a la Sra. Luisa Phelps, su mecenas
Macuto, 1934
Fotografía: Alfredo Boulton

*Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca
frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar
que se construye en el sueño de propia pertenencia.*

José Lezama Lima. "La expresión americana"

7. El lugar y la creación.

Hacia 1921, luego de su etapa formativa y con unos treinta y dos años de edad, Armando Reverón decide construirse un lugar para vivir y crear, en el litoral del mar Caribe; de la ciudad caraqueña en expansión lo separa el Monte Ávila, en cuyas faldas encuentra un terreno agreste erizado de peñas y arbustos, en lo que “parecía el antiguo lecho de una quebrada”; ahí erigirá su insólito ‘Castillete’, lugar propicio para su “prolongado rito de creación”; Alejandro Rossi explica que el artista: “... no acepta nada: abandona la ciudad y se instala, literalmente, al borde de la tierra, frente al mar, como si quisiera decirnos que está y no está entre nosotros”.¹⁸⁵ Distanciamiento del ámbito urbano que constituye un acto deliberado de «descentramiento» personal y autoral, que si bien pudo ser motivado en alguna instancia por fines prácticos (la necesidad de desvincularse para concentrarse en su obra), comporta el sentido de un gesto disidente.

Por principio, el acto manifiesta la inconformidad con el orden social establecido y la preferencia por otro modo de vivir, sencillo y próximo a la naturaleza; o, en palabras de Guillermo Meneses, Reverón se va de la ciudad porque “sufre la manía de la fuga” y se siente “asqueado de la podrida atmósfera de los centros cosmopolitas”; ahora: “... busca desesperadamente un rincón de la tierra donde pueda desarrollar libremente sus concepciones artísticas y su vida”.¹⁸⁶ En otros niveles, funge como una forma retórica de la elipsis y como una intervención simbólica en el cuerpo social: el artista efectúa una operación de auto-elisión consumando su expulsión purificatoria de la ciudad, identificándose *a un tiempo* con la figura clásica del *Pharmakeus* (el mago o hechicero que opera a través de algún fármaco) y con el chivo expiatorio destinado a tal fin.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Alejandro Rossi, “Todo es diferente”, *La magia solar, op. cit.*, p. 32; Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón, op. cit.*, pp. 52-7.

¹⁸⁶ Guillermo Meneses, “El extraño caso de Armando Reverón” (*Élite*, n.º. 666, Caracas, 9 de julio de 1938), *apud El arte, la razón y otras menudencias*, c. 1982, p. 16.

¹⁸⁷ *Vid.* Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 140-201; Severo Sarduy, “La cosmología barroca: Kepler”, *Obra Completa II*, 1999, p. 1228.

El asunto también pudo estar relacionado con la *esquizofrenia* diagnosticada al artista, cuya primera incidencia no fue fijada de manera precisa, aunque su psiquiatra creyó que pudo estar relacionada de algún modo con la *fiebre tifoidea* que contrajo en la infancia, y que lo puso al borde de morir.¹⁸⁸ Meneses describe: “... la sensación de angustia que debió dominar siempre a Reverón en sus visitas a Caracas”, y asegura: “... que el pintor no estaba a gusto dentro del tráfigo ciudadano y que su paso entre la multitud resultaba siempre desagradable circunstancia”. Según Julián Padrón, hacia 1932 ya lo asedian “rumores de voces subterráneas”; el autor precisa: “Para Reverón estas voces provenían de la raza, que en esa forma manifestaba sus designios”; voces telúricas que: “... obedecidas a través de su vida [...] determinan las orientaciones de su pintura” y su lugar: “Macuto –nombre de sabrosa evocación aborigen”, que será en adelante “su mundo”.¹⁸⁹

En su caney de la costa, Reverón llevará una forma de vivir a ras de tierra, prescindiendo de lo que considera no esencial; en esta determinación pesaron sobre todo los consejos de su amigo y guía, el pintor ruso Nicolás Ferdinandov, consejero idealista –bastante trágico por su parte–, no ajeno al espíritu y a las ideas anarquistas, y a un sofisticado modernismo estético, más crítico que empático con respecto a la modernidad: “¿Te das cuenta Armando –le decía, según–, que el hombre es un poco el azar de un riesgo? Tú arrojas esta piedra y no sabes a donde va a parar. Así ocurre con la vida. Nunca nadie sabe qué lo espera. La libertad debe ser al hombre lo que el aire a los peces pulmonados”.¹⁹⁰ Fernando Paz Castillo refiere que sus ideas “eran francamente revolucionarias: llegaban hasta la anarquía”, y que: “vivía apartado de las normas de la sociedad que imperaban”; en consecuencia, recomendaba a sus amigos el pleno ejercicio de su libertad: “se ha de ser lo que se quiera hacer”.¹⁹¹

¹⁸⁸ Vid. J. M. Báez Finol, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, p. 226; “Los psiquiatras”, *Armando Reverón. 10 ensayos, op. cit.*, pp. 147-50.

¹⁸⁹ Julián Padrón, *op. cit.*, p. 820; Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁰ Alfredo Armas Alfonzo, “El hombre hecho de papel”, *Nicolás Ferdinandov 1886-1925* (Cat. Expo., Galería de Arte Nacional, Caracas), 1980, p. 4.

¹⁹¹ *Ibidem*; el testimonio de Paz Castillo es recogido por Juan Liscano, “Tras la experiencia de Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 86-7; *vid. Voces, op. cit.*, pp. 36-54.

Independencia que concibe principalmente para el artista, quien a su juicio: “... no debe hacer concesiones de ninguna índole. Debe vivir como mejor le parezca”;¹⁹² lo que en última instancia puede exigir vivir sin concesiones sobre todo con respecto a sí mismo; según Miguel Otero Silva, le aconseja a Reverón: “... renunciar a todo cuanto estorbe a la realización de la obra, [...] sacrificar todo cuanto no esté en estrecha relación con la obra”, y en términos más prácticos le recomienda: “... conseguir como sea una plata [...] emplearla en adquirir un rancho para tener techo y aislarse [...] y] buscar la compañía de una mujer humilde”. Juanita Mota, la compañera leal del artista, opina que el consejo le vino de Manuel Marin, un viejo profesor en la *Academia de San Fernando*; en todo caso, se sabe que Ferdinandov fomentó y encauzó la idea, apoyando material y moralmente su realización.¹⁹³

En aquél momento Reverón parece predispuesto para las orientaciones de Ferdinandov, y si no se percibe “ni una señal dramática en su retiro hacia el litoral” es porque el hecho había sido premeditado: “Antes de que lo invalidaran Reverón preparó las condiciones [...] organizó todo en plena salud mental, porque sabía que podía zozobrar”;¹⁹⁴ Su amigo común, el músico José Antonio Calcaño, considera que su influencia principal “fue la de llevar a Reverón a vivir una vida de libertad total, entregada por entero a la pintura”.¹⁹⁵ De manera que en el trazo de su “difícil destino” se perfila la impronta de su mentor; y hay un dejo de perplejidad al recapitular: “Ahora, cuando ya conocemos el doloroso final de la encendida existencia de Reverón [...] cómo tenía que ser de fuerte la magia ejercida por aquel malabarista inquieto, caído en el Trópico no sabemos por qué, en el venezolano repleto de finísima sensibilidad”.¹⁹⁶

¹⁹² Emilio Santana, *Armando Reverón*, 1967, p. 71, *apud* José Augusto Paradisi, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹³ Juan Liscano, *op. cit.*, p. 89-92; Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁴ Moisés Feldman, “Aspectos psicopatológicos de Reverón”, *op. cit.*, p. 161; José Balza, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁵ Citado por Juan Liscano, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁶ Guillermo Meneses, “Pintura venezolana: 1661-1961”, *op. cit.*, p. 508.

Con Ferdinandov, él sostiene una esotérica conversación en penumbras que lo predispone a “discutir y [...] buscar a Dios como un personaje de Fedor Dostoievski”; se afina desde entonces su “inquietante vocación espiritualista”, y adquiere definitivo impulso: “... ese movimiento del espíritu que convertía a Reverón en personaje sagrado, en admirable invención de pintor”.¹⁹⁷ Lo más probable es que entonces se haya afincado en su espíritu el “ascetismo vital” que alienta su fuga intempestiva de la urbanidad caraqueña y la dedicación sin reservas (casi religiosa) a su obra; ésta ha sugerido la proposición de que el artista “se tomaba la pintura como valor absoluto”. Quizás él haya “vivido para el arte” aspirando a trascender una existencia “puramente material”, en cualquier caso: “Había algo esencial en esa confrontación de Reverón con las cosas de la costa. La búsqueda de lo esencial”.¹⁹⁸

En su rancho de Macuto, el artista realiza su obra como “trascendental afirmación del hombre”, en tanto que sus prácticas apuntan más allá del arte entendido y practicado como profesión; su posicionamiento y prácticas han sugerido la idea de “un modelo misterioso de anacoresis”, aún sin explicar, el que podría estar relacionado con aquella curiosa declaración suya acerca de ‘El Castillete’ como “Templo del Arte”, y de sí mismo como “sacerdote del Dios del Arte”. Al caso es oportuno recordar que él informó haber asistido a un colegio de “Padres Salesianos”; por otra parte, se debe tener presente que la anacoresis es un tópico de la iconografía religiosa que durante su paso por España, seguramente se convirtió en un “activo” en su imaginario (por ejemplo, ante las figuraciones de un Antonio Muñoz Degrain); sin olvidar los indicios de religiosidad que aparecen al final, en su vida y su obra.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Guillermo Meneses, “Reverón, Feliciano y otras cosas” (El Nacional, Caracas, 19 de marzo de 1966), *El arte, la razón y otras menudencias*, *op. cit.*, p. 128; Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 389-90.

¹⁹⁸ Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 16; Juan Liscano, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 91; Luis Pérez Oramas, “Reverón, el anciano y el escarnio”, *Mirar furtivo*, *op. cit.*, p. 113; *vid.* Juan Calzadilla, *Armando Reverón*, *op. cit.*, pp. 337, 343 (cat. 432, 481-2); *Antoni Muñoz Degrain*, *op. cit.*, pp. 76 y 111; Martín de Ugalde, “Reverón quiere curarse y volver a pintar” (*Élite*, n.º 1428, febrero de 1953), *18 testimonios*, *op. cit.*, pp. 21-2; “Datos”, *op. cit.*, p. 47.

Ahora bien, su *fuga mundi* cobra mayor significación si se considera que en aquella época: “Venezuela estaba al borde de vislumbrar el nacimiento de una nueva vida económica, *mancha negra de aceite*, que habría de transformar[la] en un Estado moderno, dinámico y en creciente expansión”. “Pintura blanca” | “mancha negra”, polaridad tonal que ilustra uno de los niveles de lectura y campos de referencia hacia los que la obra de Reverón se desborda, a los que es capaz de interpelar, iluminándolos u oscureciéndolos –digamos, por contraste– desde su singularidad cromática.²⁰⁰ Así: “Mientras toda Venezuela empieza a girar alrededor del auge económico”, Reverón se aparta, movido por una “terca voluntad de alteración, de fundación de un territorio inédito”, recrea su mundo: “... como queriendo colocar la primera piedra de una conducta ética y de trabajo sin precedentes”, o quizás sólo para poder pintar el trópico luminoso sin ser importunado.²⁰¹

El dato curioso es que el inicio de su época de madurez “coincide históricamente con la apertura de Venezuela a la economía del petróleo, circunstancia excepcional que proyecta brutalmente a una sociedad [...] hacia un orden moderno de naturaleza eminentemente económica”. Y entonces, cabe preguntar, ¿no es esto lo que el hombre rechaza radicalmente y que abrirá una brecha entre él y sus compañeros, los demás artistas de su generación, cuyo inconformismo no llega tan lejos? Años después, incluso dirá con impaciencia: “Ignoro todo eso de los premios, ni me interesan tampoco. Yo sólo me intereso por mi castillo y mis pinturas [...] ¿Premios? ¿Dinero? ¿Para qué?”.²⁰² Más que una “anarquía lúcida” asomaría en todo esto la *autarquía* de un ser *lúcido* que ve de soslayo la perspectiva de auge económico que se abre para su país y “se niega a entrar” en cualquier tipo de “falseamiento de la historia”.²⁰³

²⁰⁰ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 35, énfasis mío.

²⁰¹ J. M. Báez Finol, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, pp. 226-7; Ángel Ramos Giugni, *Doce pintores y críticos de arte*, 1976, p. 91; Alejandro Rossi, “Todo es diferente”, *op. cit.*, p. 32; Moisés Feldman, *op. cit.*, p. 162.

²⁰² Armando Reverón, “Sólo me interesa hacer una pintura verdaderamente venezolana”, *op. cit.*, p. 137.

²⁰³ Cf. Marta Traba, “Historia abierta”, *América: mirada interior, Figari, Reverón, Santa María* (Cat. Expo. Bogotá), 1985, pp. 8 y 12; *vid.* Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón en Madrid”, *Mirar furtivo*, *op. cit.*, p. 105.

Otras motivaciones también pudieron haber alentado su retiro definitivo de la urbanidad; John Elderfield destaca la tendencia hedonista en la conducta de Reverón durante aquella época, así como su: “búsqueda de un estado de serena libertad”, sugiriendo el vínculo de su retiro a Macuto con cierto ánimo “escapista” surgido de la inconformidad *general* ante el régimen político vigente entonces en Venezuela; una lectura que parece muy focalizada en esa coyuntura, si se recuerda el desencuentro del pintor con su época y su indiferencia (desdén) hacia la política.²⁰⁴ Para realizar el “sueño de libertad de sus pinturas” Reverón no pretende evitarse molestias, incomodidades y privaciones, al contrario, se las impone; más que cálculo asoma un temple estoico en el artista que dice: “Las condiciones de vida siempre han sido las mismas en Punta de Mulato y en El Playón, no se pueden cambiar”.²⁰⁵

No obstante, parece que en su auto-elisión del ámbito urbano actúan dos tendencias antagónicas: el “modelo misterioso de anacoresis” ya aludido, y un instinto hedonista en creciente desventaja; al respecto, Iván Petrovsky observa: “... la lucha de dos fuerzas aparentemente opuestas [...] entre su sensualismo que quiere extenderse, deleitarse y abarcar lo más posible [...] y un ascetismo innato”; en aquello que Enrique Planchart llama su ‘ascética libertad’ habría pues un buen indicio para entender su agónico retiro a la costa.²⁰⁶ Por otra parte, para John Elderfield: “... la forma que tomó el traslado del artista a Macuto [...] debe haber dependido de algún tipo de preselección social”, a lo que parece oportuno añadir la idea una preselección artística, puesto que desde el siglo XIX aquellos parajes del litoral de La Guaira atrajeron el interés de los predecesores de Reverón: los pioneros del paisaje en Venezuela.²⁰⁷

²⁰⁴ Vid. John Elderfield, *op. cit.*, p. 24; cf. *Voces, op. cit.*, p. 89.

²⁰⁵ “Datos”, *op. cit.*, p. 52; cf. Alfredo Boulton, “Reafirmación de Reverón”, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁶ “Reverón y otros dibujantes que pintan” (*El nacional*, Caracas, 10 de marzo de 1958), *Viaje visual*, 1981, p. 31; ascetismo que no sería “innato”, sino premeditado y asumido; vid. Enrique Planchart, “Exposición del paisaje venezolano”, *op. cit.*, p. 207.

²⁰⁷ John Elderfield, *op. cit.*, p. 23; vid. *Supra*, pp. 58-9.

Una vez en el litoral de Macuto, los vínculos entre lugar, espacio y forma se afirman plenamente en su sensibilidad y obra; su nuevo entorno le abre un mundo de posibilidades singulares para la creación artística, pues lo coloca *in situ* para la experiencia estética renovada ante un universo de formas que parecen desdibujarse bajo el aplomo torrencial de la luz en el trópico, vivencia seminal para la gestación de su ‘manera blanca’. Reverón *viene al mirador* del litoral y se demora en sus alrededores frecuentando un tipo de experiencia estética singular: somete su vista al paisaje rebosante de luz que abruma sus ojos como un *espejo devorador*, y *separa lentamente la arenisca* más fina que utiliza para pintar sus cuadros; la luminosidad que desborda su vigilia propaga su resplandor hacia la *cascada lunar* de sus telas; Alfredo Boulton lo captura en una instantánea: “Le vi salir de su rancho y quedarse como ciego ante el relumbrón del paisaje”.²⁰⁸

Bajo esa luz acaso Reverón llega a descubrir cuán maravilloso puede ser lo real, es decir, justo: “... cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...] percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’”.²⁰⁹ Entonces: ¿puede desasirse la obra de la singularidad vital del artista, suponiendo que pudo haberla creado en otra situación? No, si ella depende de dónde está y cómo vive quien la produce: si se gesta desde un lugar; luego: “Habría que pararse a pensar el juego mutuo de arte y espacio a partir de la experiencia de lugar”.²¹⁰ Como observador fiel y atento de su entorno, el pintor del litoral sabe hallar en sus brillantes horas la ocasión y los motivos para recuperar y formalizar sus intuiciones más profundas.

²⁰⁸ Alfredo Boulton, “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁹ “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco [...] sin ser capaces de concebir una mística válida [...] para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe”, Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano*, 2004, pp. 39 y 41.

²¹⁰ Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte–la plástica–el espacio. El arte y el espacio*, 2003, pp. 125-37.

De esta manera, en compañía de Juanita Mota, su compañera y ayudante, modelo y “escudera”, el pintor “simplifica al extremo sus medios de vida corporal”; al parecer de Miguel Otero Silva: “La necesidad y la indigencia lo hicieron excéntrico y misántropo”;²¹¹ el caso es que Reverón produce su obra desde una posición periférica con respecto a otras geografías artísticas y sociales, en una situación de exterioridad y aislamiento precarios, lo que quizás sugiere la idea de que “la obra reveroniana efectúa –y piensa– la modernidad desde sus bordes e, incluso, desde su olvido”.²¹² Posición marginal sobre todo en relación con los marcos sociales; al respecto se ha dicho que “Reverón no era un solitario sino un marginal”, y que esa marginalidad le sirvió “para afirmar su diferencia y su pintura, que venían a ser la misma cosa”; una afirmación que exigió de él todo el “coraje para enfrentar el avatar y la agonía de un proyecto artístico”.²¹³

A contrasentido de su época, Reverón encuentra otra manera de imaginar y habitar el entorno, sus prácticas apuntan a una experiencia renovada de los lugares naturales a través de la sensibilidad; su “disconformidad con los tiempos” y el “ánimo arcádico” de su empresa se reflejan en forma curiosa en sus prácticas vitales; por ejemplo, para la construcción de los ranchos de su ‘Castillete’, en vez de hacer *tabula rasa* del terreno se adapta a su morfología natural, acomodando a ella la estructura y el carácter de los locales, asimilando los elementos naturales que le ofrece; así, en medio de uno de sus ranchos: “... se levantaba una roca que servía de mesa y de cama [...] ¿Y cómo hiciste, Armando, para introducir esa laja tan grande en la casa? – le preguntó Ferdinandov. – Como ves, fue más fácil construir el rancho sobre la roca que tomarme el trabajo de meterla después que lo hice. Fíjate que seguí tus consejos. Empleé la imaginación”.²¹⁴

²¹¹ Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 72.

²¹² *Vid.* Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, p. 55.

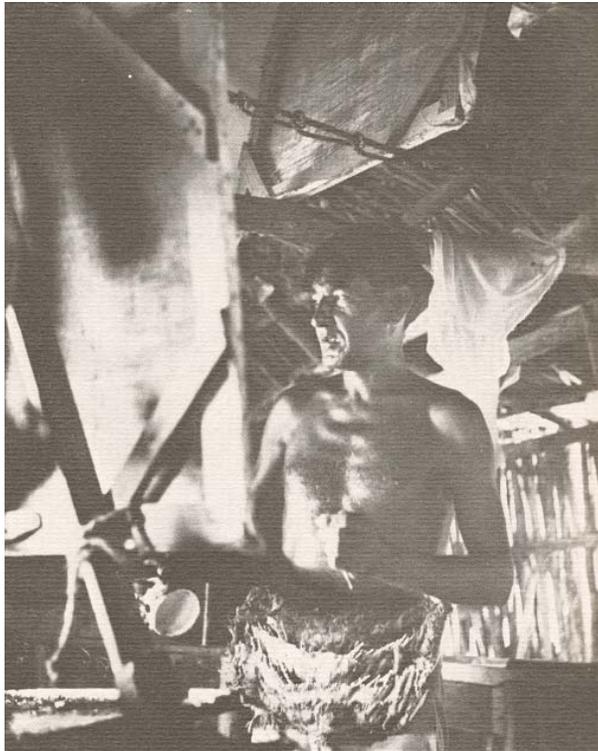
²¹³ Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón en Madrid”, *op. cit.*, p. 105; Manuel Quintana Castillo, “Reverón y los gremios”, *Cuaderno de pintura*, 1982, pp. 59-60.

²¹⁴ Actitud que hace patente la relación que el artista procuró entablar con el espacio en aquel «lugar», *Voces*, *op. cit.*, p. 54; *vid.* Henry Focillon, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, 2010, pp. 11, 37-8

Trazas de una tentativa desmesurada cuyos vínculos con el “espíritu del romanticismo” son nítidos; Reverón, se ha escrito: “... encarna enteramente al artista “moderno”, al “genio” romántico que decide, un día, separarse del mundo de las concesiones para llevar a cabo una labor radical”.²¹⁵ Alejandro Rossi considera que él: “... está inmerso en un proceso de continua reconstrucción” que desborda la creación artística; se trata, asegura: “... nada menos que la invención de un mundo”, la cual responde al imperativo de: “... cambiarlo todo, rechazar el mundo e inventarlo de nuevo”; el filósofo concluye que: “... la vida de Reverón, ese indefinible impulso teológico, es tan esencial para comprender su obra como las posibles influencias formales de una tradición pictórica”.²¹⁶ Una complejidad esencial que importará tener presente: para lo sucesivo se sigue este criterio, estudiando la obra del artista en el cruce con su pensamiento y sus prácticas vitales *como parte de un solo proceso de creación y de su cauce de sentido*.

²¹⁵ Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, 1989, p. 47.

²¹⁶ Alejandro Rossi, “Todo es diferente”, *op. cit.*, p. 32.



IV

La enramada filtra la luz hacia el interior de su caney

Macuto, c. 1933

Fotografía: Alfredo Boulton

IV

E X A M E N

En el reino de la imaginación, el vuelo debe crear su propio color.

Gastón Bachelard. “La poética de las alas”

8. Impresiones meridianas.

En su primera etapa de madurez, que comprende poco más de una década (1921-1933), Reverón pinta sobre todo paisajes del natural en ámbitos bien iluminados, entre la mañana y el medio día; la idea de una *pintura meridiana* recupera la perspicua expresión de Enrique Planchart, por lo que, además de pintura clara o ‘luminosa’, también quiere decir pintura hecha en torno al mediodía, al aire libre, o –excepcionalmente–, desde el interior de su rancho, envuelto en una leve penumbra. Una frase que aspira a compendiar la sutileza y complejidad de esta época, dice: “Armando Reverón, pintor, cayó en el juego por irrevocable vocación de arte, podríamos afirmar que su destino fue jugar con el aire y con la luz como encendidos seres de milagro”.²¹⁷

La frase da pie a poner cierto orden en los “factores”; primero fue el juego asombrado con el aire, pocas veces diurno, luego el encanto etéreo con la luz, y más tarde, la introversión a la penumbra, buscando siempre: “... el misterio de la realidad, bajo la luz del sol o bajo las sombras de la noche”; pero todo ello mediante el color, recordando que: “Reverón se había revelado antes que nada como un colorista magistral, que podía expresarse en un lenguaje de rara y alucinante profundidad”.²¹⁸ Se acomodan los aspectos destacados en la obra de Reverón: la continuidad del motivo atmosférico, idea patente en las perceptivas observaciones de Miguel Arroyo, y recientemente reivindicada por Luis Pérez Oramas; y lo que se ha llamado “la relevancia del factor lumínico”, idea asociada sobre todo con los escritos de Alfredo Boulton, en los que invariablemente se exalta esta diástole lumínica por encima del resto.²¹⁹

²¹⁷ Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 26. Hacia 1920, Enrique Planchart habla de una “variada sensación de luz y aire” en sus primeras obras, “Exposición de pinturas de Rafael Monasterios y Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 224.

²¹⁸ Juan Calzadilla, *Pintores venezolanos*, *op. cit.*, p. 195; Enrique Planchart, “Exposición del paisaje venezolano”, *op. cit.*, p. 207; *vid.* Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, *op. cit.*, pp. 15-7.

²¹⁹ *Vid.* Katherine Chacón, “Cuatro miradas críticas sobre Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 47-8; Miguel Arroyo, “El puro mirar de Reverón” (Conferencia pronunciada en la *Galería La Pirámide*, Caracas, 1979), *Exposición antológica*, *op. cit.*, *pásim*; Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón and Modern Art in Latin America”, *Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 90.

Volviendo a la pintura meridiana, acaso imaginando la riqueza de los intercambios del artista con los elementos (agua, tierra y aire) bajo los potentes efectos de la luz, se pueda intuir vagamente la experiencia que la anima; y quizás la influencia de Ferdinandov haya sido decisiva en este punto, si efectivamente le dijo: “Reverón, yo soy el pintor del mar. Tú puedes ser el pintor del sol”.²²⁰ Desplazamientos sobre la corteza terrestre, siempre en la inminencia de la vasta extensión marina, variaciones lumínicas y térmicas que se difunden a través del espacio aéreo, afectando a los seres, tanto en sus pensamientos como en sus ensueños, divagaciones, recuerdos, palabras y símbolos, pues al menos todo esto se atomiza, viaja y borra sus límites en esta diacromática. Sólo que al final, para un pintor, todo se condensa en la dimensión específica de una paleta: para ser pintor del aire, “pintor de la luz” o del deslumbramiento ante el mar, es preciso serlo de los colores.

Y esto es así puesto que el aire, ni el agua, ni la luz son visibles por sí mismos en una pintura, sino representados por los colores dispuestos en ella. Reverón admite: “Cuando pinto no puedo despegar los colores de la luz”.²²¹ Se impone la precisa distinción entre la visión del pintor ante el motivo y su trato de los colores en la obra; es decir, la *realidad pictórica* de unos materiales integrados en una «corteza» que reflejan la luz de manera particular, o bien, que como estructura tienen ciertas propiedades de «reflectancia»; a esto se refiere Juan Calzadilla cuando afirma: “La época blanca se origina [...] en la tendencia de Reverón a expresar la luz no como un efecto general que está en las cosas, sino como su materialización en la pasta de color”;²²² por tanto, se puede afirmar que en su pintura meridiana Reverón fue un pintor de los *colores claros* y de las *impresiones* aéreas de claridad y luminosidad.²²³

²²⁰ Ángel Ricardo Gómez, “Oscar Yanes revela al mundo sus apuntes sobre Reverón”, *El Universal*, Caracas, 7 de julio de 2011.

²²¹ *Loc. cit.*, nota 41.

²²² Juan Calzadilla, “La Época Blanca”, *op. cit.*, p. 61.

²²³ Cézanne había observado: “... todo se representa mediante sensaciones de color [...] La luz, como tal, por consiguiente, no existe para el pintor”, Walter Hess, *op. cit.*, p. 26.

ix. El motivo atmosférico.

Para comprender la continuidad de los efectos atmosféricos en la obra de Reverón, es necesario referirse a las vivencias del «elemento aéreo» como experiencias humanas fundamentales, eventos aparentemente poco significativos para lo visual, pero que moldean y predisponen su figuración. Las impresiones aéreas no se reciben primeramente como algo visual, sino que apelan ante todo a otras esferas sensoriales (como la táctil, la «cinestésica» y la «proprioceptiva»); los intercambios con el aire producen en los seres perceptivos efectos multisensoriales, que luego confluyen en un ámbito «intersensorial», o sea, en una «cenestésica» aérea. Y puesto que la fluidez y el movimiento caracterizan esos intercambios (en la respiración, la ventilación de la piel, el desplazamiento corporal), tal cenestésica es parte de experiencias más “libres”, que alientan una “imaginación dinámica”, aligerando a los seres en cuerpo y alma.²²⁴

Aquí interesa especialmente el momento en el cual a esta cenestésica del intercambio atmosférico se suma una fenoménica de la percepción visual: cuando la vista se esclarece y el cuerpo se agiliza en un complejo de sensaciones, si por fortuna: “A la finalidad práctica de los órganos” que satisface las funciones vitales, le “corresponde una finalidad poética que el cuerpo contiene en potencia”. Entonces se reciben ricas y diversas impresiones de la transparencia, la luminosidad, la coloración, la textura, la pureza, junto con las de temperatura, movimiento, ritmo, e incluso gusto del aire, y se despliega toda la riqueza sensible de este elemento; especialmente cuando la luz lo «pulsas», transfigurándolo en una profundidad “encendida”: un cuerpo pleno ahora también para la mirada. Poética de lo etéreo que tendría su “entusiasmo matinal” en *Vista fantástica del mercado de Caracas*, y su modelo temprano en la obra de Antonio Herrera Toro.²²⁵

²²⁴ Vid. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, 1958, pp. 9-29; Richard Schiffman, *op. cit.*, p. 542; *supra*, nota 66.

²²⁵ Leonne Battista Alberti, *op. cit.*, § 46; Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, *op. cit.*, p. 14; Raoul Ubac, “El contra-espacio”, *Messages*, 1942, *apud* Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 19.

El elemento aéreo es esencial para la sensibilidad de Reverón, y tiene importantes consecuencias para la estética de su pintura, ya que a través de él parece “conducirse” la imaginación del artista; muy probablemente este sea el elemento a través del cual Reverón realiza todas las transformaciones imaginarias e imaginables, la “sustancia” con la que se identifica y con la que fluye su imaginación: “Goya pintaba tantas cosas volando [...] en la tierra, en cambio, nos estamos ahogando de angustia”.²²⁶ Relación corporal e imaginaria que refleja vivencias desde rincones remotos de su vida anímica, indicios de su prolongada intimidad con el éter; su médico opina: “El tifus pudo haberlo lesionado [...] A veces se le veía horas enteras meciéndose en una hamaca”. Al respecto, Reverón comenta: ‘el movimiento representa la vida y cuando pinto, estoy representando lo vivo de la naturaleza’, lo que explicaría su peculiar dinamismo físico al pintar.²²⁷ {figura III}

Movimientos en “el trayecto continuo de lo real a lo imaginario”, entre la vigilia y el ensueño, desdibujando sus límites y recogiendo sus aspiraciones, lo que sintetiza aquella frase de ver en él a un “inspirado mensajero del aire”;²²⁸ intimidad que tiene otros episodios interesantes, como el del trapecio que él mismo habilitó para recrearse, según parece, en una gimnasia acrobática {figura V}; en otra oportunidad quedó “vivamente impresionado” por el ingenio y la destreza de Ferdinandov para aparejar al vuelo, digámoslo así, unas hamacas con “rollos de mecates” aviados a última hora; como otra vez, siguiendo una de sus “hipótesis peregrinas”, quiso pintar al vaivén de su hamaca.²²⁹ Significativa recurrencia del artefacto que suspende el cuerpo, meciéndolo, y que parece apuntar hacia una niñez convaleciente; dinámica irreducible a la neutralidad de un ojo actual; instantáneas de movimiento que lleva a sus telas en marcas incisivas o flotantes, de “inconmensurable agilidad”.²³⁰

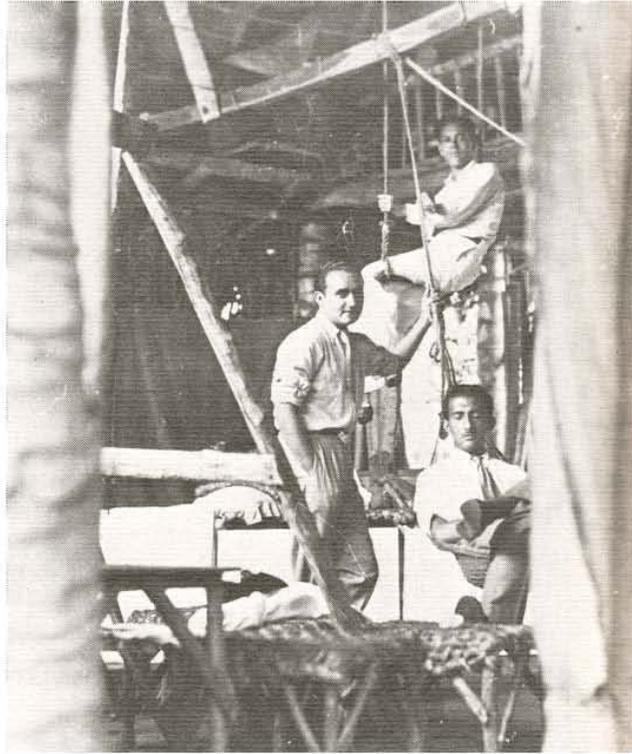
²²⁶ *Voces, op. cit.*, p. 157.

²²⁷ J. Báez Finol, “Reverón era un esquizoide genial” (Conferencia en el *Museo de Bellas Artes de Caracas*, agosto de 1955), *apud Voces, op. cit.*, p. 7; J. M. Báez Finol, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, p. 227.

²²⁸ Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 392.

²²⁹ *Vid. Voces, op. cit.*, pp. 42-3, 83, 123.

²³⁰ Julián Padrón, *op. cit.*, p. 822.



V

Francisco Narváez, Julián Padrón (arriba) y Manuel Salvatierra
en el caney de Reverón (detalle)

Macuto, 1933

Fotografía: Alfredo Boulton

El motivo atmosférico es esencial para Reverón especialmente desde un punto de vista diacromático; el artista declara: “Cada hora es de un color distinto, y uno siente el paso de una hora a otra”.²³¹ Se sabe que ante los aspectos del paisaje: “... entorna un poco los ojos como si quisiera ver más allá del contorno de las cosas”; se interesa por las condiciones temporarias que prevalecen sobre la forma de los objetos, fundiéndolos visualmente; parece aspirar a una impresión de inmaterialidad que recorra sus cuadros, evocando la presencia de algo que trasciende la distinción de las sustancias, generando una poética inconfundible; y como ha observado Miguel Arroyo, tal aspiración supone siempre “ceder a la atmósfera”.²³² Sólo que las percepciones aéreas de Reverón también ceden a la atmósfera de sus fantasmas: motivos de vivencias anteriores, profundas, decisivas, que él siente pasar por el aire todo el tiempo.

Fantasmas que se anteponen a su vista de la atmósfera, obnubilando su perspectiva: ahí donde la percepción se adelgaza hacia “un espacio que maduró durante años en el sueño del artista”.²³³ Y bien, el aire tiene sus “regiones” (más o menos “transparentes”, inmediatas o lejanas, accesibles al tacto o sólo a la mirada), y éstas sus «figuras» cromáticas; Leonardo deduce que no tiene un color propio, y que más bien funciona como una transparencia turbia, es decir, como una veladura interpuesta entre la vista y lo visto, que atenúa las cosas cuanto más lejanas se encuentran del que ve. Ante tales veleidades de la atmósfera, con una «perspectiva aérea» se despliegan para la mirada las dimensiones de una *retrospectiva* y de una *introspectiva*, que se le anteponen como transparencias a cada momento, en que acaso emerjan motivos que se fugan hacia la profundidad de una vida, donde se adivina la confluencia de visión, introvisión y retrovisión en una sincromática difusa.²³⁴

²³¹ *Voces, op. cit.*, p. 159.

²³² *Op. cit.*, p. 179; Julián Padrón, *op. cit.*, p. 822. En una reseña de 1920, José Juan Tablada advierte ya el “sentimiento poético” que anima su obra, *vid.* Juan Manuel Bonet, “Reverón en su luz”, *op. cit.*, p. 52.

²³³ José Balza, *op. cit.*, p. 40.

²³⁴ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, 2007, pp. 257-70; *vid.* Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, *Obras Completas*, XI, 2006, pp. 54-127.

x. Claridad y luminosidad.

Según se ha explicado, en el nivel más simple, la claridad corresponde al *valor* de los colores; mayor complejidad despliegan las *impresiones de claridad*, que se multiplican sobre todo en aquellos espacios esclarecidos a la vista por una iluminación generosa; aquí la claridad de los colores se propaga en la de las superficies, comunicándose hasta los últimos términos visibles, y tenemos la *impresión* de la luz «pulsándolo» todo a través del elemento aéreo; y aún cuando la profusión de los reflejos tiende a ofuscar, turbando la *nitidez* de la vista, la «insurgencia» de la luz en la claridad propicia su alianza en la práctica artística a través de la historia; como lo valoriza Leonne Battista Alberti: “Todos por naturaleza amamos las cosas claras y brillantes”.²³⁵

Ahora bien, juzgar la claridad de un color, lo mismo que la de una superficie, o la de una figura, conlleva cierta relatividad, puesto que éstos parecen claros en un «entorno». El propio Alberti tenía a lo claro entre los «accidentes» de las cosas, sujetas a las vicisitudes de la percepción, allí donde aparecen en relaciones y proporciones con otras; por ejemplo: “Muchachas que se consideran blancas entre los hispanos, entre los germanos serían tenidas por morenas y oscuras. El marfil y la plata son de color blanco, pero si se compararan con los cisnes o con telas de lino blanco parecerían más bien pálidos”.²³⁶ Justo por la vía de este juego de la relatividad, las impresiones de claridad reconcilian las diferencias de altura de sus colores que, en conjunto, continúan produciéndolas, lo mismo que las figuras en una representación.²³⁷

²³⁵ John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 118.

²³⁶ “Entonces, todas estas cosas se aprenden por comparación. Pues hay una fuerza al comparar las cosas que nos hace comprender lo que hay de más, de menos o de igual. Por eso, decimos que es grande lo que es mayor que esto pequeño; máximo, lo que es mayor que esto grande, luminoso, lo que es más claro que lo oscuro; luminosísimo, lo que es más claro que eso luminoso”, *op. cit.*, § 18.

²³⁷ Así como: “Un cuadro podría representar en una sombra un libro hecho de papel blanco y, más claro que él, un cielo amarillo o azul o rojizo luminoso”; o quizá: “En un cuadro en el que un pedazo de papel blanco obtiene su claridad del cielo azul, el cielo es más claro que el papel blanco”, Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, III.56 y 132.

En cuanto a la luz, se la *abstrae* como el “elemento de lo visible” (*aquello que hace posible el ver*), no exactamente los colores en el campo visual (*aquello que es visto*); Rudolph Steiner observa: “La luz hace visibles los colores pero no se puede decir que sea percibida como ellos”; luego: “¿En realidad percibimos la luz?”. Al parecer la *inferimos*, sabemos que ella está “en todas partes donde es brillante, pero no la vemos”; y por ello: “... no podemos decir que la luz pertenece a algo, ella está en fluctuación constante” De manera que: “*Si reflexionamos* acerca de la luz misma [...] diríamos que lo que vemos en realidad son colores”.²³⁸ En cambio, la luminosidad *se ve*, aunque tampoco sea un atributo *de* los colores, sino una impresión a partir de su interpretación según la experiencia del espacio físico: “El que algo se pueda ver luminoso se debe a la distribución de la iluminación en lo que es visto [...] Hay una impresión de luminosidad”.²³⁹

Ya sea en un ambiente de claridad u oscuridad, la *luminosidad* en un énfasis, una “llamada”, asociada a veces a impresiones muy localizadas en el campo visual, como el brillo y los reflejos, o a los más potentes y extensos estímulos ópticos, causantes del deslumbramiento de la vista. Una superficie pictórica en sentido estricto no sería luminosa: está *iluminada* por una fuente; por su condición sustractiva podría ser altamente *reflejante*; y sin embargo, permite recrear impresiones lumínicas en los rangos de su propio medio; al respecto, Wittgenstein comenta: “Es un paso peculiar en la pintura el de representar un efecto de luz”;²⁴⁰ ahora bien, una pintura puede ser vista en su calidad de superficie que causa una impresión ‘luminosa’, y en tanto “imagen” que figura objetos en un espacio luminoso *virtual*, donde el color ejerce sus poderes proteicos: “Hay un color oro, pero Rembrandt no lo usaba para pintar un casco dorado”.²⁴¹

²³⁸ Rudolf Steiner, *op. cit.*, p. 33; cursivas mías; *vid.* Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image, op. cit.*, p. 204.

²³⁹ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, III.66, 156, 228.

²⁴⁰ *Ibid.*, III.77.

²⁴¹ *Ibid.*, III.79; *vid.* James Elkins, *op. cit.*, *pássim*.



VI

Vista del litoral en el Caribe venezolano

1932

Fotografía: Alfredo Boulton

Por su relación privilegiada con lo visual, un pintor sabe de estas cosas; Reverón dirá alguna vez: “La pintura es la verdad; pero la luz ciega, vuelve loco, atormenta, porque *uno no puede ver la luz*”; o también, con tono socarrón preguntaba: “¿Tu conoces la luz?”, y después, fabulando, añadía: “A mi nunca me la han presentado. Nadie la conoce. La luz es una señora. El señor es el sol”.²⁴² Sin embargo, por tácitos motivos la impresión luminosa se convierte para él en una obsesión; aparece muy pronto bañando la atmósfera serena de su *Vista fantástica del mercado de Caracas*, para reaparecer desde la profundidad oscura en su ciclo de cuadros nocturnos (*La luna* –c. 1919–, *Procesión de la Virgen en El Valle* –1920–), hasta volverse «figura» ubicua en su pintura meridiana; en todo caso, a la luz como tal no podrá fijarla en el lienzo, puesto que ella excede a los colores, y a la mirada, ante la que –paradójicamente– permanecería oculta.

Sin embargo, Reverón la sueña y la pretende; hacia 1918, se dice: “No faltaba mucho para que se aficionara, de manera obsesiva, a la observación del mar, y solía vérselo algunas veces paseando solitario a mediodía, por las playas de Anare y Naiguatá, tal vez a la caza del embrujo de la luz”.²⁴³ Años más tarde recapitula: “La luz, ¡qué cosa tan seria es la luz! ¿Cómo podemos conquistarla? Yo lo he intentado. Y esa ha sido mi lucha”.²⁴⁴ Entonces, lo que él procura de *la luz de aquél lugar*, no es la fijeza de *una* impresión luminosa, sino seguirla en sus delicados movimientos y «acciones»; a través de su diurna “jornada llena de colores”, en su diacromática, o bien, en su “vuelo” celeste, ahí donde lo único constante son las variaciones. Al respecto recuerda que en cierto momento: “No podía sino pintar amaneceres. Pintándolos se me olvidaban siempre las gaviotas. Debe ser porque el color de su vuelo tiene la luz en otras horas”.²⁴⁵

²⁴² *Voces, op. cit.*, p. 151.

²⁴³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 155; *vid. Manlio Brusatin, op. cit.*, p. 21.

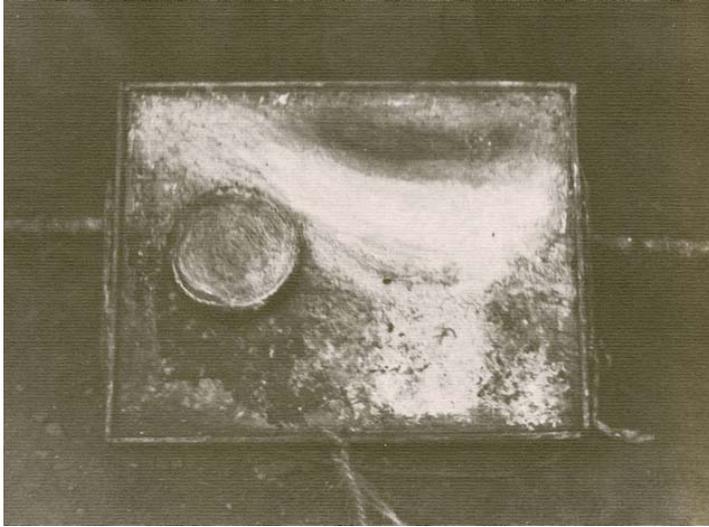
En algún momento, la impresión que persigue Reverón en el litoral es la que produce el exceso de radiación solar en un ambiente natural abierto, junto a la epidermis oceánica que la refleja en todas direcciones, llevando la vista hasta sus umbrales, exigida al máximo, es decir, deslumbrada. Al ser encontrado en una capilla en penumbras, explicará: “Estoy descansando la vista de la luz terrible del mar”.²⁴⁶ Alfredo Boulton considera el efecto que causó en Reverón la luz del litoral como “avasallador”, y asegura que su influjo “lo cegaba” en un efecto “desconcertante”, acallando, diríamos, todo concierto de colores, si tal exceso de luz “engendra la desaparición de lo visible”.²⁴⁷ Con su habitual laconismo, el artista explica: “Estoy en Macuto pintando desde hace muchos años [...] He conseguido hacerme familiar a la luz. Me preguntan por qué estoy aquí. Y yo respondo: Por mis *compromisos* con la luz”.²⁴⁸

Como se explica a continuación, en los matices más finos de su paso de lo visual a lo pictórico se decidirá el intento de Reverón de satisfacer sus arcanos “compromisos con la luz”, aspiración tal vez incumplida que, sin embargo, deja tras de sí la estela de las obras pintadas durante sus años de “lumínica exaltación”.

²⁴⁶ Juan Bautista Plaza, “Un recuerdo de Reverón” (*Zona Franca*, n.º. 3, *loc. cit.*), *Voces*, *op. cit.*, p. 127.

²⁴⁷ Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, p. 58; *vid.* Alfredo Boulton, “Comentarios en torno a Armando Reverón” (*El Farol*, n.º. 159, Caracas, agosto de 1955), *La magia solar. Venezuela en México*, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁸ *Voces*, *op. cit.*, p. 151, cursivas mías.



VII

Una paleta de Reverón

1930

Fotografía: Alfredo Boulton

9. El trato del color.

El principal asunto que ocupa al artista en su pintura meridiana es el de los efectos de la luz diurna en la atmósfera y en los aspectos del paisaje en la región costera de Macuto; o para ser precisos: el de sus efectos en las relaciones cromáticas como referentes para la práctica pictórica; donde es evidente que las condiciones temporarias de los motivos propician el aclarado de la paleta, y que su trato de los colores en esta época responde *en parte* –naturalmente– a las condiciones de su percepción del paisaje. Poco tiempo antes, Ferdinandov le había aconsejado: “Tú no tienes sino que buscar con los ojos porque ahí está todo. No tienes que inventar nada. Usa tus ojos”.²⁴⁹ Y Reverón concede: “Para mí, la realidad debería ser una constante creación de luz y colores. Es como José Antonio (Calcaño) me decía: para el pintor, la realidad que ve a diario es suficiente”.²⁵⁰

Y con frecuencia se atribuye la singularidad de su paleta *sólo* a la percepción visual de sus motivos, a la del pintor que: “... ve el trópico con demasiada luz y por eso lo pinta casi sin color, blanco”, según la sintética expresión de Julián Padrón, que inaugura una larga línea de interpretación en torno a la idea de la ‘transparencia’ de su paleta con respecto a la vista “pura”, “real” o “verdadera”.²⁵¹ Pero si el predominio de la blancura y las otras características tonales de su pintura estaban implícitas en la atmósfera del paisaje para ser descubiertas como una “verdad” óptica, ¿por qué no todos los artistas que pintaron el litoral antes que Reverón llegaron a un trato del color semejante al suyo?, ¿hay una sola verdad óptica y psico-fisiológica para percibir ese paisaje?, ¿los hallazgos de Reverón son hallazgos ópticos puros ante un paisaje meridiano?

²⁴⁹ Alfredo Armas Alfonzo, “El hombre hecho de papel”, *op. cit.*, pp. 4-5.

²⁵⁰ J. Báez Finol; Armando Reverón, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, pp. 226-7.

²⁵¹ Cf. Julián Padrón, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 822; también: Marcos Castillo, “La originalidad de Reverón”, *op. cit.*, p. 72; Alfredo Boulton, “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 8; del mismo autor: “Reafirmación de Reverón”, *op. cit.*, p. 26; Miguel Arroyo, “El puro mirar de Reverón”, *op. cit.*, pp. 179-80; Juan Calzadilla, habla incluso de “naturalismo” a propósito de sus “períodos blanco y sepia”, cf. *Armando Reverón, op. cit.*, p. 12; entre otros.

En primer lugar, se subraya que el método de Reverón le exigía pintar directamente del natural, con la tela puesta ante el paisaje: “... bien porque lo tomara como pretexto o bien porque requiriera analizar los cambios que se producían en la atmósfera, Reverón necesitó siempre del dato real”.²⁵² Sí, pero: ¿cómo se relacionaba con esos datos perceptivos actuales?, ¿para qué los “necesitaba”?, y ¿cómo se reflejan en su trato del color? Según la lectura perceptivista y naturalista de su obra, el trato del color en sus obras respondería a las condiciones de percepción visual ante sus motivos; lectura que tiene una piedra angular en el juicio de Juan Liscano: “... el blanco aparece gradualmente en la pintura de Reverón [...] como consecuencia *objetiva* de la visualización de la atmósfera”;²⁵³ y más tarde encuentra eco en los finos y persuasivos estudios de Miguel Arroyo, quien asume que Reverón se habría atenido: “... exclusivamente a los datos que su mirar le proporcionaba”.²⁵⁴

El autor precisa: “Si mirásemos *ahora* hacia el universo visual que él contemplaba, hallaríamos que [...] todo cuanto en el litoral vemos puede ser reducido a cuatro entonaciones básicas, así: Ocre para las arenas, tierras y ranchos, azules para el cielo y el mar, verdes para la vegetación, y, a veces, para el mar, y sienas para los árboles y las montañas. Todo lo demás es gris o blanco...”;²⁵⁵ excepto que, en el día, y: “... contra todo lo que se había supuesto *–hasta que él lo reveló–*, el color del litoral, además de ser esencialmente tonal, está permanentemente velado por la irradiación”; la causa física de que: “... a la distancia, aún los colores intensos quedan convertidos en tonos coloreados [tenués]”. De manera que: “Reverón comenzó a descubrir ese fenómeno en 1920 y de ese momento en adelante irá despojando, cada vez más, al color de su intensidad...”.²⁵⁶

²⁵² Juan Calzadilla, “La Época Blanca”, *op. cit.*, p. 61.

²⁵³ Juan Liscano, *op. cit.*, p. 84, cursivas mías; donde “visualización” se lee como *percepción óptica*, según el contexto de la frase.

²⁵⁴ Miguel Arroyo, “El puro mirar de Reverón”, *op. cit.*, p. 180.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 179, énfasis mío.

²⁵⁶ “... para quedarse solo con el color de sus soportes, más blanco, y sus tonos coloreados [atenuados]”; *ibid.*, p. 179; es decir, que comenzó: “... a educar su visión [...] para *captar* y revelar *de la manera más* sutil, sintética y *ajustada*, el espectáculo visual que el litoral le presentaba”, *ibid.*, p. 180, énfasis míos.

Es verdad que Reverón ha constatado que bajo ciertas condiciones ambientales y de iluminación: ‘... la luz disuelve los colores, los cuales, finalmente, desaparecen en el blanco’.²⁵⁷ Juan Calzadilla se refiere a esto al observar que: “... la desaparición del color local por efecto de la luz intensa es una comprobación de naturaleza física a la que Reverón llegó mientras pintaba a campo traviesa o en la playa, entre las rocas”;²⁵⁸ siguiendo esta línea, el autor sugiere que tal “comprobación” física o “verificación” óptica rige el trato del color por parte del artista, y por ende, su representación de las figuras en la tela: “La Época Blanca *se origina* [...] en la comprobación de que, enfrentadas a la iluminación directa del sol a mediodía, las formas de la naturaleza adquieren una tonalidad blanca con la cual los colores [...] se disuelven en sutiles matices que el blanco ha absorbido”; para el autor se trataría pues, en esencia, de la “representación de la luz” en el medio pictórico.²⁵⁹

Hasta aquí, Calzadilla asumiría la interpretación perceptivista y naturalista, pero enseguida anota: “No es de ningún modo la observación de un pintor interesado en una representación realista. Pues [...] la lectura que nos da del campo visual observado en el momento de pintarlo consiste en una *interpretación subjetiva afectada por su tono emocional del momento*, interpretación a menudo *distorsionante* de los datos reales”.²⁶⁰ De lo cuál se seguiría que en su proceso pictórico, el artista trasciende el “registro perceptivo exacto” del paisaje, o sea: “... el registro estricto y escrupuloso de la sensación inmediata y factual”, hacia una intención expresiva del pintar;²⁶¹ en una palabra, que la paleta de Reverón *no* es una pura “consecuencia objetiva” de su *vista* de la atmósfera.

²⁵⁷ J. M. Báez Finol; Armando Reverón, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, p. 227.

²⁵⁸ “Se trata de una verificación a la que también alcanzaron algunos pintores de la escuela de Caracas, como Pedro Ángel González”, agrega el autor, refiriéndose a un paisajista contemporáneo de Reverón, cuya paleta destaca por el atenuado en gris de los colores y el efecto atmosférico debido a sus finas transiciones, “La Época Blanca”, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁹ Cuyo “punto máximo”: “... es aquél en el cual la realidad se confunde con la atmósfera por efecto de la iluminación central del sol a la hora del mediodía”, *ibidem*, cursivas mías.

²⁶⁰ *Ibidem*, cursivas mías; y el autor va más lejos: “No le interesaba en absoluto que su pintura representara fielmente el motivo, sino que deviniera igual [sic] al sentimiento que había experimentado frente a él...”, *ibid.*, p. 62.

²⁶¹ Como lo indica puntualmente John Elderfield, *op. cit.*, pp. 25, 28.

Y bien, ¿sus impresiones del paisaje serían afectadas *principalmente* por sus emociones actuales?, ¿cómo surge y de dónde proviene esa fuerza “distorsionante de los datos reales”?²⁶² ¿En realidad, Reverón “... parte de la experiencia directa de los fenómenos naturales mientras pinta en el litoral”, u otro momento precede a las percepciones y emociones actuales que experimenta ante el paisaje? El mismo artista vendrá a arrojar luz al respecto: en una entrevista realizada al final de su vida, explica que su hábito de taponarse los oídos mientras pinta responde a la intención precisa de: ‘... *quedarme solo con mis ojos para encontrar en mi mismo lo que sólo yo sé que estoy buscando*’; y enseguida, significativamente, equipara el proceso pictórico con el desarrollo de los sueños.²⁶³ El proceso pictórico es como un sueño, y el sueño como la pintura; el pintor conoce previamente –quizás lo ha soñado– aquello que busca reconocer *ante* el paisaje, pero *en o desde sí mismo*.²⁶⁴

Juan Liscano lo expresó claramente: “Reverón pensó y vio en su interior la pintura [...] proyectó las imágenes de su interioridad sobre el mundo, no se limitó a registrarlas.”²⁶⁵ Según el artista, diríamos que su “paisaje sublimado” (como lo llama Antonio Saura), no sería el paisaje óptico actual, sino *un otro* del paisaje (recuerdo, impresión, ensueño), previamente figurado en su «imaginario» y ahora proyectado sobre el paisaje exterior, al que se impone –o bien, antepone– transfigurándolo; un otro que “traspone” un limen; umbral como el de aquella “enramada” suya animada por «figuras», que vibra entre el “universo lumínico exterior” y el “universo mental, lírico y espacial” de sus telas, empañando sus colores como un vaho interior.²⁶⁶ {10}

²⁶² Gastón Bachelard concibe la imaginación como la: “... facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción”, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 9, idea clave para lo que sigue.

²⁶³ ‘Es como en un sueño, en el que no sabes porqué las cosas están pasando así. La pintura es igual. Es diferente cada día. Los sueños también son así’, “Visto por sí mismo”, *op. cit.*, p. 227.

²⁶⁴ Juan Calzadilla lo entendió así: “El paisaje en Reverón deviene un personaje interior, en dimensión figurativa, que rinde como en un espejo la imagen de sí mismo”, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, *op. cit.*, p. 74; “profundidad subjetiva” que sufre el influjo de los acontecimientos que marcan su vida desde la infancia, *vid. Pintores venezolanos*, *op. cit.*, p. 197.

²⁶⁵ Juan Liscano, “Tras la experiencia de Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 100.

²⁶⁶ *Vid.* Antonio Saura, “El deslumbramiento”, *op. cit.*, pp. 33-6; *cf.* Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, *op. cit.*, pp. 50-1, 54.

Pero ¿es posible la «figurabilidad» desde el ensueño o el «imaginario» por medio de los colores? Se pensaría que sí, suponiendo que los colores aparecen *ya* ahí como «elementos» de toda figura, asumiendo pues que: “... la figura es, de todas las cosas que existen, la única que va unida al color”.²⁶⁷ Tal «prefiguración» desde el ensueño o el «imaginario» consistiría en una constelación sincrónica que deja su impronta en el «ánima», y un rastro a través del cuál luego podrá ser recuperada.²⁶⁸ «Imaginario» que se entiende como un espacio abierto a la confluencia de lo objetivo (percibido), lo subjetivo (soñado e imaginado), y lo intersubjetivo (compartido), en sus imágenes coloreadas.²⁶⁹ Reverón sería entonces un paisajista “sui generis”, un pintor de impresiones que se desdibujan en: “... el trayecto continuo de lo real a lo imaginario”.²⁷⁰

La apertura del pintor a las impresiones de la naturaleza se daría *desde* esta interioridad activa; la “poética” que envuelve su pintura hundiría sus raíces en el ensueño y el imaginario del artista, y probablemente alcanzaría los “contornos” de otras experiencias *al límite* que tuvo en su vida. Reverón habría *reconocido* ante el paisaje impresiones “concoloras” a sus figuraciones más íntimas, y los colores habrían sido los «elementos» fundamentales de su poética (no exclusivamente visual). Acierta definitivamente Alfredo Boulton al observar que: “Mirar a Reverón es como caminar por el laberinto de su mente y asomarse a círculos y esferas espirituales de las cuales él nunca habló”, que: “Acercarse a un lienzo suyo es como leer todo lo oculto que reside en los más íntimos contornos de la imaginación del artista”.²⁷¹

²⁶⁷ Según el planteamiento filosófico clásico de Platón: “Sócrates. - Vamos, ensayemos una explicación de lo que es la figura. Mira si admites esta definición: la figura es, de todas las cosas que existen, la única que va unida al color...”, “Menón”, *Diálogos*, *op. cit.*, 2009, p. 292; *vid. Supra*, página 29.

²⁶⁸ Miguel Arroyo advierte esta dimensión «prefigurativa» en su obra, aunque la remite a la fase operativa del proceso pictórico: “... deja que el soporte –con o sin base hable, como si en él estuviese, de antemano, la prefiguración de lo que luego habría de ser”, *op. cit.*, p. 179; *vid.* Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, 1982, pp. 88-148, 218-31.

²⁶⁹ *Vid.* Manlio Brusatin, *op. cit.*, pp. 22, 32.

²⁷⁰ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 9; *cf. Supra*, nota 30.

²⁷¹ Alfredo Boulton, “Mirar a Reverón”, p. 175. Concoloras: “*Come si volgon per tenera nube due archi paralleli e concolori*”, Dante, *Divina Commedia*, “Paradiso”, Canto XII, a través de Manlio Brusatin, *op. cit.*, pp. 50-1.

Por otra parte, *el imaginario de Reverón no es ajeno al poder de sus impresiones ante las obras de los maestros y colegas de la pintura que admiró*, y a los que a menudo expresa su reconocimiento; su obra se nutre de una amplia cultura artística, como se ha dicho acertadamente: “Reverón nunca se supuso ingenuo. No tenía ninguna razón para suponérselo. Lo que esperaba de la pintura requería –como requirió– abundantes años de ejercicio y frecuente contacto con maestros e intelectuales”.²⁷² Esto significa que él no llega “milagrosa” ni fortuitamente a plantearse determinados problemas y a encontrarles soluciones, que las labores de Reverón no son “inocentes”, sino un asunto de cultura, con muchas historias y sensibilidades particulares detrás, de personajes con nombre y apellido, pues Reverón llega a su manera singular de pintar poniendo a dialogar, elaborando, sintetizando y –por supuesto– trascendiendo un conjunto de posibilidades aprendidas.²⁷³

“¿Cómo ha aprendido Reverón; cómo ha llegado a tan singular gracia y refinamiento, a tan profunda síntesis?”, se preguntaba en 1939 Mariano Picón Salas (con lo cual ya se estaba respondiendo).²⁷⁴ Los problemas pictóricos de Reverón se desprenden del desarrollo histórico y material de su arte, se gestan en una tradición (aún si la controvierten), según unas concepciones, y hacia una estética; así su paleta, que se forma a través de lugares culturales concretos y dentro de las condiciones que presupone la pintura como *medio*. De manera que los hallazgos del artista no podrían haber sido sino soluciones innovadoras a planteamientos que primero fueron conocidos, después asumidos, y quizás resueltos mediante una obra *deliberada*. Arte de síntesis –no superficial, como se ha dicho– que hoy se puede ver con mayor claridad como un “viaje de emulación e invención”.²⁷⁵

²⁷² Guillermo Meneses, “Reverón, Feliciano y otras cosas”, *op. cit.*, p. 127.

²⁷³ El argumento es desarrollado por Katherine Chacón, *op. cit.*, p. 21; *supra*, sección 6.

²⁷⁴ “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 387.

²⁷⁵ John Elderfield, *op. cit.*, pp. 16-7. Alejandro Otero constata en su obra “amalgamas visuales” y “asombros transformadores”, “Armando Reverón” (Cat. Expo. *Los grandes solitarios, Homenaje a Armando Reverón*, Macuto, Museo Armando Reverón, 1978), *La magia solar*, *op. cit.*, p. 26; José Balza explica que su obra: “... lejos de constituir una suerte de duplicado de una realidad dada y percibida era una suerte de relevo, de lugar de enlaces”, *op. cit.*, p. 12.

Y bien ¿qué papel cumpliría el pensamiento en este proceso de deliberación y síntesis pictórica?, Se sabe que, por formación y época, el artista participa de una concepción modernista del arte, según la cual, la sintaxis del color es un *tema* en sí mismo, pero ¿cómo lo aborda en su práctica real? Alfredo Boulton observa que en el reverso de un cuadro de 1911, “figura una curiosa dedicatoria” en la que Reverón se refiere a su pintura como una “aparente mancha” que “tiene el valor de ser unas tristes pinceladas” que exigen hasta su “último esfuerzo de cerebro”;²⁷⁶ y bien, según esto: ¿con qué elementos trabaja el cerebro de Reverón al pintar?, ¿con imágenes, conceptos, colores? Según el testimonio, ante todo con elementos cromáticos (“mancha”) y colóricos (“pinceladas”); y lo más probable es que haya apoyado su trato del color sobre todo en sus habilidades perceptivas, recurriendo discretamente a su muy singular bagaje de conceptos.

Juan Liscano destaca su: “... capacidad de visualizar mentalmente [...] figuras, formas y colores”, y le atribuye ciertas “prácticas de visualización y concentración de la mente”; quizás el autor haya pensado aquí en aquellos: “... test de visualización. Para reconocer la capacidad o deficiencia”, a los que Reverón dijo haber sido “sometido” por Angel Domenech, su profesor en Madrid;²⁷⁷ o en los ingeniosos ejercicios que hace de vuelta en Venezuela, adaptándolos a fines específicos, como distinguir el mayor número de matices en diversas superficies, alcanzar una aguda percepción de las transiciones entre espacios tonales adyacentes, seguir la pérdida gradual de la intensidad de los colores, o referir el sentido del transcurrir del tiempo a su variación; todo con el fin de poder distinguir las más tenues diferencias crómicas: “... testimonios que hablan del ejercicio contemplativo de Reverón y de la fina percepción que, a través de éste, el artista logró alcanzar”; prácticas que él asume inequívocamente como un ejercicio importante para la realización de su obra.²⁷⁸

²⁷⁶ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁷ Aunque sin precisar si estaban dirigidos a activar la percepción, la imaginación, la memoria, y tampoco si involucraban al color, “Datos”, *op. cit.*, p. 47. Juan Liscano, *op. cit.*, pp. 84, 98.

²⁷⁸ *Vid.* Katherine Chacón, “Armando Reverón: el Caribe o la belleza recobrada”, *op. cit.*, p. 20.

Predispuesto a una aproximación subjetivista al paisaje, donde el color actúa como medio expresivo, Reverón se dirige a la costa para realizar una “nueva concepción” (modernista) de su pintura; sin embargo, esto aún no lo explica todo, pues en su trato del color se imponen otras condiciones, y una muy importante es su *experiencia del lugar*: “Un aspecto de su vida que influye reciamente en su obra. Un cambio que resulta decisivo para las tareas artísticas del pintor de la playa”.²⁷⁹ Una vez en Macuto, Reverón renuncia a todo sentido de distancia con respecto al paisaje que pinta, pues vive inmerso en ese entorno, asumiéndolo, como a su pintura, de manera total, “vitalicia”; ahí va a reencontrar el color al ras y a la medida de su experiencia, y a entablar con él una auténtica lid “cuerpo a cuerpo”, con trasfondo a su propia *existencia* en el mundo, concretando así una dimensión fundamental (ya indicada) del color en su obra.²⁸⁰

Las vivencias de Reverón en el entorno de Macuto seguramente transformaron sus concepciones acerca de la vida, el arte, la pintura y el color, inspirando modificaciones en su manera de pintar; un reflejo fiel de esa circunstancia se encuentra en las “determinaciones materiales y técnicas” de su obra, sobre todo en las «desviaciones» impuestas a la dimensión colórica de su producción: la incorporación de colorantes naturales a las pastas para pintar, preparadas por el artista según aquella normativa que él mismo se inventa y obedece: “De la naturaleza hay que sacar los colores. Prepararlos con los mismos elementos de ella”.²⁸¹ Interferencias heterodoxas entre la paleta y el *corpus* orgánico inmediato, práctica atribuida al pintor por testigos varios: “Reverón, que con las tierras que muele y emulsiona, prepara su caja de pinturas, que con fibras de cocuiza fabrica sus pinceles [...] ha descubierto la fórmula de una peregrina economía natural...”.²⁸²

²⁷⁹ Guillermo Meneses, “El extraño caso de Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 16; *vid.* Enrique Planchart, “La pintura en Venezuela”, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁰ Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y los toros”, *Mirar furtivo, op. cit.*, p. 109. Juan Liscano, *op. cit.*, p. 94; *vid. Supra*, pp. 62-4.

²⁸¹ *Voces, op. cit.*, p. 153.

²⁸² Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 386.

Según Pascual Navarro: “... extrae sus coloraciones de la naturaleza; escoge el color del salitre, del musgo, del hierro viejo y de un sinfín de materias extrapictóricas y las lleva a sus cuadros”.²⁸³ Indudable es su empleo de la arpillera proveniente de sacos cafeteros como soporte para sus obras; Alfredo Boulton refiere: “Recuerdo que en esa época [hacia 1937] me pidió que le enviase rollos de tela que se utilizaban para enfardelar mercancías y ensacar café; era la calidad que prefería”.²⁸⁴ Julián Padrón describe su rústica preparación de las telas, sus instrumentos de elaboración local, los elementos precarios que emplea con fines pictóricos o como implementos para las inusitadas acciones que entreveran su vida cotidiana y su creación, precisando el sentido de su postura vital.²⁸⁵ Testimonios suficientes para afirmar que el pacto de Reverón no es con los colores ‘de su tiempo’, sino con una materia terrestre y perecedera que en aquél momento ya pertenece a otro tiempo.

Puesto que Reverón produce en condiciones marginales, el sentido de su obra –particularmente como éste se refleja en su trato del color– sufre la impronta de esta experiencia, “transparentando” la actitud del pintor y su relación con el lugar, afirmando su singularidad y su diferencia, desde donde operan las valoraciones que originan el sentido (o el “contrasentido”) de su creación.²⁸⁶ Rasgos donde se ha querido localizar la insumisión del artista, así como la contemporaneidad de su obra: “Por esta vía nos encontramos ante un artista contemporáneo, en contradicción con los temas de su pintura y con su formación naturalista, gracias a esa técnica que es de índole revulsiva y que, por lo mismo, constituye un acto de rebeldía”.²⁸⁷ Inconformismo radical que habría formado parte de su inasible apuesta por lo espiritual.²⁸⁸

²⁸³ “El solitario de Macuto”, *op. cit.*, p. 136.

²⁸⁴ “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁵ *Vid.* Julián Padrón, “Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 820-1.

²⁸⁶ *Vid.* “Báez Finol”, *op. cit.*, p. 93.

²⁸⁷ Juan Calzadilla, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*, *op. cit.*, p. 59.

²⁸⁸ Alejandro Rossi concluye que es su “indefinible impulso teológico [...] el que lo lleva a una contemporaneidad sorprendente y tal vez no buscada [...] al uso de «materiales pobres», fardos...”, “Todo es diferente”, *op. cit.*, p. 32.

En resumen, los rasgos característicos de su obra (impresión de claridad, difusión atmosférica), *no* son consecuencias *exclusivas* de unas condiciones de vista dadas objetivamente ante el paisaje, sino que responden a motivos subjetivos y a intereses artísticos (intersubjetivos) que orientan la elección de esas condiciones según lo que el artista quiere de ellas; por otra parte, su trato del color registra las huellas de la lid que él mismo sostiene con la realidad para hacer posible su realización, y todo ello constituye su complejidad. Tras la “coincidencia formal” de su pintura con el paisaje existe todo un complejo entramado de móviles, imágenes y referencias. En particular, se destaca que para comprender el sentido de la pintura meridiana de Reverón, habría que ir hacia el “universo” que se mueve desde su imaginario, el cual, habría otorgado cohesión y unidad a sus “indagaciones” del paisaje, y a las variaciones dentro de las ‘estaciones tonales’ de su trayectoria.²⁸⁹

Así que sólo un enfoque conjunto permitiría comprender las variaciones de su paleta en esta época, que inicia con una “fiesta” de pálidos matices, traza una parábola de aclarado y desmaterialización, y después de alcanzar su “apogeo”, inicia su “declino” de tono nostálgico y vis “extenuada”.²⁹⁰ Por ahora se puede concluir que a la sensibilidad, la imaginación, la cultura, el conocimiento, y los motivos u obsesiones del artista, se avienen el ánimo jovial y *la libre elección incondicionada que son parte de toda auténtica creación de lo nuevo.*

²⁸⁹ Se subraya pues la continuidad (que Juan Calzadilla llama “alternancia”) entre: “... realidad y fantasía, vida e imaginación”, “Aproximación biográfica”, *op. cit.*, p. 23; por otra parte, la tesis sobre la “regularidad” de los ámbitos imaginarios apoya la hipótesis de que la cohesión de sus indagaciones pictóricas provendría *también* de la “coherencia” de sus imaginaciones, *vid.* Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁰ Luis Pérez Oramas, “La pintura como eclipse” (Cat. Expo. *Rostros de Reverón*, Museo Armando Reverón, Macuto), 1994, *Luz y cálida sombra del Caribe*, *op. cit.*, pp. 75-9.



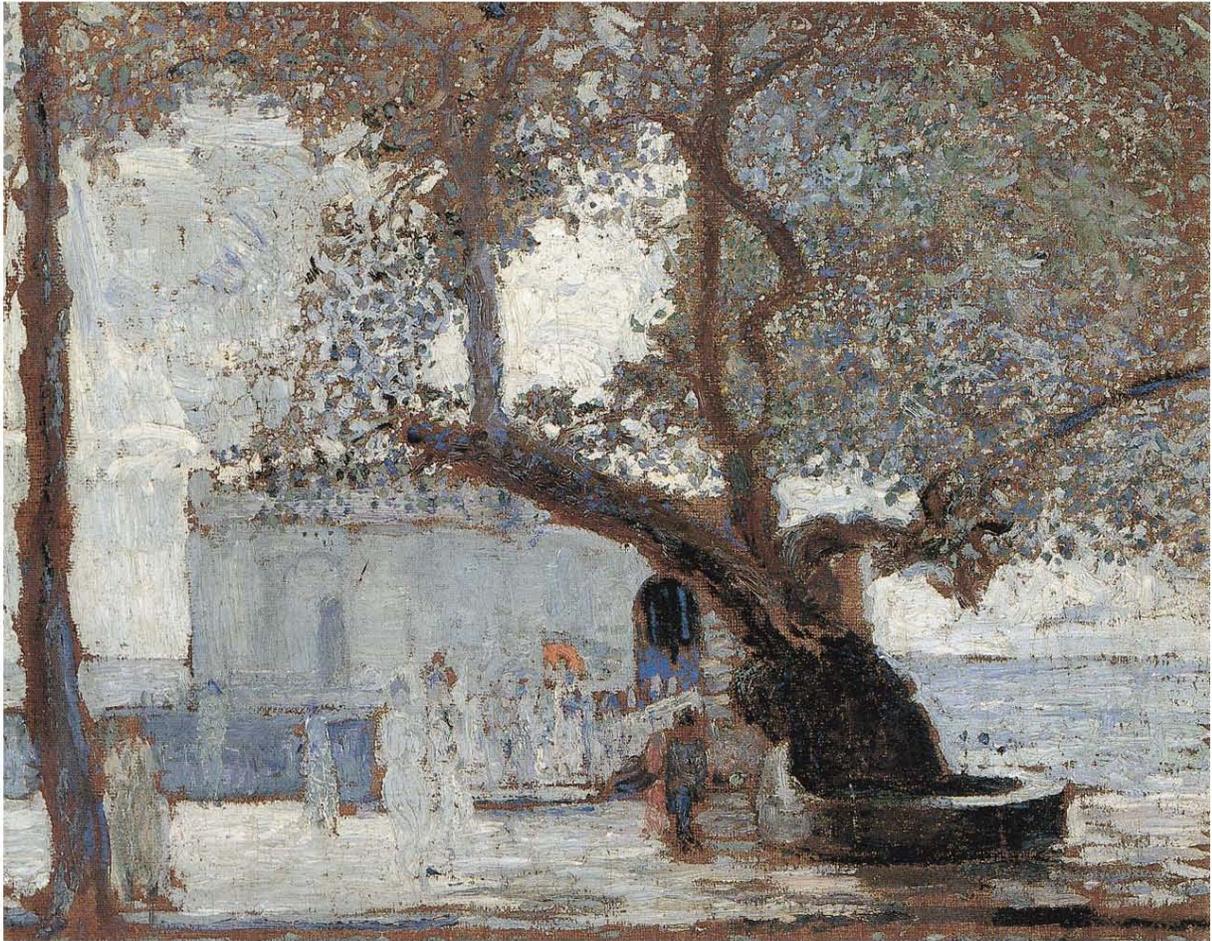
5

Figura bajo un uvero

1920

óleo sobre tela

100 x 69 cm



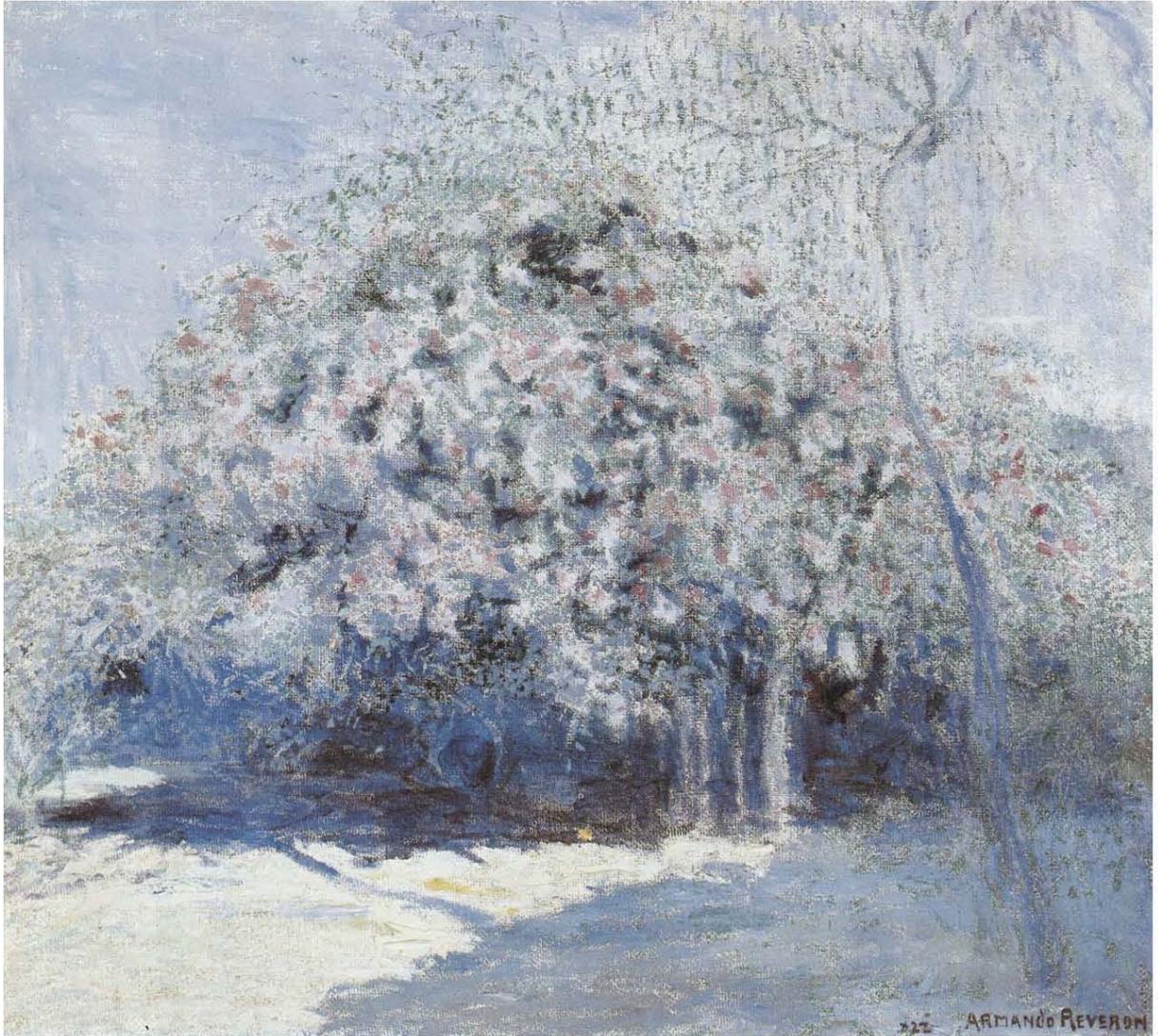
6

Los baños de Macuto

c. 1921

óleo sobre tela

65 x 52 cm



7

La trinitaria
1922
óleo sobre tela
84 x 74 cm



8

Fiesta en Caraballeda

1924

óleo sobre tela

95.5 x 67 cm



9

Cocoteros en la playa

1926

óleo sobre tela

61 x 47 cm



10

Luz tras mi enramada

1926

óleo sobre tela

64 x 48 cm



II

Marina

1927

temple y óleo sobre arpillera

59.5 x 45.5 cm



12

Paisaje en azul

1929

óleo sobre tela

80 x 64 cm



13

Paisaje de Tanaguarena
s/d

óleo sobre tela
80 x 63 cm



14

El playón

1929

óleo sobre tela

79 x 62 cm



15

El árbol

1931

óleo sobre tela

80 x 64 cm



16

Paisaje blanco

1934

óleo sobre tela

80 x 62 cm



17

El rancho (El Caney)

c. 1930

óleo sobre tela

80 x 65 cm



18

Paisaje blanco

c. 1933 (posfechado en 1940)

óleo sobre tela

88 x 65 cm

10. Momentos e indicios.

Entre 1921 y 1933, la claridad se vuelve la constante en la paleta y las telas del “pintor de la playa”; en la estela de sus “diferentes modalidades” se revela “una manifiesta tendencia de búsqueda”.²⁹¹ La impresión de conjunto de las obras de esta época es análoga a la que producen individualmente: predominan las más finas transiciones, el paso de un matiz a otro es como el de un cuadro a otro y todo se desenvuelve en un movimiento sutil e incesante.²⁹² El examen representativo de tales variaciones, según se realiza enseguida, apunta hacia una interpretación del conjunto de la obra, donde aquellas son consideradas dentro del continuo al que pertenecen, como *momentos e indicios* de su transformación constante, en el entendido de que él artista “procedía de manera orgánica”, y “rechazando el simplismo de suponer que en Reverón todo se hizo de una vez”.²⁹³

Las obras se integran en un fino entramado, vinculadas por diversas características comunes: materiales, técnicas, cromáticas, formales, en relación con su presumible secuencia cronológica; aquí, la falta de una datación confiable no permite precisar con suficiente detalle los momentos que describe esa trayectoria respecto de rasgos particulares; por lo tanto, se hace la lectura de los aspectos relativos al trato del color que interesan, sin asumir su estricto orden cronológico en la producción del artista. De manera general, y recurriendo a las categorías inicialmente propuestas, se confirma que aquellos fluctúan entre una discreta *oligotonalidad*, una *isotonalidad* apenas sugerida, un *isocromatismo* vibrante y un *homocromatismo* fantasmal.²⁹⁴

²⁹¹ Alfredo Boulton destaca su necesidad de ir siempre: “...más allá [...] y entrar en nuevos experimentos y nuevos ensayos”, “Comentarios en torno a Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁹² “Su obra sigue un curso variable [pero de] evolución gradual y sostenida”, anota Juan Calzadilla, “La Época Blanca”, *op. cit.*, p. 62.

²⁹³ Juan Liscano, *op. cit.*, pp. 92 y 95.

²⁹⁴ Alfredo Boulton asegura que el artista: “... inventó magníficos conceptos tonales”, pero no da noticia de la verbalización de alguno de ellos, lo que no permite saber si se trató de una proyección del crítico, la cual, en todo caso, parece bastante intuitiva, *vid. Historia de la pintura en Venezuela, op. cit.*, p. 320.

Durante una primera etapa, las aplicaciones al óleo muestran –como es usual– su grado de brillo; debido a la técnica un tanto convencional y ecléctica que se atribuye al artista en aquél momento, sus pinceladas tienen corporeidad de relieve y una “prístina calidad de esmalte” en la factura.²⁹⁵ Las aplicaciones de base oleosa producen su efecto de *blancura brillante*, o –para decirlo mejor– su *impresión de candidez*. Se distingue entonces que el blanco, tomado en su dimensión colórica, *no se limita a una sola impresión cromática, ni corresponde exclusivamente a una coloración*.²⁹⁶ En *Playa* (c. 1920) y *Figura bajo un uvero* {5}, la luminosidad aparece como una potencia difusa en el ambiente, y la blancura aparece vinculada con aspectos significativos, como la espuma del mar, que “cabrillea” en la cresta del agua antes de dispersarse sobre la arena.

Reverón elabora el blanco, haciéndolo aparecer como manifestación cromática de la luz, su *figura densificada* en la materia, según el antiquísimo principio de identificación: “blanco como la luz”.²⁹⁷ Luminosidad perceptible en el cielo que asoma detrás de *Los baños de Macuto* {6}, de un brillo extrañamente sucio, una candidez turbia, pesada y agitada, de reflejos contrahechos por breves pinceladas que irrumpen entrecortadas, generando fricciones, interferencias y estridencias visuales. El blanco es empastado: “... como para hacer más tangible el fenómeno luminoso en el cuadro”;²⁹⁸ en contraste con la trama de tono “almagre”, que se deja entrever como *figura* contenida, aparece: “lo blanco como cuerpo de la luz”, aquella “luz de azogue” que “no parece permitir las distancias”, y que se inocular en el *soma* de una cándida blancura.²⁹⁹

²⁹⁵ Vid. Juan Calzadilla, “Aproximación biográfica”, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁶ *Blanco* deriva del germánico *blank*, término que en su origen se habría referido particularmente a las impresiones de blancura brillante; en cambio, para designar a esta clase de impresiones en lengua latina se emplea desde la Antigüedad la voz *candidus*, que da origen a *cándido*, *candidez*, entre otras, *vid.* Eulalio Ferrer, *Los lenguajes del color*, 2007, pp. 113-4.

²⁹⁷ El “*leuka hós to phós*” de los griegos, *vid.* Louis Marin, “La transfiguration”, *Des pouvoirs de l’image*, *op. cit.*, p. 237.

²⁹⁸ “Aproximación biográfica”, *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁹ José Balza, *op. cit.*, p. 24; la idea del blanco como “cuerpo de la luz” es de Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 74.

En *La Trinitaria* {7}, Reverón profundiza su tendencia a desintegrar las aplicaciones, y su pintura comienza a perder el empaste y la brillantez a favor de una cierta delgadez y “sequedad de materia” que Alfredo Boulton consigna entre las variantes “de estilo y de sentido” relevantes en su proceso. Entre las pinceladas de esta obra, el autor observa: “... una vibración lumínica que dejaba únicamente transparentar como un parpadeo original del objeto”; efecto aparente sobre todo en la copa arbórea, que deja ver intermitentemente: “... el lienzo de materia algo rugosa [...] que le sirve de fondo”.³⁰⁰ En general, sólo la cuña iluminada del suelo –y algunas zonas en el cielo y las sombras– mantienen cierta continuidad material; el resto, mediante un tratamiento de aplicaciones discontinuas más o menos breves, define ya un procedimiento elíptico –y su correspondiente *efecto isocromático*– característicos de su obra posterior, donde el color es consustancial a la tela.³⁰¹

La potencia lumínica cunde en el espacio, y lo cándido designa el lugar de su máxima reflexión; la impresión de blancura brillante reaparece en el *muro blanco* de la *Fiesta en Caraballeda* {8}, condensando la luminosidad dispersa en el paisaje y en la lívida transparencia de las formas que parecen a punto de desvanecerse en el “aire encendido” que las atraviesa, envuelve y congrega en el espacio abierto: cuerpos y semblantes desmaterializados en su fuga visual hacia el azul del portal. La impresión luminosa se divide entre la solidez de la fachada y la ingravidez de las figuras, donde los matices despliegan toda su *fineza de color*: “... una como vibración imperceptible en claro”.³⁰² En esta obra, la impresión luminosa alcanza “gran unidad” a través del aire, que se imagina como: “... un torrente ininterrumpido, continuo, que se introduce y corre por todas las partes y que arrasa y pasa de un elemento a otro en enlace sucesivo”.³⁰³

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 72-3, 76.

³⁰¹ Cf. Juan Calzadilla, “Aproximación biográfica”, *op. cit.*, p. 22.

³⁰² “... los atomizados blancos [...] se desbordan ante el único elemento no pulverizado; la fachada de la iglesia porteña, donde el artista ha concentrado todo el agobiante y luminoso factor tropical”, José Augusto Paradisi, *op. cit.*, p. 78; *vid. Supra*, nota 28.

³⁰³ Pascual Navarro, *op. cit.*, p. 127.

Hacia 1926 se observa ya el desplazamiento a una paleta oligotonal, limitada a tres o cuatro clases, como en *Cocoteros en la playa* {9}, donde Reverón conjuga el efecto de unos pocos colorantes (azul, verde y blanco) atenuados por mezcla sustancial y óptica con el fondo de coloración arena. En *Luz tras mi enramada* {10} restringe todavía más su paleta (carboncillo, óleo azul y blanco), revelando una acelerada transformación en el empleo de materiales, técnicas y procedimientos, cuya variedad de aplicaciones y calidades genera impresiones matizadas contra un fondo crudo; confirmando que: “Actuaban ambos elementos [pintura y tela] como una sola unidad expresiva”.³⁰⁴ Su tendencia a la isotonalidad llega a deducirse de la recurrencia de sus depósitos de pintura, que a pesar de su ligereza y dispersión, producen cierta impresión de *albura* en la superficie, recreando el ambiente infiltrado de luz al interior de su caney {figura IV}.³⁰⁵

La luminosidad ha cundido en el blanco como una fuerza que afuera lo asedia y lo “avasalla” todo; la frontalidad de la “enramada” (un muro desmaterializado al cabo), marca un hito compositivo al volver al motivo de la fachada, infundiéndole una nueva dimensión de transparencia e interioridad. La luz que viene de atrás *deslumbra* desde los blancos empastes que plasman la atmósfera candente –como en *Los Baños de Macuto*–, y aunque ahora hayan perdido su brillo y aparezcan fragmentados, retienen la corporeidad y el peso visual que las formas “en negativo” ya han perdido “a contraluz”. La diferencia esencial es la interposición de un “tamiz” (insinuado ya en *Cocoteros en la playa*) que trastoca la relación entre el pintor y la luz; confiriéndole al primero un nuevo poder sobre ella (además del de maniobrarla o manipularla *en efigie* mediante la pasta): el poder para distanciarla, discernirla a través de intersticios y formalizarla: una nueva manera de “controlarla”.³⁰⁶

³⁰⁴ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, *op. cit.*, p. 78.

³⁰⁵ *Alba, albo y albura*, designan impresiones de blancura mate; así: “Antes que *blanco*, los españoles utilizaban el latín *albo*. Los latinos distinguían dos tipos de blanco: *albus*, blanco opaco, y *candidus*...”, Eulalio Ferrer, *op. cit.*, p. 114; *vid. Supra*, nota 296.

³⁰⁶ Alfredo Boulton, *op. cit.*, p. 80; *vid. Luis Pérez Oramas, De los prodigios de la luz a los trabajos del arte, op. cit.*, pp. 72-3, 79; “Reverón: la pintura como eclipse”, *op. cit.*, pp. 75-9.

Reverón radicaliza la desmaterialización y desintegración de sus aplicaciones, haciendo aflorar la rugosidad de sus fondos crudos mediante procedimientos audaces y movimientos enérgicos ante la tela, como se aprecia en *Marina* {II}, donde se modera en la contención tonal de la paleta. Las aplicaciones sumarias revelan marcas irregulares y discontinuas, huellas de impulsos, gestos y acometidas, fundidas en una maraña de rasgos apenas inteligibles, próximos a la abstracción. Se polariza la oposición entre la impresión cálida, mate y áspera del yute, que aporta un medio tono –un *basso ostinato*–, los caóticos rasgos del follaje, y los vislumbres lumínicos que lo traspasan. La forma del árbol es esculpida contra las zonas exentas de óleo, cuyas formas vibran con aspecto fantasmal desde el fondo de la superficie, en un efecto isocromático al que se imponen las descargas de pasta blanca que evocan los reflejos en el agua y las luces entre el follaje.³⁰⁷

La impresión de luminosidad, que al principio aparece como una potencia difusa en el ambiente, ahora es *recreada* en la impresión “granular” de la superficie pictórica misma, que: “... no se limita a representar la luz, sino que es una especie de espejo que devuelve la luz, transformada”.³⁰⁸ Impresiones que evocan fenómenos naturales de profunda resonancia poética, como los escarceos del agua iluminada y agitada por el viento, los resplandores entre el follaje, o la sensación óptica y táctil de la arena, efectos comunes en los periplos del pintor por el litoral. Con este tratamiento, trasciende la dimensión estrictamente icónica de la representación, descubriendo posibilidades inexploradas para la elaboración de la obra pictórica *en tanto que superficie, al tiempo que sugiere la continuidad de su obra con el entorno, problematizando el límite entre ambos espacios*, como lo hará también enmarcando algunos de sus cuadros con ramas trenzadas o trozos de corteza.³⁰⁹

³⁰⁷ Y “... todo lo demás es fondo, aire (fantasma como él llama)”, Marcos Castillo, “La originalidad de Reverón”, *op. cit.*, p. 73. Ahora el cuadro es el: “... espacio de una experimentación asertiva y gestual [...] en el que las labores del arte se reducen a un sillaje de rastros, de huellas e indicios”, observa Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, pp. 55-6.

³⁰⁸ John Elderfield, *op. cit.*, p. 31.

³⁰⁹ *Vid.* José Nucete Sardi, “Armando Reverón, un Gauguin moderno”, (*Índice de Artes y Letras*, Madrid, 15 de octubre de 1952), *18 testimonios*, *op. cit.*, p. 17; Louis Marin, “The Limits of Painting”, *On Representation*, *op. cit.*, pp. 356-8; 425-6.

Hacia 1928, Reverón comienza una nueva transición interrumpiendo la frontalidad de sus motivos al despejar la visual hacia la profundidad del cielo y del océano, como en el *Paisaje en azul* {12}. En un principio, contrapesa esa apertura con la tierra y los árboles como elementos compositivos, para incorporar poco después la serranía, como en *Marina* (1931), y *Paisaje de Tanaguarena* {13}; donde su paleta se consume en la inmaterialidad de: “... ese blanco –plata, tierra, azul apenas–”.³¹⁰ Se expande y eleva el horizonte para el pintor que asciende las laderas del Ávila, profundizando sus vistas de la bahía, como en *El playón* {14}, *Vista del playón* (1929), y *Punta la rosa* (c. 1930), donde trazos amplios y vaporosos –*in albis*– desdibujan el cielo y la tierra en finos halos de niebla. Ya Enrique Planchart imagina cómo su paleta se adelgaza en esta palidez, cuando ante sus ojos: “... la claridad del cielo, borrando los colores, se derrama en velos blancos sobre el paisaje”.³¹¹

Esta secuencia constituye una vertiente ligeramente distinta de su paleta oligotonal, resuelta en telas de grano más fino y aplicaciones menos castigadas por el soporte, que aparecen ahora como: “... una leve o intensa coloración suspendida –ingrúvida y flotante– en el campo que abarque la visión”.³¹² Reverón se colma restando cuerpo a sus aplicaciones, dando a sus veladuras una delgadez extrema; una fina espesura atmosférica, apenas perceptible, se cierne ya sobre paisajes como *El playón*, que emerge con un efecto homocromático que el pintor explorará en otras telas de aquellos años. La decoloración de las últimas vistas de “pálido azul” alcanzará su *cenit* en los años siguientes, donde las transiciones más sutiles, sin embargo, nunca disolverán sus formas en la pura blancura; indicios que corresponde poner en la tesitura de sus motivos atmosféricos e imaginación aérea, como cuando el cielo: “... se sueña como un color que palidece un poco”.³¹³

³¹⁰ Guillermo Meneses, “Pintura venezolana: 1661-1961”, *op. cit.*, p. 510. “*In albis* es un blanco a medio lograr, como a medio camino”, dice Eulalio Ferrer, *op. cit.*, p. 114.

³¹¹ Enrique Planchart, “Exposición del paisaje venezolano”, *op. cit.*, p. 207.

³¹² Miguel Arroyo, “El puro mirar de Reverón”, *op. cit.*, p. 177.

³¹³ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 204.

Reverón da otro paso decisivo al emplear exclusivamente colorantes blancos para sus pinturas; en trance de riguroso purismo tonal, dicta: “...en la paleta no debe montarse más que blanco”; categórico asevera: “El blanco extendido sobre la coleta es ya pintura”.³¹⁴ Sigue depositando el temple y el óleo en aplicaciones extremadamente delgadas, insuficientes para ocultar el soporte y rematar la inminente isotonalidad de sus telas. Momento de “apogeo”, entre 1930 y 1932, cuando en sus telas apenas destacan unos cuantos reflejos, o sintéticos trazos esgrafiados en la capa blanda de pintura, entre lo que permanece reconocible y delata las figuras representadas; donde casi realiza aquello de que “basta una nota blanca aquí y allá para que uno se imagine el color”. Suma brevedad que culmina en *El árbol* {15} y en el *Paisaje blanco* {16}, telas casi isotonales, tocadas solo por atisbos del fondo y por: “... las más importantes llamadas lumínicas”.³¹⁵

En ambas, la delgadez de las veladuras es suficiente para nublar la “terrible” actividad de la luz; con una diferencia significativa: *El árbol*, en sus potentes reflejos, es obnubilado en primer plano por una albura vaporosa que le sobreviene (albo ante blanco), trasluciendo sus vislumbres al ojo; en cambio, en *Paisaje blanco* (blanco ante albo), el primer plano aparece más despejado, como se aprecia en las blandas y trémulas ‘luces’ que parpadean desde los troncos de los cocoteros, como recién humedecidos; si bien esa nebulosa sigue presente, su densidad mayor se condensa hacia un oblicuo horizonte, como si hubiera cedido, iniciando su desplazamiento hacia la lejanía.³¹⁶ Aquí la albura –de efecto mate y vaporoso–, ya no es impresión de blancura o “sinónimo de luz”, sino su velo (cuando atempera los estallidos del blanco), o su fantasma (conforme se aleja) {18}; dinamismo de colores, impresiones y figuras que vacila: “Entre resplandores y neblinas”.³¹⁷

³¹⁴ *Voces, op. cit.*, p. 153.

³¹⁵ Alfredo Boulton, “Mirar a Reverón”, *op. cit.*, p. 173.

³¹⁶ Albura designa impresiones de blanco mate, ya sean corpóreas (como en enjalbegar), o atmosféricas (como en alba del día), *vid. Supra*, notas 305 y 310.

³¹⁷ Retomando la expresión de la tesis homónima de Sonia Quintero, 2007.

Entre 1930 y 1933, Reverón se sublima todavía en otro momento singular de esta diacromática; sus obras –pocas conocidas– de efecto homocromático, se distinguen sobre todo por la delicadeza de las aplicaciones, realizadas sobre lienzos crudos, pero muy finos, que transfiguran el soporte, haciendo de él un: “... fondo activo y a la vez envolvente” para una figuración sutil, evanescente.³¹⁸ José Nucete Sardi ha descrito gongorinamente sus efectos, que: “... van surgiendo como visiones de ojos ofuscados por el resplandor del sol que miran a través de nieblas ligeramente doradas”. Y *ahora que de luz su niebla dora*, sus impresiones cromáticas tienden a un cálido matiz crema, “vasta sombra tejida”, menos con fibras que con hilos de nubes, suspendidas o pasando ligeras, como sobre la frágil techumbre de su *Rancho (El Caney)* {17}, cuya figuración se encuentra: “... en estado de desaparición y de vestigio”.³¹⁹

Pintura *en sordina*, cuyo desvanecimiento de las formas habría respondido a las fobias del artista; a su: “... obsesión de eliminar las estridencias” (en el ámbito de las correspondencias sonido-color), que responde a su necesidad psicofisiológica de mitigar los estímulos dentro y fuera del cuadro: “Mientras lo veía pintar una vez en su ‘caney-atelier’, sumidos en silencio, pues para que no le molestasen los ruidos se llenaba los oídos de algodón, me manifestó su deseo de ser sordo”, relata José Nucete, y: “... quizá esta sordera que da al color es una repercusión de su propio deseo”.³²⁰ Formas de silencio que pudieron cumplir una función auto-terapéutica, que exhiben también el sello de sus prácticas abstinentes y su ansiedad hacia el entorno, y que han sugerido analogías con la sintomatología de la esquizofrenia, especialmente, con la desintegración de la imagen de sí que en ella experimenta el sujeto.³²¹

³¹⁸ Miguel Arroyo, *op. cit.*, p. 179.

³¹⁹ Luis Pérez Oramas, “Armando Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, p. 67; *vid.* José Nucete Sardi, *op. cit.*, p. 48.

³²⁰ *Ibidem*; expresión que invita a ‘escuchar’ una alusión al Goya anciano de la *Quinta del Sordo*, con el respectivo contraste (léase también “contra-color” o “fantasma”), entre “pinturas negras” y pinturas blancas, *vid. Supra*, nota 154.

³²¹ *Vid.* John Elderfield, *op. cit.*, pp. 40-1.

Con respecto a los pigmentos empleados en su pintura meridiana, las referencias son vagas; según formación y época, se podría suponer su uso temprano del albayalde, y probablemente del blanco de zinc; en cambio, conforme pasa el tiempo, las impresiones de color que procura en sus telas tienden a una sequedad propicia a la familia de las cretas, sustancias cálcicas que asimismo constituyen al cuerpo humano (en su estructura), y cuyos efectos orgánicos en él son ciertos.³²² Sustancias corrientes en el ámbito marino (conchas, perlas, esponjas, piedras calcáreas), desde donde acceden dócilmente al ojo o son incorporadas al adorno (maquillaje) y al ritual (máscara). Al respecto, John Elderfield propone la hipótesis de la relación entre la actitud «anti-cosmética» que manifiesta en su pintura, y la relación con una madre ausente, frecuentemente ensimismada en el acto de maquillarse.³²³

En un sentido parecido, se ha sugerido la posibilidad de su uso de colorantes derivados de la leche, donde, por cierto, la apariencia lechosa de sus aplicaciones precede a cualquier especulación sobre su composición material.³²⁴ En cuanto a: “... la calidad del lienzo que usa, y la sequedad mate de sus cuadros, está justificada por la grima y el asco que le produce tanto el óleo, como el metal”; así: “... secaba sus colores [...] y los guardaba en tripas preparadas y acondicionadas a este fin”.³²⁵ Ello tendría sus motivos técnicos, aunque estas curiosas prevenciones delatan repulsiones viscerales; el artista confiesa: “Yo necesito los trapitos suaves que llevo en la bolsa de los pinceles. Lo mismo que, cuando estoy pintando, pongo los pinceles en una malla. Si no, necesitaría una tabla. La tabla es cosa fea, es hecha por los hombres, se han necesitado serruchos, hierros [...] La malla es suave”.³²⁶ ¿Y alguna reminiscencia asoma a éstas fobias al brillo y la dureza del metal?

³²² Su médico llamó la atención sobre su “estructura corporal de tipo asténico”, *vid.* “Báez Finol”, *op. cit.*, p. 150.

³²³ *Vid.* “The Natural History of Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 16.

³²⁴ Según Jim Coddington, Conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *ibíd.*, pp. 46 y 77.

³²⁵ Marcos Castillo, *op. cit.*, p. 73.

³²⁶ Mary Perez Matos, “Una tarde en la casa de Reverón”, reportaje inédito [1933], *apud Voces*, *op. cit.*, pp. 73-4.

Reverón informó a su psiquiatra un dato significativo relativo a su infancia: “... con sus compañeros se bañaba en el Cabrales y con flejes de barriles macheteaba a los peces dentro del río”, y bien: “Posiblemente esto lo llevó a contraer fiebre tifoidea”, trastorno que le dejaría sus secuelas.³²⁷ Intrigante fobia a lo que brilla y destempla, si para el pintor tocarlo es como verlo a través de una “transparencia del tacto”, interferida o dañada por la manipulación de materias *non gratas*.³²⁸ Por lo anterior, y en sustitución del aceite de linaza, entre sus aglutinantes se cuentan: el temple, la caseína, y otras colas naturales, adelgazados con agua; «vehículos» “deleitables” para el artista.³²⁹ Se diría pues que éste se *re-crea* en tales manipulaciones de sustancias, de las pastas y materiales que él mismo se prepara en un ‘arte de farmacia’ al nivel del mar, estableciendo vínculos entrañables con sus colorantes y coloraciones, atribuyéndoles potencias deletéreas y virtudes mágicas.³³⁰

Motivos de una aguda ansiedad capaz de poner sus colores meridianos a la sombra del tabú y el rito: “De hecho, de acuerdo con sus creencias, el blanco debía mantenerse aislado del resto de los colores, ya que por ser el más puro, era el más dispuesto a contaminarse”.³³¹

³²⁷ Según la estimación del médico J. M. Báez Finol, “Reverón era un esquizoide genial”, *op. cit.*, p. 6; *vid.* “Báez Finol”, Ángel Ramos Giugni, *op. cit.*, p. 93; C. Gustav Jung, *Psicología y alquimia*, 1989, p. 87.

³²⁸ *Vid.* Juan Calzadilla, *Voces, op. cit.*, p. 73.

³²⁹ *Reverón en cien años de pintura en Venezuela, op. cit.*, p. 20; “Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura”, *op. cit.*, p. 8.

³³⁰ *Vid.* Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 194; Jules Michelet, *El mar*, 1999, pp. 207-11.

³³¹ *Voces, op. cit.*, p. 112 (según el testimonio del pintor Mateo Manaure). Reverón también dio connotaciones de exclusividad a su uso del blanco: “Pinto blanco para no parecerme a los demás pintores”, *ibíd.*, p. 153. La contención es aquí una *distinción*, que remite a las *operaciones* de elisión, represión y sublimación de lo bajo que atraviesan sus demás prácticas, *vid. Infra*, p. 114.

V

I N T E R P R E T A C I Ó N

La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa, ἄλλο ἀγορεύει. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego συμβάλλειν. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte.

Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*

II. Transfiguraciones.

La propuesta de interpretación será referida principalmente a una de las facetas que despliega la pintura de Reverón en su complejidad: a lo que se podría llamar la parte de afección de su arte, dejando en segundo plano las cuotas de percepción, “emulación” e “invención” que ella conlleva; la idea es que su trato del color puede comprenderse si se conocen aquellos motivos y móviles que dieron cauce a sus «figuras», y que pueden dar sentido a sus movimientos y transfiguraciones. Si él es un artista particularmente “reacio” a ser considerado según “criterios puramente formales”, es por los *sentidos* y *significados* que confiere a su trato de los elementos pictóricos en sus obras, y en especial, al de sus colores;³³² no obstante, aquí conviene tener presente la advertencia de que: “... no existe *un* punto de llegada que sería el sentido del cuadro. Por una simple razón, el cuadro no es, en primer lugar, objeto de conocimiento, soporte y provocación de una conceptualización”.³³³

Por otra parte, se ha dicho: “Reverón es un creador que invita como pocos a [...] la *quest*, a la reconstrucción de su mundo, al asedio de los muchos y diversos enigmas que encierran su vida tan enredada y su obra tan excepcionalmente pura”;³³⁴ y si aún habría que valorar la pretensión de buscar indicios y «figuras» en su obra, “urdiendo” –y deshilvanando– interpretaciones y tramas a costa del pintor de Macuto; sería aclarando que esta invitación al juego de las representaciones –tan caro al artista–, es literal, pues él era aficionado a tales tramas y figuraciones, a insinuar indicios y a deslizar pistas que incitan conjeturas; se intenta pues enseguida *una* aproximación a sus enigmas a través de sus acertijos.³³⁵

³³² Vid. Juan Manuel Bonet, “Reverón en su luz”, *op. cit.*, p. 44; acerca de la cuestión afectiva, J. Báez Finol, “Los psiquiatras”, y Moisés Feldman, “Aspectos psicopatológicos de Reverón”, *op. cit.*, *pássim*.

³³³ Louis Marin, “La descripción de la imagen”, *op. cit.*, p. 238, cursivas mías.

³³⁴ Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, p. 40.

³³⁵ Cf. Miguel Otero Silva, “Reverón”, *op. cit.*, p. 68.

Reverón dice: “Yo soy el lienzo. Y el lienzo tiene que estar desnudo. No acepto que se prepare la tela con esas pastas de cola. La tela tiene que estar natural, porque si se llena de blanco primero, pierde la intención”.³³⁶ Declaración que permite: fijar la función representativa que asigna a un elemento estructural de sus obras (el lienzo), precisar el objeto de esa representación (él mismo), y deducir que conoce sus motivos para el rechazo del procedimiento habitual de imprimación (motivos específicos que se anticipan en la trama de las intrincadas relaciones entre su vida y obra). La expresión no es excepcional: la relación simbólica entre materiales, procesos, seres vivos y objetos en diversos ámbitos –frecuente en sus expresiones–, revela proyecciones anímicas, y sobre todo, deja entrever “intenciones” análogas: “homologías estructurales” importantes para la comprensión de su sentido.

En principio, las manías de Reverón tienen cierto aire de familia, describen un movimiento común manifiesto en sus prevenciones al contacto físico, en sus dispositivos para el aislamiento de los estímulos, en sus rituales de escisión psicofisiológica mediante su ceñido “cinturón de bejucos”, en su fuga de la ciudad, en sus estratagemas de evitación social, en sus presuntos hábitos de celibato, y en su contracción de la paleta y roza de las capas pictóricas.³³⁷ Sin excepción, “excentricidades” que siguen una lógica donde la «elipsis» (como *figura de pensamiento y padecimiento*) opera como “expulsión simbólica” de un contenido psíquico reprimido, «síntoma» y significante tenaz en una economía neurótica: “La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (*Unterdrückung*/represión), operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno.”³³⁸ Aquí la clave para una interpretación.

³³⁶ *Voces, op. cit.*, p. 153.

³³⁷ Mariano Picón Salas, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 395; *vid.* Juan Liscano, “Tras la experiencia de Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 94-6; *Voces, op. cit.*, p. 112; *vid. Supra*, pp. 68 (notas 188-9) y 108-10.

³³⁸ Severo Sarduy, “Elipsis: Góngora”, *op. cit.*, pp. 1234-7; según su psiquiatra: “Reverón respondió, ante todo, a síntomas de un neurótico como parte de su integridad, poniendo en práctica una fuerza de carácter para librarse de su propia personalidad. Se trata de un flujo y reflujo en el plano interior de los seres enfermos”, “Báez Finol”, Ángel Ramos Giugni, *op. cit.*, p. 93.

El sentido elíptico de las prácticas de Reverón es advertido tempranamente por Julián Padrón, aunque expresado de manera tácita, y referido sobre todo a los rasgos formales de su pintura; Rafael Lozano comenta su tendencia a: “Sustraer a la pintura sus elementos plásticos, que hacen reconocible la realidad que interpretan, procediendo por restas y no por sumas, para dejar solo la esquematización de una sugerencia, cuyo poder está en razón inversa a la economía de medios”. “Pintura de elisión”, acierta a llamarla finalmente Damián Bayón, para dar cuenta de sus variantes de reducción en el trato del color y la forma (más allá de los bordes difusos de esta época).³³⁹ Ahora bien, si la elisión (como figura de supresión sintáctica) responde a las obsesiones del pintor, habría tenido precedentes con un valor significativo en la economía psíquica del autor, móviles para consolidarse, a través de diversas opciones técnicas, como un rasgo formal de sus obras.

Entonces, se podría decir que aquello que Reverón elide –en lugar, tiempo y modo–, así como las “huellas y marcas” que deja en sus telas: “... tienen menos un valor cognitivo como representantes de conceptos, que un valor patético y estético como señales e indicios” de una economía psíquica, donde cada operación tendría un «valor», y cada «figura» un «poder» y una «eficacia»; y donde esos «indicios» serían, en su última instancia: “... como la huella dejada por el paso de una fuerza”.³⁴⁰ En este punto es preciso notar que en su pintura, tales “huellas” se localizan sobre todo en el nivel de las determinaciones materiales y técnicas de las obras y en el de sus elementos estructurales (independientes del nivel icónico); por lo tanto, si sus obras figuran en este nivel, lo harán desde su dimensión pictórica, lo cual implica otro tipo de referencia hacia los contenidos simbolizados, desde los aspectos plásticos que asumen ahora la función de «figuras». ³⁴¹

³³⁹ Vid. Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, 1974, p. 92; Rafael Lozano, “La pintura de Armando Reverón”, (*El Universal*, Caracas, 25 de septiembre de 1954), *apud* José Augusto Paradisi, *op. cit.*, p. 92; Julián Padrón “Armando Reverón”, *op. cit.*, pp. 819-22.

³⁴⁰ “... en el sentido de Peirce”, según Louis Marin, *On Representation*, *op. cit.*, p. 58; *vid. Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 14; Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, *op. cit.*, pp. 34-7.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 42; aparecen entonces: “... los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes” efectivas, según Gabriela Siracusano, Nelly Sigaut (ed.), *Espacios y patrimonios*, 2009, p. 60; sobre «figuras» y figuras, *vid. Supra*, nota 93.

Según Louis Marin, una pintura “representa algo” (en su «dimensión transitiva» o «transparente»), al tiempo que: “... se presenta representando algo” (en su dimensión «reflexiva» u «opaca»).³⁴² Al considerar las pinturas de Reverón conforme a este modelo teórico, se advierte que se trata de obras con una fuerte carga de «reflexividad», donde las “determinaciones materiales” interfieren la “iconicidad” de las formas, pero también son interferidas por ellas: “... vemos que la narrativa de la representación es interrumpida constantemente por los medios de representación, y viceversa”.³⁴³ Sin embargo, las relaciones entre materialidad y representación en su pintura tienen otros alcances, pues sus medios de representación son portadores de efectos simbólicos y cargas de significado en su condición propiamente plástica: son medios «transitivos» que transparentan «figuras», revelando los complejos nexos entre pintura y «figurabilidad» en su obra.³⁴⁴

La interpretación propuesta se apoya justamente en esta concepción dinámica de la «figurabilidad» psíquica en la materialidad colórica y en su proyección cromática: donde materias y coloraciones están cargadas de potencias evocadoras, las manipulaciones de esas materias y sus manifestaciones (las impresiones de color), pueden ‘leerse’ como correlatos de inflexiones psíquicas más profundas, vía la «proyección» de «contenidos inconscientes» y «oposiciones internas» en procesos y formas. Como en las experiencias de los antiguos alquimistas, lo que: “... ve y cree reconocer en la materia son, ante todo, sus propias circunstancias inconscientes que él proyecta en ella; es decir, salen a su encuentro, procedentes de la materia”, aunque de la naturaleza psíquica de: “... estas cualidades y posibilidades de significación inherentes en apariencia”, el artista: “... no tiene conciencia alguna”, o si acaso una muy vaga en el momento.³⁴⁵

³⁴² *Loc. cit.*, nota 82.

³⁴³ John Elderfield, *op. cit.*, p. 31.

³⁴⁴ Heidegger considera a «lo cósmico» [*Dinghaft*] de las obras de arte como “cimiento” de lo simbólico-alegórico; y cuando dice: “el cuadro está en el color”, indica aquello que *soporta* tal carga simbólica y alegórica en una pintura, *vid. Arte y poesía*, 1973, p. 38; soporte colórico que –según se ha dicho– comprende no sólo al color *aplicado*, sino a todo lo que en el cuadro *da su color*.

³⁴⁵ *Vid. C. Gustav Jung, Psicología y alquimia, op. cit.*, pp. 141, 149.

La pintura de Reverón representa de otra manera. Y bien ¿qué es lo que representa o transparenta? Para continuar en esta dirección, conviene recurrir a la teoría sobre la dualidad de sentidos que puede asumir la representación: como “presentificación de lo ausente” y como “autopresentación”.³⁴⁶ La referencia a la representación como autopresentación parece viable a la luz de las declaraciones citadas del artista, quien mediante su obra podría aproximarse deliberadamente a esta clase de muestra de sí mismo, transparentando, haciendo aparente su identidad en la pintura, como pintura, y también *detrás o debajo* de ella, al intentar *confundirse con el lienzo*; una hipótesis de su psiquiatra: “Si como dice Ranck, la sombra es la proyección del alma del individuo, la luz viene a ser el alma misma, y no puede ser sino blanca. Por eso Reverón pintó en blanco, para confundirse con el lienzo”.³⁴⁷ *Pero ¿sería en, o a través de la blancura que habría realizado esta intención auto-figurante?*

Según el propio Reverón, no habría sido *en* la blancura sino *en la crudeza* de sus telas donde habría terminado por encontrarse, pues son sus lienzos aquello que él refiere a su propia identidad (y a su corporalidad como la parte sustancial de esa identidad: un cuerpo por una corporalidad). La lógica de esta operación sería pues auto-figurante y en alguna medida “somato-semiótica”; la desincorporación material que acusa su obra podría verse como un acto de crudeza: mostrarse, “intensificar” su figuración y “comparecer” como autor, transparentando su propia carnalidad.³⁴⁸ “El pintor aporta su cuerpo” (Paul Valéry), no sólo porque incorpora su energía en el acto pictórico, sino en tanto que su cuerpo es figurado en la materialidad de sus obras en una singular proyección del “sujeto de enunciación” que concierne en algún sentido al género del autorretrato; de manera que podría decirse ante alguno de sus lienzos: he ahí *el cuerpo simbólico* de Reverón.³⁴⁹

³⁴⁶ Vid. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit., pp. 11 y 14.

³⁴⁷ J. Báez Finol, “Los psiquiatras”, op. cit., p. 150; vid. Luis Pérez Oramas, *De los prodigios de la luz*, op. cit., pp. 51, 54.

³⁴⁸ Si representar a alguien consiste en: “... exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso”, Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, 1981, p. 10.

³⁴⁹ Vid. Louis Marin, *On Representation*, op. cit., p. 54; *La critique du discours*, 1975, pp. 53-8, 74-7, 290-5; Maurice Merleau Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1994, p. 15; Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, op. cit., esp.: p. 96; “Reverón: el anciano y el escarnio”, op. cit., pp. 102-15.

Y bien: ¿qué hay de las determinaciones materiales y técnicas de las aplicaciones de color en su obra: los pigmentos y medios, sus impresiones de color en las pinturas (y sus “efectos” en los textos)? Siguiendo esta misma lógica, se podría suponer que participan también de esa función figurante, que también son «figuras» y transparentan contenidos psíquicos y afectivos del mundo del artista. Según la teoría del doctor Báez Finol, un alma habría sido figurada por las aplicaciones blancas; por su parte, el pintor dice: “El lienzo está en blanco y cada pincelada es un pedazo de alma”.³⁵⁰ Y aunque afirma que el lienzo está “en blanco”, ya que elide las bases en sus telas desde 1926, no se sabe si quiso decir crudo, o –lo menos probable–, imprimado con blanco; por otra parte, sugiere que sus pinceladas serían las «figuras» fragmentarias de un alma (“un pedazo de alma”), que acaso él reintegraría *en efigie* mediante el acto pictórico.

Entonces, si la desincorporación de las capas de pintura revela la corporalidad del lienzo como «figura» autoral: ¿qué fantasmas podrían recorrer las aplicaciones en sus obras a través del tiempo? Según las notas precedentes, se podría suponer que un alma está “comprometida” en sus pastas; y se podría especular acerca de la desvalorización, el deslustrado, adelgazamiento, desintegración y dispersión de sus aplicaciones, hasta hacer del blanco una “abreviatura de la luz” en el paisaje, aún cuando también haya proyectado “un alma” sobre la “materia áspera y terrosa” de sus lienzos.³⁵¹ Donde las impresiones de sus telas estarían, en todo caso, figural y diacrónicamente atrapadas “entre carne y alma”.³⁵² Pero, si el lienzo y las aplicaciones “transparentan” un cuerpo y un alma, ¿cuál es el sentido de la elisión de las aplicaciones (“... si se llena de blanco, pierde la intención”) ¿La intención del autor es figurar una carne lacerada y un alma agónica?

³⁵⁰ Joaquín Tiberio Galvis, “Armando Reverón”, *op. cit.*, p. 153.

³⁵¹ “Las figuras y el paisaje van a integrarse en las formas y éstas a desintegrarse en esa materia áspera y terrosa que para Reverón, utilizando su propia expresión, es ‘un alma’”, afirma Juan Calzadilla, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*, *op. cit.*, p. 59.

³⁵² Según la expresión de Paul Claudel, que Georges Roque adopta en: “El color, entre carne y alma”, *La carne y el color*, 2008; y Gastón Bachelard valoriza en *El agua y los sueños*, *op. cit.*, p. 97.

Se perfila como un rasgo esencial la *tensión* entre los *elementos estructurales de las obras*: las aplicaciones y los soportes se traban en un antagonismo que se agudiza ya en esta época de claridades: “... en la que lo corpóreo y lo inmaterial se contradicen” (y mudan sus colores).³⁵³ Lid que se resolverá finalmente a favor del soporte, con el adumbramiento de la paleta, contra una luz que se extingue en una curva elíptica y que, entretanto, cristaliza en momentos significativos, donde la desincorporación de las capas hace posible la visibilidad de su “anti-figura” subyacente.³⁵⁴ Es decir, el color aplicado no debe cubrir del todo al del lienzo (cuerpo simbólico-autoral), pero es esencial para realizar (mediante unos depósitos simbólico-anímicos) el sentido e intención de la obra; fantasmagoría alegórica que difumina figuras y «figuras», crudezas y blancuras, estratos cuya magra estética provee indicios de «oposiciones internas» que se transfiguran a través del tiempo.

Con sus colorantes, elementos estructurales e impresiones de color, las pinturas meridianas figurarían «acontecimientos» o vicisitudes de un cuerpo-ánima en el tiempo; y particularmente la crudeza del lienzo y la calidades de las aplicaciones serían contra-figuras que transparentarían la tensión crónica entre la psique del artista y los objetos de su ansiedad, motivos de sus obsesiones: contenidos indeseables que el autor proyecta a sus telas, intentando deshacerse de ellos *en effigie*. La eficacia de esta clase de operación elíptica como antídoto o valor en su “economía neurótica”, sería el móvil oscuro para las operaciones sobre los colores, formas, y materias de su pintura; en tanto que las variaciones diacromáticas de su obra se referirían –según esta lógica elíptica–, a momentos o episodios de esa agonía autoral, reflejando transfiguraciones psíquicas profundas. El color en su pintura habría actuado *efectivamente como un fármaco*, un medicamento-veneno cuyas “trazas” habrían respondido a «síntomas» en sentido literal.³⁵⁵

³⁵³ Juan Calzadilla, “Aproximación biográfica”, *op. cit.*, p. 23.

³⁵⁴ Luis Pérez Oramas propuso que el “velo sombreado” de las obras de su último período (sepia): “... fuese la antifigura [...] de la luz que caracterizó la primera obra”, “Reverón, el anciano y el escarnio”, *op. cit.*, pp. 112-3.

³⁵⁵ *Vid.* Louis Marin, *On Representation*, *op. cit.*, p 58; *supra*, nota 77, páginas 109-10.

Las variaciones diacromáticas de su paleta serían ‘concoloras’ a momentos de la vida anímica del artista y a sus afecciones: reflejos de una dualidad cuerpo-ánima en transformación en el tiempo, rasgos de lo que «acontece» en ella.³⁵⁶ Los colores, en su calidad de «figuras», generarían campos de tensión en una trama de las impresiones e imaginaciones y mediante las sustancias en el cuadro. Aún se puede pensar en un juego teatral con los colores y elementos de la pintura, como personajes con «caracteres» particulares que, como en toda puesta en escena, revelan su trama y significado al ser vistos y comprendidos en conjunto; el pintor también dirá: “La pintura es un constante ensayar; todo ensayo es vivir. Por eso me gusta el teatro, porque todo ensayo teatral es reflejo de la vida misma. La vida es el gran teatro. Nosotros [...] somos los personajes que representamos 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*”.³⁵⁷

Se observa que el ‘teatro de lo imaginario’ de Reverón no sólo se manifiesta en la conformación de su espacio vital, en sus prácticas (“ritualidad”), y en la creación de sus objetos, en supuesto contraste con algún formalismo atribuido a su pintura (una dicotomía entre formas de creación que en esta perspectiva se revela superficial e irrelevante);³⁵⁸ sino que su actividad figurante y los fantasmas que la movilizan recorren todos estos ámbitos como formas, figuras y sombras (colores) ante sus ojos, encontrando acogida en sus telas; así que los fantasmas de Reverón se infiltran en su pensamiento y en su pintura, lo mismo que en sus prácticas vitales y la creación de sus objetos, porque son motivos para operaciones visuales de «figurabilidad» desde el ensueño y el imaginario, aunque desde luego, él decante sus obsesiones anímicas (sus *móviles*) realizándolos en su obra como materiales artísticamente elaborados.³⁵⁹

³⁵⁶ Vid. C. Gustav Jung, *op. cit.*, pp. 141-2.

³⁵⁷ *Voces*, *op. cit.*, p. 160, cursivas mías; *vid.* Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 67.

³⁵⁸ Vid. José Balza, *op. cit.*, *págsim*; Diana Olivo, *Armando Reverón: ritualidad y representación*, 2009; *cf.* Antonio Berni, “Armando Reverón. El Creador”, *Escritos y papeles privados*, 1999, pp. 191-2.

³⁵⁹ Así que en sus telas, “las sombras de los colores” eran: “... parte de un sueño donde los fantasmas tomaron forma de hombres y mujeres extraños, como sombras de sueño que eran”, diría Guillermo Meneses, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 26; *vid. Supra*, nota 91.

12. Alegorías.

En el trayecto que describe su pintura meridiana, Reverón problematiza al color tensando la relación entre sus aspectos colóricos y cromáticos; insólita manera de controvertir la pintura mediante una “técnica combativa” que cifra entre sus estratos materiales y su apariencia visual constelaciones de sentido y significado, las cuales pertenecen al orbe de una galaxia alegórica, la cual, por cierto, sería ingenuo pretender fijar o agotar, sabiendo que: “Los recursos simbólicos de la elisión [...] son tan ilimitados como el lenguaje [...] y la sinonimia de la expulsión es vasta”.³⁶⁰ Finalmente, la lectura de los colores como indicios de una interioridad anímica en agonía (pugna), no excluye de la complejidad de ese proceso imaginario a otros posibles campos de referencia; así, en su trato del color se concretarían señas de motivaciones y obsesiones de índole personal, lo mismo que las marcas incisivas de su postura disidente.

Así, apartándose de los códigos de la tradición asumidos en la práctica generalizada, subvirtiendo el orden predeterminado de materiales, procedimientos y funciones en el cuadro, introduce una problemática inédita en el arte de su época al desincorporar la estructura del cuadro, saturándola con fuertes cargas de sentido, interpelando al espectador desde una visibilidad radical. Parafraseando a Louis Marin, se diría que en sus obras la función de la representación es hacer de sus procesos de construcción-deconstrucción pictórica: “... los procesos mismos de producción del sentido”. Yendo mas allá de las corrientes principales del arte de su tiempo, Reverón emprende un viraje desde una concepción de la creación artística entendida ante todo como producción de formas (donde el “problema del color” es localizado en un nivel sintáctico), hacia su mayor entendimiento como producción de sentido, donde “las actitudes devienen formas”.³⁶¹

³⁶⁰ Severo Sarduy: “Elipsis: Góngora”, *op. cit.*, p. 1236.

³⁶¹ Harald Szeemann, “Chronology of Projects”, *Harald Szeemann papers, 1892-2010*, Getty Research Institute (recurso electrónico); Louis Marin, *La Critique du discours*, *op. cit.*, p. 22; aquí es necesario remitir a la *filmografía* sobre el artista, *vid. Infra*, p. 138.

En particular: ya que el «sentido» de su obra es intrínseco a su actitud deliberadamente disidente y a su posición de exterioridad (marginal), a través de la materialidad de sus soportes y su tratamiento concretaría sus valoraciones de manera bastante evidente, pues si su obra ostenta un signo de disenso con los valores de la civilización moderna, lo manifiesta principalmente en este nivel colórico.³⁶² Recuperando una formulación de Gabriela Siracusano, diríamos que para el pintor: “... el color, ya sea en su estado material o percibido como cromatismo, estructuró prácticas de resistencia” en relación con las formas y figuras del poder en su época;³⁶³ donde el “contrasentido de la vida” del artista se refracta en un espectro más amplio de posibles campos de significado, si en su trato del color “articula” su relación con las estructuras que en su época: “... organizan y singularizan la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad”.³⁶⁴

En otra escala, vale apuntar que la tensión sostenida entre materialidad y cromatismo en su obra encarna tempranamente el carácter “problemático” del color que atraviesa la pintura del siglo XX, que se debate entre la afirmación sensitiva de la experiencia cromática y su angustiada negación.³⁶⁵ En suma, en la pintura meridiana el color *no* tiene una función meramente ornamental o decorativa, sino que es parte de una creación más amplia entendida como producción de sentido y significado, que ‘se refracta’ hacia instancias estéticas, retóricas, líricas, afectivas, sociales, éticas, políticas, en el marco de representaciones que abren el símbolo y la alegoría, sin reducirse a una dimensión puramente óptica; un rasgo que la acerca al arte actual, y la sostiene como objeto de interés para la investigación contemporánea sobre la dimensión semiológica del arte, y sobre el influjo que recibe del imaginario.

³⁶² *Vid. Supra*, página 99.

³⁶³ Gabriela Siracusano, *El poder de los colores*, 2005, p. 240.

³⁶⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación*, 1992, p. X; como ejemplo, *vid. Supra*, nota 200.

³⁶⁵ En las expresiones del “acromatismo”, o en la “objetualidad inmanente” de lo material, “resto” más bien exangüe del color, llevado –no sin “crueldad”– al límite de su colapso, *vid.* John Gage, “Colour trouble”, *Colour in art*, 2006, pp. 197-209; Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 125; Luis Pérez Oramas, “Reverón y el arte moderno”, *op. cit.*, p. 62.

C O N S I D E R A C I O N E S

F I N A L E S

Según los argumentos expuestos, se plantean las siguientes consideraciones finales:

En primera instancia, cabe afirmar que la proposición planteada en el origen de la investigación (que el efecto del color en las obras de Reverón es irreductible al concepto de monocromía) queda validada, y expuesta la vaguedad de los dictámenes sobre su ‘falta de color’ y presunto ‘acromatismo’. Los análisis previos proveen elementos para plantear las siguientes conclusiones: El predominio del blanco en las telas de Reverón no permite establecer por sí solo y en sentido estricto una periodización amplia en su obra, porque, en rigor, no se trata de un aspecto universal en ninguna época de su trayectoria, hasta donde permite entenderlo su producción conocida. Aquí podría exceptuarse quizás el momento de “apogeo” de su pintura meridiana (hacia 1932), que, en todo caso –como ha indicado John Elderfield–, no es suficiente para caracterizar el resto de su obra de esta época.

Sin embargo, en toda ella se manifiesta esta vertiente de sus indagaciones: donde el blanco como tonalidad predomina en la impresión cromática de algunas telas (incluso las más emblemáticas). La presencia de colorantes blancos en las telas y la impresión de blancura que producen, aun sin ser contundente, ha sido *abstraído* como el rasgo cromático común a estas obras más allá de sus evidentes diferencias, en una curiosa e interesante operación –imprecisa pero bien significativa– de generalización y simplificación (y podríamos pensar aún, de blanqueo) de impresiones cromáticas particulares en una categoría colorística capaz de recogerlas bajo un mismo aire, en un *tempo*, bajo la luz conciliadora de una palabra, una expresión: no sólo pintura blanca, sino *manera blanca* y aún *época blanca*, sabiendo lo que de ella se quiere dejar en la memoria a través de las palabras, donde la expresión colorística es llamada y cristal –algo empañado, acaso– para una evocación, para el asomo a los colores vistos e imaginados desde otro lugar y otra época.

En cambio, la impresión de claridad de sus telas puede considerarse ubicua, si no en toda la época comprendida entre 1920 y 1940, al menos en su producción paisajística entre 1920 y 1933, lo cual alentaría la pretensión de verlas en conjunto como un «período» continuo estilísticamente. En cuanto a la impresión *figurativa* de luminosidad, es característica de su pintura de paisaje al aire libre en todo el período entre 1920 y 1940; en cambio, apenas incumbe a sus trabajos en interior (desnudos, retratos y escenas cotidianas); lo anterior no concierne al efecto isocromático producido por las obras en tanto que superficies, con una textura enérgica que aparece como una reminiscencia de sus impresiones cenestésicas al aire libre, sobre la arena, en la ribera del mar. La idea de una pintura meridiana recupera sobre todo la nota luminosa de todo esto, aunque implica la impresión de claridad y, eventualmente, recoge la de blancura, por lo que caracteriza a toda su pintura de paisaje comprendida en esta época (1920-42), aunque aquí ha sido referida particularmente a aquella datada entre 1920 y 1933. Pintura luminosa, clara, eventualmente blanca (ahora cándida, ahora alba), y todavía: pintura gestada en torno a la hora meridiana, al aire libre, junto a la piel plateada del Caribe venezolano.

En retrospectiva, la investigación dio lugar a una serie de tareas preparatorias que contienen *aportaciones: al estudio del color en el arte (en general), y al de la obra del artista (en particular)*. Así, hubo ocasión de articular en un MARCO HISTÓRICO crítico (**sección primera**) los juicios sobre el asunto del color en Reverón, introduciéndolos en un contexto polémico, en el que adquieren perfiles y matices distintos a los que tienen en sus textos de origen; esto ha permitido ilustrar la relatividad histórica de los conceptos, juicios y discursos respecto de los efectos de color, así como la distancia entre la percepción cromática y sus referentes en el ámbito del lenguaje; es decir, la influencia de la cultura, la palabra y el imaginario en las coloraciones de las cosas, ulterior a la experiencia cromática concreta de los individuos (**sección segunda**).

Labor fundamental para la estructuración del MARCO CONCEPTUAL fue la de precisar lo antes posible los *niveles de análisis del color* pertinentes (**sección tercera**), lo cual permitió discriminar mejor sus documentos y materiales, situando sus contenidos y objetos en el nivel correspondiente, sin ver entorpecido el examen por las confusiones comunes, excesivamente frecuentes, entre ellos. Tal distinción se ha mostrado operativa para examinar el trato del color en la pintura de Reverón y se propone como un recurso viable que podría extenderse al estudio de otros objetos visuales. Si bien, las diferencias en los *niveles crómico, cromático, colórico y colorístico* son implícitamente asumidas en la práctica, no son articuladas y diferenciadas claramente en los análisis y discursos; su integración en un sencillo modelo permite captar matices y relaciones más finos y discernir aspectos que de otra manera permanecerían oscuros, favoreciendo su comunicación; esto lo prueba el examen de las obras de Reverón; tan ricas en sutilezas y complejidades en cada uno de estos niveles.

Tal estructuración dio lugar a la elaboración de una *red de conceptos* que pudieran captar mejor las particularidades de las obras, y permitieran orientarse en el campo difuso de sus variaciones, aspirando a una aproximación más aproximada a las indagaciones del artista (**sección quinta**). En la práctica, tales conceptos permitieron discernir matices técnicos y estéticos, así como nexos históricos en las obras, cuya inadvertencia habría desmerecido su examen e interpretación. *Isotonalidad, oligotonalidad, isocromatismo, homocromatismo*, sin ser conceptos nuevos, cumplen (en su estructuración coherente) la función orientadora que se previó para ellos, pues el recurso a conceptos más finos y adecuados aclara los juicios y discursos, en el entendido de su valor relativo a propósito de obras cuya complejidad y sutileza desafía cualquier fijación de categorías y términos; tal red conceptual, si bien específica, sería perfectamente aplicable a objetos afines en otras áreas de las artes visuales que involucren el estudio y/o la producción del color.

Entre las contribuciones a la literatura sobre el artista, cabe destacar el capítulo de REFERENTES sobre su vida y su obra, especialmente la **sección sexta**, dedicada a la tarea de rastrear sus experiencias artísticas y las concepciones sobre la pintura que asimila durante su etapa formativa. Esta revisión sintética, orientada sobre todo a aclarar los aspectos relativos a su trato del color, además de apoyar la tesis de la importancia de su cultura artística en su práctica pictórica, ofrece hallazgos novedosos apoyados en datos consistentes y derivados de análisis formales cuidadosos, los cuáles, de ser validados –y sin pretender arrogarse las competencias del historiador de oficio–, podrían pensarse relevantes para cualquier enfoque de su obra en un nivel de mayor generalidad, además de sugerir vías de investigación poco exploradas, que en este texto sólo pueden ser aludidas o brevemente indicadas. Aportación muy similar ofrecería la **sección séptima** del mismo capítulo.

Parte importante del EXAMEN radica en la precisión de sus principales *motivos* (**sección octava**), entendidos aquí (en sentido etimológico amplio, y no estrictamente icónico) como *móviles*, *atmosférico y lumínico* cuya persistencia aconseja reconsiderar la pura visualidad recurrentemente atribuida a su pintura, atendiendo a otras dimensiones: estéticas –intersensoriales–, imaginativas, anímicas, ambientales, existenciales, de su aproximación al color; así como a las relaciones entre percepción, memoria, cultura e imaginación en su proceso creativo, adelantadas por otros autores. La **sección novena** sintetiza estos aspectos en un balance taxativo de su *complejo trato del color*. El examen formal que ocupa la **décima sección**, permitió derivar notas productivas sobre aspectos concretos que el color desempeña en sus telas, sobre todo en el nivel de las impresiones cromáticas, identificando aspectos claves que cumplen funciones simbólicas decisivas para toda interpretación. Distinciones implícitas para el artista, inquietantes para su sensibilidad y patentes en su oficio, calidades que son “índices” cruciales de su atormentado imaginario, como la del brillo en la *candidez* y el mate en la *albura*.

Finalmente, con los recursos teóricos y metodológicos previamente establecidos (**sección cuarta**), fue posible trazar un contorno ampliado de la representación a propósito del color en las obras (**sección undécima**), llevando su INTERPRETACIÓN semiológica al orbe de la alegoría y el símbolo (**sección duodécima**), dando una idea de las diversas *funciones* y campos de significación que alcanza, e identificando la *elipsis* como *la figura (retórica) de pensamiento, expresión y afección* que rige sus transfiguraciones, lo cual, por otra parte, permitió comprender las *homologías estructurales* entre las prácticas artísticas y vitales del pintor, a las que se encuentran inextricablemente ligadas. Indicios de convergencias en constelaciones de sentido que manifiestan la unidad de su creación (entendida siguiendo a otros autores en un concepto amplio, en tanto que involucra formas de vivir, valorar y actuar que rebasan la idea convencional de la práctica artística). Donde la elipsis operaría, no como recurso retórico en sentido estricto (artificio de persuasión), sino como un “mecanismo” común a los *móviles* que desde la interioridad del artista encuentran sus “índices” de “figurabilidad” en cosas, actos y formas. Planteamiento teórico que podría apoyar seguimientos más específicos del potencial alegórico de estas operaciones, y que de momento proporciona elementos para el estudio y la valoración de la obra reveroniana desde el momento actual: como objeto de interés para la investigación y la práctica artística contemporáneas.

F U E N T E S D E C O N S U L T A

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBERTI, Leonne Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Tecnos, col. Metrópolis, 1999;
trad. Rocío de la Villa.
- ~ *De pictura* [1435], Italia: Laterza, 1980. [www.liberliber.it/biblioteca/: 7.06.2008].
- ARISTÓTELES, *Sobre los colores* [s. IV a.C.], España: Bassarai Arte, col. Apuntes de Estética, n° 4, 2006.
- ~ *De Anima*, Buenos Aires: Leviatán, 2008; trad. Alfredo Llanos.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* [1954], Madrid: Alianza, col. Forma, 1979,
trad. María Luisa Balseiro.
- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* [1942], México:
Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, n° 279, 1978; trad. Ida Vitale.
- ~ *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* [1943], México:
Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, n° 139, 1958; trad. Ernestina de Champourcin.
- ~ *La poética de la ensoñación* [1960], México: Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, no. 330,
1982; trad. Ida Vitale.
- BALL, Philip, *La invención del color*, Madrid - México: Turner - Fondo de Cultura Económica, 2003;
trad. José Adrián Vitier.
- BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores*, Barcelona: Paidós, col. Estética, n° 11, 1987; trad. Rosa Premat.
- BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 2004.
- CARRERE Alberto; José Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen, n° 59, 2000.
- CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, 1996;
trad. Horacio Pons.
- ~ *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, col. Historia, 1992.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura* [1490-1516], Madrid: Akal, col. Básica de bolsillo, n° 108, 2007,
trad. Ángel González García.
- DELAMARE, François; *Colour. Making and using dyes and pigments*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- DERRIDA, Jacques, “La farmacia de Platón”, *La diseminación* [1972], Madrid: Fundamentos, col. Espiral. Ensayo, 1975;
trad. José Martín Arancibia.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* [1921], Barcelona: Reverté, 2001, trad. Daniel Morata.

- ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Barcelona: Debolsillo, 2010; trad. María Pons Irazazábal.
- ELKINS, James, *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Nueva York - Londres: Routledge, 2000.
- FERRER, Eulalio, *Los lenguajes del color*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Tezontle, 2007.
- FINLAY, Victoria, *Colores*, México: Océano, 2004, trad. Eva Acosta.
- FREUD, Sigmund, *Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras* [1910] *Obras Completas*, vol. XI, Buenos Aires: Amorrortu, 2006; trad. Luis López-Ballesteros.
- GAGE, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción* [1993], Madrid: Siruela, col. La Biblioteca Azul, n.º 1, 2001; trad. Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín.
- ~ *Colour in art*, Londres: Thames & Hudson, col. World of Art, 2006.
- GOETHE, Wolfgang, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* [1808], "Naturwissenschaftliche Schriften I", *Goethes Werke*, Erich Trunz (ed.) Munich: C.H. Beck, 1989, 10ª ed., vol. 13 de 14.
- ~ *Teoría de la naturaleza*, Madrid: Tecnos, col. Clásicos del pensamiento, 1997, trad. Diego Sánchez Meca.
- ~ *Teoría de los colores*, Madrid: Celeste - Colegio oficial de arquitectos técnicos de Murcia, 1999.
- GOLDWATER, Robert, *Symbolism*, Estados Unidos: Westview Press, 1979.
- HEIDEGGER, Martin, *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio* [1964]. *El arte y el espacio* [1969], Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003; trad. Mercedes Sarabia.
- ~ *Arte y poesía* [1952], México: Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, n.º 229, 1973; trad. Samuel Ramos.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno* [1956], Buenos Aires: Nueva Visión, col. Diagonal, 1994; trad. José María Coco Ferrari, Cristóbal Piechocki.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas II. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas - Fondo de Cultura Económica, 2005; trad. Antonio Zirión.
- IRUJO, Julián, *Tecnologías pictóricas y creatividad*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1997.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicología y alquimia* [1944], Barcelona: Plaza y Janés, 1989; trad. Ángel Sabrido.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *The eloquence of Color, Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1993.
- MALÉVICH, Kasimir, *Escritos*, Madrid: Síntesis, 1996; trad. Miguel Etayo.

- MARIN, Louis, *La Critique du discours. Études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, París: Minuit, 1975.
- ~ *Estudios semiológicos*, Madrid: A. Corazón, Comunicación, n.º 62, 1978; trad. Joaquín Fernández.
 - ~ *Le Portrait du Roi*, París, Les Éditions de Minuit, 1981.
 - ~ “La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin”, *Análisis de las imágenes*, Christian Metz (ed.) Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1982; trad. Marie Thérèse Cevasco.
 - ~ *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París: Éditions du Seuil, 1993.
 - ~ *On Representation*, California: Stanford University Press, col. Meridian, 2001; trad. Catherine Porter.
 - ~ “Poder, representación, imagen”, *Prismas*, n.º 13, 2009, pp. 135-153; trad. Horacio Pons.
- MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas del arte* [1940], Madrid: Turson, 1993; trad. Juan Manuel Ibeas.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu* [1964], Buenos Aires: Paidós, 1977; trad. Jorge Romero Brest.
- MICHELET, Jules, *El mar* [1861], México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, col. Cien del mundo, 1999; trad. Dominique Dufétel Crimet.
- NEWTON, Isaac, *Opticks, or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres [Smith & Walford], 1704.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* [1885], Madrid: Alianza, col. Biblioteca de autor, 1997, trad. Andrés Sanchez Pascual.
- PASTOUREAU Michel, *Blue, The history of a Color*, Reino Unido: Princeton University Press, 2001.
- ~ *Diccionario de los colores*, Barcelona: Paidós, 2009; trad. Núria Petit Fontseré.
 - ~ Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 2006; trad. María José Furió.
- PAWLIK, Johannes, *Teoría del color* [1969], Barcelona: Paidós, col. Estética, n.º 23, 1996; trad. Carlos Fortea.
- PLATÓN, “Menón o de la virtud”, *Diálogos*, México: Porrúa, col. “Sepan cuantos...”, n.º 13A, 2009 (3ª ed.).
- ~ *Menón*, México: Universidad Nacional Autónoma de México · Instituto de Investigaciones Filológicas, col. Bibliotheca Scriptorvm, Graecorvm et Romanorvm Mexicana, Obras de Platón, 9, 1986 (2ª ed.), versión: Ute Schmidt Osmanczik.
- PLINIO EL VIEJO, *Storia delle arti antiche* [s.I.], Silvio Ferri (ed.) Milán: Rizzoli, Biblioteca Universale, col. Classici Greci e Latini, 2007.
- READ, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* [1955], México: Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, 127, 1957. Trad. Horacio Flores Sánchez.

- RILEY, Charles, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, Hanover: University Press of New England, 1995.
- SALA, Emilio, *Gramática del color* [1906], Valencia: Diputación de Valencia, 1999.
- SANZ JUAN Carlos; Rosa Gallego, *Diccionario del color*, Madrid: Akal, 2001.
- SCHIFFMAN, Richard, *La percepción sensorial*, México: Limusa - Wiley, 2008, trad. Claudio Ardisson.
- SCHOPENHAUER, Arthur, “Sulla teoria dei colori” [1851] *Parerga e paralipomena. Scritti filosofici minori*, Turín: Boringhieri, 1963, vol. II, trad. Mazzino Montinari.
- SIGAUT, Nelly (ed.), *Espacios y patrimonios*, Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- SIRACUSANO, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI - XVIII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, col. Historia, 2005.
- STEINER, Rudolf, “Das Farberlebnis”, *Das Wesen der Farben*, [1921], *Gesamtausgabe. Vorträge über Kunst*, Hilde Raske, Hella Wiesberger (ed.), Dornach - Schweiz: Rudolf Steiner, 1973 (4ª ed. 1991).
 ~ *Colour*, Sussex: Rudolph Steiner Press, 1996.
- VARICHON, Anne, *Colores. Historia de su significado y fabricación* [2005], Barcelona: Gustavo Gili, 2009, trad. Mónica Rubio.
- WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, 1993, Madrid: Visor, col. La balsa de la Medusa, n.º 59, 1993; trad. José Luis Arántegui.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones sobre los colores* [1950-1, 1977], G.E.M. Anscombe (ed.) Barcelona/México: Paidós - Universidad Nacional Autónoma de México · Instituto de Investigaciones Filosóficas, col. Estética, n.º 21, 1994; trad. Alejandro Tomasini Bassols.
- ZAMORA, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México · Escuela Nacional de Artes Plásticas, col. Espiral, 2007.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

CATÁLOGOS:

- Armando Reverón*, Juan Calzadilla (ed.), Caracas: Ernesto Armitano, 2ª ed. 1991.
- Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*, Francisco Guasch y Homs; Esteban Batlle Ametlló (ed.),
Barcelona: Junta de Museos, 1926.
- Museo del Prado. Casón del Buen Retiro, Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, Joaquín de la Puente (ed.),
Madrid, 1985.
- Museo del Prado. Inventario general de pinturas*, Madrid, Museo del Prado - Espasa-Calpe, 1990-6, 3 vols.
- Goya. 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, José Gudiol (ed.), Barcelona: Polígrafa,
c. 1980, 4 vols.
- Arte y arquitectura. Museo del Louvre*, Gabriele Bartz; Eberhard König (ed.), Colonia: Könemann, 2005.
- Paintings in the Musée d'Orsay*, Lemoine, Serge (ed.), Londres: Thames and Hudson, 2004.
- Museo Emilio Boggio*, Juan Calzadilla; Baptistin Rinaldi (ed.), Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975.

– DE EXPOSICIÓN:

- Tres siglos de pintura venezolana* (1948), Museo de Bellas Artes, Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Exposición retrospectiva de Armando Reverón* (1955), Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Seasons and Moments, The Landscapes of Claude Monet* (1960), Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Artistas alemanes en latinoamérica: pintores y naturalistas del siglo XIX ilustran un continente* (1978),
Instituto Ibero- Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín: Reimer.
- Nicolás Ferdinandov 1886-1925* (1980), Galería de Arte Nacional, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- América: mirada interior. Figari, Reverón, Santa María* (1985), Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Armando Reverón. La magia solar. Venezuela en México* (1988-1989), Ciudad de México, Museo Rufino Tamayo.
- Reverón en cien años de pintura en Venezuela* (1989), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: Armitano.
- Armando Reverón (1889-1954). Exposición antológica* (1992), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez,
Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Antonio Herrera Toro, 1857- 1974. Final de un siglo* (1995-1996), Galería de Arte Nacional, Caracas.
- Antoni Muñoz Degrain. Valencia 1840-Málaga 1924*, (1996) Museo Santo Pío V, Valencia: Generalitat Valenciana.

Corot 1796-1875 (1996-1997), París: Galeries Nationaux du Grand Palais - Ottawa: Musée de Beaux-Arts de Canadá - Nueva York: The Metropolitan Museum of Nueva York, Madrid: Electa.

Armando Reverón. Luz y cálida sombra del Caribe, Colombia - Puerto Rico - Costa Rica - Venezuela (1996-1997), Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

La obra de Camille Pissarro en Venezuela, (1998), Bogotá, Gabinete de Estampas, Biblioteca Luis Ángel Arango, Caracas: Banco Central de Venezuela.

Impressionists in Winter. Effets de Neige (1998-1999), Washington, The Philips Collection - San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, Londres: Philip Wilson.

Velázquez a Roma. Velázquez e Roma (1999-2000), Roma, Galería Borghese, Milán: Skira.

Carlos de Haes, 1826-1898 (2002), Santander, Fundación Marcelino Botin.

El siglo XIX en el Prado (2007-2008), Madrid: Museo Nacional del Prado, Madrid: Tf editores.

Armando Reverón at the Museum of Modern Art of Nueva York (2007), Nueva York: Museo de Arte Moderno.

LIBROS

- AAVV., *Armando Reverón. 10 ensayos*, Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975.
- ~ *Reverón. 18 testimonios*, Juan Calzadilla; Willy Aranguren (comps.), Caracas: Lagoven, 1979.
- ~ *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid: Tecnos, s/d.
- ~ *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, Caracas: Galería Nacional de Arte, c. 2005.
- BALZA, José, *Análogo, simultáneo*, Caracas: Galería de Arte Nacional, Serie Estudios, 1983.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BAZIN, Germaine, *Tesoros del impresionismo en el Louvre*, Barcelona - Madrid - México: Daimón - Manuel Tamayo, 1962, trad. José Antonio Fontanilla.
- BERNI, Antonio, *Escritos y papeles privados*, Buenos Aires: Grupo Editorial Temas, 1999.
- BERUETE, Aureliano, *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, [s/n.] 1926.
- BOULTON, Alfredo, *La obra de Armando Reverón*, Caracas: Ediciones de la Fundación Newmann, 1966.
- ~ *Historia de la pintura en Venezuela. Epoca Nacional de Lovera a Reverón*, vol. II, Caracas: Arte, c. 1968.
- ~ *Reverón*, Caracas: Macanao, 1979.

- CALZADILLA, Juan, *Pintores venezolanos*, Caracas: Ministerio de Educación, col. Vigilia, n° 3, 1963.
- ~ *Arturo Michelena*, Caracas: Armitano, 1973.
 - ~ *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*, Caracas: Inversiones M. Barquin, 1975.
 - ~ Perán Erminy, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, Caracas: Compañía Shell, 1975.
 - ~ *Obras singulares del arte en Venezuela*, La Enciclopedia Vasca, 1979
 - ~ (ed.) *Voces y demonios de Armando Reverón*. Caracas: Alfadil, c. 1990.
- CARPENTIER, Alejo, *De lo real maravilloso americano* [1964], México: Universidad Nacional Autónoma de México, col. Pequeños grandes ensayos, n° 6, 2003.
- CHENG, François, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia: Pre-textos, 2007.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *La pintura catalana*, Palma de Mallorca: Moll, s/d.
- DA ANTONIO, Francisco, *Textos sobre arte: Venezuela, 1682-1982*, Caracas: Galería de Arte Nacional, c. 1982.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán (ed.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001, 2 volúmenes.
- FOCILLON, Henry, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano* [1934], México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, col. Ensayos, 2010; trad. Fernando Zamora Águila.
- FORMAGGIO, Dino, Goya, 1960, Novara - México: Instituto Geografico de Agostini - Hermes, 1960.
- GRADOWSKA, Anna, *Cristobal Rojas, un siglo después y otros ensayos*, Caracas: Galería de Arte Nacional, s/d.
- JUNYENT, Albert, *Boggio*, Caracas: Italgáfica, 1970.
- LEZAMA LIMA, José, “La curiosidad barroca”, *Obras Completas*, vol. 2, México: Aguilar, col. Biblioteca de autores modernos, 1977.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Luis Alfredo, *El Círculo de Bellas Artes*, Caracas: Editora Nacional, c. 1976.
- MENESES, Guillermo, *El arte, la razón y otras menudencias*, Caracas: Galería de Arte Nacional, 1982.
- NAVE, Alain, *Le Musée d'Orsay. Histoire, Architecture, Collections*, París: Société Nouvelle Adam Biro, 1999.
- NORIEGA, Simón, *Venezuela en sus artes visuales*, Mérida (Venezuela): El autor, 2001.
- NUCETE SARDI, José, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas, 1940.
- PALENZUELA, Juan Carlos, *Emilio Boggio en Caracas, julio noviembre de 1919*, Caracas: [s/e], c. 1982.

- PÉREZ ORAMAS, Luis, *Armando Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, 1989.
- ~ *Mirar furtivo*, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1997.
- PETROVSKY, Iván, *Viaje visual*, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, Galería de Arte Nacional, 1981.
- PICÓN SALAS, Mariano, *Las formas y las visiones: Ensayos sobre arte*, Caracas: Galería de Arte Nacional, 1984.
- ~ *Suma de Venezuela: Historia y síntesis. Lugares y cosas. Creación e imágenes*, Caracas: Monte Ávila, 1987.
- PLANCHART, Enrique, *Martín Tovar y Tovar, 1828-1902*, Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1952.
- ~ *La pintura en Venezuela*, Caracas [Imprenta López], 1956.
- ~ *Arturo Michelena*, Enrique Planchart (ed.), Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1948.
- POMPEY, Francisco, *El Prado. Guía gráfica y espiritual con sus 200 mejores cuadros*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1945.
- QUINTANA CASTILLO, Manuel, *Cuaderno de pintura*, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1982.
- RAMOS GIUGNI, Ángel, *Doce pintores y críticos de arte*, Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1976.
- RODRIGUEZ, Leopoldo, *Los maestros del impresionismo español*, Madrid: Ibérico europea de ediciones, c. 1978.
- ROQUE, Georges, “El color, entre carne y alma”, *La carne y el color*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes - Museo Nacional de Arte, 2008.
- SARDUY, Severo, *Obra Completa*, vol. II, Gustavo Guerrero, François Wahl (coords.), Madrid: ALLCA XX, col. Archivos de la literatura latinoamericana, n.º. 40, 1999.
- SILVA, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, Caracas: Armitano, 2000, vols. II y III.
- STOICHITA, Víctor, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1996.

TESIS

- GUERRERO, Aura, *Génesis y evolución de la pintura de paisaje en Venezuela*, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (Doctorado en Historia del Arte) [<http://eprints.ucm.es/2396/..13.03.2012>].
- PARADISI, José Augusto, *Reverón, el pintor iniciado*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Escuela Nacional de Pintura *La Esmeralda*, 1991 (Licenciatura en Pintura).
- QUINTERO, Sonia, *Armando Reverón. Entre resplandores y neblinas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007 (Maestría en Historia del Arte).
- OLIVO, Diana, *Armando Reverón: ritualidad y representación*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009 (Maestría en Historia del Arte).

DOCUMENTOS EN LÍNEA:

- Carlos de Haes, “De la pintura de Paisaje antigua y moderna”, *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Tomo I. Madrid, [Imprenta y Fundición de Manuel Tello], 1872.:
<http://ddd.uab.cat/record/72377>, 21.05.2013.
- Emilio Ruiz Cañabate, *Catálogo de las Obras del Museo Nacional. Pintura y Escultura (Pintores contemporáneos)*, Madrid [Establecimiento tipográfico de L. Polo], 1889 .:
http://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/catalogos/dup21_1918_2/, 10.01.2012.
- Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid [Imprenta y Forotipia de J. Lacoste], 1910.:
http://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/catalogos/24_332/, 21.02.2012.
- Francisco de Borja Medina, “El impresionismo en el paisaje de Muñoz Degrain”, *Jábega*, nº II, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1975 .:
<http://www.cedma.com/catalogo/jabega.php?num=II>.: 21.03.2011.
- Susana López Albert, “Los discípulos de Muñoz Degrain. Su relación con Pablo Picasso”, *Ars Longa*, Universidad de Valencia, nºs. 9 y 10, octubre de 2000 .:
<http://centros.uv.es/web/departamentos/D230/data/informacion/EI25/PDF528.pdf>, 15.03.2012.
- Harald Szeemann, “Chronology of Projects”, *Harald Szeemann papers, 1892-2010*, Getty Research Institute, Los Angeles.:
http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/spcoll/2011m30_SzeemannProjectChronology.pdf
30.08.2013.

FILMOGRAFÍA

- | | |
|--------|---|
| 1934 | <i>Armando Reverón</i> , Edgar J. Anzola. |
| 1945-9 | <i>Reverón</i> , Roberto J. Lucca. |
| 1954 | <i>Reverón</i> , Margot Benacerraf. |

R E L A C I Ó N D E L Á M I N A S

II.

1. *Rostro blanco*, 1932, colección privada.
2. *Maja*, c. 1939, FGAN.
3. *Dos indias*, 1939, Fundación Museos Nacionales (FMN), Caracas.
4. *Mujer desnuda leyendo*, c. 1932, Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

IV.

5. *Figura bajo un uvero*, 1920, óleo sobre tela, 100 x 69 cm, colección privada.
6. *Los baños de Macuto*, c. 1921, óleo sobre tela, 65 x 52 cm, colección privada.
7. *La trinitaria*, 1922, óleo sobre tela, 84 x 74 cm, colección privada.
8. *Fiesta en Caraballeda*, 1924, óleo sobre tela, 95.5 x 67 cm, colección privada.
9. *Cocoteros en la playa*, 1926, óleo sobre tela, 61 x 47 cm, FMN.
10. *Luz tras mi enramada*, 1926, óleo sobre tela, 64 x 48 cm, colección privada.
11. *Marina*, 1927, temple y óleo sobre arpillera, 59.5 x 45.5 cm, FGAN.
12. *Paisaje en azul*, 1929, óleo sobre tela, 80 x 64 cm, FGAN.
13. *Paisaje de Tanaguarena*, s/d, óleo sobre tela, 80 x 63 cm, colección privada.
14. *El playón*, 1929, óleo sobre tela, 79 x 62 cm, colección privada.
15. *El árbol*, 1931, óleo sobre tela, 80 x 64 cm, colección privada.
16. *Paisaje blanco*, c. 1934, óleo sobre tela, 80 x 62 cm, colección privada.
17. *El rancho (El Caney)*, c. 1930, óleo sobre tela, 80 x 65 cm, FMN.
18. *Paisaje blanco*, c. 1933 (posfechado en 1940), óleo sobre tela, 88 x 65 cm, colección privada.

Fotografías:

Alfredo Boulton, 1966, figuras I-III (pp. 37, 50 y 63); 1979, figuras IV-VII (pp. 168-170).

C O N T E N I D O

INTRODUCCIÓN	5
I. MARCO HISTÓRICO	
1. La «época blanca»	11
II. MARCO TEÓRICO	
2. Los colores a través de las palabras	23
3. Niveles del análisis	25
i. Colores (<i>nivel crómico</i>)	26
ii. Impresiones de color (<i>nivel cromático</i>)	28
iii. Coloraciones (<i>nivel colorístico</i>)	30
iv. Colorantes (<i>nivel colórico</i>)	31
4. Enfoque y método	33
5. Categorías	35
v. Isotonalidad	35
vi. Oligotonalidad	37
vii. Isocromatismo	38
viii. Homocromatismo	39
III. REFERENTES	
6. Etapa formativa	43
7. El lugar y la creación	67
IV. EXAMEN	
8. Impresiones meridianas	79
ix. El motivo atmosférico	81
x. Claridad y luminosidad	85
9. El trato del color	91
10. Momentos e indicios	101
V. INTERPRETACIÓN	
11. Transfiguraciones	113
12. Alegorías	121
Consideraciones finales	123
Fuentes de consulta	129
Relación de láminas	139

En memoria de una tarde en *la región más transparente...*
