

2013

Una lectura de Reverón en la poesía venezolana o los vericuetos de un poema

Arturo Gutiérrez Plaza

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Plaza, Arturo Gutiérrez (April 2013) "Una lectura de Reverón en la poesía venezolana o los vericuetos de un poema," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/5>

This Estudios y Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

UNA LECTURA DE REVERÓN EN LA POESÍA VENEZOLANA O LOS VERICUETOS DE UN POEMA

Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar

*E*stas páginas nacen de una conjunción en la que se imbrican el recuerdo, la amistad, la poesía, la muerte y una suerte de cándida remisión a un sentimiento, marcado por la vida en el extranjero, de pertenencia a una patria como espacio de reconocimiento geográfico, cultural y afectivo. Allí encuentran su primordial asidero. Otros impulsos la conformarán en trama: aquellos que certifican que tras toda experiencia verbal existen vínculos, tejidos, ocultos hilos inscritos desde mucho en su interior, de cuya consciencia parcial o tardía ha de rendir cuentas, también, el acto creador.

A comienzos del año 2007, viajé 14 horas por tierra acompañado del poeta chileno, Marcelo Rioseco, desde la ciudad de Cincinnati, en las riberas del río Ohio, hasta New York. El principal motivo de esa corta visita a Manhattan, apenas 3 días, fue asistir a la exposición retrospectiva del pintor venezolano Armando Reverón, que ya estaba por clausurar en el Museo de Arte Moderno de esa metrópoli. Casi un año después, el 5 de febrero de 2008, ya de vuelta en la apacible Cincinnati le reiteraba un correo electrónico a Eugenio Montejo, donde le hacía mención del último suyo y del anterior mío, enviado también a Pedro Lastra, junto con un poema que le dedicaba a ambos. Parte de la carta decía lo siguiente: “en días pasado te envié varias veces un correo agradeciéndote el extraordinario poema de Supervielle y la traducción de Paz, junto con un poema que hace un tiempo escribí y deseé dedicarte a ti y a Pedro. Varias veces me rebotó ese correo, por lo que no sé si finalmente te llegó. Ahora acabo de recibir un correo de Pedro que quiero compartir contigo, junto con la copia del poema mencionado”. La carta de Pedro Lastra, fechada ese mismo día, daba acuse de recibo de la que le enviara una semana antes por vía postal y rememoraba tanto las circunstancias implicadas en el poema, como la extraña sincronía que

se hiciera manifiesta en el momento de su recepción. Así lo decía Pedro: "He recibido tu hermoso poema sobre Reverón, que nos has dedicado a Eugenio y a mí: me ha conmovido el poema y el recuerdo de aquella memorable andanza a Macuto, de la cual nos quedan las huellas de nuestros pasos en algunas fotografías. Pero hay algo, Arturo, 'que ciertamente no se nombra / con la palabra azar...': Es esto: el sábado vino Rigas Kappatos, desde Maryland, y se quedó acá en casa. El domingo en la mañana reparó en la foto que Anita nos tomó, a Eugenio y a mí, en la casa de Reverón, entre sus telas y muñecas. Como habíamos estado juntos con él en la exposición del MOMA, del 2007, le estuve contando aquella andanza, y hablamos largo de Reverón... Y ayer en la mañana encontré tu envío..."

La andanza a la que Pedro se refiere, se remonta a enero de 1999. Por aquellos días, estando él de visita en Caracas, por iniciativa de Eugenio organizamos una visita al Castillete de Reverón en Macuto. Pedro y su nieta, junto a Eugenio, nuestras respectivas familias y yo, compartimos esa tarde hurgando y recorriendo aquella morada, donde entre singulares objetos, muñecas, telas, animales, el viento y el sonido de las palmeras, viviera y construyera su mundo ilusorio y su refugio Armando Reverón.

Varias fotos atestiguan la existencia de esa tarde. Fotos que, como el mismo Pedro Lastra ha señalado en otro lugar, ofrecen una "fugaz sensación de irrealidad", pues con el devastador paso del tiempo y el trágico deslave ocurrido a finales de ese mismo año, adquirieron cualidades no solo de privilegiados testimonios sino también de signos enigmáticos y tal vez premonitorios.

El poema referido, escrito un tiempo después de la visita a New York, se llama "Reverón, Macuto-New York (MOMA 2007)", posee una dedicatoria: "A Pedro Lastra y Eugenio Montejo, en celebración de aquellos instantes preservados" y dice así:

Qué queda allí donde viviste, qué queda de tu Castillete.
Ahora aquí, en esta ciudad, el blanco de tus lienzos
no sólo oculta el color de nuestros trópicos,
el sonido incesante de sus bosques de palmeras.

Ahora es la luz de una foto velada,
aquélla en que estuvimos y ya no,
borrados por una avalancha de lodo y muerte.

Aquélla que escondía el rumor de la montaña,
el recuerdo de una tarde ya perdida, ya lejana,
una tarde como ésta, fría, ajena, cubierta de otro blanco,
cubierta, como esta ciudad, por un manto de nieve.

Transcurridos varios años, aquietadas las circunstancias que le dieron origen, otra mirada, hija más bien de las exigencias de la conciencia crítica e

histórico-literaria, me ha invitado a releer este poema de modo distinto, en busca de parentescos que se remontan, al menos, medio siglo atrás de los linderos que marcaron el cambio de milenio. Si bien las causas de tal indagatoria pudiesen conseguir afiliación en la premisa postulada por Harold Bloom, según la cual en cada lector de poesía coexisten un virtual poeta y un crítico, en este caso más que el binomio, caracterizado a menudo por sus imprecisas fronteras, o la señalada “angustia de las influencias”¹, me interesa la tríada lector-poeta-crítico, que ciertamente subyace en la creación poética. Como derivación de esta postura el lector y crítico ha invitado al poeta a recorrer y conocer una ya larga y tal vez insospechada tradición dentro de la poesía venezolana: la de la presencia de Armado Reverón en ella, como ningún otro pintor.

Veamos. Unos meses antes de la muerte de Reverón, en 1954, en una carta dirigida a Pedro Grases que sirvió de prefacio al libro *Bajo su mirada* de Enrique Planchart, fechada el 15 de febrero y escrita en Ottawa, Fernando Paz Castillo afirma², refiriéndose al retrato que antecede la colección de poemas: “El retrato, en mi concepto es simbólico y bien cuadra al libro de Enrique. Corresponde a la época. A lo que pensábamos del arte. Al afán de encontrar una expresión original, aunque siempre respetuosa del pasado. Novedad y tradición, tal pudiera ser el lema del escudo del círculo de Bellas Artes” (Planchart XI). Asimismo señala el parentesco entre el libro inicial de Planchart y la pintura: “desde este punto de vista son hermanos, frutos de una misma disciplina *Primeros Poemas* y el retrato de Reverón.” (Planchart XII). Esta apreciación se refuerza con la aseveración de que la “atenta observación de la naturaleza” es otro de los elementos característicos de la poesía de Planchart: “De una naturaleza *vista con ojos de pintor*”. (Planchart XXXIV; subrayado nuestro). Según la misma carta de Paz Castillo el óleo en el que se retrata a Planchart “es uno de los de aquella época de Reverón, en el cual predomina un ambiente azul, en veces violento, como de cuadro antiguo, sin mayores contrastes en la descomposición de la luz y sus reflejos sobre las superficies. El poeta tenía entonces veinte años. El rostro delgado aparece envuelto en una luminosidad vaga. La frente espaciosa con el pelo en desorden, de un desorden cuidado. La mirada soñadora, ligeramente ensimismada. Fue pintado hacia el año de 1913, en el Círculo de Bellas Artes. Armando acababa de regresar de España. Traía en las pupilas fresco su Greco y su Goya. Amaba sus colores carnales de este y la armonía musical de otro. Todavía no pensaba en el blanco fundamental ni había descubierto la profundidad de sus matices sin contrastes” (IX-X). Habría que advertir que el retrato pintado por Reverón³, escogido para abrir el libro de la obra poética de Planchart, fallecido en 1953, serviría también como homenaje a la memoria del poeta que devino figura fundamental de la crítica plástica en nuestro país. Así, según las palabras del autor del poema “El muro”, Reverón habría configurado con su pincel una imagen del poeta Planchart ganada por una intensa espiritualidad. “El retrato —lo que recuerdo de él [agrega paz Castillo]— tiene algo místico: poeta es el modelo. Poeta casi siempre (hermosa época inocente) en trance de poesía . . .

Puede decirse que el artista pintó el arquetipo de poeta, tal como entonces se concebía, rodeado por un ambiente superior” (X-XII)

No podríamos perder de vista que el 18 de septiembre de ese año, el mismo de la publicación del volumen de poemas de Planchart, ha de morir Reverón. Este hecho tuvo como antecedente el otorgamiento que se le hiciera del Premio Nacional de Pintura, el año anterior, en 1953. Se trata, pues, de un artista que para el momento de su muerte ya ha sido consagrado en el campo cultural del país. En su caso, dicha canonización estaría asociada a la figura del artista ascético, aislado y solitario, apartado del ruido mundanal y de las frivolidades, obsesionado por la búsqueda de una posibilidad de absoluto tras la omnívota y devoradora presencia de la luz tropical. Esta postura, además, habría de comulgar con otro ideario común de esa generación: la exploración de lo trascendente en la experiencia íntima del paisaje propio —recordemos que para 1932 Reverón había manifestado ya su deseo de “hacer una pintura verdaderamente venezolana” (Calzadilla 187)—. De tal modo, si en efecto la coyuntura del Círculo de Bellas Artes, a partir de 1912, sirvió como punto de confluencia de pintores, poetas, músicos y artistas de diversos géneros, amparados bajo la prédica anteriormente señalada por Paz Castillo, de “encontrar una expresión original”, “siempre respetuosa del pasado”, que conjagara además el deseo de aprehender íntimamente los elementos connotativos del espacio propio, Armando Reverón vendría a representar para mediados del siglo, el artista mejor consustanciado con ese ideario; su figura además de poseer los rasgos místicos del “poeta arquetípico” del retrato de Planchart, la locura como signo de lucidez y el primitivismo como exaltación de la compenetración con lo natural, era capaz de ofrecer un espacio mítico, una toponimia precisa donde ubicar la concreción de tales postulados: Macuto y el Castillete.

Esta visión generacional tendrá consecuencias históricas importantes, pues en ella subyace una concepción de la modernidad artística, en el caso venezolano, que difiere de modo sustantivo de los emprendimientos que tuvieron lugar en otras latitudes de América Latina y cuyas derivaciones llegan hasta nuestros días. Una modernidad conciliatoria entre la tradición y la novedad⁴, ajena a los carteles rupturistas y manifiestos de las vanguardias que se promovían y enardecían los ánimos en otras geografías. Esta percepción de la modernidad la encontraremos en poetas como Gerbasi y Montejo, quienes en sus apuestas poéticas intentarán también alcanzar una visión armoniosa entre el ser y la naturaleza, signada por la común conciencia de que la modernidad es “en cualquier época”, ante todo, “el modo distinto y específico de prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura” (Montejo *Taller* 27).

En un ensayo del mismo Montejo, titulado “La luz de ‘Los espacios cálidos’” se hace referencia a un encuentro entre Gerbasi y Reverón, a propósito de la aparición del libro del poeta de Canoabo. Al respecto nos dice: “Vicente Gerbasi refirió en una oportunidad que poco después de publicar *Los espacios cálidos* en 1952, decidió llevarle a Armando Reverón un ejemplar de su poemario. ‘Toqué

la campana de su “Castillete” —relata Vicente— y Reverón abrió la puerta, casi desnudo, con un pantalón corto y una gran barba blanca. Parecía un San Pedro con su mazo de llaves. Le entregué el libro y pasamos al patio. Puso en un banquillo mi libro y posó las llaves sobre él, diciendo: —Pongo las llaves sobre tu libro porque la poesía es la que tiene las llaves`... (159). Una vez más las visiones del poeta y el pintor se emparentan, ambas en celebración de las posibilidades que cada género artístico promete, dentro de una comunión de ideales que nace de una cierta consciencia de la insuficiencia, de la imposibilidad inherentemente humana de captación del misterio que connota al mundo. En un poema de Gerbasi, titulado precisamente “Armando Reverón”, recogido en la antología de su poesía publicada por Monte Ávila en 1980, se despliegan un compendio de imágenes cruzadas, escrutadas por miradas diversas, en las que aparecerán también las muñecas reveronianas como parte de ese paisaje escamoteado por la luz tropical, que es mirado y a la vez nos mira para interrogarnos. Allí dice: “La playa es un cristal de mediodía/ que anula los colores./ Sólo en el fondo del espejo/se hunde el fantasma/de una acacia en flor./ Esta es la bahía/ pintada en su casa de palmas./ Los ojos de sus muñecas/me miran como girasoles”.

En el prólogo escrito por Eugenio Montejo para la antología poética de Fernando Paz Castillo, editada por Monte Ávila en 1979, se señala como uno de los rasgos distintivos de la llamada generación del 18, el siguiente: “Lo inmediato desdeñado se redescubre: el poeta personaliza su lugar . . . , con lo cual se reivindicán los nombres de árboles y flores, de pueblos y lugares que el tributo rendido a una geografía exótica había abolida para entonces” (11-12). ¿Acaso no son estos postulados, atribuidos a los del 18, comunes también con los registrados en las obras de los poetas de *Los espacios cálidos* y *Trópico absoluto*? ¿Y acaso, no es ya y también la figura de Reverón, ese san Pedro de barba blanca, (habitante y) habitado por su Castillete, su Macuto, sus muñecas, las palmas, el viento, el mar, y esa luz insaciable, la luz tropical, una suerte de encarnación de tal ideario? Varias evidencias parecieran darle sustento a esta proposición. Pues no es otra cosa lo que encontramos, de nuevo, en un inconcluso proyecto poético del que nos diera noticia Montejo, en siete poemas, incluidos bajo el nombre de “Reverón y sus muñecas (fragmentos)” en su último libro, *Fábula del escriba*, publicado en el 2006.⁵ Allí el poeta adopta como perspectiva de enunciación la del propio Reverón, es decir el sujeto poético que nos habla hace las veces del mismo pintor, y los únicos interlocutores somos nosotros (los lectores) y sus muñecas. Pero ese pintor que nos habla, es también, de modo concurrente, el poeta que reitera una vez más su ideario poético, digamos, por persona interpuesta. Se trata de un Reverón que ha interiorizado su paisaje y abolido toda velocidad artificial, aquella no supeditada a los imperativos del ritmo cósmico, el principio armónico que rige al universo y al ser, siempre bajo el mismo designio: descifrar el misterio, pintándolo como el poeta que anota, en consonancia con la propia poética y el universo simbólico montejianiano. Leamos algunos versos de los tres primeros fragmentos: “Nunca pinté más lento que la

tierra/ni he pintado más rápido/. . ./No pinté por fuera con mis ojos,/ sino por dentro con el paisaje:/la palma en la sangre,/el viento en los huesos y en el pulso/ de mi tacto” (I); “Aquellas palmas y este mar amargo,/ por ejemplo,/ derivan hacia el blanco/ y resplandecen dentro de mi carne” (II); “Ese viento nació con el pincel/ que la somete a prueba/ convertida en paisaje” (III). Yendo más atrás, la representación de Reverón ofrecida por los poemas de Montejo nos invita a recordar a un poeta emblemático del romanticismo venezolano, me refiero a José Antonio Maitín (1804-1874), quien hizo de su rechazo a la vida citadina un postulado irrenunciable, cónsono con la concepción del artista anacoreta que construye su propio refugio, enclavado en un entorno natural incontaminado y salvaje, ganado por el ideal de la contemplación y el despojamiento. Si ese refugio, en la vida de Reverón fue su Castillete y Macuto, para Maitín lo fue el pueblo de Choroni, en la cordillera costeña del estado Aragua. En ambos casos, estos espacios si bien poseen una referencialidad geográfica específica, se construyen en un orden imaginario, con cualidades míticas indisociables de las obras de estos artistas. Algo parecido sucederá también con el Canoabo gerbasiano o, de otro modo, con esa imprecisa aldea pesquera de Puerto Malo, asiento del proyecto heteronímico montejiiano.⁶ El Reverón que nos habla desde los poemas de Montejo, nos dice: “Al frente de esta playa desolada/vine a hacer mi cabaña./ Me arranqué de los huesos la ciudad,/ sus casas y sus muros y sus calles./ Ya no más tanta cháchara vacía/ ni la tediosa vanidad/ llena de máscaras./.../Aquí me abrigo a la intemperie/ con el seco ramaje de estas palmas” (IV)

A esta imagen del pintor acude también Rafael Arráiz Lucca, en dos libros dedicados a recrear la figura y el mundo de Reverón. En el primero, titulado *Reverón, 25 poemas* (1997), los textos se presentan como efecto o resultado de la contemplación de 25 obras de Reverón. Así encontramos que cada poema “dialoga” con alguna de las pinturas que ilustra el libro, presentándose ambos en forma pareada a lo largo del volumen. En lugar de apoyarse en una única perspectiva de enunciación, Arráiz Lucca opta por construir diversos sujetos poéticos, de acuerdo al modo en que decida resolver este vínculo dialógico, en cada caso. Entre ellos están: el que corresponde a una voz que reflexiona sobre la escena que se muestra en el cuadro o la describe, sugiriendo posibles interpretaciones o inquiriendo al lector; el que proyecta la voz del pintor o de Juanita, su mujer; y el que interpela al propio Reverón. En el 2007, con posterioridad a la exposición retrospectiva que tuvo lugar en el MoMa de New York, aparecerá en edición de lujo el libro titulado *Armando Reverón*, bajo la coautoría de Arráiz Lucca y Dieter Grossberg, (en el 2006 la misma editorial había publicado una edición de bolsillo). En este libro los textos de Arráiz sirven como una especie de ilustraciones textuales (más cercanas a la écfrasis que en el caso anterior) de las ilustraciones plásticas de Grossberg, todas ellas referidas, ya no a la obra de Reverón, sino al personaje mismo, rodeado por su hábitat y el mundo de su hechura y creación. Es un libro más bien dirigido a un potencial público infantil (o también a ese llamado “público en general”),

en el que los textos parecieran limitarse a describir o suministrar información complementaria que le brinde un mayor contexto a las distintas ilustraciones que terminan siendo testimonios de una narrativa ya sancionada y canonizada de la figura de Reverón, claramente vaciada de matices, vista y escrita desde una luz purificadora bajo la cual la vida del artista y el anacoreta se conjugan configurando un espacio propicio para la elevación espiritual y el impulso místico en búsqueda de lo absoluto. Leamos lo que se nos dice en uno de los poemas: “El pintor le encendía velas a la virgen,/ así como sus pinceles y sus dedos,/ llenos de pintura,/ encendían el lienzo./ La devoción iluminó sus pasos./ Buscaba la luz”. Así de nuevo, se instituye a través de esta simbiosis entre el artista plástico y el poeta un acto celebratorio en el que se procura rendir culto a un ideal artístico, que se quiere a la vez identitario y de proyección universal, propio de una visión de la modernidad venezolana, consustanciada con los rasgos singulares y definitorios de nuestra naturaleza.

Otras derivaciones de la figura de Reverón, en muchos sentidos contrarias, las encontraremos en la obra poética de Carlos Contramaestre, Juan Calzadilla y Gabriel Giménez Emán. Los dos primeros, además de poetas, tienen obra relevante como artistas plásticos y críticos de arte. En este último ámbito Calzadilla, particularmente, posee una importante producción investigativa y bibliográfica referida a la obra y personalidad del pintor de Macuto. Dentro de esta línea, Reverón, sin perder del todo las connotaciones hasta ahora señaladas, es visto como lo que actualmente denominaríamos un “artefacto cultural”, construido para el mercado, y conformado por un importante “capital simbólico” que lo hace partícipe de una escena regida por las leyes del consumo cultural, de las cuales será sujeto, en vida, de celebración y explotación.⁷ Tal visión mordaz e irónica, paródica y contestataria, se ha de enfrentar a las concepciones del *establishment* regente, usurpador y usufructuario, a su entender, del mito reveroniano. Es eso lo que encontramos en el libro-poema *Armando Reverón, el hombre mono*, de Contramaestre, publicado en 1969 y dedicado con calculado sarcasmo a: Alfredo Boulton y Compañía, al Dr. M. Velutini, a la Sra. L. Phelps, a la Sra. B. de Schlager, al Sr. Enrique Pérez Dupuy y a Miguel Otero Silva; todos connotados coleccionistas de arte pertenecientes a los grupos económicos más poderosos del país de aquellos años y quienes jugaron un rol fundamental, no solo como divulgadores de la obra de Reverón sino sobre todo como “constructores” del discurso crítico valorativo de su vida y obra.⁸ La escena que procura Contramaestre se rebela de forma paródica contra esa visión consagratoria, cuestionando corrosivamente sus motivaciones:

La historia que queda en los ojos es la historia del deslumbramiento, es el cuento de la luz que enceguece a los turistas, la luz que no pudo asesinar a los marchands/.../Armando Reverón usó luz de magnesio para quemar los ojos de los intrusos e inventar otra historia maldita contra los turistas/.../Armando Reverón ha hecho un préstamo de engaños a las muñecas que hablan con las pestañas. Y él sale en su Rolls-Royce a hacer su publicidad entre sus amigos más íntimos/.../

Los marinos mantienen el culto a este capitán de largas-barbas-ceniza envuelto en pistolas y calzoncillos de harina de Boulton y compañía.//SE CAMBIAN MAJAS POR FARDOS DE/MERCANCIA BOULTON & CIA//se cambian cuadros por fardos de ensacar café./se cambia una cueva azul por mantillas/evaporadas//Al sur de Las Quince Letras es la cosa./Se remata a un loco furioso con fardos./se remata su esquizofrenia que hace temblar los museos.

Calzadilla, en un artículo titulado “Reverón, el Mito y el Mono”, publicado al año siguiente de la aparición del libro de Contra maestre, entiende dicho texto como “un poema satírico donde se maneja una serie de conjeturas, probabilidades y hechos absurdos atribuidos con un valor mítico al personaje Reverón”. A lo cual añade:

Estaríamos tentados de pensar que se trata de hacer encarnar en la leyenda del artista el tipo de un exitoso representante del sistema, si no fuera porque, en tanto que poeta, Contra maestre no se propone demostrar nada. Este es un Reverón sin ningún orden cronológico ni lógico, a diferencia de las monografías. Un Reverón que exhibe condiciones histriónicas y que descubre, por una cierta coincidencia, que es una mezcla de salvaje con play-boy, que toma su aperitivo bajo los almendrones y se pasea en su Rolls-Royce, y cuya personalidad extraverdida y sensual, . . . , es el polo opuesto del misógeno (sic) retraído que nos han pintado otros autores. El tono hiperbólico no está demás si se puede argumentar, como lo hacen los críticos, que gran parte de la vida de Reverón permanece en el mayor misterio. . . . En realidad la significación de todas estas exageraciones reside en la paradoja resultante del contraste entre los términos en que vivió el pintor y lo que hubiera podido hacer él con la inmensa fortuna que valen hoy sus cuadros. Sobre todo si se piensa que entre el momento de la miseria y el alza fabulosa de los cuadros solo se interpone el débil umbral de la muerte [coincidente, añadimos nosotros, con la carta de Paz Castillo referida al libro de Planchart, que hemos señalado con anterioridad]. En este planteamiento (si se puede hablar de planteamiento en un poema) estriba el aspecto por decirlo así humorístico del texto pero también lo trágico, puesto que hace honor a la verdad (Reverón se hubiera deleitado mucho con el poema de Contra maestre) ya que este afirma la autonomía de la libertad en que se movió el gran pintor.

Sobre estos mismos argumentos, deliberará Calzadilla en varios de los poemas que le ha dedicado a Reverón. Así observamos, por ejemplo, en un poema titulado precisamente “La muerte de Reverón” (ese “débil umbral” anteriormente referido), incluido en el libro *Curso corriente*, en 1992, que además de cuestionar los aspectos mercantiles asociados al arte contemporáneo y específicamente a la explotación monetaria de la obra de Reverón, se interroga sobre la razones de su aislamiento y las peculiaridades de su destino, sin recurrir a convenciones manidas pero advirtiendo sobre la genialidad implícita en sus hallazgos:

La muerte de Reverón

¿Por qué tomó tan extraña decisión
de irse a vivir a una playa desierta
donde el lento y acezante mugido del oleaje,
embistiendo contra las rocas,
rompe el silencio de la arena
y el viento que silba entre los almendrones
lima la aspereza de la hoja del uvero?

El borde del mar y la picada montaña
los cocoteros, los dioses, los monos, las quebradas,
el bramido de la espuma salpicando las piedras
supieron al fin que aceptar
a este huésped irónico
significaba no hacerse cómplices
de los que, al usurpar sus dominios prehistóricos,
no abandonaban sus mal habidas ganancias
sus chequeras, sus colts, sus automóviles.
Reverón prefirió sus demonios al gusto
de ver canjeados sus cuadros,

por títulos de la bolsa
y murió pobre.

La locura no avasalla
sino a los que saben, por haberla poseído,
arrancarle alguna estrella.
Y así, aunque nada podamos contra ella
para librarnos de su mordaza
sino cuando el sueño termina y la tiniebla llega,
padecerla es también una prueba
de que, aun en la soledad y en la miseria,
a un hombre puede estarle reservado
por un momento ser un dios o un genio.

Esta otra forma de mitificación, la del discurso que recurre a la imagen del pintor que murió pobre a pesar de las evidencias en vida de su grandeza artística, la del artista explotado y mísero, utilizado y consumido por un mercado normado por los requerimientos del capitalismo, es en parte, la que configura la otra veta fundamental desde la que se ha abordado poéticamente la obra y figura de Reverón. Basta recordar aquí la canción de Alí Primera que hace de Reverón un “pintor de pueblo”, “titiritero” y “muñequero”, que cuando vivo no valía a pesar de que “Hoy llevan de Castillite/cuadros para el gran salón”, donde se codea “con El Greco/con Picasso y con Renoir”. Tal apreciación, tácitamente presente también en la muestra del Moma, en 2007, donde junto a sus pinturas

coexistían los múltiples objetos creados por el artista en la conformación de su hábitat, mísero y pobre, nos hace presente de nuevo, lo observado por Bourdieu, en el sentido de que “el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor” (258)

Ahora bien, dentro de esa misma perspectiva -llamémosla cuestionadora de la idealización aséptica reveroniana-, también nos hemos de encontrar con un Reverón irónico y mordaz que nos habla ya muerto. Así nos lo presenta Gabriel Jiménez Emán, en un poema titulado “Reverón”. Allí, en una actitud más cercana a la de Contramaestre, satírica, irreverente y desmitificadora, se hace alusión a las celebraciones que tuvieron lugar en conmemoración de los 25 años de la muerte del pintor.⁹ Un sujeto poético, identificado con el mismo Reverón, nos habla, eludiendo toda victimización, desde una postura que cuestiona tanto el rol de los que se han lucrado de su obra como el de los críticos de arte que lo han mitificado, pero sobre todo desde una posición en la que se denuncia la situación histórica de un país, sumido en una grave corrupción política, económica y moral, en la que ya se anuncian tiempos peores. Leamos algunos segmentos del poema:

En el año de mi celebración me visto de archipiélago y me niego a dormir,

...

Antes de protegerme de mi supuesta locura y de despedirme
de mis telas por un mendrugo, para deshacerme del señor
que cuenta el lucro de arte y convierte ahora sus monedas en
humillación frente a sus invitados,

En su casa de paredes manchadas por la admiración pública,
Y yo aquí, sin preguntar nada a nadie y sin hacer de mi inopia
una teoría del arte, ni siquiera de mi propia vida,

...

Y siento que mi calavera ríe conmigo de complicidad, y me
duele el hígado de tanto reír de los que ven mis cuadros con lupa,
Y me saco el estómago y lo pongo sobre la mesa.

...

Hace veinticinco años que me recupero de todo aquello sin
tratar de asombrar a nadie.

...

Ni me aislé, ni traté de dar ejemplos, ni de hacerme el solicitado,
Tanto odiaba todo esto que cuando intuía que un intelectual
de moda o un escritor sin cara venían a buscarme
Yo me iba a las fiestas más sórdidas a ponerme la camisa nocturna,

...

Sin convertirme en mártir y sin hacer de mi ilusión un yunque de homenajes,
Y sin desdeñar de mi buceo por lo palpable cromático
Me sumerjo en la misma luz que me devolvió al barro de la
resurrección de este año plagado de humillaciones,
Plaga innumerable de políticos y comerciantes cocinados en

su caldo de alcantarilla de banco,
 Y de burócratas carcomidos por el ácido de su semen,
 Este año que mis cuadros cuelgan por todas partes como banderas asfixiadas
 Y los maestros de la cansada vanguardia asedian los ojos del hombre
 del soborno en cuyo interior se teje el saqueo del país,
 Yo me resuelvo desde alguno de mis cuadros empolvados por
 los especialistas para buscar la cara de un niño que me rescate,
 busco entre los visitantes a los museos a una adolescente que
 me preste sus ojos de pez,
 Busco a una mujer que burle al vigilante y se dé a la fuga con un cuadro mío,
 Abro el sexo de un joven para que lo vierta en el de una de mis muñecas,
 Busco algo de verdad y no de explicación,
 Quiero mostrar a todos la verdadera teoría.

...

Prefiero dormir y despertar en un instante más propicio,
 Si es que aún no ha sido celebrado
 El día de la destrucción.

De lo dicho pareciera desprenderse la existencia de dos líneas históricas, de naturaleza antagónica, que han recurrido a la figura de Reverón o se han valido de ella de modos muy distintos. Una centrada en los rasgos del artista aislado, solitario, alejado de las amenazas del mundo material, afianzado en su propio espacio, cercado por la locura, en búsqueda de una noción de absoluto consustanciada con la plenitud de la luz; la otra, mas irreverente y desacralizadora, cuestionadora del papel y la función de los agentes constructores del mito reveroniano, cuya actuación obedece fundamentalmente al propósito de preservar sus propios intereses económicos y sociales, como clase hegemónica dentro de un sistema de explotación capitalista. Estas dos visiones esquemática y a grosso modo formuladas, en apariencia irreconciliables, han de comulgar a pesar de todo en algún punto sustantivo. Al menos, en lo que toca la discusión sobre la modernidad en el caso del arte venezolano y específicamente, por extensión, en la poesía. Un texto de Calzadilla, titulado “La modernidad en Reverón”, publicado originalmente en el libro *Diario sin sujeto*, en 1999, nos puede brindar algunas pistas sobre este asunto. Según lo enunciado en dicho texto será la libertad del artista, es decir de Reverón, la que se anteponga a cualquier pretendida búsqueda de modernidad en su obra, y será en la autenticidad de su vocación pictórica, desacralizada y no exenta de teatralidad y de pasión por el espectáculo, bordeada además por la locura, donde Calzadilla (o el sujeto de ese diario sin sujeto) buscará parentescos. De este modo nos lo dice:

No me interesa la modernidad de Reverón. Tampoco me interesa la modernidad de nadie, razono. Lo que veo en la obra de Reverón son los procesos, la forma en que trabaja, su relación con el entorno y con la naturaleza, su pathos de artista, su manera de llevar máscara, de hacer música del silencio, y de la obra juego incesante. Su apuesta permanente, su sentido del espectáculo. Observo lo que

tienen en común sus procesos con mi propia forma de ver las cosas. Y esta relación es suficiente para interesarme profundamente por lo que encuentro de original en su mundo respecto a las condiciones del quehacer artístico general de hoy. Que haya estado consciente de su gran descubrimiento (la luz sustancial) solo podría tener importancia para él. Me parece gran cosa que no se haya propuesto ser moderno, pues de lo contrario no hubiera llegado a ser lo que fue. ¿Por qué empeñarse en adscribirlo? (79).¹⁰

No estamos en presencia de un dato menor. La declaración de Calzadilla con respecto a la posible adscripción o no de la obra de Reverón a lo moderno, derivada de la naturaleza de la apuesta estética implícita o explícita en ella, pareciera coincidir (quizá paradójicamente, considerando el carácter manifiestamente rupturista, experimental e inconforme que ha perseguido formal y temáticamente la obra poética de Calzadilla, especialmente a partir de su militancia en *El Techo de la Ballena*, agrupación emblemática de la llamada segunda vanguardia de los años 60) con las posiciones que en referencia al mismo tema han formulado otros poetas, si se quiere más conservadores y de distintas generaciones, a lo largo del siglo XX venezolano, como Paz Castillo, Gerbasi o Montejo, tal como hemos señalado con anterioridad. Un testimonio de dicha concepción, que busca conciliar novedad y tradición y distanciarse de toda visión programática del arte como expresión de fidelidad a carteles y manifiestos, en pugna por un capital simbólico que resulte determinante en la configuración histórica de los campos literarios, lo encontramos, una vez más, en un texto de Fernando Paz Castillo (gestor y partícipe de la llamada generación del 18, a la cual estuvo muy cercano Reverón como integrante del Círculo de Bellas Artes, surgido a partir de 1912). El texto aludido es el que sirve de prólogo al libro *Poesías*, de Pablo Rojas Guardia, figura central de la llamada generación del 28, ligada al fenómeno vanguardista venezolano cuyo epicentro estuvo representado por la publicación de la revista *válvula*, en dicho año. Paz Castillo, en el prólogo del libro de Rojas Guardia (publicado en 1962), se refiere al año 28 y a la irrupción de esa revista como el momento en que apareció “la `estridencia` como fenómeno estético” (13) en Venezuela. Curiosamente, sin embargo, recuerda aquella época como una en la que se encontraron las nuevas y viejas generaciones compartiendo “desde una pequeña cumbre de serenidad conquistada” (13). La singularidad del caso venezolano, pareciera mayor cuando a continuación afirma: “Y es más, la estridencia, de moda en el mundo americano, fue entre nosotros pasajera, morigerándose cada vez más, hasta llegar al año 31 [año de publicación del primer poemario de Rojas Guardia, titulado *Poemas sonámbulos*]” (13). A lo que más adelante añade:

Pablo Rojas Guardia, como la mayoría de sus compañeros, pasado el momento de la estridencia, se serena, y luego de maduro examen de conciencia, continúa su obra con novedad indiscutible, como puede verse en su poesía posterior, sin desconocer el punto de partida, esencialmente revolucionario; pero sin regresar a él.

Y ello no es raro dentro de la índole de nuestra poesía. Parece que la templanza es una de las características de nuestro arte. Pocas veces hemos ido a los extremos. Como si el alma nacional, certera como toda alma, esquivara las extravagancias. Un sentido, dijérase, de mesura y buen comportamiento nos rodea. Ya en la etapa neoclásica, o mejor en los albores del Romanticismo, Bello, con serena nobleza de pensamiento, dio la pauta. Y luego lo siguieron, cada una desde su centro de observación, las generaciones nuevas. (37)

Pareciera entonces que desde esta concepción, lo moderno antes que ser resultando de un espacio de confrontación, es el lugar de encuentro y conjunción del legado de lo antiguo y lo nuevo, asimilado con una actitud necesariamente serena, ganada por una templanza discreta, comprensiva ante las circunstanciales y pasajeras estridencias, desentendida incluso de la pregunta por su posible condición histórica. Una modernidad, en suma, más que inserta en la llamada tradición de las rupturas, conciliadora de la tradición y la disrupción. Luis Enrique Pérez Oramas ve en la obra de Reverón un signo consustancial de esta configuración cultural venezolana, según la cual se posibilita una modernidad si bien no necesariamente inconsciente de sí, en alguna medida “involuntaria” (109). Es decir no beligerante, no teórica, no manifiesta. Pues según afirma: “Reverón mantiene una indiferencia total ante las sirenas de la modernidad pero ha logrado producir, desde 1926, paradójicamente, la primera manifestación de una pintura estructuralmente moderna en Venezuela (109).

Estos puntos de coincidencia, respecto a la modernidad y a la obra de Reverón, tal vez dan cuenta de la antigua consolidación de una concepción del arte y del artista, que independientemente de los presuntos gestos de renovación, ruptura o conservadurismo¹¹ se mantienen y han sido los dominantes históricamente en el trayecto del arte y la poesía venezolana. Pues tal vez, en efecto, se trata de una tradición que desconfía de visiones épicas, totalizantes, ganada mayoritariamente por la discreción no exenta de ironía y escepticismo pero sin afanes de promover credos en manifiestos ni programas estéticos irreconciliables y llenos de certidumbres.¹²

Esta constatación pareciera válida incluso en tiempos tan convulsos políticamente como los vividos en la Venezuela que se adentra el siglo XXI, en los que las radicalizadas diferencias ideológicas, si bien han jugado un rol relevante en la dinámica reconfiguradora del campo cultural y en la activación de mecanismos de exclusión y auto-exclusión de diversos órdenes, no han dejado una impronta manifiesta y relevante en las matrices estéticas que mayoritariamente signan la poesía venezolana contemporánea. La cual pareciera, en buena medida, fiel al legado de esa “modernidad involuntaria”, conciliadora de la novedad y la tradición.

Volvamos, para finalizar, a la situación y al poema que dio inicio a estas líneas, pues en efecto allí confluyen varios de los elementos que hemos venido identificando en esta indagación sobre la presencia de Reverón en nuestra poesía,

junto a otros, más recientes. En principio, la alusión al Castillete y el MOMA, ya pone en relación dos ámbitos que vienen a constituirse en los puntos extremos de una larga parábola, sobre la que se desplazan y superponen las visiones, en varios términos contrapuestas, que han contribuido a construir la figura y la obra de Reverón, como un emblema múltiple, si se quiere venezolano, de un modo de mirar, de comprender y de mitificar la experiencia artística. Por otra parte, la nieve, como elemento emparentado con la luz de los lienzos reveronianos, posiblemente encuentre antecedentes en la obra de Montejo, a quien al fin de cuentas ha sido dedicado el poema. Ese contraste entre el frío y el calor, atribuidos a la nieve de las latitudes septentrionales y a la luz tropical, es uno de los recurrentes que conforman el *leit motiv* establecido por el juego de oposiciones: presencia- ausencia, realidad- deseo, estar- no estar, característico de la poesía de Montejo a la hora de precisar la vaga constitución del ser en el mundo. Un extracto del poema “Tal vez” del libro *Partitura de la cigarra* (Sevilla: Pretextos, 1999), quizás valga para ejemplificar lo dicho: “Tal vez sea todo culpa de la nieve/que prefiere otras tierras más polares/lejos de estos trópicos/.../Nuestro viejo ateísmo caluroso/y su divagación impráctica/quizás provengan de su ausencia,/ de que no caiga y sin embargo se acumule/en apiladas capas de vacío/hasta borrarlos de pronto los caminos//Sí, tal vez la nieve al fin tenga la culpa.../Ella y los paisajes que no la han conocido,/ ella y los abrigos que nunca descolgamos,/ella y los poemas que aguardan su página blanca.” Asimismo, en este ejercicio de lecturas y relecturas a posteriori, resulta un hallazgo descubrir que en un poema titulado “El árbol” del libro *Reverón. 25 poemas*, de Arráiz Lucca, el sujeto poético se pregunta tanto por la naturaleza del cuadro y el enigma encerrado en él, como por la misteriosa relación entre el blanco, la nieve y la luz, además del frío y el calor atribuidos a ellos. Así lo dice: “¿Acaso son copos de nieve/suspendidos/en las ramas de un árbol/mientras llegan/al piso definitivo?//La nieve de Reverón/ son los destellos de luz/y estos no caen,/ suben/ como el humillo falso/ del espejismo//El blanco puede ser frío/o caliente.” Resulta curioso, también, que el último libro de Calzadilla, en el que se recogen, entre muchos otros, siete poemas referidos a Reverón, lleve por título “Nieve de los trópicos” (Caracas: IARTES, 2009).

Hay, sin embargo, en el poema, un elemento nuevo que se suma a los anteriores: el deslave de Vargas. La alusión a esta tragedia natural, que marcó una impronta fatídica en la Venezuela de finales del milenio, actúa como una especie de correlato objetivo de la devastación, la ruina y la muerte latentes en el poema. Pareciera que a ese espíritu demoledor del país petrolero que se erigió desde mediados del siglo XX, construido en busca de una pretendida modernidad que acabó y desdeñó su pasado material, ese país cultor de la “arqueología del derrumbe” —como la calificara Cabrujas en su momento (25)—, se sumara la misma naturaleza, dejando como único asidero en la memoria, imágenes difusas, como las bahías y palmeras de Reverón, ocultas junto a su Castillete por la luz insaciable del litoral venezolano, o las fotos veladas de una tarde ya distante y

fría, recobradas en la distancia geográfica y temporal.

En la carta de respuesta que Eugenio me enviara el 6 de febrero de 2008, hace una lectura del poema que alude a esta sensación ruina. Allí dice lo siguiente:

“La carta de Pedro está llena de cariño, con su pizca de sintonía de lo oculto. La coincidencia de que él hablase poco antes de recibir el poema acerca de la foto en el Castillete, ya es un indicio cierto de que algo relaciona todas estas aparentes casualidades. El poema tiene el tono de una elegía renacentista, como la de Rodrigo Caro A las ruinas de Itálica, o la del soneto de Jochim du Bellay A Roma, imitado y muy mejorado por Quevedo. La pregunta por lo que ha quedado de un lugar, de una entrañable memoria.”

No sé si estas “aparentes casualidades”, como las llamara Eugenio, son obra de un afán posterior de buscar asociaciones, tal como hemos hecho al releer este poema, inserto dentro de una tradición que nacida en el umbral de la muerte de Reverón, hiciera de este un signo complejo e ineludible para la necesaria lectura de lo que culturalmente somos y hemos sido. Anteriormente dijimos que la carta enviada por Paz Castillo a Pedro Grases se anticipó por solo algunos meses a la muerte de Reverón. En esta, Montejo habla con cierto detalle de las dolencias que desde el octubre anterior lo habían estado aquejando, de los exámenes a que había sido sometido para despejar dudas y de cómo los temores parecían conjurados “por los momentos”.

Lamentablemente no fue así, pues 3 meses después, un 5 de junio de 2008, tuvo que partir, dejándonos como dijera en su carta, con la “pregunta por lo que ha quedado” y con la nostalgia de su “entrañable memoria”.

NOTAS

1 Al respecto, Bloom afirma lo siguiente: El poeta que existe *en cada lector* no experimenta la misma disyunción hacia lo que lee que siente necesariamente el crítico que existe en cada lector. Lo que le da placer al crítico que hay en un lector puede causarle angustia al poeta que hay en él, una angustia que, como lectores, hemos aprendido a desatender a nuestra propia cuenta y riesgo. Esta angustia, este modo de melancolía, es la angustia de la influencia” (35).

2 Tal vez sea esta una de las primeras alusiones a Reverón, en la poesía venezolana. Entre sus antecedentes estaría el poema de Juan Liscano, titulado “Poema solo”, dedicado a Reverón y perteneciente a su primer libro, *Ocho poemas*, de 1939.

3 Quien aún no había descubierto la “demoníaca luz” del trópico, como luego la calificara Eugenio Montejo a partir de una categorización de Gerbasi.

4 Tal como caracterizara Paz Castillo la búsqueda del Círculo de Bellas Artes.

5 Según nos informa en otra parte Pedro Lastra, tal proyecto fue sometido, sin éxito, a la consideración de la Fundación Guggenheim, en New York.

6 No sería aventurado hacer una lectura del Blas Coll de Montejo, desde las huellas del imaginario forjado en la cultura venezolana de dos figuras como Reverón y Simón Rodríguez, encarnaciones del artista y el intelectual comprometidos con el rescate y la reivindicación de lo autóctono, la búsqueda de absolutos, el desprendimiento material, el aislamiento y la devoción utópica, entre varios otros elementos comunes.

7 En esta línea se inscribe el trabajo de investigación realizado Eleonora Cróquer Pedrón, cuyo libro *Intervenciones críticas: Armando Reverón 1889-1954*, será próximamente publicado por la editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar. Aprovechamos para agradecer a la profesora Cróquer el habernos facilitado algunos materiales documentales, referidos en el presente trabajo.

8 Al respecto vale la pena recordar lo dicho por Bourdieu: “Basta con plantear la pregunta prohibida para pecar de que el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo como artista ‘conocido’ y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etc.” (253)

9 El poema está fechado en 1980.

10 Al respecto vale la pena recordar lo dicho por Wallace Stevens, en uno de sus aforismos incluidos en el libro *Adagia*, publicado en 1957, tres años después de la muerte de Reverón: “no se puede perder el tiempo en ser moderno cuando hay tantas cosas importantes que ser” (26).

11 De un constante “retorno al ‘clasicismo’” habla Paz Castillo (*Poesías* 14)

12 En la misma revista *válvula* se advierte en el colofón, como para tranquilizar a los lectores, que los aspectos exteriores de la vanguardia (“uso de minúsculas”, “supresión de la puntuación rancia, sustituida por otros signos o por espacios en blanco”, “la neotipografía caprichosa”, “las páginas a varios colores”, “la escritura vertical”, etc.) son: “solo un medio por el cual la vanguardia significa su ruptura con el pasado, y en modo alguno encierra la totalidad de su credo. El es puramente ideológico, y así no debe extrañar que ella se despoje de estos malabarismos formales y exteriores una vez que su idea haya sido comprendida” (s. p.).

OBRAS CITADAS

Arráiz Lucca, Rafael y Dieter Grossberg. *Armando Reverón*. Maracay, Venezuela, 2006 (edición de bolsillo); 2007 (edición de lujo).

Arráiz, Rafael. *Reverón. 25 poemas*. Caracas: Ediciones Fundación Museo Armando Reverón, 1997.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Calzadilla, Juan. *Reverón, voces y demonios*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004.

---. *Diario sin sujeto*. Caracas: El pez soluble, 1999.

---. *Curso corriente*. Caracas: Tropykos, 1992.

---. “Reverón, el Mito y el Mono”. El Papel Literario del *Nacional*, el 8 de marzo de 1970.

Cabrujas, José Ignacio. “La ciudad escondida”. Tulio Hernández (comp.). *Caracas en 25 afectos*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2012. 20-32.

Contramaestre, Carlos. *Armando Reverón, el hombre mono*. Caracas: El Techo de la Ballena, 1969.

Gerbasi, Vicente. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

Jiménez Emán, Gabriel. *Balada del bohemio místico. Obra poética 1973-2006*. Caracas: Monte Ávila, 2010.

Liscano, Juan. *Obra poética completa*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

Montejo, Eugenio. Prólogo. “En torno a la obra poética de Fernando Paz Castillo”. Fernando Paz Castillo. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979.

---. *El taller blanco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996 (edición ampliada y revisada). 25.

---. *Fábula del escriba*. Valencia (España): Pre-textos, 2006.

Paz Castillo. Prólogo. Pablo Rojas Guardia. *Poesías*. Caracas: Edic. del Ministerio de Educación, 1962. 7-46.

---. Estudio Preliminar. Planchart, Enrique. *Bajo su mirada*. Caracas: Imprenta López (Buenos Aires), 1954. IX-LIX.

Pérez Oramas, Luis Enrique. “Armando Reverón y el arte moderno en Latinoamérica”. En: John Elderfield. *Armando Reverón*. New York: Museum of Modern Art, 2007. 88-114.

Stevens, Wallace. *Adagia*. (Traducción de Guillermo Sucre). Caracas: Fundarte, 1977.26.