Los espacios en la obra de Hierro sirven para manifestar la inmensidad de su arte y de su pensamiento. A través de ellos el poeta ha facilitado la comunicación de sus sentimientos basándose en dimensiones objetivas para representar lo profundamente subjetivo.

Es obvio que al madurar el hombre y el poeta ciertas imágenes hayan cobrado nueva importancia o significado, por ejemplo la soledad, el destierro y la muerte. Se puede afirmar de nuevo que el movimiento del poeta es psicológico más bien que físico y que los espacios sirven para simbolizar las dimensiones o estados de alma del hombre. Como se ha visto, la yuxtaposición o la integración de los espacios representan las presiones sociales y ambientales que actúan sobre él, o representan la reducción en importancia de lo circundante. Las extensiones indefinidas, los espacios neutros y los ideales alejados son los símbolos de la satisfacción deseada, pero no realizada. Asimismo el destierro y la cárcel representan la opresión, tanto la política como la apolítica, y el deseo de evasión o el estado confuso del poeta.

De esta manera el espacio individual de José Hierro ha dado voz al individuo, que es él, dentro de un tiempo colectivo.

Emilio E. de Torre

El Círculo de Bellas Artes de Caracas y Armando Reverón

I.— La problemática

El Círculo de Bellas Artes de Caracas, fundado en 1912, inicia el camino hacia la llamada «modernidad» del arte venezolano convirtiéndose, de esta manera, en el antecedente inmediato de las actuales propuestas plásticas. Estos son los planteamientos básicos del razonamiento llevado a cabo por la crítica tradicional sobre el Círculo y su pintura, en especial, de temática paisajista. Esta propuesta de «modernización» conduce al asentamiento cultural y social de una serie de géneros pictóricos, como el del paisaje, de poca difusión antes de la aparición de este grupo. La naturaleza venezolana se convierte, así, en protagonista de unos planteamientos estéticos alejados de los «exotismos» temáticos tan comunes en la pintura anterior y va en busca de *lo inmediato* como sentimiento de autenticidad.

No deja de ser significativo, por su importancia en la configuración de esta tesis, la idea con la que se intenta legitimar la modernidad artística del Círculo. Así, la frontera entre lo moderno y lo tradicional se traspasa en virtud de que la pintura del Círculo hace suyas características propias del movimiento impresionista. Esta circunstancia nos acerca al uso expositivo de una serie de tópicos que se presentan como verdades reveladoras, tópicos que van desde el incremento del papel desempeñado en la renovación de las técnicas pictóricas, hasta el hecho de convertir al impresionismo en paradigma de la modernidad. En este sentido, el paisajismo del Círculo, que aquí llamaremos *nuevo modelo,* se homologará con el lenguaje del impresionismo, obteniendo un ascenso prestigioso en la historia de la pintura contemporánea. Esta argumentación se nos presenta, no como un enfoque arbitrario, sino como un planteamiento incompleto y mediatizado por razones ideológicas. El análisis que haremos de algunas de las imágenes de este *nuevo modelo* nos permitirá reafirmar lo dicho y ver de qué manera *la tesis impresionista,* como así la podemos denominar, es más una afirmación propia de un estado de dependencia cultural que la respuesta real a la problemática planteada, ya que el análisis omite aspectos interpretativos de especial significación en su desarrollo. Vistas las cosas de esta manera, la discusión e investigación sobre la pintura de Reverón lejos de encontrarse zanjada, está activamente abierta a todo intento de superación de los tópicos artísticos que permita la posibilidad de ejercer otro tipo de análisis. Nosotros a lo largo de este artículo trataremos de mostrar, entre otras cosas que el *nuevo modelo* no constituye una posición de *ruptura* frente a la tradición del arte venezolano; sí, al contrario, un ascenso mediatizado y matizado a los valores de la modernidad pictórica, en el que ciertas características del discurso tradicional de la imagen paisajista se revalorizan en un nuevo proyecto icónico.

2.— La imagen del nuevo modelo

El Círculo de Bellas Artes de Caracas fue una agrupación con cierto carácter independiente que pretendía alejarse de las prácticas y métodos de trabajo que en ese momento desarrollaba la Academia de Bellas Artes de Venezuela. Métodos, por otro lado, que no se diferenciaban en mucho de los empleados por cualquier institución europea de este tipo[1]. En esta agrupación se dieron cita, en un ambiente de tolerancia intelectual, todas las figuras representativas de la cultura oficial, además, de aquellas otras que mantenían una actitud más distante hacia ésta. Los pintores se convirtieron, poco a poco, en los impulsadores de esta organización interdisciplinar, creando una serie de *talleres de arte* que trataban de imitar los talleres europeos. Se caracterizan por mantener una cierta libertad artística, aunque en líneas generales se guíen por los presupuestos teóricos académicos. La enseñanza del dibujo será una constante en las sesiones de trabajo y, dada la escasez de recursos, se origina un «particular» sistema de enseñanza.[2]

[1] *Los métodos empleados por la Academia de Bellas Artes de Venezuela, en 1887 cuando se dictan los reglamentos de esta academia por orden del entonces presidente Guzmán Blanco, no distan mucho de la Academia de Bellas Artes de Francia en la que se había inspirado, tanto en su metodología como en sus estatutos.*

[2] *La falta de recursos técnicos y de personal especializado hizo que fueran instaurados una serie de métodos cercanos a los empleados en los* talleres libres: *los alumnos eran a la vez discípulos y maestros, todos contribuían para establecer las normas y horarios de trabajo, se introducen los modelos desnudos femeninos, todos los participantes corrían con los gastos y el presupuesto del Círculo.*

Tres pintores destacan de un nutrido grupo de actividades: Federico Brandt, Manuel Cabré y Rafael Monasterios. Junto con ellos Leoncio Martínez, verdadero impulsor de una pintura que expresa las cualidades y valores del paisaje nativo y Armando Reverón, pintor cercano al grupo —incluso perteneció a éste en su última fase[3]—. Estos cinco artistas serán los pilares sobre los que se asienta un nuevo discurso plástico que, a través de una pintura de temática paisajista, aparece en la escena del arte venezolano a principios de siglo. Es, por otro lado, el inicio de la industria petrolera y el paso de una economía tradicional a una de tipo industrial dependiente de la inversión extranjera. A nivel continental, los Estados Unidos inician un expansionismo económico y político hacia los países situados al sur del Río Grande. Esta pintura paisajista será, por otro lado, el intento más serio de superar la crisis que la pintura venezolana venía sufriendo desde la desaparición de sus últimas figuras históricas[4], pasa, por tanto, por la aparición de un nuevo tipo de preferencias temáticas, la superación de la demanda de una pintura de tipo retratista y el reclamo social de un paisajismo de corte «criollista» que pretende distanciarse de los anteriores discursos pictóricos. Cada uno de los artistas del *nuevo modelo* asumen esta característica. Es decir, la búsqueda de concreciones plásticas que, aún teniendo por válido un modelo icónico artístico en un determinado aspecto de su desarrollo, sin que esta adjetivación se entienda como *propuesta alternativa* y sí como una *variante del modelo*. El caso Reverón revestirá una situación particular que llegado el momento tocaremos. El análisis de algunas obras de Manuel Cabré servirá para ilustrar lo antes dicho. Dos obras: *Caracas vista desde el Paraíso* (1915)[5] y *Exhuberancia* (1940)[6]. Entre ambas distan más de veinte años. La primera de ellas pertenece al *Primer Período* (1912-1920)[7]; la segunda al *Tercer Período* (1930-1984). Un *Segundo Período* (1920-1930 aprox.), también conocido como *Período Francés*, sirve de enlace entre ambos. En este *Período Francés* o *Segundo Período* se forjarán los modos y tratamientos que las formas sufrieran definitivamente en el período posterior.

La primera de estas obras, *Caracas vista desde el Paraíso*, al igual que el resto de este *Primer Período*, pone de relieve una cierta libertad de ejecución tanto en el uso del color como en el dibujo. Hay un intento por prescindir de los anteriores sistemas de construcción, vigentes todavía en la enseñanza oficial. Con la llegada de una serie de pintores europeos: Samy Mützner, Nicolás Ferdinandov y el venezolano-francés Emilio Boggio, este carácter de «rebeldía» se afianza. La posibilidad de vislumbrar en sus obras toda una serie de planteamientos distintos a los que La Academia ofrecía, facilitó el clima

[3] *Armando Reverón pertenece como miembro activista del Círculo poco tiempo antes de su desaparición como agrupación artística, en la llamada etapa del* Cajón de Monos *(1917). Esta última fase del Círculo estuvo presidida por el desconcierto y el Círculo jamás recuperó el protagonismo artístico anterior. Ese mismo año el Círculo se disolvió definitivamente.*

[4] *A la muerte de Cristóbal Rojas, el último de los pintores históricos (Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena), el arte venezolano entra en una etapa de desconcierto que transcurre hasta la fundación del Círculo de Bellas Artes en 1912.*

[5] Caracas vista desde el Paraíso *(1915) (Oleo sobre tela 34 × 24 cm. Firmado abajo derecha: Manuel Cabré. Colecc. particular).*

[6] Exhuberancia *(1940) (Oleo sobre tela 64 × 91 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 40. Colecci. particular).*

[7] *Las fechas que se establecen para cada período son las facilitadas por Alfredo Boulton.* Reverón. *Milán, Imprenta Antonio Cordani. 1979.*

de búsqueda y experimentación que vivió en los primeros veinte años de este siglo la provinciana Caracas. Volviendo al análisis que nos ocupa, los motivos percibidos al pie de la montaña, se intercalan con los motivos de la vegetación. Los primeros se materializan de acuerdo a las características antes señaladas de «libertad compositiva». Unos cuantos toques de color van dando forma a todo tipo de edificios, por su parte, los motivos vegetales alardean de un intento de simplificación que dará lugar a formas *estilizadas*. Pudiera creerse que esta «liberación» da paso a una pintura alejada de la tradición y que la imagen hace «tabla rasa» con toda situación precedente. Incluso el empleo de un formato que sustituye al tradicional soporte *apaisado,* se encontraría dentro de esta intención de *ruptura.* Esta interpretación resulta errónea. Tras reemprender el análisis, la pretendida «liberación» adquiere matizaciones importantes. Cabré articula la imagen atendiendo al grado de jerarquización de los motivos representados. Es decir, hay un orden preestablecido y fijado de antemano sobre lo que la imagen nos muestra, subordinando unos motivos a otros de acuerdo al grado de significación que para el artista tienen. En este sentido, El Avila, es el eje de esta *articulación jerarquizada.* Ella es la verdadera protagonista de la composición. Esta situación crea las posibilidades de lectura del texto icónico, dirigiendo la atención del observador hacia determinados puntos o fijando recorridos de lectura que suelen finalizar en la montaña.

La imagen paisajista que Federico Brandt construirá parte de la visión hipotética de un observador, que ordena en el espacio los motivos percibidos de acuerdo al punto de observación que éste adopta. La *articulación jerarquizada* surge de acuerdo a la ubicación de este hipotético observador, de su localización ante los objetos del mundo exterior, de tal manera que la imagen plástica creada no tendrá otro fin mayor que poner de manifiesto esta característica. El uso que artistas como Brandt o Cabré hacen de lo *verosímil,* apoya la tesis anterior. *Lo verosímil* se asocia, en estos casos, con un contenido de credibilidad en lo que las imágenes muestran y de cómo se muestra. Este sentimiento de lo que se muestra como verdad empíricamente demostrable, se amplía a otro tipo de valores que como veremos más adelante atañen a valoraciones de tipo moral e histórico-cultural existentes en la sociedad venezolana.

Siguiendo con el análisis de la obra de Manuel Cabré, ésta retoma algunas de las características existentes de la denominada «imagen tradicional del paisaje», en especial, aquellas referidas a los modelos de *Vistas Urbanas* del siglo XIX, composiciones que penetran en Venezuela de manos de una serie de pintores extranjeros conocidos con el nombre de *Pintores Viajeros*[8]. En estas pinturas, en particular las que tienen como temática la ciudad de Caracas y sus alrededores, encontramos representados los mismos motivos que en las obras del *nuevo modelo,* aunque existen diferencias en cuanto a su ordenación espacial. Por ejemplo, El Avila, en la composición de Cabré, está situada frontalmente hacia el espectador, sirviendo de muralla visual y de centro de ordenación espacial. En las pinturas de Vistas Urbanas, como las de Joseph Thomas[9], El Avila se

[8] *Con este nombre se conoce a toda una serie de pintores extranjeros, generalmente de origen europeo, que visitan Venezuela durante el siglo XIX. Entre los más conocidos se encuentran: Sir Robert Ker Porter (inglés), Joseph Thomas (inglés), Jean Baptiste Louis, Barón Gros (francés), Lewis B. Adams (estadounidense), Ferdinand Bellermann (alemán), etc., etc.*

[9] *Joseph Thomas.* Vista de la ciudad de Caracas. *(Litografía en Londres por W. Wood en 1839. Colecc. Carlos Duarte, Caracas).*

extiende en una perspectiva lateral, dejando a un lado a la ciudad de Caracas, la montaña no es un «ordenador espacial», sino, un elemento más a ilustrar perteneciente a la realidad que se describe. Hay otras diferencias significativas en la construcción de ambos modelos. Mientras en la imagen de Cabré, y en las del *nuevo modelo,* se omite la «leyenda al pie de la imagen» propia de las *Vistas Urbanas,* en éstas aparece para resaltar la presencia de algunos edificios importantes de la ciudad, desarrollando así, su valor de imagen descriptiva, su carácter catalogador e ilustrador frente al carácter contemplativo que tiene la imagen de Cabré. (Si bien es cierto que en estas pinturas este aspecto está presente de una manera encubierta y que a medida que el *nuevo modelo* se desarrolla, éste adquiere una reformulación, contribuyendo así a su desarrollo final.)

Si hemos apuntado algunas de las diferencias más significativas entre estos dos tipos de imágenes —*Vistas Urbanas* y *Caracas vista desde el Paraíso*— señalemos algunos aspectos en común que hacen de las composiciones del XIX un antecedente válido. Así, la intención de abarcar grandes espacios está presente en ambos sistemas de representación, como también la intención de mostrar que sea reconocible, en las *Vistas Urbanas,* en la recreación de los aspectos ilustrativos, en el *nuevo modelo,* creando formas de pretendida intención de «veracidad», formas dotadas de «personalidad», signos de una realidad natural como búsqueda ontológica. Se resumen así, las ideas de su época y que Leoncio Martínez definió como formas designadoras del «alma del paisaje»; búsqueda inmediata y primordial de la pintura y el arte del Círculo de Bellas Artes.

El juego escénico de *Caracas vista desde el Paraíso,* es un adelanto de lo que luego será la definitiva articulación espacial en las obras de Manuel Cabré y es, sin duda, un ejemplo válido de los inicios de ese *nuevo modelo paisajista.* La presencia de un espacio creado en base a franjas será una constante dentro de este modelo. Desde un espacio que sirve de introducción, en primer término, ascendemos con la vista hasta completar la visión de la montaña que domina la composición, no como el marco escenográfico de las composiciones ilustradoras del XIX, sino como el elemento protagonista del tema. Algunas obras anteriores de este artista se anticipan a este sistema constructivo, aunque con algunas variantes importantes, *Fragmento de montaña,* (1914)[10], obra anterior a la señalada, desarrolla un sistema de representación donde la montaña aparece en un violento primer plano. La imagen, por utilizar un símil más ilustrativo, pareciera estar recogida por un poderoso «zoom» que nos muestra un Avila exento de la envoltura escenográfica anterior. La división en bandas no se intuye, todavía, como necesaria. La imagen no logra su objetivo de veracidad. Su carácter de verosimilitud no es suficiente, como para convertirse en instrumento del *nuevo modelo.* El sistema empleado, sin un antecedente preciso en la historia del paisajismo venezolano, hace aún más difícil su aceptación. El *nuevo modelo* necesita para dar forma a su expresión del juego escénico, de la *triple articulación;* en definitiva de los elementos que el artista empleará posteriormente. La imagen no debe concentrarse en la representación aislada de un determinado motivo —como ocurre en esta obra— sino que debe recoger el efecto de conjunto, es decir, la ubicación de los elementos en un contexto que se interrelaciona. El Valle

[10] *Manuel Cabré.* Fragmento de Montaña *(1914) (Oleo sobre tela 21 × 50,5 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1914. Colecc. Sr. Domingo Lucca).*

de Caracas es la unidad geográfica que la imagen del *nuevo modelo* potencia como unidad cargada de valores semánticos. Se construye esta *unidad,* de forma icónica, partiendo de lo que de ella se sabe más que de lo que se percibe. Existe otro aspecto al que las imágenes de Cabré, y en general las de todo el modelo, hacen constante alusión: lo urbano y lo rural. Valores que permiten una interpretación, lo suficientemente abierta que se encuentra reflejada en la imagen como propiciadores de la interrelación de los motivos. Lo urbano y lo rural también son componentes temáticos de las obras literarias de la época. Escritores de la talla internacional de Rómulo Gallegos hacen girar sus creaciones en una continua contraposición de valores culturales, de compromiso ante la vida. El campo, lejos de concebirse en mero lugar geográfico, se proyecta como ámbito ontológico, con una manifiesta oposición a los valores de la sociedad urbana. Es el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, discurso ya abierto por el Romanticismo. En el caso venezolano y en general en toda la América del Sur, esta disputa se nutre especialmente de los ideales nacionalistas, que nutren a lo conocido como «criollismo», tan presentes en su día en muchas de las creaciones plásticas y literarias del Continente.

Hacia 1940 queda institucionalizado el discurso del Círculo. El ascenso a la oficialidad del arte y la cultura venezolanos ha sido progresivo en el tiempo y en la influencia social. En estos momentos la imagen paisajista del *nuevo modelo* tiene definitivamente elaborado el sistema de representación. Cabré realiza *Exhuberancia,* obra que resume las características del modelo. Entre tanto surge una tímida reacción frente a estos planteamientos en dos frentes bien diferenciados. Por un lado los pintores jóvenes, ligados a propuestas de la vanguardia europea, promulgan un giro de 90° en el arte venezolano. A su vez realistas, surgidos de las influencias muralistas mexicanas, reclaman un «sincero y comprometido» acercamiento a la realidad social del país. Ambas corrientes crecerán hasta convertirse en alternativas pictóricas al *nuevo modelo*. Por su parte Reverón continúa en su camino solitario anticipando muchas de las que luego aparecerán como «innovaciones artísticas» de los años 60. Volviendo sobre *Exhuberancia,* en ella esta planteada, y en toda su significación, *La articulación en triple espacio: un primer espacio o zona de apertura,* que guarda todas las características antes señaladas, además de caracterizarse por la falta de objetos en ella representados evitando así, la distracción visual del espectador. Un *segundo espacio* donde las formas, por lo general se refieren a motivos vegetales [11], cumplen la función de *vectores* o indicadores de la lectura del texto icónico. Dejando de ser *formas estilizadas* para dar paso a formas con una mayor carga de información, tanto descriptiva, como de valoración semántica. Es en esta *zona* donde los esquemas de las primeras obras se alteran sustancialmente. La referencia a los motivos vegetales sobrepasa la intención de reconocimiento formal, refiriéndose en este caso a un reconocimiento de la especie a la que pertenece. En especial para aquel «ojo» acostumbrado a identificarlas en la naturaleza. La *forma* opera como transmisor de una información que es definitiva para realizar una satisfactoria lectura de la imagen. El carácter de catalogación presente en las *Vistas Urbanas* del XIX, y que tiende a desa-

[11] *Este espacio puede estar ocupado por otros motivos como edificios o ruinas. Por ejemplo, véase:* Casa de Anauco Arriba *(1940) (Oleo sobre tela 69 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular);* Ruinas del horno de cal en Boleita *(1940) (Oleo sobre cartón 60 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular).*

parecer en las primeras composiciones de Cabré, aparece en esta obra de una manera encubierta, envuelto en una imagen de pretendida intención de *virtualidad* ante la realidad empírica percibida. En el *tercer espacio,* El Avila aparece como único motivo, se construye bajo las mismas características válidas para las formas vegetales. Todos los espacios adquieren una marcada significación. La jerarquización de unas formas sobre otras desaparece, dando paso a una imagen que se estructura de acuerdo a dos planteamientos: el primero, relaciona, el ordenamiento y la distribución espacial de los elementos plásticos (colores, formas, volúmenes), a planteamientos formalistas propios de toda imagen pictórica. El segundo planteamiento, que conecta directamente con el anterior, *revela la capacidad de la imagen del nuevo modelo* para ejercer una *intención pedagógica.* Esta *intención pedagógica,* didáctica, no constituye una situación nueva, ni aislada en la historia del arte venezolano, ni siquiera del continente: las imágenes realizadas por Carmelo Fernández para la *Comisión Corográfica* son un ejemplo anterior, aunque con muy distinta repercusión social [12]. Por el contrario, el intento de *imagen didáctica* del *nuevo modelo* tendrá un éxito y una influencia social inusitados, haciendo de este sistema de representación la vía por la que el arte venezolano entrará a formar parte de la modernidad artística. El arte, según los planteamientos del *nuevo modelo,* impulsado por una tardía influencia positivista, es el instrumento inmejorable en la presentación de los valores esenciales de un pueblo, de una raza. El conocimiento de estos valores acercará al «ser venezolano» al estadio «liberador» de la civilización. Este paisajismo del Círculo de Bellas Artes encierra una clara intención ideológica. Intención que, en no pocas ocasiones, entra en una profunda contradicción en la manera de ser concebido, puntualmente señalada a lo largo de este análisis.

3.— La concreción del modelo

La realidad empírica constituye el *objeto* del que la imagen del *nuevo modelo* obtiene los valores esenciales que permiten el conocimiento de la sociedad y su historia. De tal manera que la imagen artística pasa a ser el referente cognoscitivo del mundo, es decir, posibilita la acción de emprender, a través de ella, un conocimiento sistemático del mundo, al mismo tiempo que ejerce una actitud «disuasoria» sobre el intérprete. A través de ella se establece una valoración moralizante de la realidad, vehiculando planteamientos de verdad para obtener una mejor adaptación del individuo a su medio natural y social.

Una de las variantes más importantes de este *modelo* la encontramos en la obra paisajista de Rafael Monasterios. En ella el rasgo de *la observación* adquiere una mayor capacidad de evocación y expresión a través de un uso particular del color. El *yo creador* capitaliza y concretiza el sistema de construcción de la imagen a la vez que las premisas de las que se parte, expresadas en sensaciones cromáticas, pretenden su reconocimiento

[12] La Comisión Corográfica *fue organizada por el científico italiano Agustín Codazzi, en el año de 1850. Carmelo Fernández acompañó al geógrafo italiano en las dos primeras expediciones (1850, 1851). La intención era recoger información y muestras de la flora, fauna, geología y aspectos sociales de las regiones situadas al oeste-norte de Venezuela. Sirvió para que Fernández emprendiera la creación de tipos sociales y estableciera en su pintura la intención de crear una imagen de Latinoamérica.*

cultural y social como *sensaciones codificadas* en un esquema valorativo de la luz en la naturaleza tropical. La imagen se enriquece; al mismo tiempo la realidad también lo hace. Dentro de esta característica está presente una relación temática entre la figura del individuo, en sus aspectos sociales, y la naturaleza como fuente de conocimiento. En este sentido la obra de Monasterios participa de los aspectos definidores de la imagen del *nuevo modelo,* aquella que basa en la naturaleza las fuentes del conocimiento ontológico e histórico de un pueblo. ¿Qué significa, entonces, concebir una imagen artística del paisaje como medio de conocimiento? Significa establecer, a partir de «la recreación» de la realidad empírica, una imagen mitificada de la naturaleza como alternativa de conocimiento, como fenómeno primigenio y esencial al cual debe remitir toda explicación de los valores del individuo y de la sociedad venezolanos. El *nuevo modelo* al no realizar una *ruptura* con la imagen tradicional, en sus modos y sistemas, constituye una *Invención Moderada*[13], en la terminología empleada por Umberto Eco para definir los procesos de producción de los *Sistemas Icónicos* de representación. *Invención Moderada* que, teniendo en cuenta el proceso de instauración de un nuevo *código visual,* recurre a un *Modelo Perceptivo* —el modelo paisajista anterior— del que «extraen» algunas reglas de representación. El *nuevo modelo,* como modelo de percepción visual del mundo, hace uso de *Unidades Expresivas,* codificadas y asumidas por la sociedad, que se unen a otras de nuevo cuño con la intención manifiesta de ofrecer una organización cultural del mundo.

4.— Tradición y modernidad en la pintura de Armando Reverón

Hace algún tiempo la conocida y desaparecida investigadora del arte latinoamericano Marta Traba señalaba al pintor Armando Reverón como uno de los artistas claves para la comprensión de la plástica contemporánea en el continente, junto a figuras tan conocidas como Pedro Figari, Wilfredo Lam o el chileno Antonio Matta. Esta afirmación, lejos de considerarse exagerada, permite hacer justicia, tanto al arte venezolano como a la figura de Armando Reverón, artista de características universales. Al acercarnos a la obra de los artistas mencionados, sentimos la fuerza, la lucidez y la coherencia de sus discursos. Ellos, junto con otros nombres más cercanos pero no por ello menos importantes, constituyen la aportación más preciada del mundo plástico latinoamericano a la historia del arte mundial. Forman parte indiscutible de esa «respuesta americana» que a lo largo de este siglo se proyecta e influye, con una fuerza inagotable, en los movimientos artísticos de vanguardia. Armando Reverón forma parte de este grupo por valía propia. Menos conocido que Wilfredo Lam, su pintura alcanza las cotas de importancia de la del cubano. Su dimensión artística, largo tiempo encuadrada en el ámbito exclusivo venezolano, necesita del reconocimiento mundial que la sitúe en su justa dimensión: una de las propuestas forjadoras de la modernidad del arte latinoamericano.

A lo largo de este artículo se ha señalado la necesidad de ir aclarando una serie de tópicos que han dificultado por largo tiempo una sincera y eficaz investigación sobre el arte venezolano. En este sentido y siguiendo con este propósito, debemos situar nues-

[13] *Véase, Umberto Eco.* Tratado de semiótica general. *Barcelona. Editorial Lumen, segunda edición, 1981.*

tro análisis de la obra de Reverón. Tanto su vida como su obra han sido estudiadas desde los más variados enfoques interpretativos: literarios, biográficos, psiquiátricos, anecdóticos, artísticos, etc., etc. Siendo, sin duda alguna, el pintor venezolano que despierta mayor interés en las investigaciones sobre arte en este país. Por otro lado, no es nuestra intención entrar en una estéril controversia con alguna de las tesis esgrimidas, ni tampoco emprender un recorrido explicativo de las mismas. Para ello, el lector interesado, encontrará una vasta y amplia bibliografía a su alcance de libros y artículos de prensa. Al contrario, intentamos un acercamiento a la obra de Reverón, y, en especial, a su pintura de paisaje, de tal manera que encontremos en sus propuestas, no sólo un distanciamiento del *nuevo modelo,* sino los enlaces de su pintura con las búsquedas y logros del arte contemporáneo. La *propuesta reveroniana* hace hincapié en aspectos que la alejan de los tópicos, convirtiéndola en un *discurso alternativo* a las concepciones del *nuevo modelo.* Esta *propuesta,* tanto en sus formas sintácticas como en sus valores semánticos, opone al *paisajismo ontológico* del Círculo la configuración de una imagen, que partiendo de una recreación naturalista del mundo empírico, inicia un proceso investigativo sobre las posibilidades del lenguaje y comunicación de un *sistema icónico.* Con el fin de realizar esta búsqueda Reverón desarrolla su vida dentro de una actividad que tendrá visos de marginalidad. Su peculiar personalidad que lo aleja de la sociedad de su época, conviertiéndolo casi en un ermitaño, ha servido para interpretar su obra como reflejo de una personalidad alucinada, elevando a su pintura las claves interpretativas de un mítico y mesiánico mensaje. Alejándonos de estos planteamientos hay algunas consideraciones previas en el momento de abordar el análisis de sus pinturas. En primer lugar, hay que establecer el papel que desarrollan las distintas temáticas en la configuración de su propuesta. Alfredo Boulton divide la obra de Reverón en tres períodos básicos de acuerdo al predominio de un determinado color: Período Azul, Período Blanco, Período Sepia u Ocre. En cada uno de ellos se agruparían las distintas temáticas: paisaje, retrato, autorretrato, figuras, escenas de género. Esta división, ya clásica en los estudios sobre el artista, adolece, en mi opinión, de simplicidad así como de cierta insuficiencia a la hora de esclarecer satisfactoriamente las dudas surgidas.

Para nosotros el análisis de la obra de Armando Reverón debe discurrir no teniendo a la *división por períodos* como eje explicativo, sino realizando un estudio sistemático de las distintas temáticas, la manera como se expresan formalmente y el grado de valor semántico que el artista hace de ellas. En este tipo de análisis creemos que se deja al descubierto el complejo sistema de representación empleado, así como las relaciones existentes entre ellas, lo cual permite referirse a su obra como una unidad programática alternativa a las propuestas del *nuevo modelo.* Por ejemplo, paisajes y retratos, aún siendo dos temáticas bien diferenciadas en el conjunto de su obra, se articulan dentro de esta *propuesta alternativa* gracias al empleo de una intención similar de representación, que va desde el uso de soportes similares (cartón, lienzo, papel), hasta la presencia de iguales técnicas pictóricas. Paisaje y figura son parte de un mismo esquema icónico que aglutina intenciones a pesar de la diversidad de temas tocados.

Manuel Cabré: Avila desde el Paraíso

5.— El paisaje en la pintura de Armando Reverón. Un análisis alternativo

En 1934 Reverón realiza su conocido *Paisaje Blanco* [14], obra del *Período Blanco* (1925-1937) [15]. La composición recoge las costas del *Litoral Central* cercano a Caracas, donde el artista junto con Juanita Mota, modelo y compañera, se instala definitivamente desde 1921 en el denominado *Castillete de «Las Quince Letras»*. Construcción, mitad castillo mitad bohío, que mandó realizar en su intención de aislarse del mundo [16]. En estas composiciones son frecuentes varios motivos. En primer lugar la representación de una *franja costera.* Un segundo motivo, doble en este caso, formado por el mar y el cielo que suelen fundirse, gracias a la técnica empleada sobre el soporte, en una *unidad expresiva.* En otros casos mar y cielo son espacios divididos por una línea de horizonte que sirve para acentuar la horizontalidad de la composición y contrarrestar la verticalidad de los motivos vegetales. Estos forman parte de un tercer tipo de motivos. Aparecen representadas una serie de especies vegetales características de esta zona geográfica: palmeras, arbustos de playa y los conocidos «uveros», árboles frutales de playa. En *Paisaje Blanco* la distribución espacial se inspira básicamente en la empleada por el *nuevo modelo: la triple articulación.* Esta disposición en tres bandas es empleada por Reverón con algunas diferencias importantes, el *nuevo modelo* actúa como *modelo referencial.* El primer espacio, lo constituye la *franja costera.* El aspecto de espacio introductorio que poseía en las imágenes de Cabré se abandona, dando paso a una simple zona de asentamiento de los motivos vegetales. El segundo espacio, ocupado por el mar, sustituye a los motivos urbanos de las composiciones sobre el Valle de Caracas. El cielo ocupa el tercer espacio, y pierde la importancia asignada en los paisajes del Círculo.

El sistema de triple articulación pierde en las composiciones de Reverón las características de jerarquización tan notable en algunas de las obras de Manuel Cabré, ganando, a su vez, en carácter de unidad. Además esta alteración intencionada de la organización espacial del *nuevo modelo,* constituye una *descodificación* de su significación como *unidad expresiva,* estableciendo una nueva valoración dentro de un contexto estructural distinto. Estamos asistiendo al empleo de unidades *hipercodificadas,* es decir se acepta de una manera preestablecida un determinado y codificado «modo de ver» artísticamente el paisaje venezolano. Esta *hipercodificación icónica* toma al *nuevo modelo* como *objeto de recreación* y no directamente a la realidad empírica. Situación esta que coloca a la pintura de Armando Reverón lejos de los planteamientos puramente naturalistas de la pintura paisajística del siglo XIX, además que su pintura asume al *nuevo modelo* como modelo histórico artístico, en unos momentos en que éste se encuentra aún vigente. Dentro de estas características, los motivos vegetales son *formas estilizadas*

[14] *Armando Reverón.* Paisaje Blanco *(1934) (Oleo sobre tela. 62 × 80 cm. Firmado abajo derecha: Reverón. Colecc. Belén Clarisa Velutini).*

[15] *Las fechas corresponden a las facilitadas por Alfredo Boulton.*

[16] El Castillete de las Quince Letras *se encuentra situado en el litoral central cerca de la ciudad de La Guaira. Allí se traslada el artista a partir de 1921. Los fondos para su construcción fueron facilitados por su madre, así como el dinero recibido por la herencia de su abuela. La construcción recuerda a un castillo, aunque adaptado a las particularidades del clima tropical. El artista estuvo al mando directo de las obras, incluso trabajó en las mismas.*

que no aluden a su reconocimiento como formas dotadas de connotaciones ontológicas. En los paisajes de este artista, *las formas* quieren reconocerse a sí mismas, lo verosímil no pretende ser verdad irrefutable, en tanto que posibilidad creíble. *La forma* sugiere, nunca define tal y como sucede en el *modelo referente: el nuevo modelo.* El paisaje es organizado bajo aspectos de credibilidad formal, la «artificialidad» es, en este caso, signo de capacidad creativa. El dato empírico deja de ser relevante, la información descriptiva de la imagen pasa a segundo término. La imagen informa sobre su propia génesis, su gestación y definición como imagen artística, sobre la manera en que los elementos se combinan para su representación.

Llegado a este punto del análisis, es lícito preguntarse por la importancia del tema en la obra de Reverón. ¿Cuál es su significación? Creo que es un artista que pretende realizar una recreación del mundo como meta de su arte. Su originalidad, por el contrario, reside en su trascender desde esta «recreación» formal de la realidad tangible en pos de una creación original: la creación de un mundo de las imágenes. Mundo que no pretende ser, ni un efecto virtual ni una interpretación ontológica y trascendental del mundo real. En su lugar, una alternativa válida como investigación continua de la imagen y un instrumento de conocimiento. En este caso su pintura permite dos niveles de acercamiento. El primero concibe la imagen de este artista como el producto de una creación, de una interpretación naturalista y da como resultado «otra consideración del mundo». Este sería el planteamiento dominante, hasta ahora, dentro de la investigación sobre el tema. El segundo nivel de interpretación señalado considera la pintura de Armando Reverón como un laboratorio de investigaciones plásticas, posibilitando, de esta manera, la creación de un lenguaje icónico de dimensiones universales. Uno de los elementos, quizás uno de los más importantes, que contribuye a establecer esta posibilidad, lo constituye el color. En sus obras éste aparece como un elemento expresivo que se desarrolla de acuerdo a distintas intenciones a lo largo de la evolución de su pintura. En las telas del llamado *Período Azul,* las intenciones entran en relación con posturas cercanas al *Art Nouveau* y el *Simbolismo* [17]. Pero será en los *Períodos Blanco* y *Sepia,* donde adquiera connotaciones particulares que lo alejen de sus valoraciones naturales acercándolo a posiciones de mayor fuerza intelectual. Es decir, las formas adquieren tonos y coloraciones que no van a responder a un intento de acercamiento, de *similitud* con las formas percibidas en el entorno natural. Así, los motivos vegetales pierden a través del color su semejanza con la realidad empírica. En su lugar, Reverón emplea en su construcción concepciones de cierto carácter determinista: «la luz del trópico destruye los contornos, los matices, desaparecen las formas». Esta concepción que sirve para que los artistas del *nuevo modelo* empleen la luz como un elemento definitivo en la determinación del paisaje venezolano, será en Reverón la excusa necesaria para emprender el desarrollo de un estudio de sus posibilidades de expresión como elemento plástico capaz de sugerir formas y espacios no naturalistas.

En *Paisaje Blanco,* el blanco actúa sugiriendo formas que pueden recordar palme-

[17] *De este período son obras como:* Mujeres en la cueva *(1919) (Oleo sobre tela 104 × 157 cm. Colecc. Sr. Alfredo Boulton);* Paisaje de Maiquetía *(1920) (Oleo sobre madera 23 × 31 cm. Colecc. Sra. Patricia Pheps de Cisneros).*

ras, uveros y demás tipos de especies. Pero también sirven como propiciador de espacios: la mancha blanca da idea de espacio ocupado por el celaje, mientras el color del soporte se relaciona al espacio ocupado por el mar. Forma y volumen sólo son valores sugeridos, lo suficiente como para que un observador que posee un código de reconocimiento convencional desarrolle ante la vista de esta imagen un sistema de asociaciones, que si en la mayoría de los casos tendrá su referente en el mundo empírico, existe también la posibilidad de que sus imágenes anteriores sean los propios referentes.

Esta manera singular en el empleo del color, hace de la obra de este artista uno de los hitos contemporáneos de la historia de la pintura venezolana. Representa al artista que encuentra en el color las bases de su dibujo: es el rasgo dibujístico el que establece *el qué* y *el cómo* de lo que percibimos en las imágenes.

Puesta de sol o paisaje (1944) [18], es un ejemplo de las posibilidades del material en la obra de Armando Reverón. En su intento continuado de exploración por el ámbito de la imagen, encuentra en el soporte cualidades plásticas no experimentadas en la pintura venezolana. Ya hemos visto, en el ejemplo anterior, cómo la coloración que se da al soporte influye a la hora de emprender una construcción de la imagen. En esta obra, el soporte deja de ser definitivamente una superficie aséptica y neutral transformándose en un elemento activo en la creación artística. El fondo crudo, sin sufrir casi ninguna alteración, vuelve a ser, una vez más, prueba de ese afán explorador de nuevas posibilidades plásticas que es el arte de Armando Reverón. Dentro de la monocromía de esta obra —la coloración ocre domina— el blanco aparece en algunas ocasiones y actúa como mancha que reafirma la presencia espacial del mar o del cielo, según las características señaladas para el color. El artista no se sirve ya del *nuevo modelo* como *modelo* en cuanto al color, es ahora las obras contenidas dentro del *Período Blanco* quienes realizan esta función, estableciendo así *unidades codificadas:* mar = blanco, cielo = blanco, sepia = motivos vegetales. Nunca como en estas obras el convencionalismo estuvo más presente en su obra, y nunca obtuvo mejores resultados. El acto de pintar Reverón lo transforma en la manipulación consciente de cada uno de los elementos que intervienen en las composiciones. Espacios, formas, colores, volúmenes surgen de la relación que, tanto el dibujo como el color, mantienen con el soporte. La imagen se define como una respuesta alternativa, compuesta de signos icónicos que no refieren a objetos del mundo exterior, sino que dan continuidad a un léxico configurado por signos icónicos, en un proceso de continuas referencias. Ningún pintor venezolano de su tiempo ha llegado tan lejos en la búsqueda de un lenguaje plástico de carácter universal.

Antonio de Pedro

[18] *Armando Reverón.* Puesta de sol *(1944) (Oleo sobre tela 60 × 72 cm. Colecc. Sr. Miguel Alfonso Ravard).*