



Los laberintos de la luz

Reverón y los psiquiatras

Compilador: Juan Calzadilla



Los laberintos de la luz

Reverón y los psiquiatras

3.^a edición digital, Fundación Editorial El perro y la rana, 2023
1.^a edición digital, Fundación Editorial El perro y la rana, 2017

© Juan Calzadilla
© Fundación Editorial El perro y la rana

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela, 1010.
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos:
atencionalescritorfepr@gmail.com
comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web:
www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

Redes sociales:
Facebook: El perro y la rana
Twitter: @elperroylarana

EDICIÓN
Edgar Abreu

DIAGRAMACIÓN
Armando Rodríguez / Arturo Mariño

FOTOGRAFÍAS
© Ricardo Razetti

CORRECCIÓN
José Jenaro Rueda

DISEÑO DE PORTADA
Arturo Mariño

IMAGEN DE PORTADA
Autorretrato con muñecas (y barba), Armando Reverón, 1949

Hecho en el Depósito de Ley
ISBN: 978-980-14-5344-4
Depósito legal: DC2023001282

Los laberintos de la luz

Reverón y los psiquiatras

Compilador: Juan Calzadilla

Prólogo

Refiere George Steiner que, al traducir a Villon, Thomas Nashe había escrito: “... *a brightness falls from her hair*” (un resplandor sale de su cabello); el impresor isabelino se equivocó y escribió: “... *a brightness falls from the air*” (un resplandor sale del aire), ¡que se ha convertido en uno de los versos talismánicos de toda la poesía en lengua inglesa! Es decir, que un error tipográfico, de transcripción, crea la innovadora imagen de la luz en el aire. Y ahora nos preguntamos qué está detrás de la luz de Reverón, que tanto interés ha despertado en críticos de arte y psiquiatras. ¿Será acaso el *spaltung*, desdoblamiento de las funciones psíquicas (que menciona Bleuler como una de las características más importantes de las esquizofrenias), desdoblamiento como errata, en la tipografía mental?

Algunos psiquiatras ven en esa luminosidad un síntoma; otros, más bien una cura: Para Moisés Feldman, Reverón busca en la luz el afecto que no tuvo en sus padres, y la falta de ese afecto parental le lleva a refugiarse en El Castillete. Rafael López Pedraza llama locura solar a lo blanco. José Solanes precisa: “La luz es lo que desea darnos a ver: eso que hace ver, la luz, eso quiere que veamos. Frente a la luz que ilumina y la luz que hace, es por la que hace que Reverón se decide”, e invitando al psiquiatra a que entremos en el cuadro dice: “Si la luz fuera penetrable, nos veríamos obligados en su claridad a caminar a tientas”. Para Rauskin “los objetos resultan un inicial pretexto para pintar la luz”. Báez Finol, su médico tratante, expone: “La ‘época blanca’ de Armando, su renuncia al

color, tiene explicaciones que, aunque aparentemente distintas, entrañan la misma raíz original en el mundo del subconsciente reveroniano. La fragmentación de su cuerpo, dividido en dos mitades a las cuales atribuía condiciones diferentes, lo desligaba de signos intelectuales superiores y le permitía hacer una elaboración artística a base de elementos completamente primitivos: pintar la luz que es representación de lo blanco, lo puro. Por otra parte, Reverón hacía abstracción de su propia sensualidad para verterla completamente sobre el lienzo”.

En relación con lo que entendemos por trastorno mental hoy, y la avanzada postura de los psiquiatras que escribieron sobre Reverón, casi cercana a la antipsiquiatría, es útil revisar la reciente edición de un manual diagnóstico: “Un trastorno mental es un síndrome caracterizado por perturbaciones clínicamente significativas en la cognición, emoción o conducta de un sujeto que refleja una disfunción en los procesos psicológicos, evolutivos y biológicos que subyacen a las funciones mentales. Los trastornos mentales están frecuentemente asociados a distrés significativo o discapacidad social y ocupacional o de otras actividades importantes de la vida. Una respuesta esperable o culturalmente aceptada a un estresor cotidiano o a una pérdida, como la muerte o una ruptura amorosa, no constituyen un trastorno mental. Una conducta de disidencia social (política, religiosa o sexual) o conflictos que son primordialmente entre un individuo y la sociedad tampoco constituyen un trastorno mental, a menos que sean el resultado de una perturbación como la señalada anteriormente” (traducción del Dr. Carlos Rojas Malpica). En la obra de Reverón (en la pintura y más en sus objetos y El Castillete) observamos una conducta de disidencia artística y un conflicto entre el individuo y la sociedad, pero que no son el resultado exclusivo de un trastorno mental. Pero también es evidente que padecía un trastorno que ameritó varias hospitalizaciones, con perturbaciones en su conducta, reflejo de una disfunción psicológica o biológica subyacente. Reverón escapa a clasificaciones como la del *Manual diagnóstico y estratégico de los trastornos mentales* (DSM5): ¿Cómo valorar la discapacidad social y ocupacional del artista más significativo de la primera mitad del siglo XX

venezolano? ¿Qué mejor ejemplo de disidencia artística y de conflicto entre el individuo y la sociedad que el del pintor de El Castillete? Que su obra no es producto de su perturbación es un acuerdo casi unánime de los psiquiatras que la comentan desde 1955.

Entonces tal vez sea necesario acudir a una de las primeras clasificaciones. En el *Fedro* de Platón dice Sócrates: “Hay dos formas de locura: la una que se debe a enfermedades humanas; la otra, debida a un trastorno divino de las reglas acostumbradas”. Y luego las clasifica: “La divina la dividiremos en cuatro partes, correspondientes a cuatro dioses, atribuyéndole a Apolo la inspiración adivinatoria; a Dionisos la música, a las Musas la poética, y a Afrodita y a Eros la cuarta. La locura de los enfermos por una parte, y la locura divina por la otra, la adivinación, la música, el arte y el amor”.

En Reverón la locura de los enfermos y la locura poética de las musas se complementan, y así lo destaca la mayoría de los psiquiatras que comentan cómo su obra rehabilita y reestructura al Yo. Reverón trataba de romper el aislamiento a través de la comunicación que posibilita la pintura o la fabricación de los objetos artísticos: comunicación conmigo mismo y con el otro. Solanes concluye: “Si estuvo enfermo Reverón, digamos que la enfermedad lo protegió al quitarle todo afán por el aplauso inmediato y las recompensas en dinero; fue su dolencia lo que le dio la oportunidad de cultivar su parte de cordura y, sin pretender que se le comprendiera, el tésón de perseverar hasta lo genial en la creación”. Si la enfermedad ayudó a su arte, así mismo el arte compensó su padecimiento. Feldman comenta la relación de arte y psicopatología que en Reverón fue autoterapéutica: “Creemos que el estilo de vida que escogió Reverón a partir de 1920, refugiándose en la que sería posteriormente El Castillete, buscando cierto aislamiento y rodeándose de muñecas, animales, creando una atmósfera teatral, puede darnos las claves de una forma personal de terapia que el pintor ideó, en una atmósfera estimulante, creativa y al mismo tiempo la más apropiada para lograr un equilibrio en su salud mental”. El tercer elemento a considerar es la relación de Reverón con la psiquiatría y lo señala Calzadilla en su

ensayo *Locura y sociedad*: “Fue gracias a la intervención de la psiquiatría por lo cual Reverón alcanzó al fin una dimensión pública que se le regateaba. El problema de salud no es primero que el arte, pero está de por medio entre la obra y su creador”. Para Calzadilla, el informe del Dr. Báez Finol, presentado en forma de conferencia en el Museo de Bellas Artes, en 1955, es uno de los discursos más lúcidos que sobre Reverón se han redactado. Esa exposición tendría lugar un año después de que Reverón fallece “víctima de la sociedad”.

Actualmente interesan tanto la pintura como los objetos, rituales y su estilo de vida. En la última y más amplia retrospectiva de Reverón realizada hasta la fecha, la exposición de la Galería de Arte Nacional en 2013, bajo la curaduría de Juan Calzadilla, los objetos, documentales y fotografías ocupaban igual o mayor espacio que su obra pictórica. Entre los objetos, las muñecas despiertan un interés especial del público y la crítica más allá de la condición de modelos para su pintura. Las muñecas y juguetes empiezan a ser vistos como esculturas de materiales sencillos y a la espera de un discurso crítico, comparable al de su obra pictórica. Se ha hecho mucho énfasis en la interpretación de su delirio que divide su cuerpo en dos, una pura superior y una impura inferior, en relación con su pintura blanca. Pero hay también un delirio que ha sido poco comentado y que podría relacionarse con su obra como conjunto en la creación de un universo propio, y es el delirio de la androginia presente en su crisis de 1945.

Refiere en su informe Baéz Finol que Reverón ejecutaba continuos movimientos circulares dando vueltas sobre sí mismo a la derecha y a la izquierda, diciendo al mismo tiempo “yo no recuerdo cuándo actuaba como hombre y como mujer”. Luego girando a la izquierda expresaba “ahora soy hombre” y después girando a la derecha volvía a decir “ahora soy mujer”. Recordemos que el término “andrógino” es tomado del griego y resulta de la combinación de las raíces “andro” (masculino) y “gyn” (femenino). El andrógino es el símbolo de la identidad suprema. Mírcea Eliade hace una revisión del mito del andrógino, concluyendo que existe una profunda insatisfacción del hombre por su situación

actual, sintiéndose desgarrado y separado de su unidad original. Esta separación constituye como una ruptura a la vez en sí mismo y en el mundo, sintiendo el deseo de recobrar esta unidad perdida, que es lo que pudo empujar a Reverón en su delirio, y luego, ya sano, a concebir los opuestos como aspectos de una realidad única, pintando mujeres y paisajes, creando un nuevo mundo de objetos y animales en El Castillete. Recordemos que Freud, en el caso Schreber, describe el delirio de transformación en mujer de su paciente, que sucede con el fin de conseguir una fecundación encaminada a la creación de nuevos hombres.

Hasta aquí los psiquiatras. Como contrapeso o complemento del discurso psiquiátrico en esta compilación preparada por Juan Calzadilla, principal crítico de arte venezolano, se incluyen textos de grandes ensayistas como Juan Liscano, en cuya obra se elabora un profundo retrato de Reverón, nos adentra en su historia personal y su mundo mágico, al igual que en el punto crucial acerca de la amistad con Ferdinandov; cómo se desarrollan las influencias del artista ruso en buena parte de las extravagancias del Reverón de El Castillete, sacándolas del terreno de la psicopatología y reubicándolas en las comarcas del arte moderno.

PEDRO TÉLLEZ

Aspectos psicopatológicos de Armando Reverón ¹

Introducción

Armando Reverón es el pintor más original de Venezuela. Su vida y su arte han configurado un verdadero mito, una leyenda con diferentes facetas e interpretaciones. Ha sido motivo de estudios y ensayos; Alfredo Boulton y Juan Calzadilla le han dedicado magníficos libros y monografías. En cambio desde el punto de vista psicopatológico ha sido poco abordado: su extraña conducta ha llamado la atención de los periodistas, visitantes y artistas, pero los psiquiatras apenas han comentado a tan interesante personaje. Su médico psiquiatra ha sido el Dr. J. A. Báez Finol; él lo atendió durante todas sus crisis. Considero que su enfoque clínico y sus orientaciones terapéuticas han sido efectivas y salvadoras, contribuyeron indudablemente a las recuperaciones de Reverón. En mi opinión, el diagnóstico del Dr. Báez Finol no se presta a ninguna discusión. El psiquiatra de Reverón solo ha comunicado aspectos parciales de la psicopatología de su paciente y no llegó a publicar el estudio completo que había prometido. El diagnóstico es importante, pero más lo es lo que hay detrás de una denominación. La comprensión psicopatológica de un artista tan extraordinario como extraño es un desafío para la psiquiatría.

1. Separata del libro *Armando Reverón*. Concejo Municipal del Distrito Federal. Caracas, diciembre de 1975.

Solo pretendo esbozar algunas inquietudes y asomar el asombro ante tan enigmático genio.

Psicología del artista

Para comprender a Reverón podrá ser útil presentar un esbozo psicodinámico sobre los artistas en general. Reverón dejó pocos documentos biográficos fuera de su pintura; prácticamente no se conocen cartas, reseñas personales que permitan descifrar su vida con una mayor seguridad psicológica. Lo más cierto de Reverón es su pintura y su soledad. El gran místico y filósofo judío Martín Buber ha dicho que el hombre como creador es fundamentalmente una figura solitaria; aunque otros hombres alaben sus creaciones, generalmente permanece aislado. “Solo cuando alguien le toma de la mano, no como creador sino como congénere perdido en el mundo, y le saluda no como artista sino como camarada, amigo o amante, solo entonces experimenta una reciprocidad interna”. Reverón como artista ha sido motivo de elogios, Reverón “el loco” ha sido motivo de curiosidad, pero a Reverón como ser perdido en el mundo pocos le han dado la mano, con la noble y quizás única excepción de Juanita, su modelo, compañera, amante y “madre”.

A partir de Freud, el psicoanálisis ha abordado el inconsciente del artista y ha hecho importantes contribuciones a la psicología del arte. Freud considera que la obra de arte es intermediaria entre el sueño y la escritura arcaica. Como el sueño, la obra de arte busca disimular su sentido, pero, al igual que la escritura, debe seguir siendo comprensible, inventando un sistema de expresividad propio. Freud manifiesta una fascinación por los artistas, quienes en una forma casi directa poseen un conocimiento más seguro de los procesos psíquicos morbosos y normales que la psicología o psiquiatría tradicional. Lo que para un científico requiere años de investigación y esfuerzo, en el artista se presenta en forma intuitiva y a veces casi completa y adivinadora. Freud habla de un conocimiento endopsíquico que es privilegio de los artistas, los hombres primitivos y algunos enfermos mentales. Es un conocimiento oscuro

que el artista tiene sin saber, que está en la sombra y que se expresa por mitos, obras de arte o manifestaciones delirantes.

Para Freud la obra de arte es un texto para descifrar. Él la denomina “texto-tejido”, que es el producto de un conflicto de fuerzas entre los deseos de Eros y los impulsos de muerte, entre lo que es manifiesto y lo oculto. En Reverón, esa lucha se manifestaba en el mismo acto de pintar, para lo cual se ceñía fuertemente la cintura, intentando separar las dos partes del cuerpo: la impura de la pura. Para Freud el sueño es el paradigma de la obra de arte, y las técnicas que sirven para descifrar el mundo onírico pueden ser útiles para desenmascarar los mitos y las obras artísticas.

La infancia del artista

Según las teorías psicoanalíticas, hay una íntima relación entre la pintura y la escultura con las experiencias y necesidades infantiles. Las ejecuciones manipulatorias en pintura y escultura pueden estimular ansias agresivas y libidinales, que en esencia tienen que ver con las vivencias arcaicas del “hacer cosas” o del producir. En las biografías de muchos artistas encontramos situaciones conflictivas y dramáticas en la infancia. El psicoanalista Ernst Kris describe el caso de una pintora que empezó a interesarse por pintar en un período de la niñez en que estuvo a punto de perder el interés y el amor de su madre. El hombre rival era el primer objeto de su interés artístico. A los tres años, pintando podía retener a los que tenía miedo de perder, llamar a los que estaban lejos y, borrándolos, eliminar a los que odiaba. Esta niña, al temer perder el afecto de su madre, aprendió a expresar sus sentimientos por medio de dibujos y establecer contactos constructivos y destructivos por medio de la pintura. El artista en realidad no interpreta la naturaleza ni la imita, sino que la vuelve a crear. Domina el mundo por medio de su obra. Este proceso tiene una significación inconsciente que implica que se obtiene el dominio al precio de la destrucción; lo real se destruye pero la naturaleza es recreada. En el artista, como en el héroe, hay un drama infantil que puede remontarse al mismo nacimiento. Hay una inconformidad y una rebeldía precoz.

El héroe, más activo, cambia el mundo, lo revoluciona. El artista, más pasivo, reestructura un nuevo mundo pero en su creación artística destruye la realidad para transformarla a su antojo. De acuerdo a todas las referencias, hay una situación dramática en la infancia de Reverón. Es hijo único de Julio Reverón Garmendia y Dolores Travieso Montilla de Reverón, ambos de familias distinguidas y acomodadas, pero el padre era al parecer “toxicómano”, “dado a las drogas”. La madre, según las descripciones, era “frívola y excéntrica”, “una narcisista y solo vivía para acicalarse”. El nacimiento de Armando Reverón seguramente fue la culminación de un fracaso matrimonial. Como demostración de esta derrota de una pareja, tenemos que a los pocos días de nacer Armando Reverón fue entregado a una familia amiga de Valencia: los Rodríguez Zocca.

Esta familia fue la que realmente lo crió junto con Josefina, hija del matrimonio y tres años mayor que Reverón. Su madre siempre lo visitaba y durante la adolescencia vivió con ella al venir a Caracas a estudiar en la Academia de Bellas Artes. Pero es muy probable que el hecho de haber sido entregado a otras manos, de haber sido de alguna manera rechazado, aunque no abandonado, ha debido tener gran influencia en la vida de Reverón. Esta duplicidad materna implicaba tener una madre y no tenerla, tener una hermana y no tenerla. Un padre ausente, una familia adoptiva, una madre insegura, no son las condiciones más propicias para lograr una confianza básica que sirva de soporte a un niño hipersensible. Es muy posible que en muchas oportunidades de su infancia le sobrara afecto, pero sin un centro de gravedad organizador. Su temperamento introvertido, sus características esquizoides, sus dificultades en una comunicación directa, espontánea, son seguramente resultado de esta situación infantil. La ambivalencia frente a la figura femenina es igualmente un reflejo de esta duplicidad. En muchas de sus pinturas encontramos dos figuras femeninas que deben tener relación con la disociación materna infantil. El Dr. Báez Finol relata que ya en el refugio de El Castillete, Reverón construyó una especie de altar donde colocó unas figuras femeninas. Él solía montarse sobre una gran piedra y, dirigiéndose hacia el altar, profería gritos llamando a la madre.

El caso de Van Gogh

Existen muchos ejemplos que demuestran las influencias de las relaciones materno-infantiles. Uno de los más dramáticos es el de Vincent Van Gogh. Un año antes de nacer el gran pintor flamenco, su madre dio a luz un niño que murió a los pocos días; se llamaba también Vincent. La madre llevó casi toda la vida luto por este hijo. Van Gogh heredó el nombre de Vincent pero no el afecto de la madre, quien ya presentaba un duelo anormal y exagerado que empañó toda la vida del pintor. Reverón dejó pocos testimonios directos de su drama personal, pero en cambio Van Gogh aportó un epistolario de un extraordinario interés psicopatológico. Van Gogh se sintió rechazado por su madre y en muchos cuadros aparece la figura de una mujer alejada y pensativa. En una de sus cartas comenta así uno de sus cuadros: “He tratado de obtener la misma impresión en el paisaje como en la figura: un abrazo convulso y apasionado con la tierra, pero casi arrebatado y obstado por la tormenta. Quería dar una idea de la lucha por la vida en esta figura de mujer pálida y miserable, y en estas raíces negras, retorcidas y nudosas...”. La soledad, la falta de comunicación con los demás, de calor humano y de afecto es tan intensa en Van Gogh como en Reverón. En ambos hay un predominio de lo subjetivo y terminan siendo pintores expresionistas a pesar de la influencia del impresionismo. En los dos, pintar era una necesidad imprescindible, la razón única de sus vidas. Hay una desesperada búsqueda de identidad tanto en Reverón como en Van Gogh y los autorretratos durante los últimos años de su vida son una clara demostración. Van Gogh buscó en el sol y Reverón en la luz el calor y el afecto que no tuvieron en la realidad.

Reverón se refugió en su Castillete y Van Gogh, cuando no pudo más, optó por “morir para ser amado”.

Un estudio de Freud

Entre las diversas investigaciones de Freud alrededor del arte y el artista, hay una sobre Leonardo da Vinci que puede ayudarnos en la psicopatología de Reverón. El gran pintor e investigador renacentista era hijo ilegítimo. Su madre fue probablemente una muchacha campesina. Su

padre, *messer* Piero da Vinci, era un notario que se casó con una dama de la nobleza florentina, pero no tuvieron hijos y a los pocos años Leonardo da Vinci fue retirado de las manos de su madre para ser criado por la familia paterna. Bajo efecto de esta constelación, la ausencia de padre en la primera infancia y las dos figuras maternas, la curiosidad infantil respecto al nacimiento era más complicada que en otros niños. Esto fue compensado por una apasionada vocación de investigación y una genial sublimación hacia el arte. Al mismo tiempo, estas tempranas frustraciones crearon dificultades para construir una armoniosa identidad sexual. Con dos figuras maternas era más difícil de internalizar los límites entre el amor aceptado y el prohibido. El complejo de Edipo y el tabú del incesto fueron más difíciles de superar, y esto dio origen a una marcada represión sexual. Se sabe que Leonardo da Vinci tuvo muy escaso interés heterosexual. Todas sus energías se dirigían hacia la pintura y sus geniales investigaciones en casi todos los campos de la ciencia. También en Armando Reverón hay una gran represión sexual, pero en sus pinturas el gran tema es el de la mujer y en muchos de sus cuadros hay un extraordinario erotismo. En cambio en su vida personal, por todas las referencias, en especial las de Juanita, su bloqueo sexual era casi total. Ella decía que él era “un santo que andaba así, pendiente del arte y pendiente de todo; él no se ocupaba de nadie y de nada, yo sé que no tuvo hijos por la calle ni tuvo nada”. En la vinculación de Reverón con las mujeres hay una fractura, hay una escisión. Ha sido criado por una madre que no lo era en sentido estricto. Ha tenido una hermana, Josefina, a quien quería muchísimo, quien tampoco lo era. En la evolución de la psicosexualidad infantil de Reverón pudieron presentarse incitaciones y prohibiciones que debieron culminar en una marcada represión en la vida sexual, pero con una intensa activación de la vida interior, movilizándolo toda su energía hacia la pintura. El arte le ayuda a recuperar lo que se ha perdido en la vida.

En el caso de Leonardo da Vinci, Freud analiza la famosa sonrisa de *Mona Lisa* y considera que la fascinación de *La Gioconda* tenía que ver con algo que había dormitado en su alma durante mucho tiempo. Se

despertó en el genial pintor la sonrisa de la madre de sus primeros años, de quien obtuvo una ternura ilimitada pero de quien fue separado precoz e injustamente. También en la composición *Santa Ana con la Virgen y el Niño* hay una transmutación de las dos madres de Leonardo da Vinci, y la misma sonrisa con un doble sentido de ilimitado amor y amenaza.

Algunas leyendas antiguas dicen que quien proviene de dos madres es un héroe: el primer nacimiento lo hace hombre; el segundo, semidiós inmortal. Una madre es la real, humana; la otra, la simbólica. Otto Rank observa que con frecuencia el héroe es abandonado y recogido por una pareja a cuyo cuidado crece. Es así como tiene dos madres. En Armando Reverón se cumplen muchas de las configuraciones del arquetipo héroe-artista. Para una época sin héroes, con tan pocos artistas auténticos, en una crisis espiritual tan dramática, el ejemplo de Reverón es una experiencia emocional correctiva y, como dice Juan Calzadilla, “su obra responde, en otras palabras, a una ética y corresponde a una concepción original del mundo”.

Armando Reverón y Simón Rodríguez

Siendo dos figuras distantes en tiempo y oficio, la comparación puede ayudarnos a comprender en alguna nueva perspectiva a dos grandes venezolanos: Simón Rodríguez, el maestro del Libertador, el ideólogo de lo auténticamente americano, el pedagogo genial; se autodenominó Samuel Robinson, reflejando así seguramente su afinidad con J. J. Rousseau y su libro preferido, *Robinson Crusoe*. Armando Reverón en su refugio, más que un castillete buscaba una isla donde sin interferencias artificiales de una cultura que él conocía pero que no aceptaba, pudiera encontrar su propio camino, su propia identidad. Redescubrir, después de tantos espejismos, la verdadera luz de América, como la vieron los primeros pobladores indios y los descubridores, no los conquistadores, de España. Simón Rodríguez vivió muchos años en diferentes partes de Europa y conocía muy bien la cultura occidental de su época. Sin embargo, escribió lo siguiente: “Veamos a los americanos en un país vacío, perplejos o imitando sin necesidad lo que hacen los europeos”...

“Más cuenta nos trae entender a un indio que a Ovidio”. Recomendaba “una cátedra de castellano y otra de quechua en lugar de latín”. Vemos cómo Simón Rodríguez, sabio y conocedor de la cultura europea, aspira para América algo distinto, auténtico, renovador; crear y no imitar, y aportó de los mejores esfuerzos creativos logrados hasta ahora para una educación americana. Armando Reverón también conocía la cultura artística y pictórica de su tiempo. Primero, en Venezuela asimiló todo lo que pudiera enseñarle la Escuela de Bellas Artes. Luego, en Madrid y Barcelona, se empapó con las diferentes etapas de la pintura española. En una corta temporada en París ha debido informarse y captar las últimas orientaciones de los grandes maestros de la pintura ubicados en Francia. Los artistas aprenden mediante un conocimiento más directo y rápido que los científicos e investigadores. Aún más, aprende con los pintores de paso por Venezuela durante la Primera Guerra Mundial: Müntzner, Boggio y Ferdinandov. Pero luego que se refugia en su isla del sol, con su noble compañera, su mono y sus muñecas, abandona lo que sintió artificial en su aprendizaje y se hace casi un primitivo. Su arte se libera, se hace auténticamente original y autóctono. Logra en el campo del arte lo que Simón Rodríguez buscaba en el campo de la educación.

Hoy sabemos que Simón Rodríguez era expósito. Su vida errante y libre se caracterizó por una constante investigación y búsqueda de lo humano. Por eso pudo identificar en el adolescente Bolívar una fibra liberadora cuando nadie la sospechaba. Armando Reverón no fue expósito, aunque algunos por chismes o informaciones piensan que lo era. Esto no le da ni le quita nada a la soledad de Reverón. Lo que sí podemos asegurar es que Samuel Robinson y Reverón, a pesar de la distancia en tiempo y oficio, fueron congéneres y hermanos perdidos en el mundo.

La ruptura con la realidad

En la mayoría de los artistas hay una dialéctica misteriosa entre una aptitud y sensibilidad específicas y una ruptura con la realidad. Generalmente en una forma lenta y solapada se suman un conjunto de experiencias negativas de la realidad, que estimulan un atajo disidente, demoníaco,

rebelde, sustitutivo de una personalidad en conflicto. Hemos querido esbozar algunos aspectos de la vida de Reverón que explican su ruptura con la realidad de acuerdo a recientes teorías de la psicopatología. Nos faltan testimonios directos del gran pintor, pero existen documentos de grandes artistas que confirman estas hipótesis. Mario Vargas Llosa analiza la vocación artística de su amigo en *García Márquez: historia de un deicidio*. Según este autor, todo artista es un rebelde. Mientras más auténtica es su creatividad, más dramática es su rebeldía. “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios que es la realidad”. Esto es tan válido para el escritor de novelas como para otros artistas, pintores, escultores o músicos. Muchas veces es una rebelión ciega, proviene de oscuras fuerzas, de tempranas inconformidades. Pocas veces conoce en su totalidad el origen de este desacuerdo. La obra artística refleja esa disociación: es un testimonio de protesta y al mismo tiempo presenta la reelaboración, la reedificación de la realidad. “El artista es un suplantador de Dios, un deicida”, dice Mario Vargas Llosa. El mismo Gabriel García Márquez relata un episodio decisivo en su vocación de artista:

Nosotros, es decir, mi familia y todos, salimos de Aracataca (Macondo), donde yo vivía, cuando tenía ocho o diez años. Nos fuimos a vivir a otra parte, y cuando yo tenía quince años encontré a mi madre que iba a vender la casa esa de que hemos hablado que estaba llena de muertos, y llegamos a Aracataca y me encontré con que todo estaba exactamente igual pero un poco traspuesto poéticamente... Y entonces, mi madre y yo atravesamos el pueblo como quien atraviesa un pueblo fantasma: no había un alma en la calle; y estaba absolutamente convencido de que mi madre estaba sufriendo lo mismo que sufría yo, de ver cómo había pasado el tiempo por ese pueblo. Y llegamos a una pequeña botica que había en una esquina, en la que había una señora cosiendo; mi madre entró y se acercó a esta señora y le dijo: “¿Cómo está, comadre?”. Ella levantó la vista y se abrazaron y lloraron durante media hora. No se dijeron una sola palabra,

sino que lloraron durante media hora. En ese momento me surgió la idea de contar por escrito todo el pasado de aquel episodio.

Ernesto Jerez Valero, con un conocimiento personal, hace las siguientes anotaciones para una biografía de Armando Reverón:

Quizás ninguna otra persona ocupó en el corazón de Reverón un lugar de mayor preferencia como el que ocupó Josefina Rodríguez Zocca. Ella fue su amor más excelso, su afecto más puro y más hondo, el que más definitivamente influyó en su sensibilidad. Reverón, después de sus estudios y su viaje a España y Francia, al regresar a Venezuela se entera de que ella está enferma. Viene a Valencia poco antes de su muerte, ocurrida en marzo de 1917, pero ya muy cambiado. En vano busca la ayuda de su hermana. Ella también estaba herida: víctima de incurables dolencias, esperaba su muerte con la más cristiana y ejemplar resignación. Y los amigos de siempre vieron a los dos hermanos pasar horas y horas en silencio, hasta que se despidieron de nuevo una mañana, ya no con la emoción y el optimismo de antes, sino con la agria sonrisa de la más definitiva de las renunciaciones... Entonces sentiría, sin duda tardíamente, el aire de soledad y fatalismo que soplaría para siempre sobre su vida. Desde ese día no volvería más nunca a Valencia, pero de su ciudad se había llevado todos los motivos, el trabajo suficiente para su obra impecable.

La gran decisión

Hacia 1920 frente a Las Quince Letras, en Macuto, Armando Reverón construye un rancho que luego fue ampliando y cercando para transformarlo en su refugio, estudio y vivienda. Ya previamente después de su regreso de Europa conoció a Samys Mützner, pintor rumano llegado en 1916 a Venezuela. Emilio Boggio, nacido en Caracas en 1857, hace en 1919 una interesante exposición de sus obras. Y también en 1916 se establece en Margarita el artista ruso Nicolás Ferdinandov, con quien Reverón establece una buena comunicación humana y artística. Juntos

pintan en Punta de Mulatos, antes de que Reverón decida establecerse definitivamente en el litoral. En 1918 durante un Carnaval conoce a Juanita Ríos, quien sería su modelo, compañera y esposa.

La influencia de los tres pintores visitantes, en especial la de Ferdinandov, precipita en Reverón la decisión de buscar una identidad artística propia. Liberarse de limitaciones, abandonar influencias, encontrarse a sí mismo. Ya con una compañera permanente, se decide atravesar el umbral y lograr su propio camino. Ya había tenido el aprendizaje y la iniciación, ahora se decide a la gran aventura. En 1919 había pintado “La cuevita”, “La cueva” o “Mujeres en la cueva”, donde impresiona por su extraordinaria sabiduría pictórica y donde resume y simboliza toda su infancia, todo su pasado. Pero de allí en adelante va a salir de la cueva y buscar la luz, va a crear un mundo propio. No es suficiente la ruptura con la realidad, hay que crear una nueva. En El Castillete, con Juanita, el mono y las muñecas, Reverón será como Dios; creará sus propios personajes, se creará de nuevo a sí mismo y alumbrará con su propia luz.

Entre tanto, en Caracas, Tito Salas será el pintor consentido, el de la gran sociedad; el pintor de la realidad, muchas veces ficticia. No crea, repite. En cambio Reverón escoge una orientación completamente diferente; se puede calificar de un anti-Tito Salas. Busca lo primigenio, las fuentes mismas del arte. Para Reverón la pintura no es la simple manifestación de un talento, es la vida misma. Mientras toda Venezuela empieza a girar alrededor del auge económico, Reverón, como un patriarca, como Abraham, rompe los ídolos falsos y abandona Ur. Hijo de una familia en decadencia, abandona la ciudad en crecimiento decadente, y en un ejemplar desafío se ofrece como modelo, guía, corrector, antítesis, víctima expiatoria, aunque lo tomen como extravagante, loco, anacoreta, payaso. Así como el médico y teólogo Schweitzer abandona Europa para servir en África y expiar aunque sea algunas culpas de la civilización occidental, en alguna forma Reverón con su pureza, autenticidad, mística, es para Venezuela una experiencia emocional correctiva y no solo un pintor genial.

La enfermedad

J. M. Báez Finol considera que Reverón padeció “una esquizofrenia muy lenta que lo desintegraba paulatinamente, cuyo origen es difícil de establecer”. Le da mucha importancia también a un tifus que sufrió a los diez o doce años, después del cual comenzó a mostrar una conducta muy extraña; a veces se le veía horas enteras meciéndose, extasiado, en una hamaca. No hay duda de que Reverón en sus grandes crisis mentales presentó una sintomatología psicótica con alucinaciones, ideas delirantes, modificaciones en la conducta que hacían peligrar su vida personal y que en estos estados un tratamiento era urgente y afortunadamente salvador. Para la comprensión de Reverón podría ser útil conocer algunas concepciones sobre la esquizofrenia desde el punto de vista de los partidarios de la antipsiquiatría, en especial de Laing y Cooper, sus expositores más originales.

De acuerdo a estos autores, el modelo de enfermedad con causas conocidas, lesiones específicas y evolución típica no se puede aplicar a las esquizofrenias, donde las causas no se conocen, no se han demostrado las lesiones y la evolución es variable. Cooper piensa, más bien, que la esquizofrenia es una situación de crisis microsociales en la cual los actos y la experiencia de cierta persona son invalidados por otros, en virtud de razones culturales y microculturales (por lo general familiares) inteligibles, hasta el punto de que aquella es elegida e identificada de algún modo como “enfermedad mental”. Laing considera que la experiencia y conducta esquizofrénica es una estrategia especial que una persona inventa a fin de vivir en una situación imposible de vivir. En su situación vital, la persona llega a sentir que está en una situación insostenible; no puede obrar ni dejar de obrar sin verse sometida a presiones y exigencias, empujones y tirones contradictorios y paradójicos, tanto internos, por su parte, como externos por parte de aquellos que lo rodean. Estos autores estimaron que debe considerarse la esquizofrenia como una forma especial de experiencia en la cual, como solución a su situación, se valoriza de un modo especial el mundo interior, que debe considerarse tan válido como el mundo exterior. Lo normal es que sepamos más del

mundo exterior que del interior. Algunas personas, de modo consciente o inconsciente, penetran o son arrojadas a un espacio y tiempo interiores más o menos totales. Estamos socialmente condicionados para considerar que la inmersión total en el espacio y tiempo exteriores es normal y sana. En cambio, la inmersión en el espacio y tiempo interiores tiende a considerarse como una retirada antisocial, un apartamiento, carente de validez, patológica, ignominiosa de algún modo. Más bien debe pensarse que el viaje al mundo interior es como una revisión, un penetrar, retornar y trascender nuestra vida privada para ya entrar en la experiencia de toda la humanidad, del hombre primitivo, del mundo infantil. En lugar de una ceremonia de degradación, como sucede a veces con los enfermos mentales, lo que debe hacerse es una ceremonia de iniciación por medio de la cual la persona será conducida con pleno aliento y sanción social al espacio y tiempo interiores, por personas que actúan como guías en este viaje, por conocimiento directo o indirecto de estas experiencias.

Pareciera como si Reverón intuyera por propia experiencia estas teorías de la antisiquiatría. Antes de que lo invalidaran, Reverón preparó las condiciones para ese viaje de retorno. Buscó su propio guía e iniciador, quien seguramente fue Ferdinandov; escogió a su fiel compañera y preparó toda la escena e inclusive las comedias para despistar a los espectadores. El Castillete defendió a Reverón contra los demonios malignos y otras calamidades, así su arte se pudo conservar y purificar. Reverón organizó todo en plena salud mental porque sabía que podía zozobrar. Conocía los límites de su sensibilidad y defendió muy bien su meta artística y humana. Es cierto que tuvo sus crisis durante las cuales, por cierto, no pintaba pero su arte no sufrió. A mayor retorno al mundo interno, más altura tenía su pintura y cuando había llegado a la mayor parte ya había producido toda su luz.

MOISÉS FELDMAN

Conferencia²

Dice Erasmo de Rotterdam en su libro *El elogio de la locura* que Homero, para ensalzar a Telémaco, lo llama frecuentemente “atolondrado” y que los poetas griegos, en sus tragedias, daban a menudo este epíteto a niños y a jóvenes, considerándolo de buen augurio; tal parece haber sido el caso de nuestro Armando Reverón a quien alguien le dijera algo semejante y al referírselo él a uno de sus maestros, este le replicara: “Te felicito, Armando, porque te sacaron del montón”. Y en efecto aquel feliz augurio se vio completamente realizado, cuando a través de los años Armando Reverón fue destacándose hasta convertirse en un genial representante de nuestra pintura.

De manera, pues, que lejos de lesionar su personalidad haciendo un bosquejo a vuelo de pájaro del proceso de su enfermedad, lo que pretendemos es hacer conocer una parte interesante de la vida del artista. Hombre interesante este Armando Reverón, y si recordamos lo que dijo López Ibor: “En todo hombre interesante hay algo de dinamita”, este pensamiento se concreta en Reverón, pues ha sido un auténtico revolucionario de nuestra pintura.

2. El informe del Dr. Báez Finol, presentado en forma de conferencia en el Museo de Bellas Artes, en los actos diseñados para la Exposición Retrospectiva del artista (Museo de Bellas Artes, 1955). Estuvo inédito hasta el año 1981, cuando fue publicado por Francisco D’Antonio. Es un texto fundamental para aproximarse al período vivido por Armando Reverón en el sanatorio San Jorge.

Conocemos en la literatura una lista de grandes hombres mentalmente enfermos; la historia de la medicina habla del delirio persecutorio de Raspail; cómo Nietzsche y Maupassant murieron dementes y paráliticos; cómo Verlaine escribió sus mejores producciones literarias en pleno delirio alcohólico agudo, y lo mismo puede decirse del célebre autor de *El cuervo*, Edgar Poe. Se discute todavía, hablando del estado mental de Van Gogh, si era un epiléptico o un esquizofrénico, pero es lo cierto que la actividad más intensa de su vida parece haber sido la de su mayor productividad psicótica. Todos estos ejemplos ponen directamente sobre el tapete la eterna discusión sobre Genio y Locura, el deslinde preciso de dónde termina lo normal y empieza lo patológico.

La observación de estos hombres geniales mentalmente perturbados nos trae al espíritu la posibilidad de que la actividad intelectual exagerada, al debilitar el sistema nervioso, ofrecería un campo propicio a la germinación de la enfermedad mental; pero el mecanismo podría ser igualmente inverso, por ello López Ibor habla de la “presencia de un fermento especial”, y ese fermento especial podría ser la enfermedad mental que, actuando como agente catalizador, encendiera la chispa del genio. Me parece difícil contestar ese problema y solo un examen cuidadoso de cada caso particular nos podría dar la respuesta definitiva.

En nuestro Armando Reverón encontramos el dato interesante, proporcionado por sus compañeros, de que siempre poseyó una personalidad rara y todavía recuerdan cómo a raíz de un viaje a Europa, después de un ejercicio de salvamento a bordo del barco donde venía, eso lo impresionara tan fuertemente que después de muchos meses de su permanencia en Caracas vivía aterrorizado con la sola idea de que hubiera podido perder la vida si el barco hubiera sido torpedeado; estábamos en plena guerra europea, 1914-1918. Pero el hecho cierto que no admite ningún género de duda es el de que Reverón, como Van Gogh, padeció de perturbaciones mentales agudas que hicieron necesario un tratamiento intensivo.

Estableciendo comparaciones entre uno y otro artista, no podemos afirmar que la mayor productividad de Reverón coincidiera con sus etapas de mayor enfermedad psíquica, como sucedía en Van Gogh. En

Reverón se daba el caso interesante de que cuando estaba psíquicamente perturbado, cuando su enfermedad mental hacía esas tremendas crisis agudas alucinatorias, su producción artística decrecía hasta llegar a hacerse completamente nula; cuando comenzaba nuevamente su recuperación mental recobraba paralelamente su extraordinaria sensibilidad plástica.

En la clínica empezó por dibujar en las paredes y todavía se ven en los muros parte de esos ejercicios, efectuados con carbón de las ramas de los sauces que él mismo preparaba; de esos mismos sauces que después pintará en el cuadro del patio del sanatorio. Después, de una manera lenta y gradual, volvió a sus tizas de colores y le facilitamos carboncillo, papel y un caballete; volvió a pintar con la misma maestría con que lo hiciera en anteriores épocas de su vida.

El deseo de trabajar en su arte era el signo más completo de su recuperación anímica y era un hecho cierto que de no sorprenderlo la muerte habría continuado creando nuevas obras para su propio deleite y de los admiradores de su arte. En ninguna de esas obras ni en las pintadas a raíz de su primera crisis mental aguda de 1945, ni en las producidas en su última hospitalización, se observa signo alguno de deterioro; todo lo contrario, hay un resurgimiento completo. En Reverón, lo artístico y anímico eran cosas que marchaban paralelamente.

Pero cuando hacía las crisis agudas de su enfermedad, cuando alucinado empezaba a escuchar aquellas voces interiores y volcaba toda su energía creadora en un misticismo religioso como el que le observáramos en su estadía de los primeros meses en la clínica, entonces toda manifestación plástica desaparecía porque llegaba la noche a la mente del artista, porque la gran oscuridad borraba todo impulso estético. Esto explica en gran parte que en todas sus composiciones, apuntes y dibujos, no se advierta ningún rasgo de flaqueza espiritual, ningún signo donde podamos descubrir características de su estado de enfermedad mental. Ninguno de sus cuadros fue hecho o ejecutado en trances agudos semejantes y por esa razón no se advierte fenómeno alguno que pueda traducirnos en sus diferentes cuadros su locura. Esto es algo que ha llamado poderosamente la atención de los admiradores y amigos de

Reverón; es la explicación más evidente que pueda encontrarse a esa situación, aunque también cabe advertir que no es condición obligatoriamente indispensable que lo mentalmente patológico de un hombre tenga que traducirse necesariamente en lo que va produciendo, sea ese hombre poeta, escritor o artista. Enfermos he tenido donde la facultad del cálculo no sufría ninguna alteración. Tal puede haber sido el caso de Armando Reverón, quien en lo que atañe a su pintura conservó siempre una claridad vivencial extraordinaria.

Cada cuadro de Reverón es una composición, pero era hombre dotado de una sensibilidad tan grande que cuando recibía una impresión plástica se veía en la necesidad de captarla de inmediato, en el momento preciso para que no desapareciera de sus pupilas, y de allí la explicación de que en multitud de ocasiones pintara sobre materiales deleznable porque era lo que más rápidamente podía encontrar a la mano; la gran cantidad de apuntes y dibujos es un testimonio elocuente de esa manifestación. Yo pude presenciar un ejemplo incontrovertible de esa posición anímica peculiar de Reverón y que posiblemente sea también característica de todo gran artista: cuando fuimos a llevarle el caballete, la tabla venía cubierta de un cartón donde previamente mi hija había hecho unos trazos y dibujos; en el momento preciso en que mi esposa trasponía los umbrales de la puerta del salón donde solía hacer sus ejercicios de dibujo, él le dijo de una manera repentina y rápida que no se moviera, que permaneciera tal como estaba allí y empezó a trabajar en el retrato que poco tiempo después terminaría. Esto se parece mucho, digo yo, a la inspiración de los poetas, que una vez concebido un poema tienen que proyectarlo de inmediato al exterior porque la permanencia interior supone una tensión emocional tremenda...³

Al lado de estas improvisaciones plásticas, de estas genuinas y bellas crisis de inspiración, están los otros cuadros que obedecen a verdaderas composiciones y donde él no solo proyectaba el ambiente sino también

3. Después de “tensión emocional tremenda ...”, Báez Finol añadió una palabra manuscrita ininteligible. Luego de punto y aparte, el texto continúa en: “Al lado de estas improvisaciones...”.

su fina sensibilidad artística, y que constituyen, por decirlo así, el *substratum* de la obra reveroniana. El genio, como el enfermo de psicosis y el enfermo de neurosis, difiere del hombre normal en que carece de un balance armonioso entre las diferentes partes de su personalidad; por eso la falta de balance armónico hace que Reverón se presente en el ambiente como un hombre de peculiares rarezas de conducta, lleno de extrañas modalidades en su manera de vivir y de pintar.

Reverón era primitivamente zurdo, al contrario de la mayoría de las gentes, que son derechos; sin embargo, solía escribir y generalmente firmaba sus cuadros con la mano derecha; era ambidextro y solía discutir de manera acalorada que anatómica y fisiológicamente ambas manos eran iguales. Nosotros lo hemos visto pintar indistintamente con la mano derecha o la izquierda; ello pude evidenciarlo claramente cuando trabajaba en el retrato de mi esposa y en el cuadro inconcluso de la Figura de Mujer, marcado con el número 286 en el catálogo.⁴

Reverón poseía, como el gran Leonardo da Vinci, la escritura en espejo, lo cual es considerado como una característica de los individuos zurdos. Esto tiene importancia para demostrar que los dos hemisferios cerebrales, aunque anatómicamente iguales, no son equivalentes y que en Reverón, debido a su izquierdismo primitivo, hecho después ambidextro por razones de educación, había un predominio del hemisferio derecho.

La manera más satisfactoria de explicar este predominio del hemisferio cerebral derecho es por la influencia de factores hereditarios, aunque también existan otras hipótesis pero menos consistentes.

Cuando traté por primera vez a Armando Reverón en el año de 1945 tenía 56 años de edad. Había ingresado a la clínica por dos razones importantes: la primera, porque desde hacía meses venía presentando trastornos de tipo mental agudo; y la segunda, porque se había descuidado en la pierna derecha una tremenda ulceración que lo incapacitaba

4. El Dr. Báez Finol alude al catálogo de la Exposición Retrospectiva de Armando Reverón, celebrada en el Museo de Bellas Artes en 1955. El cuadro N.º 286, *Figura de mujer* (carbón, sanguina y tiza sobre cartulina; sin firma ni fecha), se reproduce en el citado catálogo identificado con el N.º 2.

totalmente para efectuar cualquier tipo de trabajo; incluso la movilización era sumamente dolorosa. Había permanecido dos días y dos noches en la Escuela de Artes Plásticas, aferrado a no dejarse ver por ningún médico ni a concurrir a ninguna clínica; sin embargo, merced a los esfuerzos de su amigo de siempre, Manuel Cabré, y de los hermanos Monsanto, Bernardo, Antonio y Edmundo, pudo Reverón ser ingresado al sanatorio; cargado por estos amigos llegó al sanatorio, ya que estaba imposibilitado para caminar. Su actitud era sociable y cordial hasta donde puede ser sociable y cordial un ser humano con la tremenda miasis que se había dejado nacer en el pie, dejando que las larvas proliferaran. Venía con una actividad motora considerable y, no obstante la lesión del pie, continuamente ejecutaba movimientos. Se mostraba exaltado, por momentos irritable y observaba una conducta absolutamente desordenada. Su lenguaje era completamente incoherente y la asociación de ideas era tan desordenada que no se comprendía lo que hablaba. Como una muestra de la charla deshilvanada y absurda del Reverón de aquella época, puede leerse en la historia lo siguiente:

(...) Todo por el centro, el doctor por en medio escribiendo y los enfermos por los lados preguntando qué desean”. (...) “He hecho dos cruces para demostrar cuatro y cuatro”. (...) “Yo no sé por qué se cayó la cocina estaba acostumbrado del lado de acá; el cuadro de los Monteroles significa que están hechos de una cosa como si fuera el monte (...).

Se advierte fácilmente que las ideas no fluían de manera lógica y coherente, sino completamente bloqueadas unas de otras.

En sus reacciones emocionales se notaba un estado de ánimo agitado. Su actitud facial era la de un continuo de mímica: unas veces verificaba sonidos con la boca entreabierta y otras prorrumplía en expresiones de dolor por el pie lesionado. Hablaba constantemente y cuando se le interrumpía para preguntar algo protestaba diciendo: “Doctor, déjeme hablar, es que no me dejan hablar”. Parcialmente desorientado

en el tiempo, pues ignoraba la fecha y el día, pudo fácilmente decir que estaba recluso en una clínica pero que no veía ningún enfermo, a pesar de los varios que existían. Cuando se le preguntaba la razón que había tenido para descuidar tanto su lesión del pie hasta el punto de haber dejado que proliferaran incontables larvas, expresaba que era gran admirador de la naturaleza y que esas larvas también tenían derecho a vivir. Ya después, mejorado y en medio de la charla, ejecutaba continuos movimientos circulares dando vueltas sobre sí mismo a la derecha y a la izquierda, diciendo al mismo tiempo: “Yo no recuerdo cuándo actuaba como hombre y cuándo como mujer”; y luego, girando a la izquierda, expresaba: “Ahora soy hombre”, y después, girando a la derecha, volvía a decir: “Ahora soy mujer”. Luego de verificar esa serie de movimientos circulares durante los cuales no cesaba de hablar, diciendo: “Hay que saber hacer gimnasia, el que sabe hacer esto sabe hacer de todo en el mundo”. Después pasaba a otro discurso completamente distinto y decía, hablando consigo mismo:

—Hans, te están enamorando a tu mujer.

—¿Sí?

—¿Y qué hiciste tú, Hans?

—Le quité los zapatos.

Interrumpía y luego continuaba diciendo: “Ahora voy hacia adelante y puedo bailar las catacumbas”, verificando a continuación otra serie de movimientos. Después tomaba asiento y afirmaba:

Ahora sí me puedo sentar porque estoy limpio; se puede sentar Reverón muy bien. Camino en esas playas de noche y amanezco muy bien porque soy amigo de la naturaleza. No me gustan las paredes ni la gente. Hay cosas que hago que no hace la gente; me sigo por mis maestros. Si me dice algo que me guste, yo le obedezco.

No cesaba ni un momento de verificar continuos movimientos con las manos, llevándoselas a las axilas para luego recorrer la parte

anterior del tórax y decir: “Es un viento que tengo allí dentro”. Estos movimientos los acompañaba con sonidos guturales y una mímica especial gesticulando sin cesar. No obstante su gran desorden psíquico, Reverón salió de la clínica tres meses después rejuvenecido y regresando a Macuto, a donde se dio por entero a su labor. En la última entrevista verificada antes de ser dado de alta, pudo explicar que el gran desorden observado en su casa de Macuto se debía a que no podía ver nada recostado de la pared y al efecto expresaba: “Yo tenía que hacer caminar todo y caminar yo mismo; para eso tengo mis muñecas”. Su charla era coherente dentro de su estilo reveroniano y pudo describir, aunque sintéticamente, su estado emocional mientras pintaba: “El lienzo está en blanco y cada pincelada es un pedazo de alma”.

Era muy parco al hablar de asuntos familiares y cada vez que se le interrogaba se inhibía profundamente, y ese estado de inhibición relativa no lo abandonó ni siquiera en los últimos momentos de su vida.

De sus abuelos paternos recuerda perfectamente a misia Abigail; la recuerda cuando ya el abuelo materno había muerto, probablemente cuando él no había nacido. Lo conoció en un retrato que de él tenía Isabel Montilla adonde aparecía como un prócer de la Independencia. Ambos eran gente tranquila y sociable.

Sus abuelos paternos fueron don Laureano Reverón y doña Josefa Garmendia de Reverón. No sabe nada del abuelo. A la abuelita la recuerda porque una vez le habló de una cuestión referente a los Montilla, pero no le dio ningún documento ni él se ocupó más de esto. Eran gente amable y de mucho tono. Sus padres fueron Julio Reverón y Dolores Travieso de Reverón. Don Julio era hombre de gran carácter y recuerda perfectamente que una vez se fue a Ciudad Bolívar, y de allá regresó uniformado de militar. Expresa que su padre murió a los 48 años de edad y que el Dr. Revenga, médico de Castro, lo trató durante mucho tiempo con morfina, pues padecía de una probable neuralgia intercostal rebelde. Cuando murió don Julio, Reverón tendría alrededor de 18 años de edad. Era un temperamento extravertido, vestía alegremente y fue extraordinariamente mujeriego.

Su madre, doña Dolores Travieso de Reverón, nacida en Valencia, era una mujer apacible y tranquila dedicada a su hogar. Era, no obstante, mujer de gran tono; le gustaba acicalarse mucho y padecía de jaquecas. Heredó de su madre y de su abuela una gran fortuna que se fue dilapidando lentamente. La madre murió en 1943 a una edad avanzada, cerca de los ochenta años, y este acontecimiento parece haber tenido una influencia considerable como causa desencadenante en el episodio psicótico del Reverón de 1945.

La unión tuvo un solo hijo: Armando. No fue lactado por la madre sino por una nodriza llamada Bárbara y vivió mucho tiempo en Puente de Hierro –donde doña Dolores poseía tierras que llegaban hasta el cerro de Buenos Aires–, en una gran casa rodeada de jardines. A los dos años fue llevado a Valencia y concurrió a la escuela de don Alejo Zuloaga, a quien recuerda muy bien y a quien respetaba porque le gustaba mucho su cara. Rememora la vez que lo castigaron por una merienda: como se comió el pan y el queso, le pusieron dos piedras en las manos y después lo encerraron en una habitación junto a un barril de azúcar hasta las cinco de la tarde. Recuerda a doña Salustiana, la mujer de don Alejo, mujer muy linda con una cabellera muy larga. Era sociable y juguetón en aquellos tiempos; con sus compañeros se bañaba en el Cabriales y con flejes de barriles macheteaba los peces dentro del río. Posiblemente esto lo llevó a contraer una fiebre tifoidea alrededor de los doce o catorce años de edad y desde entonces experimentó un cambio en su personalidad: se volvió retraído y le gustaba permanecer mucho tiempo en su casa; tuvo un sueño que él considera horroroso, pues veía botijuelas de oro en las paredes, muertos y urnas; el médico y sus padres opinaron que no volviera al colegio porque el cerebro no andaba bien. Haciendo una hipótesis retrospectiva, es muy probable que Reverón haya presentado una inflamación del cerebro y de sus envolturas, una verdadera encefalitis que contribuye a explicar la personalidad rara que lo acompañará después en el transcurso de su vida. Ya para esa época rasgaba pedazos de sábanas y en ellos pintaba casitas y paisajitos con agua de cola. El episodio de un hombre que muriera y la construcción que presenciara de

la urna donde lo iban a enterrar lo impresionó tan profundamente que no lo mandaron más a la escuela por su defecto intelectual.

Es obvio decir que de esa primera estadía de Reverón en la clínica (1945) salió física y psíquicamente recuperado; regresó nuevamente a su pintura y produjo una gran cantidad de cuadros cuya calidad artística han podido admirar ustedes en la presente exposición⁵. Justamente una característica de sus brotes alucinatorios era la desaparición o menguamiento de su producción artística; sin embargo, a pesar de la *restitutio ad integrum* experimentada en esta primera hospitalización, Reverón se negó a pintar en el sanatorio y tan solo conservamos un dibujo a lápiz-tinta que hiciera de mi persona. Se negó a pintar porque decía que él allí no había venido a pintar sino a curarse, pero ya de regreso al rancho de Macuto agarró de nuevo los pinceles con el entusiasmo de siempre.

En el enfermo mental común se observa generalmente una tendencia a dibujar y a pintar, y la interpretación es valiosa para la mejor comprensión del caso; en Armando Reverón sucedía lo diametralmente opuesto, pues al enfermar se colapsaba su pintura.

Cuando Reverón ingresa por segunda vez a la clínica el 23 de octubre de 1953, ya hacía tiempo que venía enfermo, aproximadamente desde noviembre de 1952. Vivía en un estado de completa dejadez y como poseía un carácter fuerte no permitía los cuidados de aseo más elementales. Juanita, la paciente y consecuente esposa del artista, hacía lo que materialmente le era posible hacer, pero en realidad la situación de Reverón era lamentablemente dantesca. En esa época yo había sufrido un accidente desgraciado que me tenía inmovilizado en cama, pero una vez que pude agarrar mis maletas fui a visitarlo y lo encontré profundamente alucinado auditivamente: oía la voz de María Santísima y del Padre Eterno que le ordenaban a dónde debía dirigir sus pasos. En vista de esa situación y a ruego de Juanita, su amigo de siempre Manuel Cabré, su amigo y admirador Armando Planchart y yo, en una mañana soleada del mes de octubre

5. Exposición Retrospectiva de Armando Reverón, Museo de Bellas Artes, Caracas, mayo de 1955.

de 1953, fuimos a buscarle. Con una docilidad de la cual yo mismo quedé sorprendido, nos vinimos en el Cadillac, manejando Armando Planchart, Manuel Cabré adelante y yo en la parte posterior del automóvil con Reverón. Todavía no había sido inaugurada la autopista Caracas-La Guaira y por todo el trayecto de la carretera vieja vinimos hablando del paisaje y Reverón quejándose constantemente de “ese pegoste que me molesta dentro”. Verificaba ruidos con la boca y hacía esfuerzos para echar afuera esa molestia interior, lo cual no dejaba ciertamente de preocuparnos a los tres que veníamos acompañándolo. Ejecutaba movimientos laterales constantes con los miembros superiores y repetía de manera continua, ya hospitalizado: “Mientras yo tenga eso no puedo dormir con la señora”. La charla coherente por momentos se hacía completamente inconexa e incomprensible. Para el día 23 de noviembre encontramos que el cuadro mental se ha modificado favorablemente de manera considerable y estuvo cuatro días sin verificar los ruidos estertóreos y soplidos con la boca; se le ha visto más cuidadoso en su persona y se baña regularmente después de los tratamientos. Aprovechamos la oportunidad de convencerlo para afeitarse la barba y el cabello, que constituían para ese entonces el problema higiénico de mayor magnitud: gatoso como estaba, se olvidaba de las nociones más elementales de aseo; cuando comía, los desperdicios se esparcían por su enorme barba de “Padre Eterno”, como él mismo solía llamarse, y eso produjo lesiones de dermatitis en la piel de la cara. Se ha considerado como una gran irreverencia haberle rasurado la barba a Reverón, pero consideren ustedes si no fue una cosa necesaria y perentoria hecha en beneficio de la salud del paciente. Por lo demás, él mismo se prestó de mil amores y no hubo otra complicación a este respecto. Esa mejoría coincidió con un ensueño en el cual figuraban sus muñecas, ensueño teñido de un fuerte erotismo.

Su vida transcurría plácidamente dentro de la Institución y cuando se le hablaba de regresar a Macuto preguntaba si lo estábamos corriendo; no quería regresar sino cuando estuviera bueno. Hacía recuerdos de sus padres y del regalo que le hiciera a don Julio de un cuadro pintado por él, copiado de las páginas de un libro viejo: representaba unos negros

lanceando unos tigres. Eso sucedía cuando él tenía alrededor de dieciséis años de edad y después que murió su padre enrolló el cuadro y lo vendió por doscientos bolívares, lo cual para un muchacho de su edad en aquella época representaba una suma considerable. Continuamente alucinado en forma de voces interiores que le salen del interior del abdomen y a las cuales da el nombre de “gas parlante”, empieza a dibujar en las paredes trazos de carbón y aprovechando esa espontaneidad le facilitamos materiales para pintar. A pesar de no haberse librado por completo de sus alucinaciones, ya esbozaba una crítica sobre su estado y se daba perfectamente cuenta de que esas sensaciones extrañas no eran normales, por lo cual decía: “A eso lo mejor es no hacerle caso”.

Concurría a menudo a las exposiciones verificadas en este museo y en la exposición de Rafael Ramón González estuvo discutiendo los valores pictóricos de sus distintos cuadros. Eso demuestra claramente una conservación completa de los conocimientos adquiridos, aun en medio de la crisis aguda por la cual todavía transitaba. El carboncillo marcado con el N.º 294⁶ fue la primera experiencia seria del pintor, después el retrato de mi señora, luego el *Patio del sanatorio* y después todos los demás. Es interesante hacer notar que Reverón, cuando se le sugería que pintara algo, decía: “Hoy no tengo ganas, yo solo pinto cuando tengo ganas”, y así era en efecto, de manera que actuando suavemente era la mejor manera de orientarlo.

Al 10 de mayo de 1954, día de su cumpleaños, pintó el carboncillo marcado con el N.º 292 en el catálogo⁷. No obstante tener todavía proceso mental evolutivo, no obstante tener presente todavía sus alucinaciones, las figuras de ese cuadro en un juego armonioso de masas están finamente logradas y desde luego en ellas no se advierte ningún rasgo de perturbación mental. Ello demuestra claramente que no es necesario en un proceso psíquico determinado la proyección de los síntomas sobre

-
6. El cuadro N.º 294 del catálogo de la Exposición Retrospectiva: *Enfermo catatónico* (carbón y tiza sepia sobre papel, firmado: A. Reverón, sin fecha).
 7. El cuadro N.º 292 del catálogo de la Exposición Retrospectiva: *Enfermos* (carbón, tiza sepia sobre papel; fechado y firmado: 1954, A. Reverón).

el papel o el lienzo. En esas obras póstumas no se advierte por ninguna parte el “gas parlante”, como supuestamente llamaba Reverón a sus alucinaciones, ni los “pegostes” supuestamente contenidos en el interior de su aparato digestivo, que daban origen a ese “gas parlante”.

Con toda la amplitud del caso, Reverón escogía sus modelos dentro del personal y de los pacientes hospitalizados, observando que todo fuera espontáneo de ambas partes. Y pudimos establecer que no solo el pintor mejoraba con este sistema de terapéutica ocupacional basada en su propio arte, sino que muchos de los modelos, estimulados porque se sentían importantes posando para Reverón, también experimentaron una mejoría sensible de sus cuadros psíquicos. Tal fue el caso del *Enfermo catatónico*, marcado con el N.º 294; la *Mujer convaleciente*, marcado con el N.º 290; y la *Figura de mujer*, marcado con el N.º 286. Este último cuadro inconcluso fue pintado impregnándose Reverón los pulpejos de los dedos con la tiza y el carboncillo, de manera que en los trazos se pueden advertir las huellas digitales del pintor.

Para el psiquiatra el concepto de lo mágico desempeña un papel particularmente importante; el pensamiento mágico y la actuación mágica constituyen características de un sinnúmero de estados mentales, pero es particularmente en las esquizofrenias donde tiene su manifestación más cabal: el simple acto de pensar o de gesticular es la traducción efectiva de conseguir un objetivo o de llevar a la realidad un deseo o impulso determinado. Ello se observa muy claramente en Reverón, quien antes de pintar se rodeaba de todo un ceremonial o ritual predeterminado: usaba una vestimenta especial, parte de la cual han podido ustedes observar en el ambiente reveroniano colocado a la entrada de la presente exposición; ejecutaba una serie de movimientos, calzaba unas sandalias especiales, y después de toda esa serie de preparativos atacaba el lienzo y pintaba apasionadamente. Era casi como el ritual de un sacerdote ante el altar sagrado.

Pero hay algo más en todo ese proceso de usar amarras apretadas alrededor de la cintura, en los brazos y las piernas; con estos artificios sobrevenía una falta de circulación sanguínea, lo que traía

inmediatamente como consecuencia un adormecimiento de los diferentes segmentos afectados, y esta forma de anesthesiarse, aunque fuera parcialmente, era la mejor manera que tenía de alejarse de su propio yo, de ponerse insensible y de trasladar toda su esencia y presencia a los confines de la propia tela.

Y esta forma mágica del pensamiento reveroniano se encuentra igualmente en su sexualidad: el cambio mágico del sexo que él lograba girando circularmente a la derecha y a la izquierda, según quisiera ser hombre o mujer indistintamente, es un testimonio elocuente que no admite ninguna duda.

En Reverón, todo lo que acontecía dentro de su persona lo identificaba con la atmósfera ambiental y cuando expresa que él forma parte de la naturaleza no hacía otra cosa que identificarse con ella, y esta ya es otra característica del pensamiento esquizofrénico. Cuando en el curso de una entrevista decía: “Doctor, usted es un árbol, yo soy otro árbol”, no hacía otra cosa que identificarse con el mundo, con el cosmos, con la luz o como quiera llamársele. Esa manera de pintar girando continuamente en movimientos, acercándose para retirarse luego, tocar el borde de la tabla para seguir dando pinceladas, no constituye otra cosa sino la forma de objetivar su pensamiento presente en su personalidad. Reverón hablaba de una manera simbólica y cada palabra representaba un concepto, un contenido, un pensamiento; era una manera de hablar neologística, pero en la cual traducía su manera de actuar y de pensar.

Los trastornos mentales de Reverón, primariamente psicogenéticos, es decir, sin nada que los pueda explicar como lesión orgánica o funcional, no guardan ninguna ligazón directa con su estado orgánico o somático. En efecto, las molestas sensaciones interiores que experimentaba en su aparato digestivo las relacionaba con la presencia de parásitos intestinales inexistentes, a los cuales denominaba de las más diversas maneras.

Pero la exploración del aparato digestivo hecha en su oportunidad no arroja ningún dato anormal ni orgánica ni fisiológicamente. En todo enfermo que regresa a una etapa primitiva de su desarrollo psicoemocional se conserva intacta la facultad de intuir y de sentir, y este fenómeno de la

regresión lo lleva a expresarse a través de sus vísceras y así habla del “gas parlante” que le sale del estómago, que canta cuando llega a la boca y oye voces que le van diciendo: “Allí va Manuel Cabré, sigue la procesión de la Guadalupe, sigue el Alma Llanera, sigue Hernán Cortés, etc., etc.”.

En Reverón no cabe otra manera de explicar este complejo sintomático sino por una profunda y completa regresión a su estado psicoemotivo; es decir, a la fase oral completa de la niñez cuando la conducta es exclusivamente digestiva, y solo percibimos y nos damos cuenta de que existimos a través de la boca y sus anexos.

La existencia de un cuadro de hipertensión arterial nos hizo ser sumamente cautos en el tratamiento. Obligatoriamente prescribimos un régimen medicamentoso y una dieta alimenticia adecuados, los cuales dieron resultado apetecible, pues el paciente trabajaba en su pintura sin dar grandes muestras de cansancio; esa mejoría le permitía igualmente salir con frecuencia acompañado de un enfermero y muchas veces conmigo mismo. Otras no quería salir para ninguna parte esperando la visita de Juanita, quien regularmente lo visitaba. En vista de la mejoría tan notable encontrada en el paciente, Armando Planchart, Manuel Cabré y yo decidimos llevarlo nuevamente a Macuto; hecho el experimento, el resultado fue completamente negativo, pues en Macuto volvió a reproducir absolutamente toda la sintomatología intensamente dramática que había justificado su reclusión, por lo cual decidimos nuevamente ingresarlo al sanatorio con el consenso de Juanita, su mujer.

Reverón fue durante toda su vida un carácter esquizoide y por ello entendemos una personalidad rara, alejada de la realidad, aislado del trato normal con las personas, aunque sus contactos con la realidad permanecieron superficialmente imperturbados. Puede decirse que padeció de una esquizofrenia atenuada; una esquizofrenia únicamente radicada en su esfera emocional, sin que estuviera tocado el proceso perceptivo y cognitivo de las cosas; eso le permitía percibir correctamente la naturaleza del mundo que lo rodeaba, pero no sentía la naturaleza del ambiente social que lo rodeaba. No tenía amigos íntimos ni se interesaba realmente

por la gente; a este efecto, recuérdese cuando decía que no le gustaban las paredes ni la gente.

El carácter esquizoide como el de Reverón de vez en cuando hace sus crisis de verdadera enfermedad, de verdadera esquizofrenia como sus crisis del 45 y la última del 52. Otras veces estos caracteres permanecen enclaustrados dentro de sí mismos, aislados, raros y esquizoides durante toda la vida cuando no tienen el fermento genial de nuestro Reverón.

Reintegrado nuevamente a la clínica, continuamos el tratamiento psicoterápico preciso que veníamos efectuando; las molestias experimentadas en la nariz desaparecieron por completo, pues se le había producido una irritación mecánica del cornete inferior derecho, por el constante esfuerzo hecho para expeler las supuestas lombrices muertas contenidas dentro del estómago.

El componente místico-religioso que tan presente había estado desde su ingreso fue desapareciendo lentamente hasta borrarse por completo, y esta mejoría definitiva de Reverón nos hizo formular planes para llevarlo a Macuto al poco tiempo. Pero el día 18 de septiembre de 1954, a las 3:45 de la tarde, sufrió de un cuadro de hemorragia cerebral de carácter grave que lo dejó sin vida tres horas después. Ya a las 6 y 43 minutos de la tarde Reverón se había apagado, pasando definitivamente a la inmortalidad.

Diez días antes había visitado el Nuevo Circo (el Circo de Toros, como él decía) porque deseaba pintar un cuadro, para lo cual necesitaba el caballete grande, sus muñecas, los cuernos de un toro guardados allá en uno de los caneyes del rancho, y la confección de un traje especial porque en la composición figuraba una Manola a la usanza de Sevilla. Este fue el último cuadro que vislumbraron sus pupilas y que no pudo realizar. Todo lo planeó perfecta y artísticamente, y cuando seis días antes de sufrir la hemorragia cerebral que le causara la muerte almorzó en mi casa, el tema durante todo el ágape fue la corrida que iba a pintar en el Nuevo Circo. Había olvidado por completo el contenido místico-religioso del lenguaje presente cuando ingresara a la clínica, cuando era el “Padre Eterno”, Juanita una virgen y oía las voces de los santos apóstoles ordenándole lo que debía hacer. Todo hacía prever que planeáramos su

regreso a Macuto para el mes de octubre, pero no pudo ser así y ahora nos queda el vacío de la inconformidad por la pérdida de nuestro admirado amigo.

Procurar ahora conservar para la posteridad su nombre por todos los medios es tarea halagadora y sentida; la conservación de los caneyes de Macuto de manera que su vivienda sea su propio museo y el objetivo inmediato. Consideramos que esas obras póstumas que pintara con tanto optimismo en su estadía en la clínica son piezas de museo, la mayoría de ellas las enviaremos.

DR. J. A. BÁEZ FINOL

El complejo de castración⁸

En la respuesta del sujeto frente a los fenómenos de la naturaleza interviene, fuera de factores ambientales, la estructura endógena íntima de la personalidad. La influencia de esta en el arte ha sido descuidada no solo desde el punto de vista del arte mismo, sino también cuando se va a juzgar, desde un punto de vista crítico, la obra que se ha producido.

Alguien dijo que la fría exactitud no es el arte. La meta del arte no es reproducir los objetos. Los efectos son el fin supremo de todo el arte. La “época blanca” de Armando Reverón –su renuncia al color– tiene dos explicaciones que, aunque aparentemente distintas, entrañan la misma raíz original en el mundo del subconsciente reveroniano.

La fragmentación de su cuerpo, dividido en dos mitades a las cuales atribuía condiciones diferentes, lo desligaba de signos intelectuales superiores y le permitía hacer una elaboración artística a base de elementos completamente primitivos: pintar la luz, que es representación de lo blanco, de lo puro. Por otra parte, Reverón hacía abstracción de su propia sensualidad para verterla completamente sobre el lienzo.

Era un proceso de castración o de fragmentación que se traducía objetivamente cuando para pintar tenía que ceñirse fuertemente la cintura para separar lo superior de lo inferior, lo puramente sexual de lo imponderablemente intelectual y afectivo. Se notaba en él un predominio

8. Texto complementario a la conferencia del Dr. Báez Finol, con motivo de la Exposición Retrospectiva de 1955. Fue publicado por primera vez en la revista *Zona Franca*, N.º 7.

de lo estético, la resolución constante de problemas de superación introspectiva y la búsqueda de fórmulas para resolver el problema de la forma.

La ecuación sería, según Reverón: “Si he logrado ser imponderablemente puro, y el emblema de lo puro no puede ser sino lo blanco, no puedo más que llevar el color blanco al lienzo”. Como lo blanco se confunde con la luz, pues era en la luz y en los efectos de la luz donde él iba a resolver esa proyección artística. Además, si como dice Rank, 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.

Crisis religiosa

No, no tenía predominio tan definitivo. Él vivía imbuido en sus problemas artísticos. No quiero decir con esto que Reverón no tuviera ideas religiosas propias, puesto que aun en el estudio de Macuto, en uno de los ángulos tenía una especie de santuario con la imagen de la Virgen en recuerdo de su madre.

La castidad

Era muy casto, aunque creo que tuvo contactos sexuales muy esporádicos. Pero sí puedo afirmarle categóricamente que Reverón no fue mujeriego ni en su juventud ni en su vejez.

La crisis

Nunca. Siempre estaba apacible. Durante su crisis siempre se mantuvo alejado de todo lo que significaba dureza. Huía de los metales.

Jamás Reverón sufrió crisis de llanto. Nunca lloró, ni siquiera cuando se dejó nacer aquella úlcera en el pie derecho.

Cuerpo y espíritu

Como de la úlcera brotaban larvas, Reverón decía que estas tenían derecho a vivir porque formaban parte de su cuerpo. De ahí la renuncia a dejarse curar la úlcera.

Sobre el origen de su enfermedad no hay criterio exacto. Las enfermedades mentales no pueden explicarse como las enfermedades generales. De manera que en los cuadros psíquicos intervienen múltiples factores: factores de la personalidad propios del individuo; factores ambientales; factores de tradición y de transmisión hereditaria; y hasta las costumbres y el folclore.

Reverón, desde el punto de vista de su constitución, tenía una estructura corporal de tipo asténico, y en estas constituciones generalmente se encuentran clasificados los tipos soñadores y artistas.

Alteridad

Hay el episodio de que cuando se dejó crecer poblada la barba decía que él era el “Padre Eterno”. Quizás en ese concepto de “Padre Eterno” él vislumbraba la eternidad de su pintura.

Contemplación y experimentos

Le era indiferente estar en cualquier sitio. Generalmente estaba en el parque contemplando los árboles y los pájaros. Y cuando ya salía de su período crítico de enfermedad, hacía experimentos de dibujos en los muros y paredes circundantes de la clínica.

Los materiales que utilizaba para esos dibujos tenían su propia elaboración: quemaba ramas de los sauces que había en el parque y con ese carboncillo era que pintaba.

DR. J. A. BÁEZ FINOL

Reverón: la locura solar ⁹

La correspondencia entre Freud y Jung de comienzos del siglo XX deja ver a las claras, por un lado, los intereses que movían a esos dos grandes hombres en la aventura en que estaban enfrascados: redescubrir, por así decirlo, el alma del ser humano y fundar la moderna psicología, así como también descubrir las emociones que contenían las vidas afectivas de esos hombres. En los momentos más emocionantes de esta correspondencia es cuando aparece en ella una referencia a Hoenegger. Hoenegger era otro de esos exploradores de la psiquis que se lanzaron a la conquista de nuevos continentes; era brillante y al parecer eso lo hacía muy atractivo entre sus compañeros de aventura, pero sucede también que en esta aventura del mundo psíquico ser brillante no tiene nada que ver con la virtud, sino más bien es un defecto. Defecto por lo limitante que es el hecho de ser brillante. Y en el caso de Hoenegger, el defecto lo hizo naufragar en la aventura de lo psíquico, o lo que es lo mismo: naufragar en la locura.

Freud y Jung nos hacen llegar el dolor que les causó tal pérdida. También por ellos nos enteramos del papel que le cupo jugar a Jung en la tragedia de Hoenegger, nada más y nada menos que tratar infructuosamente de rescatarlo de la demencia.

9. Revista *Imagen*, N.º 100-53. Consejo Nacional de la Cultura-Conac. Caracas/Venezuela, mayo de 1989.

Tomemos lo anterior como antecedente psiquiátrico de mucha importancia, como un antecedente que nos ayude a ver el sol como ingrediente de la locura de dos pintores. En Van Gogh el sol es amarillo y la fascinación que experimenta por ese color la podemos referir a una fijación demencial con lo solar, conforme a la manera como Jung apreció lo solar y la demencia. Sobre la demencia de Van Gogh se han escrito muchos trabajos psiquiátricos; trabajos que inspiran respeto y que están contenidos mayormente dentro de los marcos de referencia de la psicopatología. De cualquier manera, lo que sabemos de la vida de Van Gogh nos conmueve y el legado de su pintura, de constante vigencia y honda repercusión, es vehículo que ayuda a respetar el caos del hombre interior que todos llevamos, y que ha sido y será siempre aporte al enigma en todo lo referente a la genialidad artística y a la locura.

Los biógrafos de Picasso hablan de su admiración por Van Gogh y de su profundo respeto por él y por su obra. Sí, como a todos los grandes pintores, a Picasso le salían ocurrencias irónicas, sarcasmos, muchas veces teñidos por la mala leche; en lo que respecta a Van Gogh, su actitud fue de profunda devoción, admiración y respeto. De él solía decir Picasso: "Ese sí pudo pintar desde el otro lado". Esto nos mueve a pensar que, para Picasso, Van Gogh no solo fue un artista que se volvió loco, sino más bien un hombre que se asentó con su sufrir en la locura y desde ella pintó. Y eso no es lo mismo ni se escribe igual. También Picasso dentro de su admiración nos mueve a pensar que, psíquicamente hablando, Van Gogh era su opuesto inaccesible; más aún, si concebimos al malagueño como al oscuro, como aquel que se movía con riqueza superabundante en depresiones plutónicas: lo opuesto psíquico del brillo solar. Y desde ese asentadero, Picasso nos legó lo voluminoso de una obra llena de emociones, irracionalidades, tragedia, locura.

Valga lo dicho como antecedente para preparar a un supuesto observador psíquico, colocarle frente a un cuadro de Reverón, y que ese observador en nosotros, que siente y se emociona ante un cuadro de Reverón, no se distraiga tratando de resolver nociones de la psicopatología al tiempo que contempla el cuadro de Reverón. Que, antes bien, la demencia de Reverón sea vehículo de

reverencia, de veneración y respeto por los misterios de la naturaleza humana, cuando estos misterios se expresan en el gran arte.

En Reverón también sentimos que fue fascinado por lo solar. Y detengámonos en lo solar, sin entrar en otras consideraciones de la patología, como algo que de por sí contribuyó a su demencia. Esto es algo que quiero imaginar así, es decir, ni acertada ni erróneamente. Lo atribuyo a mi imaginación.

Es evidente que lo solar aparece en el arte de Reverón, pero lo solar blanco, la luz. Y es un sol y una luz propios de las latitudes en que vivió. Paracelso nos dijo: “Cada país con su estrella, su agua, su planta y su piedra”. Frase dicha en el contexto de la alquimia de su siglo para referirse al hecho de que los balances de salud y enfermedad tienen que ver con eso, con la estrella que nos señala nuestra conciencia, y con la piedra, la planta y el agua que son afines a nuestra naturaleza: fuerzas telúricas que hay que tener presentes en el individuo y en sus estados de individuación. Pero lo que digo aquí acerca del sol y a propósito de Jung y de Van Gogh, y del centenario de Reverón que estamos celebrando¹⁰, es que cada nación tiene también la locura que le pertenece. Locuras que son contenidas, vividas, expresadas desde las complejidades propias de cada uno. Esto nos puede aclarar que podemos ver la locura creativa de Reverón como una locura específica, que nos ayuda a reflexionar y meditar sobre la locura solar tal como aparece en las latitudes de la hoya del Caribe: una geografía y un hombre con complejidades raciales, religiosas e históricas, también específicas. Y que todo esto al aparecer en unas pinceladas de blanco solar luminoso que nos llegan con su emoción propia, contemplando un cuadro de Reverón, nos ayuda a avenirnos con el aspecto solar de nuestra locura. Que nos ayude a conocer un poco más nuestra locura, algo de lo cual todos estamos necesitados.

RAFAEL LÓPEZ PEDRAZA

10. Exposición Retrospectiva de Reverón. Galería de Arte Nacional, 1989.

Acerca de Reverón o del buen uso de la locura ¹¹

En tres curiosos autorretratos, tres grandes pintores nos muestran tres distintos modos de enfrentarse a la posteridad. Hoggart sale a su encuentro con un perro. Goya con su médico. En el autorretrato del inglés, el perro se desinteresa de la gente y mira; aburrido, mira hacia un lado: no parece tener intención de atacar ni defenderse. En el del español, Goya, el médico defiende al desfallecido pintor y serenamente lo sostiene en sus brazos. En el del venezolano, el artista ve de reojo al público y se diría que, bajo su pumpá, está montando celosa guardia a las muñecas. ¿Creía acaso que algo pudiera amenazarlas?, ¿temía quizás que algún médico se interpusiera entre él y esas, sus compañeras, a las que pinta con ojos fijos, en inquieta espera?

Es posible que, como ciertos enfermos, más temor sintiera Reverón por los médicos que por la enfermedad. En vida, no dejaron estos de prestarle ayuda, que no siempre pedía. Una vez muerto, no necesitaron para intervenir que nadie les pidiera nada: dejaron de extender récipes y se aprestaron a redactar informes. No iban, por cierto, a dejar las muñecas en paz: demasiado intrigantes para no creerlas patológicas;

11. Revista *Imagen*, N.º 100-53. Consejo Nacional de la Cultura-Conac. Caracas, mayo de 1989.

estas se les aparecieron como enfermizos juguetes de adulto, síntomas de trapo y cartón.

¿Y cómo no detenerse ante El Castillete, raro monumento de ilusión y pedruscos, sin caer en la tentación de juzgar a su raro arquitecto? Ese Reverón semivestido, portador de barba y harapos, que andaba por la playa a grandes zancos, con sombrero de copa, era un personaje pintoresco: cuando se sabe que bajo los andrajos portaba también lo que en verdad hay que llamar cilicios, ásperas ligaduras que se le hundían en las carnes, ya no se le puede tener simplemente por extravagante. Es un marco clínico en el cual la personalidad de Reverón se viene a encuadrar. ¿Y su obra?, ¿marca en este hombre la enfermedad, tan señaladamente, en lo artístico como en lo biográfico? No nos parece ser este el caso.

En su originalidad, las obras de Reverón contrastan con las de los enfermos. Hemos visitado muchas exposiciones del llamado arte psicopatológico y examinado con cuidado varios de los volúmenes en que los especialistas reúnen y tratan de clasificar las producciones de sus pacientes. No hemos sabido encontrar nada que esté en la línea en la cual Reverón destaca. ¿Cómo caracterizaremos esta línea? Tomando prestadas unas palabras de Juan Calzadilla, en las que este autor observa que el propósito de Reverón consistía en “hacer de la realidad que le sirve de base a su cuadro más un medio que un fin”¹². ¿Será que con palabras de la realidad, algo de lo que está pensando nos quiere explicar Reverón? No hay que suponerlo. Reverón no quiere explicar sino mostrar. Mas si ello no es precisamente la realidad, ¿qué podrá ser lo que el pintor quiere ofrecer a nuestros ojos? Reverón es ambicioso. La luz es lo que desea darnos a ver: eso que hace ver, la luz, eso quiere que veamos. Frente a la luz que ilumina y la luz que luce, es por la que luce que Reverón se decide. Ocurre, sin embargo, que solo sabemos de la luz cuando ilumina: no la descubrimos a menos que lo iluminado la denuncie. Si no encuentra superficies en las que incidir, aun fluyendo a raudales la luz pasa inadvertida. Inunda

12. Juan Calzadilla. “Armando Reverón” en: *Pintores venezolanos*, t. I, Edit. Edime. Caracas: 1969, p. 260.

los vastos espacios interplanetarios que la Creación dejó vacíos; negros tendrán que verlos las criaturas que con sus naves los visiten. Reverón se empeña en liberar la luz de su servidumbre. Y las telas con las que más nos impresiona son aquellas en las que aparenta la luz con una mínima complicidad de lo real objetivo.

Reverón restituye la luz a sí misma y a la vez, aligerándolo de formas, consigue dar al espacio sutil prestigio. Abre para eso en sus cuadros misteriosos y lucientes ámbitos, a menudo confusa y parcamente poblados. Muy desprendida de las figuras anda la impresión de que si la luz fuera penetrable, nos veríamos obligados en su claridad a caminar a tientas.

No sabemos de pintores enfermos que se hayan interesado hasta este punto en la luz. Tampoco serán muchos los que hayan sabido respetar el espacio: tratan de servirse de él, mas no de servirlo; vivir es una de las formas de estar en el tiempo y en el espacio. Y cuando dejamos de estar en el espacio, morimos, también necesitamos del espacio: compadecemos al que “no tiene dónde caerse muerto”. Las figuras que crean los enfermos mentales –y ese es el caso de la mayor parte de esquizofrénicos– pareciera que temen por no tener dónde caer dibujadas: se apresuran en el papel o en la tela, en los espacios –que siempre se les antojan angostos– que sus autores tienen a mano. Mas los espacios de Reverón, no siendo sino secundariamente creados para albergar figuras, no serán en sus cuadros campo en el que lo representado colida consigo mismo¹³. Es con la luz que, en sus telas, el espacio entra en competencia, y de ese enfrentamiento tanto la luz como el espacio surgen ostentando fuerza inédita de seducción. Si estuvo enfermo Reverón, digamos que

13. alguna excepción hemos podido encontrar en los cuadros de su primera juventud, cuando precisamente nada en su conducta –por lo que sabemos– daba a creer que estuviera enfermo. Nos referimos a su *Paisaje de Barcelona*. En él, la luz no hace todavía sino insinuarse en un espacio que las figuras, difíciles de identificar, amontonándose, devoran. Nada aparece en la tela de la luminosidad y el color mediterráneos, sino una inesperada y casi uniforme tonalidad ocre. Pero según entendemos, más que en las obras inspiradas por la enfermedad, frente a esta tela hay que pensar en las que por aquellos mismos años el cubismo inspiraba. Tenían también los cubistas una manera peculiar de tratar el espacio, y el *Paisaje de Barcelona* nos recuerda *Los desnudos en el bosque* (1908), de Léger, y el *Reservorio de Huerta del Ebro* (1909), de Picasso.

la enfermedad lo protegió al quitarle todo afán por el aplauso inmediato y las recompensas en dinero; fue su dolencia lo que le dio la oportunidad de cultivar su parte de cordura y, sin pretender que se le comprendiera, el tesón de perseverar hasta lo genial en la creación.

JOSÉ SOLANES

Reverón desde un sueño¹⁴

Con el ensayo que Freud realizó sobre Leonardo da Vinci (1910), logró penetrar novedosamente en temas hasta entonces poco conocidos y comprendidos. Inicialmente, el autor se permite ofrecer una versión humana del superhombre por quien se tenía a Leonardo, mostrando una visión que, más acá del genio y el virtuoso, lo analiza en sus contradicciones internas, en su carencias, en los efectos de las mismas y en su particular vida sexual, con lo cual Freud quebranta la rigurosa separación que se tenía entre lo normal y lo patológico. Pero quizás lo más interesante y meritorio fue que Freud realiza ese penetrante ensayo aplicando su técnica de interpretación de los sueños, y así analiza el recuerdo infantil que era un breve sueño, auxiliado por los fragmentarios conocimientos que se tienen de la vida personal del genio renacentista.

A través de este trabajo inicia –y nos lega– el recurso del psicoanálisis aplicado, es decir, la posibilidad de utilizar los conocimientos y ciertas técnicas de la situación analítica (una óptica para lo inconsciente) para la comprensión de otros escenarios humanos.

Con el estímulo de este antecedente nos hemos propuesto una aproximación a la figura de Armado Reverón, quizás nuestro mejor artista plástico. La idea no es del todo original, pues ya el Dr. Moisés Feldman

14. Texto extraído de *Arte y locura. Espacios de creación*. Ediciones Museo de Bellas Artes, Caracas: 1997.

comentó, en un ensayo sobre Reverón, una serie de reflexiones y comparaciones con la personalidad y la condición del artista de Leonardo. Otro psiquiatra, el fallecido Dr. J. A. Báez Finol, quien asistió a Reverón en los dos episodios psicóticos que este presentó, hace un relato de corte biográfico que incluye un recuerdo infantil del pintor, consistente en un sueño que consideramos una simbólica y representativa condensación de factores determinantes de ese momento de Reverón, y que acompañan el resto de su vida generando, a nuestro juicio, los acentos más resaltantes de su quehacer personal. Por lo demás, este recuerdo de un sueño infantil tiene el valor de haber sido evocado y registrado por Báez Finol –durante una crisis psicótica de Reverón– como momento, por tanto, de una especial permeabilidad y manifestación de los contenidos inconscientes. El sueño está ubicado entre los doce y catorce años, y Reverón lo consideraba horroroso, pues veía botijuelas de oro en las paredes, muertos y urnas.

Pero antes de entrar a considerar a través de este sueño y su probable significado los determinantes psicológicos de Reverón, queremos traer unos elementos biográficos del artista, necesarios para la comprensión de su mundo interno y de los destinos que elige:

Lo biográfico

Reverón nace de una pareja sumamente inestable e incompetente en su función paterna. La madre, aunque es descrita por Báez Finol como “tranquila y hogareña”, era, al parecer, sumamente vanidosa y egocéntrica, y en los hechos no asumió un rol maternal.

El padre, que era de temperamento extrovertido, mujeriego, cambiante, errático, con serios hábitos alcohólicos y probablemente adicto a la morfina, tampoco ejerció un vínculo responsable y termina separándose precozmente del hogar.

A los pocos días de nacido, Reverón es entregado a la crianza de una familia amiga radicada en Valencia, al parecer, bien constituida, armoniosa y cálida, donde es bien acogido, y desde temprana edad puesto en contacto con la enseñanza y práctica de la pintura.

Los Rodríguez Zocca fueron su real familia, aunque continuó teniendo contacto con su madre. Todos los amigos y biógrafos coinciden en destacar el especial apego de Reverón hacia Josefina, su hermana de crianza, tres años mayor que él, lo cual es, además, testimoniado en uno de los más importantes cuadros de su etapa formativa.

A los doce años, aproximadamente, sufrió un cuadro severo de fiebre tifoidea con probables implicaciones cerebrales, tras cuya recuperación hubo importantes cambios en su personalidad. Se tornó retraído, melancólico y comenzó a jugar con muñecas. De esta época es el sueño referido, al cual el artista añade el recuerdo de su impresión al presenciar la construcción de una urna para un hombre que había muerto.

A los diecinueve años se traslada a Caracas e ingresa en la Academia de Bellas Artes, donde completa tres años de estudio. Para entonces, su pintura tiene un carácter realista, académico e interesado en lo natural. De inmediato se traslada a España, donde amplía sus estudios y es fuertemente influenciado por la técnica de Velázquez y la temática de Goya. También viaja a Francia, conociendo de cerca las corrientes impresionistas en boga. A su definitivo regreso, al cabo de cuatro años, encuentra a su hermana Josefina irremediadamente enferma y se despide de ella para no verla más, hecho que lo afecta profundamente.

Para entonces, Reverón se halla vinculado al círculo de intelectuales y artistas de aquella Caracas. Pero es su estrecha amistad con el ruso Nicolás Ferdinandov, excéntrico, polifacético e innovador artista, la que marca una influencia radical y transformadora en Reverón. Su pintura es ahora *airelibrista*, de atmósfera impresionista y privilegiada de una tonalidad azul.

Ha conocido a Juanita, mujer humilde y sencilla, quien se convierte en su compañera y modelo. Ambos viven una corta temporada con la madre del artista y es interesante señalar que es de este momento su hermoso cuadro *La cueva*, escena de remanso donde coinciden dos majas recostadas.

Posteriormente, Reverón y Juanita se van a vivir a Macuto, en un acto que es toda una metamorfosis personal, entregándose en una suerte de místico y total compromiso a su condición de artista.

Prescinde de todos los elementos formales del ciudadano común, construye una choza de palma y luego completa un castillete de piedra en el cual vive en forma primitiva, entregándose, como en un apasionado ritual, a una intensa actividad creadora que a lo pictórico añade la génesis de una pequeña corte de muñecas de tamaño natural, y un universo de utensilios y objetos de su invención. El tema de sus cuadros pendula entre el paisaje y la mujer: paisaje litoral incandescente, mujer odalisca, mujer Juanita, mujer princesa india, mujer muñeca bailarina, mujer. Pero tan insistente contenido parece una excusa para materializar una obsesión que lo hace genial: los objetos resultan un inicial pretexto para pintar la luz.

Haciendo un corte transversal, se ha llamado a este momento, con toda razón, la “época blanca”. Desde el punto de vista psicológico, es el resultado de un proceso, un movimiento arduo y elaborado que logra sintetizar la vivencia de un encuentro en el terreno de lo sublime. Luego su pintura evoluciona hacia una cualidad más aplicable y terrenal, caracterizándose por una tonalidad sepia.

Exteriormente, todo esto luce como una tremenda extravagancia. Reverón rompe con su modo de vida, establece un acentuado aislamiento y se entrega a la exploración de los dominios interiores. Tal postura lo aproxima a la noción de locura y como loco fue adjetivado.

Sin embargo, su obra, el vínculo continuo con notables hombres que hoy son sus biógrafos, y su estable —aunque sui géneris— relación con Juanita, son testimonios que desmienten el aparente despropósito.

La vida que elige Reverón al ubicarse en el rancho de Macuto está llena de conductas singulares. El acto mismo de pintar está lleno de procedimientos cargados de simbolismos. Se amarra mecates y trapos a la cintura para separar lo animal y demoniaco de lo noble y espiritual. Durante una época se tapaba los oídos con tacos de madera, como para excluir el mundanal ruido. Otro de sus rasgos más llamativos fue la abstinencia

sexual en que vivía, confirmada por el testimonio de Juanita, sin que encontremos razones para dudar de la realidad de esta contingencia.

En un rincón de El Castillete construyó un altar con vírgenes y figuras femeninas que completan este universo entretejido de alusiones y veneraciones a la mujer. Posteriormente, sí se puede hablar de locura en el sentido clínico; en el año 1945, a la edad de 56 años, Reverón padece un cuadro francamente alucinatorio y delirante, complicado por una seria úlcera en la pierna, contaminada de gusanos (miasis). Es entonces hospitalizado, atendido y curado por el Dr. Báez Finol, quien le da importancia a la muerte de la madre de Reverón –ocurrida año y medio antes– como desencadenante de tal episodio. Llamativamente, durante estas crisis psicóticas cesaba su actividad artística y él mismo afirmaba: “He venido a curarme”.

Tiene una recaída a finales de 1953, de la cual mejora, pero muere en el sanatorio en octubre de 1954 debido a un derrame cerebral, efecto de la hipertensión arterial que padecía.

La interpretación

Junto al sueño mencionado de una botijuela de oro en la pared, muertos y urnas, se suman otros recuerdos de Reverón a los que bien se podría adjudicar el valor de restos diurnos. Evoca que una vez fue castigado por comerse el queso y el pan, y lo encerraron en un cuarto con dos piedras en las manos.

También ubica para la misma época la impresión y miedo que le causó ver fabricar una urna para un hombre que había muerto.

Consideramos que, al igual que con los sueños, con los recuerdos se opera el mecanismo de condensación y que ciertas imágenes privilegiadas por la memoria resumen diversas experiencias de cualidad similar.

El ensueño referido es un típico sueño de angustia –pesadilla– donde los términos en conflicto resultan insuficientemente armonizados en una transacción. Por una parte, está el elemento botija de oro incluido en la pared. Como sabemos, los entierros de oro eran una práctica típica del pasado, tema de jugosas conversaciones, de afanosas excavaciones y

objeto de gran apetencia por la gente de antaño. Por otra parte está, en términos de contraste, la imagen de encierro y muerte.

Detengámonos inicialmente en lo que podría haber sido la dimensión de las apetencias y deseos de Reverón. A través de la experiencia clínica conocemos la intensidad que tiene la nostalgia por la madre en aquellos sujetos huérfanos, adoptados o que han sufrido una precoz separación de la misma, aun cuando la sustitución haya sido adecuada. En Reverón se da una dualidad materna que implica simultáneamente tener y no tener madre, de lo que podemos inferir una condición interna de aguda necesidad y deseo, que se habría dirigido a las dos mujeres de su familia sustituta, especialmente su hermana Josefina, con quien mantenía un intenso y cálido vínculo. Quizás sea esta la significación de la botija –vasija de barro, ya de por sí simbólica de feminidad por la redondez y lo contentivo–: una alusión deseante a Josefina, ante la cual se levantaría la prohibición del incesto, pero precariamente sostenida, primero, por la agudizada fuerza de la necesidad y, por otra parte, por el hecho de no ser Josefina realmente su hermana consanguínea.

Explicada por estas razones la intensidad que podría haber tenido en el niño y púber Reverón el deseo por su hermana de crianza, es comprensible también la ansiedad que esta inclinación despertaría y el miedo al castigo y desestabilización personal que podría acarrear. El temor al castigo estaría incluido, inconscientemente, en el recuerdo de una sensación de encierro que Reverón aporta al lado del sueño infantil, magnificado en el encierro radical de la muerte, que también se incluye en el sueño como equivalente a un resto diurno.

Tenemos suficientes razones para considerar este sueño no como una vivencia meramente incidental, sino como una síntesis de contradicciones psicológicas vitales y estructurales en Reverón. La vigencia interna de este conflicto habría abierto la alternativa de la sublimación a través del arte, para lo cual Reverón resultaba respaldado por su extraordinario talento y estimulado por ámbitos y personajes favorecedores de este fin. La sublimación representaba para Reverón la posibilidad de derivar sus impulsos sexuales a un nuevo fin, conservando y disponiendo de esta

energía inicial. Así, logra recrear el objeto deseado, sobreponiéndose a las limitaciones y riesgos de la realidad.

Es la persistencia de esta condición interior la que se manifiesta en esta insistente temática de lo femenino, en esa afanosa tarea de capturar lo puro y lo sublime en términos del blanco, de la luz, en esas muñecas intermediarias de juego de Josefina –en la penosa dualidad materna que se expone en las parejas de majas–; se evidencia este conflicto en la castidad por Juanita, porque no es la mujer y el sexo real y adulto lo que lo urge; se manifiesta en esa renuncia al mundo oficial y sus logros formales, para procurar una sensación de encuentro y permanencia con una atmósfera de la mujer sublime.

Esta configuración personal de Reverón generó una forma de vida y una obra que hoy enriquece nuestros museos y bibliotecas, y deleita y maravilla a nuestro espíritu estético. Pero idealizarlo equivaldría a la invención del semidiós, sin tomar en cuenta el trágico estancamiento en las ansiedades infantiles y las limitaciones y desgarramiento que acompañaron su vida adulta, aunque en su caso, Reverón se procuró la alternativa de una vida cargada de poesía y una labor creadora de insólitos alcances.

Finalmente, con estas consideraciones no queremos explicar unilateralmente a Reverón como el mero efecto de pulsiones interiores. Creemos que estas se encontraron con un momento histórico y cultural que completaron y produjeron el prodigio de arte y venezolanidad que es Armando Reverón.

CARLOS RAUSKIN

Locura y sociedad¹⁵

Durante su vida, Reverón fue víctima de varios episodios psicóticos que, debilitando su ritmo de trabajo y alterando las funciones de su mente, lo precipitaron en estados demenciales de delirio o depresión. Estados que, al prolongarse por mucho tiempo, dieron motivo a que se le internara en dos ocasiones en una clínica psiquiátrica de Caracas. La opinión generalizada en el común de la gente era que las travesuras de Reverón, inexplicables en el comportamiento de una persona normal, daban pie para considerar que estaba loco. Debido a esta creencia, alimentada en su origen atávico por una tradición popular que ve en las manifestaciones de insania una suerte de posesión demoníaca que convierte a su víctima en algo parecido a un ícubo o monstruo y, en el mejor de los casos, en un vate dotado de poderes terribles, Reverón fue lentamente abandonado por sus vecinos y dejado solo ante el temor de que pudiera representar, como suele pensarse en estos casos, un peligro social. El abandono y la soledad fueron deteriorando la salud corporal del artista, agravada por malos hábitos higiénicos y dietéticos, así como por el daño que le infligían supersticiones de distinto signo, originadas en regresiones de tipo mágico que había experimentado este agudo e imaginativo artista. La falta de atención médica se combinaba, además, con el alejamiento

15. Texto tomado de la introducción leída por el autor en la Exposición Retrospectiva de Armando Reverón en la Galería de Arte Nacional, con motivo del centenario del nacimiento del pintor, Caracas: 1989.

de los que, pudiendo ayudarlo, se acordaban de Reverón solo cuando querían posesionarse por cualquier vía de sus obras y que, por tanto, se abstendían de visitarlo al saber que ya no estaba pintando.

En los últimos años, su estado de salud llegó a ser lamentable a simple vista al punto de que los concejales del Cabildo de Caracas, menos por conmiseración que por razones políticas, presionados por las denuncias periodísticas, se vieron precisados a tomar cartas en el asunto “para tratar de aliviar los problemas de Reverón”, y celebraron una ruidosa sesión dentro de El Castillete. Sin embargo, ningún recurso favoreció su suerte y la crisis mental que hacía presa en él se prolongó por casi dos largos años. La intervención de Manuel Cabré y de Armando Planchart puso término al triste calvario y, por este medio, Reverón fue sometido a una rápida terapia en manos del Dr. J. A. Báez Finol, a fines de 1953. Al cabo de pocos meses, ya Reverón había recobrado su raciocinio y, completamente restablecido para ocupar nuevamente su sitio de trabajo, se preparaba para pintar una corrida de toros cuando repentinamente falleció, en septiembre de ese año, víctima de la sociedad. No había sido aquel su único episodio psicótico ni la única operación terapéutica que se le practicó con éxito. Su biógrafo y amigo Alfredo Boulton había referido dos situaciones parecidas que afectaron a Reverón antes de 1945, este año en que Reverón acusó la fase de delirio que determinara un primer internamiento en la clínica del Dr. Báez Finol, y cuyas incidencias se describen a continuación.

Han pasado casi cincuenta años desde que, llevado a la fuerza por sus amigos Manuel Cabré y Antonio Edmundo Monsanto, Armando Reverón fue internado en la clínica psiquiátrica del Dr. J. A. Báez Finol, en Catia. Este otro laberinto sustituía al que había dejado pocos momentos antes en El Castillete de Macuto. Tras varias jornadas de terapia, el artista superó la crisis psicótica y pudo regresar al poco tiempo, ya curado, a su residencia en el litoral.

Era por 1945. Este episodio, seguido nueve años más tarde por otro idéntico, marcó el comienzo del fin del artista; pero también sucedió, con su muerte física ocurrida en 1954, en el mismo sanatorio donde había

sido recluido poco antes, que fue gracias a la intervención de la psiquiatría por lo cual Reverón alcanzó al fin una dimensión pública que se le regateaba. El problema de salud no es primero que el arte, pero está de por medio entre la obra y su creador. Atender al hombre puede hacer más comprensibles esas obras, y en cuanto al papel que aquí juega la medicina, esta puede aportar su propia comprensión de ellas. Lo que se destaca en la intervención de la psiquiatría, en el caso de Reverón, es que una terapia como la aplicada por Báez Finol proporciona una definición clara del rol que puede llegar a tener el artista en la sociedad cuando, al tratar de entenderlo, se extraen del hecho conclusiones que justifican su conducta y explicitan, además, la forma en que la sociedad debería tratarlo. Seguramente fue poco lo que la psiquiatría hizo para detener el curso de la enfermedad de Reverón, y pudo haberlo empeorado; después de todo sucedió lo inevitable: la muerte. Sin embargo, pocos podrían discutir que no se hubiera podido avanzar más lejos en el entendimiento de Reverón sin el aporte que, a raíz de esos dos episodios, ha hecho en favor de esta la literatura médica. El informe del Dr. Báez Finol, presentado en forma de conferencia en el Museo de Bellas Artes en 1955, es uno de los discursos más lúcidos que sobre Reverón se han redactado.

Revelaba que la vida es más frágil que la obra artística, pero que esta no llegaría a ser tal sin las condiciones que el creador, con su sola voluntad, erige para superar la fragilidad de su vida. Aún más: si la obra de arte puede ser separada de las funciones vitales, tanto mejor para el crítico que elabora juicios de valor a partir de nociones exclusivamente estéticas; pero cuando la vida se involucra de cierta manera en el proceso creador, entonces el artista mismo termina haciéndose objeto de su propia especulación. No en balde se ha dicho que la obra de arte de Reverón era él mismo; juicio que se hace sospechoso fuera del campo de la antropología, pero así también puede llegar a decirse que es sospechoso que la literatura se entrometa en el hecho plástico.

En el fondo solo hemos querido decir que si se pretende redimensionar humanamente la obra de arte, lo cual es requisito para su comprensión en casos como el de Reverón, entonces el crítico de arte debería

echar mano de los expedientes que le prestan otras disciplinas para poder obtener una perspectiva global. Fue esta clase de ayuda la que nos aportó un médico honesto, enamorado de su profesión, quien con una modesta base psicoanalítica y de manera empírica y sabia, dictaminó, a pesar de que trataba de probar lo contrario, que Reverón no solo no estaba enfermo, sino que lo que en él atribuía la sociedad a locura no eran sino los signos de un mensaje que sustentaba y, por decirlo así, legitimaba con su persona una experiencia integral de arte. Claro que Báez Finol no lo dijo de esta manera, pero de su experiencia con Reverón podría deducirse que si una persona atacada por una crisis producida por la esquizofrenia puede salir de este trance con varias sesiones de terapia comunicacional, entonces lo que anda mal, en sentido figurado, no es el individuo sino la sociedad. El fantasma de la locura se hubiera esfumado, trasladando el modelo terapéutico aplicado en la clínica al ambiente donde el artista había levantado su morada.

La enfermedad de Reverón, en otras palabras, residía en los otros; en tanto que, como sugiere el Dr. Moisés Feldman, El Castillete y su universo objetual conservaban a los ojos del propio artista las condiciones favorables de un modelo terapéutico natural, que tenía la dificultad de no poder cumplir su efecto sin la presencia de un público.

El hecho de que para sobrevivir físicamente Reverón hubiera tenido que aceptar condiciones impuestas desde afuera por el modelo de comunicación alienado que le proponía la sociedad entrañaba, pues, la claudicación de su mundo y el derrumbe de esa estructura imaginaria que había construido al borde del mar para protegerse, pero también para comunicar sus mensajes. De modo que, a este respecto, vivió en un círculo vicioso entre el permanecer aferrado a sus adentros confiables y el perderse en el laberinto del afuera. Uno de los aciertos señalados por el informe del Dr. Báez Finol es haber hecho una caracterización de la esquizofrenia de Reverón, aportando a este diagnóstico pruebas que, como ha sucedido, conservan su validez cuando se las examina a la luz de la antipsiquiatría. Esta escuela niega que la esquizofrenia sea una enfermedad. Afirmar que no “es sino un conjunto de manifestaciones de

carácter profundamente personal que se producen al máximo nivel de integración de la conducta del sujeto y que están relacionadas con toda la orientación básica de este con respecto al mundo donde se mueve”. Báez Finol vio el carácter social de este trastorno y remitió el cuadro de Reverón al núcleo familiar, desechando otras posibles causas como la que él mismo en un principio remontó a la secuela que habría dejado en el cerebro del artista un tifus contraído a los pocos años de edad, en Valencia. De acuerdo con la leyenda, Reverón habría tenido “un padre toxicómano”, desfasado de su rol familiar y tan excéntrico en su conducta como hubiera podido esperarse de su único hijo, Armando, cuando este pasó a ocupar, aliado de su madre, el lugar vacante dejado por la muerte del padre; su madre, casi irrestrictamente ocupada del cuidado de su persona, era un tanto narcisista y ya demasiado dependiente de su hijo en los últimos tiempos. El psiquiatra pensaba que ese desajuste de la unidad familiar pudo haber transmitido, por falta de verdadero amor hacia él, desajustes en la personalidad del niño, sembrando las primeras señales que servirían de terreno a la futura enfermedad. Esta hipótesis encaja perfectamente dentro de la teoría del “Doble Vínculo”, manejada por la antipsiquiatría, y por la cual ha tomado partido Moisés Feldman en sus esclarecedores estudios sobre Reverón.

Según esta teoría, la confusión de los roles paternos en cuanto a fijar los criterios de la conducta que deben guiar al niño en su formación produce desequilibrio y angustia en su vida. El niño termina expiando la culpa de sus padres, se le decreta enfermo y se le interna con la compli- cidad de estos (y de la sociedad, en última instancia) en una institución psiquiátrica. Feldman también relacionó la teoría del “Doble Vínculo” con un tipo de iconografía que abunda obsesivamente en la obra de Reverón: aquella donde nos presenta dos mujeres, frecuentemente desnudas y como disociadas y ajenas la una de la otra en la composición. Podría ser que esta doble figura, que se presenta sobre todo en la serie de *Las Majas*, simbolizara a sus dos madres: la una verdadera, la otra adoptiva, ambas distanciadas en el espacio del cuadro por la signifi- cación perturbada que Reverón podría darle a su afecto por ellas. En

síntesis, Juanita en el doble papel de madre y amante: he allí otra instancia de esta iconografía. Se ha dicho también que Juanita representó en la vida real estos dos roles que Reverón no se limitó a simbolizar en el retrato de su esposa; objetivación real del complejo de Edipo que el artista, incluso, asume con la carga de expiación que significó haber hecho voto de castidad. La alusión a una alegoría famosa empleada por Freud para explicar una supuesta relación edípica de Leonardo es obvia aquí. Niño expósito como el genio renacentista, se sabe que Reverón fue confiado, al poco tiempo de nacido, a una honorable familia católica, amiga de sus padres, que residía en Valencia, donde creció hasta su adolescencia sin haber dejado por eso de tener contactos con estos en sus ocasionales viajes a Caracas. Se sugiere que este contexto pudo haber traumatizado al niño a un grado tal que, tiempo después, ya adulto, todavía Reverón seguía experimentando terror ante la incertidumbre de su origen. Conforme al mecanismo asociativo del inconsciente, esas figuras femeninas, descentradas del eje de la composición y acaso misteriosas por la gravedad del secreto que guardan, equivaldrían en ciertos cuadros de la serie de *Las Majas* a las imágenes de *Santa Ana con la Virgen y el Niño*, en la pintura que Freud utilizó para su ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*.

La figura materna, escribió a propósito Freud, representa en apariencia y relación espacial a la muchacha, a Caterina, su verdadera y primera madre. La dichosa sonrisa de Santa Ana fue probablemente empleada por el artista para negar y encubrir la envidia que la desafortunada mujer debió sentir cuando tuvo que ceder, ante su más noble rival, primero a su amante y ahora también a su hijo.

Los desnudos femeninos, en cuanto pueden asociarse a la actividad simbólica, se encuentran en bastantes obras de Reverón como para que no conserve la imagen de su eficacia cuando se trata de explicar el complejo de Edipo, utilizando la comparación con el modelo construido por Freud en su análisis de la alegoría de Leonardo. Amén que, en la de Reverón, no se halla un detalle tan novelesco como el que le proporcionó a Freud la biografía del genio renacentista escrita por Merejkovsky, salvo si damos

crédito y acudimos al episodio de la presunta relación incestuosa que en su vida real –se dice– tuvo con su medio hermana Josefina, hija de sus padres adoptivos y tres años mayor que el artista, cuando todavía este en plena adolescencia vivía en Valencia. La anécdota fue rescatada de una tradición familiar por el poeta Ernesto Jerez Valero, quien la relató en un artículo publicado en *El Nacional* de Caracas. Pero los desnudos femeninos, volviendo a este tema, sí ilustran las convenciones propias tomadas por los psicoanalistas para describir, en materia de arte, el estilo esquizofrénico.

Figuras de mucha irradiación anímica, pero efectivamente neutras en sus afectos, desposeídas, indiferenciadas y lejanas. Reverón no elabora estudios fisiognómicos como si evadiera u ocultara su interés en la identidad de esos personajes, y el mismo rostro de Juanita, tantas veces interpretado y convertido en estereotipo, viene a representar lo que la manzana para Cézanne. Freud encontraba entre las características del estilo esquizofrénico la rigidez del trazo y la forma estereotípica; también la incohesión de las figuras respecto a una lectura de conjunto, lo que se explica, junto con otros signos como la especulación oral o gráfica que los pacientes esquizofrénicos hacen de sus obras, por la regresión de tipo infantil que se ha operado. Rasgos que en algunos casos podrían discutirse, volviendo a Reverón, a la vista de ciertas obras de su último período como son los autorretratos, tan despersonalizados –como puede acusarlo la mirada extraviada– y rodeados casi siempre de figuras fantasmagóricas, inspiradas en sus modelos de trapo, obviamente no integradas a la composición.

El rasgo estereotípico, además de presentarse en los autorretratos, se halla de otra manera en la serie de paisajes de *El Playón*, a los cuales nos referimos en otra parte; paisajes que no están pintados del natural, sino recreados por una especie de transcripción de un esquema geométrico, parecido al que H. Read describe cuando explicaba la función de la memoria eidética en el caso del naturalismo animal de los artistas del Paleolítico. Detalles que cuestionan, en fin, la tesis, inadmisibles por dualista, según la cual en Reverón las facultades normales conservadas durante el período creativo desaparecían durante la fase esquizofrénica; o,

lo que es lo mismo, con otras palabras, que Reverón no pintaba cuando estaba loco, o al revés: salvada por una especie de asepsia milagrosa, la pintura permanecía fuera del foco de lo demencial. Se pasa por alto que, por ser “atributo de la personalidad” un mal contagiado o heredado, integrada como está a toda la estructura psíquica de la esquizofrenia, tiene de suyo un estilo que marca sus trazos, de ningún modo vergonzantes como se han querido ver todos los pasos de la historia de las obras. Es tarea más fácil de lo que se supone comprobar la compatibilidad que hay entre la conducta de Reverón y su obra pictórica, así como la unidad de esta respecto a lo que llamó Freud “procesos primarios”, los cuales se dirigían en nuestro artista a la producción de formas creativas; los objetos y la actividad lúdica implícita en todo ello como universo y totalidad indivisible, integrado a su personalidad. Sería punto menos que cómodo tratar cada cosa por separado: aquí la pintura, género más relevante; allá los lenguajes conductuales y orales, toda esa maquinaria de sueños salvajes, incluido el individuo como actor, molesto y absurdo. Pero se comprende que ambas facetas, vida y obra, son complementarias. Toda esa complejidad, cuya base de operaciones es el interior y el afuera de El Castillete, puede entenderse como una estructura imaginaria en donde cada parte emite hacia el resto sus propias señales, habla su lengua, nos informa y arrastra. Quiere que descubramos a Reverón como acción. Todo aquí, como en una red, entreteje los hilos de sus sentidos y, además, volviendo a Freud, se hace susceptible de tantas lecturas como sea posible.

Feldman fue también intransigente en advertir en el proceso creativo de Reverón –independientemente de que este le produjera placer o que le sirviera, como en el caso de la pintura, para sobrevivir físicamente a sus necesidades biológicas– un sistema defensivo, una especie de trinchera erigida allí para enfrentarse solo al temor diario de una pérdida creciente de identidad, como consecuencia del poder invasor de la esquizofrenia. Lo que el psiquiatra venezolano ha llamado “psicodramas”, esa incessante materialización de su discurso en acciones corporales, juegos de palabras, pantomimas y rituales, durante o fuera del trabajo de pintar y en evidente conexión con su pensamiento mágico, fueron también

coartadas, estratagemas para preservar la integridad de la salud; “psicodramas” cuyo mensaje cifrado podría traducirse: “Haciendo esto obtengo seguridad”. A propósito de la estructura terapéutica que representa el pensamiento mágico elaborado por Reverón en torno a sus rituales y sus objetos, puede recordarse su frase recogida por Reyna Rivas de Barrios: “El doctor dice que lo que yo tengo se cura pintando, pero yo digo que como se cura es hablando”.

Tal sistema autodefensivo, aparentemente tan firme, protegido exteriormente por un muro de piedra e interiormente por una mente lúcida y aventurada hacia el absurdo de la existencia, lista para toda clase de inventivas y sorpresas, falla cuando ya no es posible que el artista mantenga su confianza en el precario equilibrio entre ficción y realidad que lo sustenta. Esta estructura dialogante se ha convertido en su propio monólogo. Es Reverón el que habla. Sistema defensivo planteado como plataforma para el diálogo, pero unidireccional, que opera solo de frente a un público. Para Reverón el espacio donde vive es un escenario teatral; solo así lo concibe.

Dado que su obra era realizada para un interlocutor, en calidad de público, ella suponía ser completada por el diálogo. Era en este terreno donde hubiera podido hacerse algo para salvarlo de la locura, tal como lo demostró el Dr. Báez Finol proponiéndose a sí mismo como el interlocutor que faltaba. Pero, para quienes hubieren podido comprenderlo, solo la pintura constituía una razón de los mecanismos de la locura. Considerado desde esta perspectiva, el hombre Reverón estaba fuera de lugar.

Y la fase aguda con que culmina el proceso de aislamiento y abandono, o el asalto de cualquier tipo a su aparente fortaleza por los de afuera, ¿qué es en última instancia para Reverón mismo, sino ese descenso a los infiernos del cual ata la esquizofrenia la última de las amarras para proporcionarle al hombre, ya sin risa, que todavía resiste el final feliz de un viaje interior en el fondo del cual solo podía esperar la mueca de la muerte?

JUAN LISCANO CALZADILLA

Reverón y sus muñecas¹⁶

Las relaciones entre el arte y la psicopatología han sido motivo de diferentes estudios que periódicamente se tratan de actualizar. Las investigaciones demuestran cada vez más la complejidad del problema. En el caso de Reverón, uno de los interrogantes que se plantea es la influencia de sus alteraciones psíquicas en su pintura. Su médico tratante, el psiquiatra Dr. J. A. Báez Finol, quien dirigió la orientación terapéutica en sus crisis más importantes mientras estaba hospitalizado, concluye que se trataba de una esquizofrenia muy lenta que lo desintegraba paulatinamente. A pesar de este cuadro psicopatológico que presentaba Reverón, y que según la experiencia en la clínica psiquiátrica, después de una cierta evolución produce un grado de deterioro, lo que expresan los mejores conocedores del pintor revela que esto no se cumple. Pascual Navarro, gran pintor también, dice: “La obra de Reverón no se resiente de altibajos. Su producción pictórica (cerca de treinta años) es de una avasalladora y tormentosa unidad, enmarcada siempre dentro de normas de buena calidad”.

Alfredo Boulton también opina que: “Todas estas circunstancias, sin embargo, para nada afectaron la calidad artística de su obra, pues en ella probó tener un estable y sólido sentido de los planteamientos artísticos. La pintura en ningún momento dejó traslucir la mínima huella

16. Revista *Imagen*, N.º 100-31. Consejo Nacional de la Cultura-Conac, Caracas: 1987, p. 38.

de desequilibrio, dando, por el contrario, una profunda impresión de solidez plástica”.

Creemos que el estilo de vida que escogió Reverón a partir de 1920, refugiándose en lo que sería posteriormente El Castillete, buscando cierto aislamiento y rodeándose de muñecas, animales, creando un atmósfera teatral, puede darnos la clave de una forma personal de terapia que el pintor ideó, en una atmósfera estimulante, creativa y al mismo tiempo la más apropiada para lograr un equilibrio en su salud mental.

Los trastornos mentales no fomentan la capacidad artística, pero pueden ayudar a lograr condiciones que sí pueden estimular la creatividad. En primer lugar, un grado de aislamiento, de abandono de la rutina, de liberación de un ambiente que puede ser estrecho o aplastante. Crear implica introducir una visión nueva, esquemas distintos que chocan con lo cotidiano y es por esto que en el período de cocción de una obra artística la soledad puede ser necesaria. Una depresión —y en el caso de Reverón probablemente, además, una esquizofrenia— puede ayudar a decidirse por un repliegue, un retiro de una ciudad con múltiples exigencias cotidianas y obtener un relativo y útil aislamiento. En el caso de Reverón le acompañó Juanita y también en su retiro de Macuto fue estructurando una atmósfera teatral con las muñecas y los diversos objetos, que puede hablar de una situación psicodramática que indudablemente ayudó a evitar el punto de nuevas crisis y el deterioro que puede seguir a ciertas psicosis.

Las teorías de Jacobo Moreno, el creador del psicodrama, y recientemente de Jaime Rojas Bermúdez en *Títeres y psicodrama*, nos permiten entender mejor la importancia que ha tenido el estilo de vida de Reverón para mantener el alto nivel de sus obras artísticas, a pesar de un serio problema psicopatológico.

En algunas terapias de pacientes esquizofrénicos, Rojas Bermúdez utiliza el títere o las muñecas en el tratamiento y lo denomina “objeto intermediario”. La relación interpersonal puede ser algo amenazador para sujetos con predisposición psicótica, y a veces difícil de aceptar. El títere o la muñeca están a mitad de camino entre una persona y la alucinación. Es una transición de su propio cuerpo a un cuerpo extraño. Es

lo suficientemente irreal y adaptable a cualquier ilusión y más cercano al carácter mágico de las alucinaciones.

Para alcanzar el mundo interior de un paciente, lograr formas de comunicación indirecta, pueden ser de gran utilidad títeres, animales, muñecas, pero también situaciones intermediarias como cuentos de hadas, comedias folclóricas, teatro. Esto lo consiguió Reverón en su Castillete. En una forma intuitiva, él se rodeó de un mundo intermediario que no era amenazador ni alienante, y fue para el pintor de un importante potencial curativo y estimulante.

Javier Villafañe dice: “El títere nació en el primer amanecer, cuando el primer hombre vio por primera vez su propia sombra; para él, el títere, como su sombra, vivirá con él, morirá con él”. Las muñecas para Reverón eran un objeto intermediario más completo, las tenía casi como seres vivientes, mujeres buenas o pecadoras, y al parecer le ayudaron a veces a superar el complejo de Edipo. Frente a Juanita, sin embargo, mantuvo al parecer un voto de castidad.

En la concepción psicodramática hablan de un proceso de caldeamiento, término que se refiere a las operaciones subjetivas y objetivas para lograr una respuesta adecuada, que facilite la expresión o la catarsis. Se pueden utilizar estimulantes o iniciadores físicos: movimientos, danzas; o psíquicos: imágenes o sentimientos sugeridos; y los indicadores simbólicos: títeres, muñecas. Reverón tenía una serie de ritos antes de comenzar a pintar, que son el equivalente intuitivo de un caldeamiento psicodramático cuando comenzaba la sesión del mágico teatro en El Castillete.

Por otra parte, la experiencia esquizofrénica implica un alto riesgo, pero también puede significar una forma de crecimiento en personalidades creativas, un ir más adentro, trascender nuestra vida privada para entrar en la experiencia de toda la humanidad, de un mundo primitivo. Puede implicar un extravío, pero también puede ayudar a un renacimiento. Algunas vivencias de los psicóticos, como las de fin de mundo, pueden estimular durante la recuperación a una reconstrucción o renovación.

En este viaje de lo exterior a lo interior, que al mundo occidental le parece inaceptable, puede ser necesaria la intervención terapéutica, pero

en una personalidad creativa es importante ayudar al paciente en el viaje de retorno, utilizando el mínimo de recursos institucionales o químicos y favoreciendo los medios propios o naturales del sujeto. En el caso de Reverón no hay duda de que Juanita, las muñecas, el contexto psicodramático teatral de El Castillete y su alejamiento de un medio urbano, lo ayudaron en su viaje de retorno, además de la ayuda psiquiátrica que en algunos momentos fue necesaria. Reverón incorporó experiencias de su viaje para un crecimiento y depuración de su arte.

Gregory Bateson, un antropólogo, autor de la teoría del Doble Vínculo en la psicodinamia de la esquizofrenia, opinaba que una vez precipitada la psicosis el sujeto se halla embarcado en un viaje de descubrimiento que solo se completa con su retorno al mundo normal, al que regresa con percepciones e ideas distintas de las de los habitantes que nunca emprendieron semejante viaje. Una vez que se inicia una crisis patológica tiene un rumbo tan estructurado como el de una ceremonia de iniciación, con una muerte y un renacimiento.

Rimbaud, aún adolescente, escribía: “El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos, todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; se busca a sí mismo, en sí mismo consume todos los venenos, para retener solo su quintaesencia”. Es posible que la “época blanca” de Reverón sea el resultado –además de la evolución pictórica de un artista– de una experiencia de renacimiento de una de sus primeras crisis que se resolvió con los medios naturales en el viaje de retorno: enriquecido y depurado descubrió el secreto de la luz.

Estudiando la vida de los grandes artistas y figuras históricas importantes, se ha encontrado un alto porcentaje de huérfanos, con cifras significativas estadísticamente. Han perdido a uno de los padres antes o durante la adolescencia, o ha habido situaciones tempranas de pérdida afectiva o abandono. En muchos de ellos se ha encontrado una forma de duelo distinto al que conocemos, con pocas manifestaciones clínicas directas; es inconsciente, lento y más bien hay cambio de carácter. Se llaman duelos creativos y se manifiestan por una necesidad obsesiva de

crear algo que no muere, que es perdurable; hay una compulsión inconsciente de recrear algo perdido o a alguien ausente.

Son melancolías creativas que no explican el genio, pero sí ayudan a entender la pasión repetitiva y concentrada de una sola actividad, desligándose del medio ambiente, como en los trabajos psicológicos del duelo, con un objetivo inconsciente a lo mejor de recuperar algo desaparecido; un equivalente artístico de los monumentos antiguos mortuorios, como las pirámides egipcias.

En Reverón hay una situación infantil de casi orfandad, la entrega a otra familia; su relación afectiva con la hermana adoptiva, quien muere cuando el joven Reverón comenzaba su carrera artística. Es posible que estos duelos se manifestaran por una velada melancolía que ha podido influir en forma creativa en su “época azul”.

MOISÉS FELDMAN

Tras la experiencia de Armando Reverón¹⁷

Con motivo de cumplirse el décimo aniversario de la muerte de Armando Reverón, la revista *Zona Franca* dedicó un número extraordinario de carácter monográfico al gran pintor. Se trataba de la tercera entrega correspondiente a la primera quincena de octubre de 1964. Escribí para esa ocasión el ensayo que ahora recoge este volumen. Queda situado así, en su momento, este trabajo anterior, por lo tanto, a valiosas contribuciones valorativas de la obra de Armando Reverón, como son los libros de Alfredo Boulton y de Eduardo Santana, y el folleto de Ángel Ramos Giugni, publicado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, contentivo de opiniones y juicios sobre aquel. Semejante circunstancia explica la omisión de esas referencias o el hecho de que figuren como vivas personas ahora fallecidas, tal Juanita Ríos, la fiel compañera del artista. Con modificaciones de estilo que en nada alteran el fondo y la estructura de este trabajo, se vuelve a publicar en este homenaje que el Ayuntamiento de Caracas rinde al gran pintor, como contribución no propiamente a la valoración estética de la pintura de Reverón, sino al conocimiento de su experiencia interior determinada por un sentir mágico y una voluntad de ascesis sin antecedentes en la historia de nuestras artes.

17. Tomado del libro *Armando Reverón, 10 ensayos*. Compiladores: Raúl Díaz Legórburu y Juan Calzadilla. Ediciones del Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1976.

La obra y el modo de vivir de Armando Reverón constituyeron dos hechos concurrentes tan singulares como auténticos. Durante su existencia ellos despertaron la curiosidad superficial y el interés sensacionalista del periodismo nacional, pero también el respeto y la admiración de algunas personas que creían en la dignidad del arte y el resplandor del espíritu, en un país como el nuestro, utilitarista y político.

A medida que su salud se resentía, comprometida por entero en la tarea de crear, crecía su fama y la atención del público, de modo que su enfermedad final motivó una campaña de prensa y discusiones más o menos edificantes cuando no disparatadas, en el Concejo Municipal. Hablaron políticos, periodistas, psiquiatras, amigos del enfermo. Entre el vocerío estruendoso que pedía una ayuda material para el pobre pintor enajenado, se escuchó la declaración llena de dignidad de Alberto Egea López, quien precisó que en su búsqueda tenaz Reverón había “llegado ya a la absoluta desmaterialización de sí mismo”, tras lograr “pintar la materia en descomposición lumínica –y sin fórmulas– como mayor verdad”.

Cumplida esta primera década de su fallecimiento, se advierte que el interés por su vida y por su obra se acrecentó hasta reconocer en sus extravagancias una suerte de ascética heroica, y en su pintura, la más alta manifestación de arte plástico venezolano.

Mucho se ha escrito sobre Armando Reverón. Los ensayos interpretativos son menos abundantes que las entrevistas y reportajes periodísticos. Algunos tienen lista su biografía.

La figura de Reverón, frente a la creación mayor que significa su pintura, adquiere un resplandor legendario. Se le reconoce algo de mágico, mucho de espiritual, un conocimiento profundo de la pintura, una voluntad fanática –pero bondadosa– de entrega a su arte. La reciente entrevista concedida a un periodista capitalino por Juanita, su lealísima compañera durante 34 años de vida en común, suscitó sorpresa cuando ella declaró que Reverón había sido casto, que nunca tuvieron relaciones físicas. Quedaba así al descubierto un rasgo fundamental de la naturaleza de este artista, a cuyo pincel, no obstante, se deben lienzos de envolvente y misteriosa sensualidad, de velado e intenso erotismo. Las

palabras de Juanita Ríos daban mucho que pensar, tanto más cuando se recordaba que Reverón insistió siempre en distinguir la parte noble de la parte baja de su cuerpo, hasta el punto de ceñirse fuertemente la cintura para impedir la contaminación de la superior por la inferior. Sus prácticas perseguían de manera exclusiva una doble finalidad: la de preservar o facilitar la absorción de lo que él llamaba el fluido vital, y la de propiciar la concentración del espíritu creador, liberándolo en lo inmediato y en lo porvenir del constreñimiento exterior, de las dependencias subalternas y de las distracciones. Renunció a las ventajas que ofrece el confort moderno, los bienes domésticos en los que cifran sus éxitos tanto la sociedad capitalista como la comunista; a la vida urbana llamada civilizada, a las relaciones sociales, a los intereses creados. Su despojamiento deliberado, su aislamiento, su pobreza, su regreso a la naturaleza, digamos, su ascética, tan insólita en los tiempos del imperio de la sociedad industrial y del automatismo, no pueden sino sugerir alguna experiencia interior de evidente procedencia espiritualista. Finalmente, sus cuadros mismos corresponden a esa proyección espiritual, pues predomina en ellos el deshacimiento de las formas de la realidad, la atmósfera, la abstracción e idealización del cuerpo, la visión alucinada de la luz. La “época blanca” materializa visiones de aproximación al éxtasis. Y es sabido que toda santidad, que toda realización mística, descansan sobre la renuncia al dinero y a la carne. También que toda acción por esas vías de interioridad implica determinadas prácticas y ejercicios, diversos simbolismos y meditaciones. Quien detalle el mundo reveroniano encontrará símbolos tradicionales, distinguirá prácticas de visualización y concentración de la mente, advertirá un trasfondo de magia y religiosidad sinceras.

Sea dicho de paso: constituye un error de valoración y de interpretación otorgar al color blanco, en la obra de Reverón, un carácter obsesivo y simbólico, hasta el punto de fundamentar en él ciertos análisis psicosomáticos. En efecto, el blanco aparece gradualmente en la pintura de Reverón no como una escogencia emblemática o anímica, sino como consecuencia objetiva de la visualización de la atmósfera, en toda su

intensidad y refracción. Reverón, en cierta manera, vuelve a comprobar, pero por las vías de la creación pictórica, el experimento del disco en movimiento de Newton, a saber: que el blanco devora los demás colores en determinadas circunstancias dinámicas. El movimiento del disco newtoniano corresponde a la visualización y abstracción analítica reveroniana. Por otra parte, Reverón usó tanto o más las gamas del sepia.

Ante el hecho que significa Reverón se definieron tres actitudes: la de conceder importancia tan solo a la obra, aceptando las extravagancias biográficas como cuestiones secundarias; la de divagar en torno a esas extravagancias; la de situarlo objetivamente como un “caso” clínico y particular, inscrito en la nómina extensa de los degenerados superiores. La primera actitud fue la que, por ejemplo, adoptaron Alfredo Boulton y Pascual Navarro. La segunda tentó a escritores y a periodistas. La tercera fue propia de psiquiatras, de positivistas, de realistas. Pero desde cualquiera de estas tres actitudes se coincidía en reconocer la originalidad y plenitud de su lenguaje pictórico, su genio creador, la realidad triunfante de su obra.

En este trabajo aproximativo me limitaré a determinar algunas influencias profundas de la existencia interior del pintor, a precisar algunos rasgos de su actitud frente a la vida y el arte, a reconocer los caracteres posibles de su continencia y de su ascética, y a comprender su magia y su espiritualidad:

Nicolás Alexeevich Ferdinandov

Fue su maestro. No es maestro el que enseña con mayor o menor eficacia alguna materia docente, alguna técnica o alguna doctrina. Mucho menos el que busca prosélitos para imponer su gobierno. En el primer caso estamos ante un profesor. En el segundo, ante un jefe de partido o un conductor de pueblos. La noción de maestro, tan familiar en Oriente, cobra un contenido sospechoso cuando no adulterado en Occidente. En efecto, la función de maestro no se limita a la enseñanza de doctrinas, sino más bien propicia con su acción vital y espiritual comunicante un despertar de conciencia, una libertad de escogencia, un impulso hacia

adelante o hacia arriba. El maestro no es el que incita a pelear siendo él mismo parte en el pleito, ni el que fomenta un ideal de poder, ni el que aliena, ni el que recluta, ni el que funda partidos, ejércitos o cárceles; sino el que crea las condiciones anímicas para que alguien viva su propia experiencia, para que alguien se encuentre a sí mismo, para que alguien escoja, para que alguien conozca y actúe.

El encuentro de Ferdinandov con Reverón, hacia 1919, produjo en este último la fijación y sublimación de su vocación de pintor. El artista ruso puso a Reverón en el camino de su cumplimiento interior. Cuando le pregunté a José Antonio Calcaño por esa conjunción de dos temperamentos de artistas nacidos bajo el mismo signo zodiacal, el de Tauro, precisó: “Su influencia principal fue la de llevar a Reverón a vivir una vida de libertad total, entregada por entero a la pintura”. Por lo demás, constituye ya un hecho aceptado la influencia determinante de Ferdinandov sobre el pintor venezolano. José Antonio Calcaño fue íntimo de Reverón y de Ferdinandov. Amaneció con ellos, con Antonio Edmundo Monsanto, con los Planchart, con Paz Castillo, más de una noche de vagar por aquella Caracas silenciosa de 1920, por aquellas cuadras desiertas, apenas alumbradas por uno o dos faroles, con sus filas de ventanas enrejadas y sus portones cerrados. Cada esquina se abría sobre un decorado de teatro. Las palabras pronunciadas adquirirían mayor peso, pues caían en el silencio de una ciudad dormida. Los noctámbulos pertenecían al misterio. Y de una ilusión de misterio quería rodearse siempre Ferdinandov, no tan solo en esas horas noctúvagas, del discurrir interminable sobre arte y literatura, sino también en todo momento; en particular, cuando esperaba la visita de sus amigos en el taller de la plaza López.

Sobre este personaje singular se ha escrito mucho. Paz Castillo lo evocó en unas reflexiones de atardecer (*El Nacional*, 24-10-1956) y Juan Calzadilla le dedicó un bien documentado artículo, recogido luego en su libro *Pintores venezolanos* (Ediciones del Ministerio de Educación, 1963). Enrique Planchart se refirió frecuentemente a él en sus estudios sobre nuestras artes plásticas, compilados póstumamente en la obra

titulada *La pintura en Venezuela* (Caracas, 1956). El anecdotario de Ferdinandov es muy nutrido. Los rasgos de su carácter resultan familiares a quien haya leído sobre su atrayente personalidad: fantasía, generosidad, fervor artístico, capacidad artesanal, histrionismo. Gustaba de bromas un tanto funambulescas, así como de intrigar mediante trucos de ilusionista. Interponía, entre su yo profundo y la relación cotidiana con sus amigos, los telones y las fantasmagorías de su imaginación inagotable. Calcaño apuntó, en el diálogo que sostuve con él: “Si tenía alguna pena, nadie se la conocía porque no dejaba entrar a nadie en su interior”. Y añadió: “Asimismo será Reverón”.

Paz Castillo, a quien pregunté sobre el particular, describió de la siguiente manera a Ferdinandov:

Era un notable temperamento artístico. Sus ideas eran francamente revolucionarias: llegaban hasta la anarquía. Físicamente, era un hombre muy elegante, alto, de rostro sumamente pálido, de cabellos suaves y rubios. Los ojos, intensamente azules, se destacaban con violencia. En realidad, el ruso —como lo llamábamos al principio— constituía un misterio: tenía una hermana bailarina en París que formaba parte de un coro de baile. Era casi todo lo que sabíamos de él.

Calcaño añadirá: “Ferdinandov había estado casado anteriormente con una rusa, a quien mucho recordaba y cuando lo hacía, se ponía muy triste y melancólico y se quedaba largo tiempo mirando su fotografía”.

La descripción física transcrita coincide con la que ofrece Salvador Carvallo Druelo, en junio de 1920, cuando visita a Ferdinandov con motivo de la exposición conjunta que presentara con Monasterios, Reverón y Federico Brandt, en la Universidad Central: “Un hombre alto, delgado, rubio, rostro de cera, ojos de anémonas, manos como lirios (así le vi en la penumbra)...”; lo cual no impidió que en mayo de ese mismo año *El Imparcial* de Caracas se refiera en estos términos al

ruso: “Hombrecito magro”. Enrique Planchart, en 1920, en un encendido artículo lo definía como “un hombre de acción”, y añadía:

Es un hombre de acción, y ama la acción no por ella misma ni por su lucro, sino por cuanto tiene de ritmo y de vida, pues este hombre es un artista. Su historia, llena de completa sencillez, da una penetrante sensación de modernidad.

Con agudeza señalará:

A este arquitecto lo animan dos espíritus distintos, y que sin embargo en él se aúnan perfectamente. Son dos espíritus ibsenianos; los compararía: al uno, sentimental y utópico, con Halvard Solness, el constructor; y al otro, aventurero e individualista, con Peer Gynt, el empresario de la inquietud. En la obra que va a proponerse lo veremos impulsado por esta dualidad espiritual: ha resuelto construir un barco que será una especie de academia flotante; en él irán artistas de todas clases e irán a todas partes, y serán inflamados por una misma llama, como ilusionados peregrinos, hacia una nueva e ideal Citeres.

Paz Castillo, en la actualidad, recuerda a Ferdinandov de una manera más apacible:

A pesar de todo lo que se haya dicho sobre este artista, puedo afirmar que no era ningún atormentado. Por el contrario, era un hombre tranquilo, solitario. Si en aquella época se le consideró extraño y fenómeno, era porque simplemente vivía apartado de las normas de la sociedad que imperaban. Lavaba su ropa él mismo, cocinaba y si sentía el deseo de salir descalzo, lo hacía; no por escandalizar, sino porque era sincero en todas sus manifestaciones.

Nicolás Alexeievich Ferdinandov nació en Moscú el 14 de abril de 1886. Su pasaporte le señala como “gentilhombre hereditario”, lo cual hace suponer que descendía de una familia aristocrática a fuer de noble. Su padre desempeñó la dirección de una escuela de ingeniería y tocaba por gusto el violoncelo. Ferdinandov tenía cinco hermanos: Ana, casada con un oficial del ejército, fallecido durante la Revolución; Boris, violinista que pactó con el nuevo régimen; Lidia, quien llegó a ser actriz dramática y no bailarina como lo suponía Paz Castillo, y quien vivió un tiempo en Curazao con su hermano; Nadia y Valonia. Ferdinandov concluyó sus estudios en 1910; guardó el peor recuerdo de las enseñanzas académicas, lo cual explica en parte su rebeldía. Viajó por Egipto, Grecia, Italia, Alemania y Francia. Regresó a Rusia. En 1913 obtuvo medalla de oro en la Exposición Internacional de Roma. Cuando se desató sobre Europa la Guerra Mundial de 1914, se negó a pelear. Le confesará más tarde a su esposa, Soledad González, hoy señora de Gordeef, quien me lo refirió, “que un artista no podía matar gente”; por eso se las arregló para viajar a los Estados Unidos. Habitante de un continente devorado por los incendios de la guerra y de la revolución, buscó, quizás, el amparo de una tierra de paz y juventud. Acaso creyó en la utopía del Nuevo Mundo. Lo cierto es que en 1916 se encuentra en Nueva York. Había conocido al conde Tolstoi, y juntos elaboraron el proyecto de una academia flotante que recorriera el mundo con un grupo de artistas; pero la violencia bélica desatada impedía la verificación de semejante proyecto. No obstante, esa obsesión del mar se desarrollará incesantemente en Ferdinandov, hasta llevarle a la isla de Margarita, donde vivió con pescadores y buscadores de perlas. Entre fines del año 1916 y la fecha en que se encuentra con Reverón, en 1919, viajó varias veces entre Nueva York y Margarita, y regresó hasta quedarse en Caracas, donde se desposó con una joven, Soledad González, que unía en su persona la belleza física y el ardimiento idealista. Pero de inmediato la pareja se trasladó a Curazao, donde el pintor falleció el 7 de mayo de 1925, tras unos diez días de gravedad. Contaba treinta y nueve años de edad.

Estos escuetos datos biográficos nada dicen sobre la vida interior de este artista; admirable inteligencia eslava llena de un impulso multitudinario, digno exponente de una civilización que se descubría a sí misma, cuando ya la cercaba el signo de su propia destrucción. Ferdinandov, además de pintor, era escultor, decorador, arquitecto, ebanista, tallista, orfebre, ducho en trabajos metaloplásticos. El viaje a Curazao se debió, entre otros móviles, al encargo de un mobiliario para la casa de un acaudalado gerente de empresas. También a una idea original: la de construir un taller submarino desde el cual pudiera pintar el fondo del mar. Ferdinandov elaboró los planes de ese taller, y confiado en algunos ofrecimientos, creyó que en Curazao podría llevar a efecto este proyecto, tanto más cuando las instalaciones para las refinerías contaban con maquinarias adecuadas. Acaso ninguna alegoría mejor que la del título de una novela que Gallegos pensó escribir sobre este occidental llegado al Nuevo Mundo puede definir su personalidad: “El encendedor de faroles”. En efecto, Ferdinandov no se contentaba con sembrar su vida en la acción múltiple creadora y artesanal, sino que se empeñaba en despertar en los demás el mismo fervor por la vida proyectada hacia el arte. Gran individuo y gran creador. Encendedor de espíritu en la noche de un país donde, según el propio Gallegos, el pueblo parecía tener *el alma abolida*.

La libertad interior que proponía Ferdinandov, su fantasía exaltante y sorprendente, su don de hacer, su cultura, su generosidad, la inteligencia fraternal con que trataba a sus amigos, respondían al secreto anhelo de superación, evasión y belleza que conmovía a una generación de artistas venezolanos en desacuerdo con la realidad social y política imperante. Pero lo que se desprendía del trato con este transeúnte excepcional no era una voluntad de acción partidarista, un propósito de militancia uniformada, una intención de luchar por el poder, sino un impulso fundamental hacia altos cumplimientos interiores por la vía franca del arte. Su acción obraba por contagio, no de manera discursiva ni organizativa. Ferdinandov era acción vital artística. Actuaba. Ni discurría ni proclamaba. Por el contrario, evitaba todo compromiso personal, y para ello tendía entre sus

amigos y su ser interior la representación de sus fantasías y bromas, tal como hará más tarde, en *El Castillete*, Armando Reverón.

Gallegos nunca escribió “El encendedor de faroles”. No obstante, su trato con Ferdinandov le indujo a sugerir un personaje así en *El forastero*, novela desgraciadamente frustrada y rehecha tardíamente con elementos dispares. Es el viajero que Anterito descubre un día en el hotel del lugar y a quien llamará “El hombre de Besarabia”. Será este transeúnte, este forastero, quien compondrá el viejo reloj de la torre de la iglesia, detenido desde hacía años por un disparo de Hermenegildo Guaviare cuando asalta el pueblo, marcando la hora de la barbarie. Sea dicho de paso, ningún personaje de la barbarie venezolana, incluyendo a doña Bárbara, tiene tanta autenticidad y ferocidad intrínseca como Hermenegildo Guaviare. Numerosos escritores y artistas frecuentaron el estudio de Ferdinandov, situado en aquella plaza López, de íntima quietud, destruida por el crecimiento de Caracas. Se llamaban: Rómulo Gallegos, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona, José Antonio Calcaño, Antonio Edmundo Monsanto y su hermano Bernardo, Enrique y Julio Planchart, Rafael Monasterios, quizás Moisés Moleiro, seguramente Federico Brandt. En la entrevista celebrada con Paz Castillo, para esta entrega de *Zona Franca*, evocó aquellas veladas en estos términos:

Paralelamente a su vida sentimental, el ruso proseguía su vida de artista, vida discreta y sin ruidosa bohemia. A su alrededor se creó una especie de peña literaria. Todas las noches celebraban reuniones en su casa a las que asistían escritores y pintores, entre ellos Jacinto Fombona. Se leen poemas, se escucha música, se discute de pintura. Reverón forma parte de las interminables tertulias.

A sus muchas capacidades, añadía Ferdinandov la de tocar el piano. Estuviese donde estuviese, alquilaba uno de esos instrumentos y gustaba celebrar conciertos a la luz vacilante de las velas. Esa afición por la música se traducirá de manera diferente en Reverón. El venezolano no

tocaba instrumento alguno, aunque al parecer sí bailaba con gracia y donaire danzas españolas. Pero quien recuerde el mundo de El Castillete, advertirá la representación de instrumentos: piano, violonchelo, guitarra. Reverón solía referirse a esos *instrumentos* como si sonaran frecuentemente bajo la presión de hábiles dedos, haciendo caso omiso de que se trataba de ficciones, de simples objetos de cartón o madera de cajón, contruidos con fines simbólicos.

Cuando le pregunté a Paz Castillo si había observado algún cambio radical en la conducta de Reverón, después que hubo conocido a Ferdinandov y vivido con él en el taller de la plaza López, contestó:

Ciertamente. El cambio fue muy neto. Reverón en su juventud, incluso después de su viaje a Europa, era un extravertido, un loco. Hablaba de repente durante horas, decía cosas maravillosas a veces y otras desprovistas de sentido. Para mí, era un loco. Cuando conoce a Ferdinandov se retrae, se encierra en sí mismo. Es ahora reflexivo, meditativo. Todo lo que en él era intuitivo se transforma en madurez. Su decisión de irse a Macuto es producto de su amistad con Ferdinandov; este último le decorará inclusive la casa. 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.

Paz Castillo destaca otro aspecto sorprendente cuando afirma que las famosas muñecas de Reverón procedían de Ferdinandov. El ruso gustaba mucho de las muñecas y de las pantomimas. A raíz de conocerle, Reverón comienza a interesarse por las unas y las otras.

Cuenta Juanita Ríos que entre las bromas propias de Reverón recuerda las siguientes: el pintor cogía un sapo, picaba una vela en pedacitos, hacia cabitos, los prendía y se los ponía en el lomo. Solía hacerlo de noche. El sapo salía brincando, mientras el pintor reía y le preguntaba: “¿Verdad que se ven bonitos, Juanita?”. José Antonio Rial, en una breve evocación de Ferdinandov, escribe lo siguiente:

Ferdinandov prendía una vela de sebo y la colocaba, en somera palmatoria, sobre la cabeza del gato negro. Tenía dos gatos, pero el negro era el más aficionado a la música. Ferdinandov sostenía que la música tenía un poder hipnótico sobre los felinos y, efectivamente, su gato negro, sentado sobre el piano, mantenía la bujía encendida en lo alto de su erguida cabeza, durante todo el recital.

Ferdinandov, está claro, no solamente influyó en la personalidad de Reverón, abriéndole perspectivas vitales y espirituales por donde podía alcanzar su cumplimiento como artista creador, sino que le ayudó también en el orden material, le invitó a compartir su estudio, organizó su primera exposición, se lo llevó consigo a recorrer las costas de Venezuela. En Barlovento, los negros tomaron al ruso por un obispo y le pidieron su bendición. Finalmente, le indujo a radicarse con Juanita en la costa y a dedicarse por entero a la pintura. Posiblemente financió en parte la operación. Lo cierto es que Juanita Ríos, en mi conversación con ella, confirmó esta presunción al quejarse del poco monto del diario fijado por Ferdinandov: “Mientras él comía en Caracas todo lo que quería, solo nos daba dos bolívares”. Si recordamos que aún en 1936, un monto diario de cinco bolívares resultaba adecuado para una familia, cabe admitir que la suma asignada por Ferdinandov respondía cabalmente a las necesidades fundamentales de la pareja instalada en Punta de Mulatos.

Ferdinandov falleció en Curazao, entre los brazos de la hermosa y enamorada Solita; tenían dos hijas. Habían vivido tres años en la isla antillana. Ahora ella recuerda:

Nicolás, aquí en Venezuela se ocupaba de los demás, pero en Curazao cogió un frenesí de trabajo; claro, ya tenía familia. No sabía si era de día o de noche, pintaba. Inventó una sierra de pie para cortar los troncos de madera destinados al mobiliario que le había sido encomendado; hacía proyectos para el taller submarino que iba a construir. En el patio de la casa, situada junto al mar, fabricó un submarino. Allí nos metía a las niñas y a mí, y

también a mi madre cuando vino a pasarse con nosotros un tiempo. Preguntaba: “¿Quieren ver el fondo del mar?”; dentro de aquel artefacto se corrían los ojos de buey y aparecían decorados del fondo del mar. Además, le imprimía al “submarino” un movimiento como de navegación.

Mientras habla, se iluminan los ojos azules de la que fue compañera de este hombre extraordinario. No tiene tipo de criolla: es rubia. Explica que su familia es de San Cristóbal. Mientras habla con suavidad y calor, siento la presencia de aquel hombre que supo colmar de fervor y de belleza no solamente la vida de sus amigos y de Reverón, sino también la de una niña de 17 años, cuyos ojos azules se abrían asombrados ante el mundo:

Me enamoré de él una noche en que lo oí tocar el piano, en el taller adonde nos había invitado a mí y a mi madre. La luz estaba apagada. Yo lloraba pensando en que tendría que casarme muy pronto con un novio que tenía, cuando existían hombres tan maravillosos como Ferdinandov.

Tres años después, serán lágrimas de desesperación las que derramará por el artista fallecido...

—Antes de morir, con la cabeza aún lúcida, me dijo: “Tú no puedes imaginarte lo que es la muerte; no puedes saberlo ni puedo explicártelo; tendrías que estar en mi estado; la muerte no existe y si existiera, no sería sino el olvido”. A lo mejor, pienso yo, el olvido de los otros por parte de quienes mueren o de quienes se quedan. No sé si creía en Dios. Siempre me decía: “No hay que negar que haya o que no haya”. También exclamaba a veces: “¡Hay algo!”.

—¿Fue usted feliz con él?

Los ojos azules se encienden y adquieren una dulzura húmeda. El rostro fresco aún destaca entre las matas caseras de la terraza donde hablamos:

—Hubo momentos de privación. Pero yo sentía que lo tenía todo. No deseaba. Fui feliz como nunca.

El cuerpo de Ferdinandov no fue arrojado al mar, como lo había exigido. Está enterrado en Curazao, bajo el sol, en la luz que pintó Reverón, frente al mar que tanto amaron los dos.

Puesto en el camino

Juanita cuenta que uno de los profesores de la Academia de San Fernando en Madrid, el Sr. Marín, le dio tres consejos a Reverón para que pudiera vivir como pintor en Venezuela. Manuel Marín fue su profesor de Perspectiva, pero se me ocurre que esos consejos proceden más bien de Ferdinandov. Helos aquí: primero, conseguir como sea una plata; segundo, emplearla en adquirir un rancho para tener techo y aislarse; tercero, buscar la compañía de una mujer humilde. La plata provino de fuentes honradas; el rancho estuvo situado en Punta de Mulatos y se convirtió en El Castillete de Macuto; la mujer resultó ser una empleada doméstica nacida en San Casimiro, cuyo nombre de soltera, antes de convertirse en la señora de Reverón, era Ríos, aunque le hayan apellidado muchas veces Mota, Mata y hasta Montes.

Ferdinandov influyó en la decisión de Reverón y, según refiere Solita, le facilitó implementos y le obsequió un ejemplar de *Don Quijote* para que lo leyera, y el cual solían comentar en pláticas interminables. Se dice que Reverón declaró a los pescadores del lugar, quienes le ayudaron a construir el rancho, que este iba a ser el “Templo del Arte” y que él era el sacerdote del “Dios del Arte”. Lo cierto fue que ese retiro en la costa señaló el inicio de una nueva etapa en la pintura de Reverón. Ya no creará cuadros aislados, como *La Cueva*, sino desarrollará en forma de ciclos sus temas y experimentos plásticos.

Al cabo de algunos meses, Ferdinandov ardía en impaciencia por saber lo que pintaba su amigo. Organizó una comitiva para bajar al litoral, pero se le ocurrió hacerlo a pie, cruzando El Ávila por Galipán. Entre otras personas, Solita le acompañaba. La expedición llegó al rancho entrada la noche. Ferdinandov y Reverón estuvieron hablando hasta el amanecer. Cuando el ruso pudo ver con la luz del día lo pintado por Reverón, comprendió que este ya estaba en el camino propio. Le dio un último consejo: el de olvidar los azules; esos tonos marinos o celestes que caracterizaban su propia pintura y a cuya fascinación no escapó Reverón, como lo testimonian, entre otras obras la *Procesión de la Virgen del Valle* y *Macuto* (propiedad del Sr. Vicente Velutini). Ya había cumplido su misión: Reverón amanecía a su propio destino de creador.

Después fue el viaje a Curazao. Los dos hombres no volvieron a verse. Juanita cuenta que una noche se dibujó el perfil del ruso en la sombra de la pared del rancho. Supieron luego que Nicolás Alexeievich Ferdinandov había fallecido. Fue una de las grandes penas de Reverón. La otra, la constituyó la muerte de su madre. Pero Reverón no se pertenecía a sí mismo sino al arte, donde había holgado puesto para todas las melancolías y todas las memorias. Pintó con mayor ahínco. Ya en 1924, un lienzo anunció la “época blanca”: *Fiesta en Caraballeda*. Largo será el camino antes de alcanzar las abstracciones fundamentales, antes de pintar aquellos resplandecientes escudos solares, aquellas formas absorbidas por la luz secreta de la penumbra, aquellas marinas como un enceguecimiento. Olvidó los azules, tal como se lo pidiera Ferdinandov antes de embarcarse hacia Curazao, citado ya con la muerte. Ferdinandov, el hombre del mar; Reverón, el hombre del sol. La eternidad los acoge hoy como los acogió en el acto de crear, de fecundarse espiritualmente. Acaso Reverón pensaba en Ferdinandov cuando dijo, en 1940, refugiados como estábamos en la cueva de su Castillete, en medio del fresco y de la sombra: “Nosotros somos una hermandad. La casa es de ustedes porque si uno trabaja para uno fuera un egoísta. Y no hay que ser egoísta. Uno vive por su gente y para su gente”.

El despojamiento

No solo consistía en despojarse de los útiles de la civilización industrial. No solo consistía en rechazar los objetos de metal. No solo consistía en simplificar al extremo el vestido, la higiene, la alimentación, los procedimientos plásticos, los implementos, las relaciones sociales, el hábitat mismo. Esa voluntad de simplificación y de autenticidad comprometía la inteligencia misma, el alma, el espíritu. En primer lugar, preservar la intimidad. Reverón se sustrajo a sabiendas, a fin de crear el ámbito de libertad que necesitaba para el desenvolvimiento integral de su vocación. Inventó sus mitos como inventó una economía doméstica más acorde con el medio, el clima, la parquedad que debía privar cuando se tomaba la pintura como valor absoluto. Se expresó en parábolas y en metáforas, idioma de los iniciados o de los profetas. Ocultó su pensamiento tras excentricidades pletóricas de un agudo sentido crítico y de una voluntad tenaz de rescatar, para sí, la propia intimidad. Recordemos lo dicho por Calcaño:

Pienso que Ferdinandov tenía una vida interior un poco atormentada pero nunca hablaba de ella. Jamás nos contó nada de su primera mujer. Dentro de toda su locuacidad y alegría tenía un mundo donde no entrábamos nosotros, a quienes consideraba sus grandes y buenos amigos; y Reverón era así, hermético en ese sentido.

De modo que puso un teatro ambiguo y grotesco entre su orgullo o su humildad de artista y el público ignaro, la curiosidad del turista comprador, el afán sensacionalista de los buscadores de noticias a quienes necesitaba por razones de publicidad. Pero esa simulación y esa representación no se limitaban a esos sectores. Reverón rehuía también la comunicación confidencial, el trato sin compostura; esa suerte de antropofagia anímica que llamamos “las relaciones humanas” y la cual cobra su mayor ferocidad cuando se trata de la familia, de los cónyuges y de los amantes. Reverón quería que se le conociese por su obra y no por sus confidencias

ni concepciones intelectuales. Tampoco aceptaba compartir su intimidad, pues sabía que era en el fondo de su ser donde residía la fuerza creadora, y que todo lo que diera a los demás, en ese orden de manifestación, se lo quitaba a su pintura.

Ese hermetismo, en referencia con la subjetividad, no implicaba ni mucho menos indiferencia. Las palabras que transcribí párrafos antes, demuestran a las claras que Reverón creía en la fraternidad entre los artistas. Muchos hechos lo demuestran, como el gesto de comprar un cuadro al pintor primitivo Feliciano Carvallo, cuando él mismo carecía de recursos. Fue atento y generoso con los jóvenes que se le acercaban, pero aspiraba probablemente a una suerte de relación objetiva con sus semejantes y con los artistas. Desconfiaba de la babosidad, de la fuerza tentacular o de la agresividad destructora y crítica de las relaciones subjetivas.

Al cerrarse al trato social, tal como lo practicamos usualmente, rescataba para la obra creadora no solamente su espíritu sino su intimidad, su voluntad, sus sentimientos. Se ocultaba entre bastidores. Pensaba que lo importante no era la biografía del autor o de los autores, sino la calidad interpretativa de estos y los méritos de su pintura.

Por otra parte, para compensar su despojamiento, estableció sus propias regulaciones tanto en el orden doméstico como en el psicofísico. Sus procedimientos y disciplinas, a veces estas últimas con carácter de cilicio, no fueron elaboradas de una vez. Esto es muy importante. Reverón procedía de manera orgánica. Al principio pintó sin usar tacos de madera para los oídos. Un buen día estos aparecieron. Sin duda, quería aislarse del ruido porque este había aumentado; luego dejó de usarlos. Así también no se ciñó más la cintura a partir de cierta época; sin duda, había logrado definitivamente el predominio de la parte noble sobre la parte inferior. A veces pintaba al aire libre o bien en el caney, según las necesidades de la composición. De modo que sus procedimientos y sus mal llamadas extravagancias obedecen a un desarrollo coherente y no aparecían o desaparecían según el capricho del pintor. Ese desarrollo se plegaba, a su vez, al objetivo mayor de la pintura.

Acertó en parte Miguel Otero Silva cuando en su magnífica conferencia sobre Reverón, pronunciada en 1955 con motivo de la Exposición Retrospectiva de este, declaró: “Reverón aprendió a vivir como salvaje porque era la única manera de sobrevivir como pintor”. Muchas implicaciones derivan de esta afirmación. En primer lugar, Reverón aprendió a vivir como salvaje, por lo tanto, no lo era. En segundo lugar, ese salvajismo existe tan solo en relación con la escala de valores materiales de la civilización técnica e industrial, pues en el aspecto de la espiritualidad y de la creatividad, Reverón, dentro de su despojamiento primitivo, expresa un alto desarrollo y una originalidad americana auténtica. Estamos ante una *ascética* y de ninguna manera ante una *regresión*. Frente al nihilismo de nuestra época, frente a la masificación indiferenciada, frente al automatismo psíquico y el sonambulismo propio de los civilizados, la experiencia reveroniana se presenta como una acción consciente de pensamiento dirigido. Reverón se reintegró en la pintura, del otro lado de la vida. *Hizo*. No era *hecho* por las circunstancias, como casi todos nosotros. Al activismo inferior, destructor y confuso de nuestra civilización, al automatismo y al gregarismo, opuso su acción individual, pictórica y creadora. No explicaba la pintura, la asumía de manera vitalicia, absoluta.

Castidad

Culminación de su *ascética*, de ese proceso de despojamiento gradual, de ese *salvajismo* que no era sino reintegración en la magia de la pintura, fue la continencia.

La psicología de la ascética hindú, como en general cualquier ascética que tiene por objeto la realización de Dios, establece la práctica de la continencia absoluta, la renuncia al oro y a la carne. En el supuesto de que Reverón hubiese sido casto, como declara ahora Juanita y dejó entrever Enrique Planchart en sus escritos sobre el pintor, alcanzó ese dominio por la vía de la entrega al arte y no por el camino de la religión y de la indagación espiritual.

Varias hipótesis surgen en torno a este hecho. ¿Esa continencia procedía de una indiferencia, de una escogencia o de una impotencia? El

Dr. Báez Finol admite que Reverón fuera muy casto –el “muy” significa que no lo era absolutamente–, pero piensa “que tuvo contactos sexuales esporádicos”. Afirmo categóricamente, en cambio, “que Reverón no fue mujeriego ni en su juventud ni en su vejez”. José Antonio Calcaño refiere que jamás entró con él y sus compañeros a prostíbulos o casas de lenocinio, como solían hacerlo ellos en sus visitas a los barrios bajos; y que tampoco le oyó piroppear a mujer alguna, cosa que comentaron a veces los del grupo. Concluye:

No pensamos que rehuyera el asunto sino que no estaba pensando en eso. Yo creo que ese asunto lo solucionaba por escogencia.

Y añade:

San Francisco de Asís, a quien admiro, tiene una maravillosa frase que dice: “No es gracia ninguna que yo no peque porque estoy tan ocupado que no tengo tiempo para ello”. Quizás estuviera tan ocupado en su pintura, que tampoco tuviera tiempo de hacerlo, pero no creo que fuera impotente.

Bernardo Monsanto pone en duda la castidad de Reverón y refiere la anécdota de que en Madrid, habiendo salido Monasterios y este último con sendas damas, se quedó Reverón con las dos. Cuando los mencionados pintores se topaban, discutían como antaño lo sucedido. Empero, este hecho no demuestra ni mucho menos que Reverón hubiese cohabitado con las dos damas.

Miguel Otero relata una anécdota significativa:

Reverón, sutilmente asediado por una mujer que le admiraba y se pasaba largas horas viéndole trabajar, y presintiendo un peligro para su oficio de pintor, dijo seriamente a Juanita: “Juanita,

no me vuelvas a dejar solo con esa muchacha, porque quiere quitarte a Reverón”.

En el curso de una entrevista que tuve con Juanita, traté varias veces de precisar lo referente a la continencia del que fue su compañero. En ningún momento la negó. Más bien refirió que Reverón le solía decir: “Yo no puedo pintar con dos pinceles”.

No es posible comprobar lo afirmado por Juanita, aunque se impone advertir que nadie mejor que ella está autorizado para referirse a ese aspecto de la vida íntima de Reverón. La castidad absoluta o relativa de Armando Reverón se debe probablemente a esa voluntad consciente de poner enteramente su ser al servicio del arte. Su sacerdocio exigía continencia, tal como una vez lo proclamara Beethoven, asediado por la pasión carnal: “¡Qué me quedaría entonces para lo mejor...!”. Esa continencia preservaba del desgaste, la fuerza o el fluido vital y, a la vez, evitaba la intromisión de lo inferior en lo superior. Bernardo Monsanto informó de lo siguiente:

Habiendo estudiado la relación entre sí de los diferentes sentidos, trataba siempre de afinar las posibilidades de uno de ellos, eliminando o anulando parcialmente la fuerza de los otros; de allí lo que llegó a ser exacerbación, o sea, la costumbre de estrechar fuertemente la cintura para eliminar sensaciones de la parte inferior de sus sentidos, buscando hacer más intensa la percepción de los sentidos nobles.

Sea como fuese, se advierten dos circunstancias al parecer antagónicas en el caso de Reverón: la existencia de cuadros de indudable inspiración erótica, y procedimientos psicofísicos destinados a combatir la sensualidad. Esto último se confunde con las declaraciones de Juanita y las apreciaciones de Planchart, referentes a la castidad absoluta del pintor.

Por mi parte, en cambio, recuerdo siempre ciertas conversaciones tenidas con el pintor, en las que hacía gala de una imaginación erótica

muy intensa. Imaginaba estar sentado en un sótano mirando hacia arriba. El techo del sótano sería de cristal y a través de este veríamos moverse a las señoritas del piso superior, a quienes previamente les hubieran quitado las pantaletas. Decía: “Les veremos así la pelusita y todo lo que hacen”. También recuerdo el modo como solía a veces tocar las muñecas en las partes pudendas, añadiendo: “Mira, tienen la piel y la pelusa como las mujeres”.

Juanita me explicó que Reverón hizo las muñecas para suplir la falta de modelos. Añadió: “Yo le posaba desnuda, y después pintaba las muñecas con las calidades de mi piel”. Se trata, manifiestamente, de un fenómeno de transferencia.

¿Cómo fijar criterio ante referencias tan dispares? Tan solo rechazando el simplismo de suponer que en Reverón todo se hizo de una vez. Como en el caso de sus procedimientos, la vida sexual del pintor siguió un desarrollo cuya culminación fue la castidad en obra, en acción y en palabra. Su sensualidad inicialmente fue difusa, se concentró en la visión. Poseyó con los ojos y por los ojos. Probablemente, al principio tuvo que luchar con las incitaciones sexuales; de allí el ritual del bejuco apretado en la cintura y la obsesión en rechazar el asedio de las fuerzas inferiores. Gradualmente, se cumplió el proceso de transmutación de la materia vil en oro filosofal. Rimbaud era un alquimista del verbo. Reverón lo fue de la pintura. En una entrevista declaró que de la basura salía también la luz. La alquimia consiste, fundamentalmente, en promover la renovación de la vida mediante la transmutación de la materia. Las leyes de la magia operan en este proceso de transformación. Reverón, por la vía del arte y de modo muy personal, encontró de nuevo esas leyes y aquellas proyecciones. De modo que concentró paulatinamente toda su sensualidad en la visión, para luego trasladarla al lienzo y librarse de ella. Por momentos, la presión erótica hubo de ser tan intensa que el pintor *sufría*. Entonces multiplicaba sus ritos protectores, invocaba fuerzas benéficas, se acogía a mitos invulnerables y personales. Algunos cuadros, algunas conversaciones como las que tuvo conmigo, entre 1940 y 1941, atestiguan aquella angustia; pero a lo largo de ese combate entre

su ángel y su demonio, entre su carne y su pintura, entre las nociones relativas y el concepto de lo absoluto, triunfó mediante la obra alquímica y fue uno en la dimensión intemporal del arte, abolida la dualidad destructora. Acaso el demente acogido dos veces en un sanatorio era la apariencia terrenal de ese ser reintegrado en la dimensión mental y espiritual que mostraba su pintura incorruptible.

El viejo Reverón de los últimos años ni se ceñía la cintura de manera bárbara ni usaba tacos para taparse los oídos. En cambio, antes de su tránsito al más allá solía hablar con el Padre Eterno, con María Santísima y con Nuestro Señor Jesucristo, como lo expone un excelente y sobrio reportaje de Martín de Ugalde (*Élite* N.º 1.428, 14 de febrero de 1953). Y también, cuando sintió que le fallaban las fuerzas, se lamentó de manera humana y sincera por no haberle dado un hijo a Juanita, a fin de que fuera su heredera legítima. Por eso, en un acto de justicia terrenal que califica su honradez esencial, en 1950, después de 30 años de concubinato, la desposó dignamente.

En mis oídos suena aún la voz de Juanita: “Ni cuando yo era joven y bonita se inspiraba. ¿Cómo íbamos entonces a tener un hijo?”.

Lo mágico

Cuando se destruyen las estructuras de la civilización por obra de la violencia o por escogencia espiritual, como en el caso de Reverón, el hombre acude a formas de pensamiento y de acción que estaban olvidadas, sepultadas en el subconsciente. Semejante fenómeno ha sido observado en hombres civilizados que tuvieron que vivir entre pueblos primitivos mucho tiempo, o bien que fueron absorbidos por investigaciones sobre magia y brujería.

Ya he dicho que Reverón no *retrogradó*, sino que se *despojó* para poder aligerarse y dedicarse por entero a la pintura. Pero en ese tránsito ascético, en ese proceso de despojamiento creador, se topó con la magia. Porque toda liberación de la conciencia crítica, toda inmersión en el telurismo, toda ruptura con las asociaciones psicológicas de la vida en sociedad, todo olvido de la historia, toda búsqueda dionisiaca de la inspiración, implican, en sus últimas consecuencias, el despertar de una conciencia

mágica. Para el hombre mágico, primitivo o no, el cosmos está vivo; todo lo que circunda aparece dotado de vida contagiosa y autónoma. Castiglioni (*Encantamiento y magia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947) explica que en el mundo mágico “no existe una apreciación objetiva de la realidad de las cosas. Los conceptos y la realidad son todavía idénticos... No existen los límites entre lo real y lo irreal: todo parece igualmente posible, temible o adorable”.

Reverón en su proceso de reintegración en función del arte regenerador estableció, como el hombre mágico y porque precisamente él mismo lo era, una profunda y auténtica unión, casi mística, entre su ser viviente y las cosas que le circundaban, de las cuales se sentía parte inseparable a la vez que las sentía como fuerzas que obraban sobre él y participaban en su creación. Bernardo Monsanto, en la entrevista celebrada con él, destaca cómo Reverón solía “afirmar las posibilidades de individualizar a través del tacto la textura de los más variados materiales como papel, coleta, cables, etc...”. En efecto, para la conciencia mágica de Reverón todo estaba vivo y eran seres: el trapo, el papel, el color, la madera, el lienzo, el trazo mismo sobre la tela. Por eso mismo se refería a un cuadro o a una luz como si fueran entes vivos de quienes debía defenderse, o bien a quienes amansaba. Recuerdo haberle oído comparar la luz con el toro; también haber explicado cómo toreaba el cuadro. Esa obsesión del toro, animal por excelencia mítico, se recrudecía en Reverón por su contacto con la cultura española y por su procedencia astrológica. Sea esta la oportunidad de destacar, como lo apuntó Martín de Ugalde en el inteligente y fiel reportaje ya mencionado, que su catre tenía la figura de un toro en la cabecera. Es sabido que castigaba a sus cuadros cuando estos le presentaban demasiada resistencia a la ejecución. Los volteaba contra la pared y los dejaba allí un tiempo. En la entrevista de Ugalde se lee: “El dibujo no pone sombras. Están las líneas. Después las mismas líneas dan la sombra. Hay líneas *sombrúas*, esas son precisamente las difíciles...”. De modo que todo vivía en sí mismo, hasta las líneas sobre el lienzo dibujadas por él. Del mismo modo los colores, los pinceles, el aceite, las muñecas, los instrumentos fabricados con cartón y cajas de

embalaje, y con sobrada razón los animales que siempre tuvo en su redor: monos, puercoespín, perros, gatos, aves. También la enfermedad, que para él, como para los primitivos, se presentaba como un cuerpo extraño metido en uno, el cual había que expulsar. Juanita refiere que antes de la primera crisis que lo llevó al sanatorio en 1945, se pasaba horas enteras recostado de un palo. Cuando ella inquiría por su actitud, le contestaba que un indio le había dicho que la mata le *chuparía* la enfermedad. He pernoctado en El Castillete y hospedé a Reverón algunas veces en el estudio que tenía yo, situado de Piedra a Venado. Le vi arrodillarse antes de iniciar las actividades del día y saludar al sol.

Muchos otros rasgos pudieran ser citados para demostrar la voluntad mágica de Reverón y cómo solía identificar el principio de lo vital con todo lo que implicara para él una relación de continuidad o de reciprocidad. Al imaginar que lo semejante producía lo semejante o que las cosas puestas en contacto una vez podían seguir actuando las unas sobre las otras, inventaba de nuevo las leyes fundamentales de la magia. Sin duda alguna, como escribe Castiglioni, “El mundo mágico existe cuando se pierde la actividad crítica del yo, que examina la realidad de los hechos”. La conciencia mágica no conoce el límite del tiempo. Reverón cesó de examinar ciertos hechos. Así la historia, esa cronología que fluye siempre hacia la muerte; así los complejos mecanismos de la vida social. Dejó correr su fantasía. La magia le renovó. No padeció la angustia de la muerte, de la cual nunca habló y cuya representación no se advierte ni en su pintura ni en los símbolos y mitos de su mundo. Terminó hablando con Dios.

Espiritualidad

En marzo de 1941, cuando pintaba deslumbrantes marinas, un periodista preguntó a Reverón si era cierto que se fajaba la cintura cuando estaba trabajando. El pintor respondió lo siguiente:

Sí, porque el esfuerzo físico que se hace frente a un lienzo de grandes dimensiones debe ser neutralizado con algo. Además,

existen las ideas que se agolpan en la mente de uno, dificultando la concentración del pensamiento, y es preciso oponerles una valla para que no se desborden.

No sé si el periodista anotó correctamente lo dicho por el pintor, pero cabe admitir que, en esencia, Reverón pensaba o sentía de esa manera.

En las declaraciones citadas aparece la noción de concentración del pensamiento. También la negación a dejarse inundar por las ideas. En ambos casos, claro está, se trata de concentrarse en la pintura, de protegerla de los estados mentales atropellados.

Una imagen hindú compara el estado de disociación y de inconsistencia mental con el mono, pues este salta de rama en rama y no se deja capturar sino con mucha dificultad. La representación del mono Pancho, con la cual Reverón obsequiaba a sus visitantes más superficiales, no sería acaso una manera de decirles: “¿Querían ver el mono que soy cuando pinto? Pues aquí lo tienen. Ustedes son el mono”.

He hablado antes de automatismo psíquico y de sonambulismo. Con ello quería decir que el hombre corriente moderno, a diferencia del primitivo, perdió su poder de fantasía y la capacidad de visualizar mentalmente sus evocaciones o los símbolos y las imágenes que le interesan. Se piensa en palabras y estas, rara vez, suscitan con intensidad figuras, formas y colores que podamos ver con el ojo mental, vale decir, con la mente. El sueño constituye, sin duda alguna, un desfile de imágenes y de evocaciones intensísimas a veces, pero el sujeto que sueña está en estado pasivo; no es capaz de dirigir su sueño. Lo mismo se pudiera decir del ensueño. Se trata de divagaciones en las que rara vez interviene de manera selectiva o activa el sujeto divagante. En lugar de pensar, de irradiar imágenes, somos pensados. La realidad exterior nos determina y determina nuestras reacciones. Nos sentiremos contentos o tristes, preocupados o eufóricos, según el carácter de las primeras informaciones y relaciones que tengamos. El hombre no actúa realmente de adentro hacia afuera, sino de afuera hacia adentro; por lo tanto padece, obedece, registra, es pasivo e inerte, está dormido interiormente, su actividad se

reduce a reaccionar frente a las motivaciones del acontecer cotidiano. En lugar de ser como una linterna mágica que proyecta imágenes hacia el mundo —la realidad de su ser interior, se entiende—, resulta más bien pantalla. Si el mundo no proyecta sobre él sus variadas incitaciones, se apaga, no existe. Carece del poder de observar, de concentrarse y de visualizar interiormente. Esas carencias se traducen en divagación perpetua, en automatismo, en sonambulismo, en incapacidad para dirigir las evocaciones o innovaciones, en desfile incoherente de imágenes que pasan en uno como una película sin hilación; en agotamiento de la imaginación y de la fantasía, compensado en algunos casos contemporáneos por el uso dinamizador de ciertos alcaloides como la mescalina y el *peyotl*, o el alcohol.

Desde la antigüedad se vienen desarrollando variadas técnicas y disciplinas mentales tendientes a despertar la conciencia, a invertir la relación entre el hombre y el mundo, convirtiendo a aquel en dueño de sí mismo, en inteligencia capaz de dominar el rumbo de su pensamiento y la intensidad de sus emociones. Tan solo quien tenga poder de concentración puede “hacer”, puede plegar a su favor fuerzas psicofísicas y provocar acciones concretas. La facultad de concentración sobre una forma, una imagen o una idea puede aislar al ser del fluir existencial ciego y confuso, hasta el punto de insensibilizarlo de su propio cuerpo y despertar su mirada interior, en la luz de lo intemporal. El tantrismo llama a esas fuerzas y a esas acciones *nombre, sellos, raíces, elementos, cuerpo de vida, cuerpo mental*. Armando Reverón, de manera espontánea, por la vía de la entrega absoluta al arte, logró superar los estados mentales inestables, confusos, movientes, inorgánicos; el automatismo inconsciente, el sonambulismo babieco, para aunar en un solo punto de proyección dirigida y constante, activa, dinámica, sus acciones y sus pensamientos, sus sueños y sus ensueños, sus divagaciones y sus obsesiones. Reverón hizo su vida, esta no fue hecha por la realidad exterior. Reverón pensó y vio en su interior la pintura, no fue pensado por ella. Reverón hizo, no fue hecho por las circunstancias cambiantes. Reverón fue activo, no pasivo. Reverón proyectó las imágenes de su interioridad sobre el mundo, no se limitó a registrarlas. Reverón, finalmente,

era acción pura de pintar, no reflexión sobre la pintura. De modo que al despojarse obtuvo la magia; la magia le concedió los poderes de visualización y concentración, gracias a los cuales creó el mundo de su pintura. Esta le condujo a ingresar gradualmente hacia una dimensión del espíritu. Por el espíritu, escribió Rimbaud, se llega a Dios. Quizás fue por eso que los últimos reportajes y entrevistas que le hicieron a Reverón nos entregan la imagen de un personaje parecido a san Onofre –cuya estampa vi en el cuarto de Juanita junto a la de José Gregorio Hernández–, capaz de dialogar con el Padre Eterno, de quien sin duda alguna era uno de sus emisarios en el campo del arte; “Sacerdote –como él mismo declaró en los inicios de su trayectoria– del Dios de las Artes”.

Pero –exclamarán algunos– ¿y su innegable enfermedad? ¿Su locura? Quizás el error de fondo, la confusión final, fue intentar pasar del arte a la mística. El arte y la realización mística exigen cumplimientos propios y siguen vías divergentes. En Reverón se mezclaron las vías y mientras el hombre enfermaba, el artista triunfaba. La aventura del espíritu pudo frustrarse, pero la hazaña del arte la compensó.

Otras preguntas acuden a la mente. ¿Puede llamarse loco a un hombre capaz de vencer el automatismo inconsciente en el que se diluye la capacidad de pensar e imaginar? ¿Cómo conciliar su presunta ignorancia con la sagacidad magistral que solía mostrar de pronto, cuando hablaba de los maestros de la pintura o interpretaba cuadros de surrealistas? ¿Cómo creer en su primitivismo, cuando su pintura es todo matiz y sabiduría de oficio? ¿Cómo aceptar el punto de vista de su esquizofrenia, cuando pudo reencontrar las leyes de la magia y aplicarlas a la elaboración de una obra plástica de impresionante coherencia?

A veces uno se siente tentado de pensar que los enfermos somos nosotros, por impotencia de fantasía, por pobreza de imaginación, por sometimiento miedoso al yugo de los intereses creados y a los constreñimientos sociales, por renuncia a hacer lo que se quiere, por perseguir una hartura revulsiva; por cultivar los extravíos, las divagaciones, los compromisos de toda índole; por aceptar los prejuicios y vivir en un estado delirante de nerviosismo. Nuestra especie, sin dejar lugar a dudas, se honra con

la obra de un artista como Reverón y también se glorifica cuando un semejante se muestra capaz de pensar a Dios.

Concluyo este recorrido por la vida interior de Armando Reverón, invocándolo mediante la escritura de otro hijo del sol. Me refiero a Arturo Rimbaud. Unos versos suyos parecen escritos para unir, en un mismo recuerdo sacado del corazón, a Nicolás Ferdinandov y a Armando Reverón. Dicen así:

*Ya está encontrada
¿Qué -La Eternidad.
Es la mar mezclada
con el sol.*

JUAN LISCANO CALZADILLA

Entrevista a Héctor Artiles Huerta

Uno de los médicos tratantes de Reverón

Héctor Artiles Huerta fue, junto a Báez Finol, uno de los médicos tratantes de Armando Reverón y que estuvo hasta el último instante con el artista. Para el momento del fallecimiento, Huerta ejercía como médico residente del sanatorio San Jorge. Actualmente, tiene 94 años de edad y guarda en su memoria una infinitud de recuerdos sobre sus vivencias en el sanatorio y sus encuentros con el pintor. Su vinculación con Reverón forma parte del patrimonio y la memoria cultural de Venezuela. En su casa de retiro se dedica a la lectura, a recibir visitantes, a la vida familiar y a reconstruir los últimos momentos del pintor. Es un hombre pausado y jovial. Cuando habla, todo se transforma en una película muy antigua. Las imágenes de una Caracas ya extinta se asoman en cada momento, y sus manos se hacen pasadizos para fantasmas que vienen cargando sacos y fotografías. Reverón, para él, fue un punto de quiebre, lo define como el más “venezolano de la venezolanidad”, como la expresión más fidedigna del pueblo humilde, y no escatima esfuerzos en detallar los problemas y vicisitudes que padeció el artista. Nos abre las puertas de su pequeño estudio lleno de diplomas y libros, y se sienta presto a dar respuesta a todas las interrogantes. Un viejo radio franquea su escritorio mientras en la cocina se prepara el almuerzo del día. Detrás del escritorio asoman varios ejemplares de su libro *Casos clínicos*, en el cual se reseñan las historias psiquiátricas de varios pintores venezolanos, entre ellos, Reverón. Mientras se prepara la grabadora, comenta el estado del tráfico, las noticias del día y algunos libros sobre Simón Bolívar que desea encontrar. Refiere que le gustan las visitas, salir

a las librerías y el buen trato. En la sala de la casa expone los cuadros que le han obsequiado y las imágenes de su amada esposa. Uno a uno señala los títulos de las obras y los nombres de los artistas. Nada parece escapar a su memoria. Impávido en su sillón, da la imagen de ser un retrato, no de un doctor retirado, quien adorna su guayabera azul clara con papeles y lapiceros, sino de un galeno que acaba de ofrecer una consulta o charlar con algún artista en problemas. En el bolsillo de esa guayabera guarda un pequeño libro semejante a una Constitución, que le sirvió como agenda buena parte de su vida. Parece ser el libro de los secretos, y mientras pasa las hojas amarillentas, comienza a hablar.

Armando Reverón es considerado uno de los pintores más importantes de Venezuela, ello se debe al valor de su obra plástica y creativa; pero otro tanto de esa fama le ha venido por la leyenda que existe en torno a su supuesta “locura”. Es común escuchar el calificativo de loco cuando a Reverón se refiere. A usted, ¿qué opinión le merece esto?, ¿cómo califica a Reverón?

ARTILES HUERTA: Reverón era paciente del doctor Báez Finol. Tenía mucho tiempo enfermo. Cuando llegó, era su tercera crisis. No hacía el tratamiento porque se desaparecía. Báez Finol lo trajo como un amigo, no como un paciente hospitalizado. Yo lo había conocido de muchacho en Macuto cuando vivía cerca de Las Quince Letras. Cuando estaba bien, era una maravilla, una persona excepcional. Tenía una personalidad muy particular. Era un hombre popular. Cuando andaba por la calle vendiendo sus cuadros, caminaba haciendo ademanes, varias veces lo vi. No se alimentaba bien y sometía a su cuerpo a situaciones extremas. Se amarraba a nivel abdominal una faja que separaba su parte inferior de la parte superior. En esa tercera intervención, el sanatorio San Jorge estaba en estado de mengua, muy mal, deteriorado. Yo, como médico, lo califico como un enfermo que padeció una sintomatología psiquiátrica caracterizada por muchas alucinaciones. De esa última crisis se recuperó y estuvo ocho días antes de morir en el Museo de Bellas Artes. Estaba muy bien, compartió con sus amigos y los allegados a la exposición. Nosotros, clínicamente, concluimos que la meningitis que Reverón sufrió de niño

en Valencia lo afectó mucho, también los factores hereditarios pudieron influir en su enfermedad.

La psiquiatría moderna desarrolló muchas teorías para definir las patologías mentales, a la par de la atención clínica y las distintas variantes de medicamentos. Trasladando esto al caso de Reverón, ¿qué tan confiable fue el diagnóstico psiquiátrico?, ¿puede equivocarse la psiquiatría?

AH: La psiquiatría cumplió con el tratamiento que ameritaba Reverón; pero nada nos garantizaba que fuera a mejorar porque él tenía mucho tiempo enfermo. En esa época no existían los avances de hoy en día, no contábamos con los aparatos para estudiar el cerebro o las herramientas para diagnosticar con mayor precisión. Reverón contó con toda la atención que le pudimos brindar. Ahora han cambiado los métodos y la medicación; pero en ese momento se hizo todo lo posible para que él sanara de su patología.

En la historia del arte existen muchos ejemplos de grandes personajes o creadores que fueron señalados con algún tipo de patología mental, quizás uno de los ejemplos más semejantes a Reverón (por tratarse de un pintor) es Vincent Van Gogh, incluso se puede mencionar a Goya. En este sentido, ¿qué relación guarda la creación o la genialidad artística con la llamada locura? ¿Cómo definiría usted desde la psiquiatría este hecho?

AH: En el caso de Reverón, era un alucinado; sin duda, sufrió una lesión en el cerebro que lo hacía padecer esas crisis. Uno le veía muy bien y de pronto se desplomaba, entraba en estados muy difíciles. Su sistema cerebral no actuaba a nivel normal y se perdía. El factor dañino siempre lo atacaba. El artista es un hombre como todos, solo que posee características especiales. No puedo afirmar que esa lesión cerebral sufrida por Reverón tenga que ver con su obra, pero sin duda la afectó porque él pintaba cuando se sentía bien. Sabemos que en la historia existen muchos ejemplos de grandes artistas con trastornos psiquiátricos; sin embargo, eso no implica nada, solo que enferman como cualquier persona. En Venezuela tenemos otros ejemplos de pintores que enfermaron, como Gabriel Bracho, Francisco Bello, Joaquín Caicedo, César Quiñones y Alejandro Colina. El único modo de enfermarse del cerebro, teniendo

previamente un cerebro sano, es por lesiones o por someterlo a situaciones extremas. Allí puede estar el secreto relacionado con la genialidad, desgastando el cerebro como cualquier otro órgano del cuerpo. Un individuo puede entrar en crisis de las cuales no se sabe si se recuperará. El cerebro es un órgano sumamente delicado. Si se lesiona de niño, esa lesión puede estar presente el resto de la vida y manifestarse en una edad avanzada. Salir de un cuadro psiquiátrico severo producto de lesiones es muy difícil. Los pacientes pueden vivir períodos de vida sin alteraciones, pero cuando se manifiesta la sintomatología, lo hace de manera grave. Reverón pintaba cuando lográbamos estabilizarlo, pero en medio de las crisis se desnudaba y hacía lo que quería. Cuando pintó el patio del sanatorio, yo estaba al lado de él; antes se había fabricado sus materiales. Un día amaneció muy bien y se quedó viendo a César, que era el encargado de seguridad en la parte de los hombres, y lo pintó. Esos cuadros son bellísimos.

¿Qué le manifestaba Reverón en los encuentros del sanatorio?

AH: Contaba de todo, de sus viajes, de sus proyectos, de pintura, de El Castillete. Pero lo más especial era cuando recordaba su encuentro con Juanita, a quien conoció una tarde de Carnavales. En esos encuentros, su manera de expresarse era perfecta. Hablaba mucho de Ferdinandov y de lo que compartieron. Su memoria era prodigiosa. Se preocupaba mucho por sus lienzos, al igual que por las muñecas y su mono. Los días que estaba bien salía a fabricar pinceles o a ver el patio. Era un hombre sumamente sereno cuando se concentraba en algo. Tenía cualidades de profesor. Pintado el cuadro del patio del sanatorio, me decía: “Mire, doctor, cómo sale el árbol”. “Mire dóctor, aquí, la sombra”. “Mire, cómo se va haciendo esto”. Utilizaba los dedos para pintar con una habilidad tremenda, no le hacían falta pinceles.

Desde el punto de vista social, se puede definir a Reverón como un personaje fuera de lo convencional, un transgresor de los moldes. ¿Cree usted que su comportamiento obedecía a una rebeldía?

AH: No era rebeldía, era una enfermedad que afectaba su cerebro e incidía en el comportamiento. Cuando estuvo en Europa, nunca enfermó.

Él tenía grandes proyectos y mantenía una normalidad en su vida. Se enamoró de Juanita y juntos construyeron un hogar. De esa manera actúa un hombre normal. Desarrolló su arte. Pero, sin duda, hizo grandes esfuerzos toda su vida. Era una mente creativa que luchaba contra su enfermedad, esto es muy difícil. De pronto estaba pintando, concentrado en su obra, y en medio de las crisis dejaba todo, se olvidaba de la pintura y decía: “Ya, ya, ya, no pinto más”. Las enfermedades de la mente son impredecibles.

¿Se aprovechó de la obra de Reverón gente vinculada con el arte? ¿Cree usted que el calificativo “Loco de Macuto” fue la estrategia para aprovecharse económicamente de Reverón?

AH: Claro que sí, prácticamente lo robaban. Por un cuadro le daban cinco u ocho bolívares. Él caminaba por Caño Amarillo y se venía con su fajo de cuadros por todo el centro y los vendía; lo vi varias veces. Era muy inocente, los daba por nada, a veces los cambiaba por cosas sin ningún valor o utilidad. La obra de Reverón no está totalmente catalogada. Hay gente que tiene un Reverón en su posesión y nunca lo ha mostrado. Los coleccionistas y gente adinerada fueron los principales vivos. En esa época no había leyes que protegieran a los artistas o a los creadores, y Reverón era un hombre sumamente desvinculado del mundo. Sin duda alguna, muchos se aprovecharon de él.

Desde su perspectiva como psiquiatra, ¿qué significado le otorga a la creación de las muñecas?

AH: Las usaba para jugar. Él era un niño; acomodaba sus muñecas, les hacía platos y sillas. Esa es la explicación que le damos desde la psiquiatría, porque ningún viejo se va a poner a hacer muñecas de trapo para jugar, pero un niño sí. Él decía que unas eran sus hijas y otras hermanas de Juanita. Las acostaba a dormir y les daba comida. Con ellas y Juanita hizo su familia.

Con respecto a Juanita, la compañera de Reverón, ¿qué nos puede decir?, ¿llegó a conocerla?, ¿qué impresión le causó?

AH: Era una mujer maravillosa. Una vez en una misa dedicada a Reverón me dijo: “Bien valía, doctor, Armando una misa”. Murió mucho

tiempo después. Reverón le intentó enseñar pintura, pero no quiso, lo suyo era acompañarlo. Lo cuidaba mucho y estaban enamorados de verdad, no como ahorita que se ven todos esos novios que de novios no tienen nada. Sufría cuando lo veía mal y subía a visitarlo al sanatorio con la esperanza de que mejorara como un hombre normal. De ella casi no se sabe nada porque solo fue la compañera del artista, pero nadie como ella para conocerlo. Vivió momentos difíciles y sabía quién era Reverón. Los dos se amaban. En el sanatorio, Reverón preguntaba por ella y siempre pedía que la cuidaran.

¿Quién debe entender a quién, el arte a la psiquiatría o la psiquiatra al arte?

AH: La psiquiatría como profesión y ciencia es muy rica, igual que el arte. Los dos campos del mundo son parte de la historia de la humanidad. Pero el arte debe entender a la psiquiatría porque es una ciencia nacida para ayudar a la mente. Hay artistas que son una maravilla, otros padecen desequilibrios. Les pongo un ejemplo: “Un hombre que quiere ser presidente de su país, se va de él a vivir a otra ciudad en otro país. Escribe un libro, perfecto. Viaja para Europa y decide residenciarse en Madrid, pero se hace ciudadano inglés. Y el caso es que ese personaje es peruano y quiere ser presidente de Perú”. Eso es incoherente y no es normal. Alguien que se comporte así, no está bien. Allí es necesaria la psiquiatría para entender a ese escritor, para saber por qué hace eso. Casos así hay muchos en el mundo de la creación.

¿Cómo vivió la muerte de Reverón?

AH: Eso fue horrible, un día trágico. Era sábado y me llamaron a la habitación las enfermeras. Reverón tenía una insuficiencia cardiaca muy grave, estaba muy mal. Nosotros ya habíamos comunicado la situación a la prensa y a los medios de comunicación del momento. Se trataba de un personaje público, él era Venezuela pura, como un gran deportista o una gran personalidad. Desde el mediodía había empeorado mucho y falleció a las dos y media de la tarde. Ese día se fue el pintor del pueblo, un hombre humilde, sin ninguna otra aspiración que pintar sus cuadros y regalarnos con su arte el retrato de nuestro país.

¿Cómo se debe recordar a Reverón?

AH: La historia debe rehacerse, ya que se han falseado muchas cosas sobre Reverón, especialmente con respecto a su enfermedad. El estigma de loco le ha hecho mucho daño a la verdad. En vida se le llamaba el “Loco de Macuto”. Después de muerto, cambió al “Loquito”. Una gran mentira porque Reverón no era ningún loco, era un gran hombre, estaba mejor ubicado en la vida que muchos que se llaman cuerdos. Su obra así lo demuestra, ese es el mejor testimonio de su grandeza. Hay que imaginarse a un hombre con ese talento, con esas cualidades para la pintura, construyendo todo un mundo artístico mientras luchaba con sus padecimientos de salud. Estar enfermo no es ningún delito, es parte de la condición humana. Cualquiera persona puede sufrir algún inconveniente psiquiátrico y sobreponerse. Sin duda alguna, el caso de Reverón es excepcional. A pesar de su enfermedad, nos legó una obra monumental, y eso tiene un valor superior.

EDGAR ABREU / CARMEN ACOSTA / LUIS ENRÍQUEZ

Armando Reverón

Armando Reverón (1889-1954). Nació en Caracas el 10 de mayo; lo conocimos en el sanatorio San Jorge, cuyo director, Dr. Báez Finol, era médico tratante en la tercera hospitalización del pintor. Este era un hombre atlético, tranquilo, que en sus estados de lucidez se comunicaba con una voz grave, agradable y hacía resaltar su grado cultural avanzado, de una gran memoria; recordaba hechos de su vida anterior y relataba sus viajes y sus estudios en Francia, con mucha claridad y precisión.

Siempre presente; no perdía nunca el sentido de la realidad que vivía; con una afectividad manifiesta se refería a su amor y su modelo, Juanita, su esposa, a quien definía como compañera de toda su vida. Su estadía en el sanatorio la llevaba plácidamente y cuando pintaba, ya en las fases de mejoría de su enfermedad (*parafremia alucinatoria*) lo hacía casi con un ritual; los últimos cuadros que pintó (*El patio del sanatorio, Mi amigo César, Los enfermeros, etc.*) los hizo en cartulina, con carboncillos y prácticamente los pintó con los dedos. Recuerdo claramente cómo me decía: "Doctor, ya verá cómo va saliendo el parque" y dejaba correr los dedos, en especial de la mano izquierda, e iban saliendo esas sombras y esa luz que lo hizo famoso. Reverón pintaba así, él mismo preparaba sus pinturas y corría las manos sobre la cartulina y luego acentuaba las figuras con los dedos.

Ya para estos tiempos Reverón había pasado por las etapas "azul" y "blanca", a que se refieren los conocedores de arte en la trayectoria pictórica

de este genio, pero yo no he de agregar nada a ello, pues no me considero con autoridad suficiente para hacerlo. Antes bien, siguiendo el enfoque clínico, he de continuar con Reverón como paciente; cuando caía en un delirio alucinatorio decía y repetía con voz potente “que los bichos”, unas conchas que tenía pegadas al estómago, no le dejaban vivir. Entonces era un enfermo impresionante, sin dejarse llevar de la psicoterapia; aún así Reverón como paciente mental mejoró notablemente, e hizo visitas al Museo de Bellas Artes; pero un sábado a las dos de la tarde (18-9-1954) falleció a consecuencia de un cuadro cardiovascular.

HÉCTOR ARTILES HUERTA

Informe médico de Armando Reverón¹⁸

Nombre: Armando Julio Reverón.

Edad: 64 años.

Lugar de nacimiento: Caracas, 10 de mayo de 1889. Hijo de Julio Reverón y Dolores Travieso.

Profesión: Pintor artístico.

Estado civil: Casado. En 1922 casó con Juanita Mota.

Grado de instrucción: Pintor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados de la Academia de San Fernando, de Madrid, España.

Domicilio: El Castillete, Las Quince Letras, Macuto, Departamento Vargas, Distrito Federal.

Antecedentes personales: A los doce años, en 1902, fiebre tifoidea. En 1918, gripe española. En 1920, franco cuadro de mutismo y retraimiento. En 1930 sufre primer brote mental. En 1933, recaída de su cuadro mental. En 1943, muere su madre y entra en cuadro de mutismo. En 1945, ingresa al sanatorio San Jorge y es tratado por el Dr. J. A. Báez Finol, al recrudescerse sus síntomas mentales. Sale recuperado. Para 1948 se observa que sus síntomas anormales aumentan. No se obtienen datos de su tratamiento. Para 1953 reingresa al sanatorio San Jorge, el 24 de octubre;

18 Este informe médico de Armando Reverón es tomado del libro *Casos clínicos*, del doctor Héctor Artiles Huerta, Edición propia, 4^a edición, 2008.

en este Instituto es director su médico tratante, Dr. J. A. Báez Finol y médico residente el Dr. Héctor Artiles Huerta.

En 1954 fallece el 18 de septiembre, de una embolia cerebral.

Antecedentes hereditarios: Padre de tendencias narcómanas y madre muy narcisista; fue retirado de su hogar paterno y criado en Valencia por familias que prácticamente le adoptaron.

Motivo de consulta: Es traído a la clínica por presentar trastornos alucinatorios y un cuadro delirante; además en estado de abandono de su persona; se alimenta mal, no duerme.

Enfermedad actual: Lo más resaltante es la presencia de un delirio alucinatorio, el paciente dice que tiene “conchas” pegadas en el interior de su abdomen que lo atormentan, molestan y no le dejan vivir; durante el interrogatorio se exalta y dice: “Ya ve, doctor, ahora me molestan esas conchas en el estómago”.

Examen gastrointestinal: Normal. T.A. 19-10.

Examen físico: Para la fecha de su estadía en el sanatorio San Jorge, Reverón se presentaba como un pícnico, da la impresión de que el hombre asténico que fue en su juventud hubiese evolucionado a ese otro tipo con un abdomen voluminoso.

Examen clínico: Que yo recuerde, no había mayores signos y síntomas.

Examen mental: El paciente se encuentra bien orientado en tiempo, espacio y persona; sabe muy bien quién es; dónde está y el tiempo que transcurre. Sus memorias se mantienen bien, de su memoria retrógrada hace gala al recordar hechos y pasajes de su juventud, que refiere con claridad y precisión, lo cual pone de relieve su gran índice cultural.

Síntomas y signos más resaltantes: Sus delirios alucinatorios, su componente místico-religioso, el creerse el Padre Eterno, todo esto con un punto de partida gastrointestinal, el cual es normal a la exploración. Su T.A.: 19-10.

Evolución: Muy variable, como toda esquizofrenia, con períodos de calma por efecto de los tratamientos.

Diagnóstico: Esquizofrenia.

Pronóstico: Como se deriva de su diagnóstico, el pronóstico es muy sombrío y en ausencia de tratamiento es posible que llegue a la demencia, igualmente su T.A. hace más problemática por las complicaciones cardiovasculares que puede ocasionar.

Tratamiento: A base de psicoterapia con pocas medicinas y régimen alimenticio por su T.A.

Comentarios: Los últimos cuadros que pintó: *Las enfermeras*, *El patio del sanatorio*, *Mi amigo César* (se trataba de César Pérez, el enfermero jefe del Instituto) y otros, los hizo con carbonillos, tiza y hasta tierra, algunos con los dedos, en especial con la mano izquierda.

Reverón, con el Dr. Báez Finol y otros señores fue el sábado anterior a su muerte al Museo de Bellas Artes.

Hemos hecho esta remembranza de la Historia Clínica de Reverón para aportar algo en el estudio de este gran pintor, la verdadera Historia Clínica debe pertenecer a la hija del Dr. Báez Finol, la Dra. María José Báez Loreto, pero haciendo memoria y recopilando datos, creo haber llegado cerca de la personalidad clínica de Armando Reverón.

HÉCTOR ARTILES HUERTA

Los psiquiatras de Reverón

Moisés Feldman (1923-1995)

Médico, psicoanalista y docente universitario de la UCV. En 1958 fue director del Instituto de Psicología y Psicotecnia –años después llamado Instituto de Psicología–. Jefe principal de la cátedra de Psiquiatría en la Escuela de Medicina Vargas y presidente de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría. Entre su bibliografía destacan: *Freud y la medicina psicosomática* (1974), *Las crisis psicológicas de Simón Bolívar* (1978), *Psiquiatría de urgencia* (1977) y *Creatividad, humanismo y psicoterapia: de Sócrates a Freud* (1993). Intelectual con producción en el área de la psiquiatría, psicología, psicotécnica, psicopedagogía y otros temas humanos, con publicaciones en libros y revistas nacionales e internacionales.

José Ángel (J. A.) Báez Finol

Director del Instituto Sanatorio San Jorge; médico, psiquiatra, y orador; pertenecía al *Movimiento culturalista* en la psiquiatría. Famoso por ser el médico psiquiatra de cabecera del pintor venezolano Armando Reverón; más que doctor de Reverón, considerado un compañero del pintor. Entre sus artículos destacan: “Los psiquiatras”, en *Armando Reverón. Diez ensayos* (1975); “Reverón el iluminado”, en *12 pintores y críticos del arte* (1976).

Rafael López Pedraza (1920-2011)

Psicólogo, psicoterapeuta, docente universitario, orador y escritor cubano-venezolano. Fue un analista junguiano, representante de la Escuela Arquetipal en Psicología Analítica –especializado en el mito griego–. Entre su bibliografía destacada se encuentran: *Hermes y sus hijos* (2001), *Anselm Kiefer: la psicología de “Después de la Catástrofe”* (1998), *Dionisos en Exilio* (2000), *Ansiedad cultural* (2001), *Sobre héroes y poetas* (2002), *Eros y Psique* (2003), *Artemisa e Hipólito: mito y tragedia* (2005), *Cuatro ensayos desde la psicoterapia* (2006), *Emociones: una lista* (2008). Miembro de la Asociación Internacional de Psicología Analítica (IAAP), que ha dictado conferencias y seminarios a lo largo de Europa y América.

José (Josep) Solanes (1909-1991)

José (o Josep) Solanes Vilaprenyó. Médico, psiquiatra, docente y humanista; licenciado en Medicina y Cirugía en la Universidad de Barcelona (1925-1932). Obtuvo el *Certificat D'Etudes Francaises Superieures* en la Universidad de Toulouse (Francia, 1939-1944). En 1949 se instaló en Caracas donde se convirtió en un referente de la psiquiatría y llevó su trabajo, enfocado en el exilio, a las áreas de investigación y medicina. Entre sus trabajos y artículos destacan: *En tierra ajena: exilio y literatura desde la “Odisea” hasta “Molloy”* (2016), *Los nombres del exilio* (1993).

Carlos Rauskin (Rasquin)

Médico psiquiatra, psicoanalista y ensayista venezolano; miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Caracas (SPC). Se ha dedicado a investigar la vida y obra de Reverón. Entre sus artículos destacan: *“Reverón: locura y éxito”* (1989), *“Al borde de la iluminación”. Una aproximación a la locura de Armando Reverón* (1998), *“Reverón desde un sueño”* (1985). También ha realizado conferencias y ensayos sobre el proceso de la crisis y el duelo.

Héctor Artilles Huerta (1920)

Nació en Caracas. Médico residente en el Instituto San Jorge. En 1948 ingresa al Hospital Psiquiátrico de Caracas donde escala hasta el cargo de subdirector. En el año 1966 fue médico consultor del Servicio de Higiene Mental de la Unidad Sanitaria Centro Oeste. Fue psiquiatra del pintor venezolano Armando Reverón. Se desempeñó como director de la institución privada Instituto Residencial del Este, así como médico suplente de la Unidad de Psiquiatría del Hospital José María Vargas. En su libro *Casos clínicos* (1993) reseña la historia psiquiátrica de varios pintores venezolanos, incluido Reverón.

Pedro Téllez

Médico psiquiatra, escritor y ensayista de Valencia, Venezuela. Director ejecutivo del Instituto de Altos Estudios “Dr. Arnoldo Gabaldón” (IAE), estuvo a cargo de la dirección de Postgrado del IAE (2007-2008). Entre sus publicaciones de carácter científico y ensayístico se encuentran: *Añadir comentario* (1997), *Fichas y remates* (1988), *La última cena del ensayo* (2005), *Elogio en cursiva del libro de bolsillo* (2007), *Un naipe en el camino de El Dorado* (2007). Ha participado en eventos a nivel nacional y es acreedor de un premio y distinción.

Juan Liscano Velutini (1915-2001)

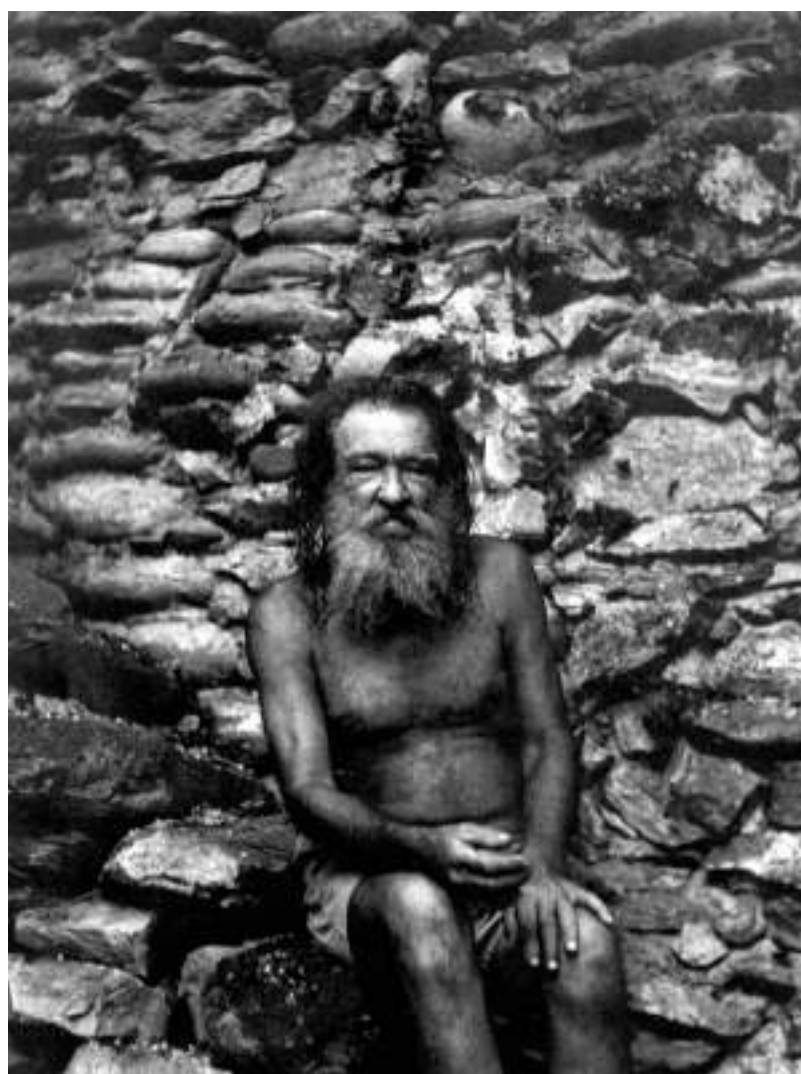
Poeta, escritor, ensayista y editor venezolano. Tuvo gran influencia cultural a final del siglo XX. Reconocido intelectual, folclorista y promovedor cultural. Entre su poemario destaca: *Nuevo mundo Orinoco* (1959) *Cármenes* (1966) *Edad oscura* (1969), *Fundaciones* (1981) *Los fuegos apagados* (1990) *Antología poética* (1990) *El origen sigue siendo* (1991); y entre sus ensayos: *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973), *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa de amor* (1976), *Nuevas tecnologías y capitalismo salvaje* (1995). Fue miembro de la Academia Venezolana de la Lengua y obtuvo el Premio Nacional de Literatura.

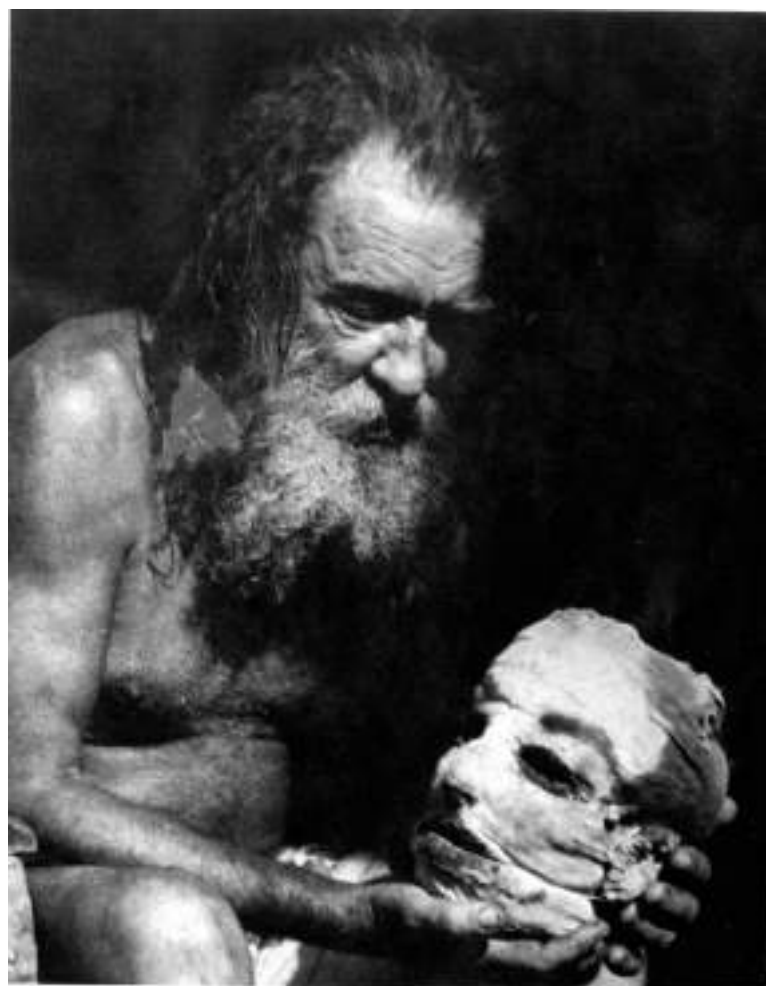
Fotografías de
Armando Reverón
por Ricardo Razetti



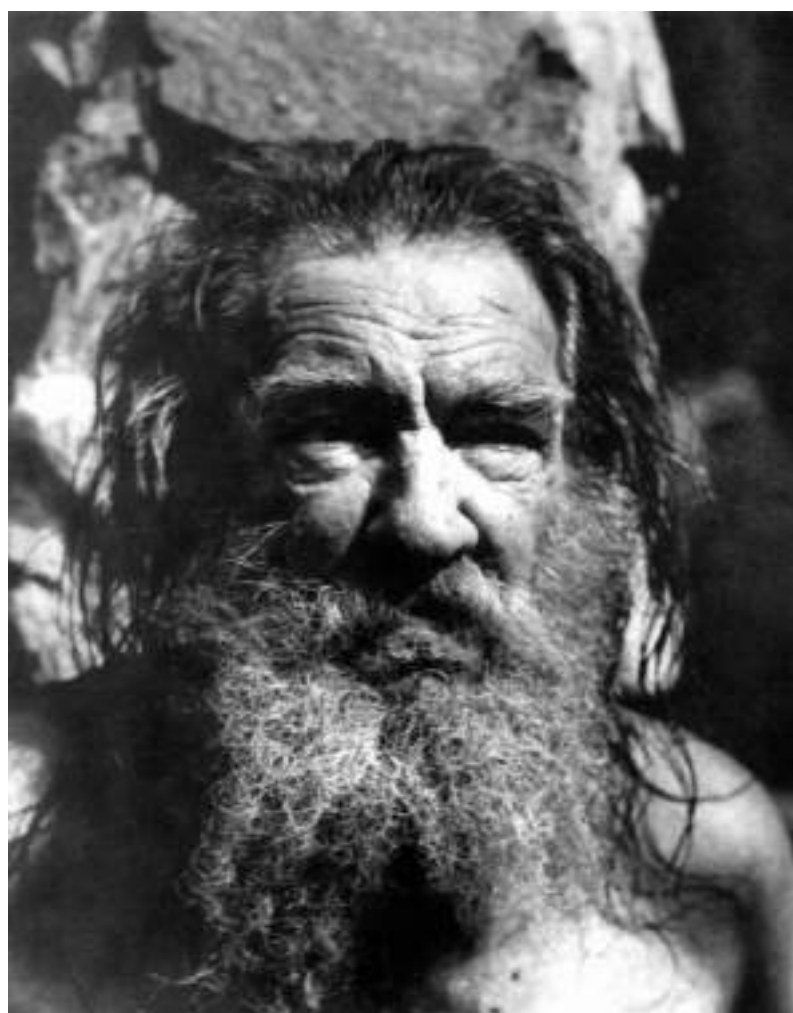




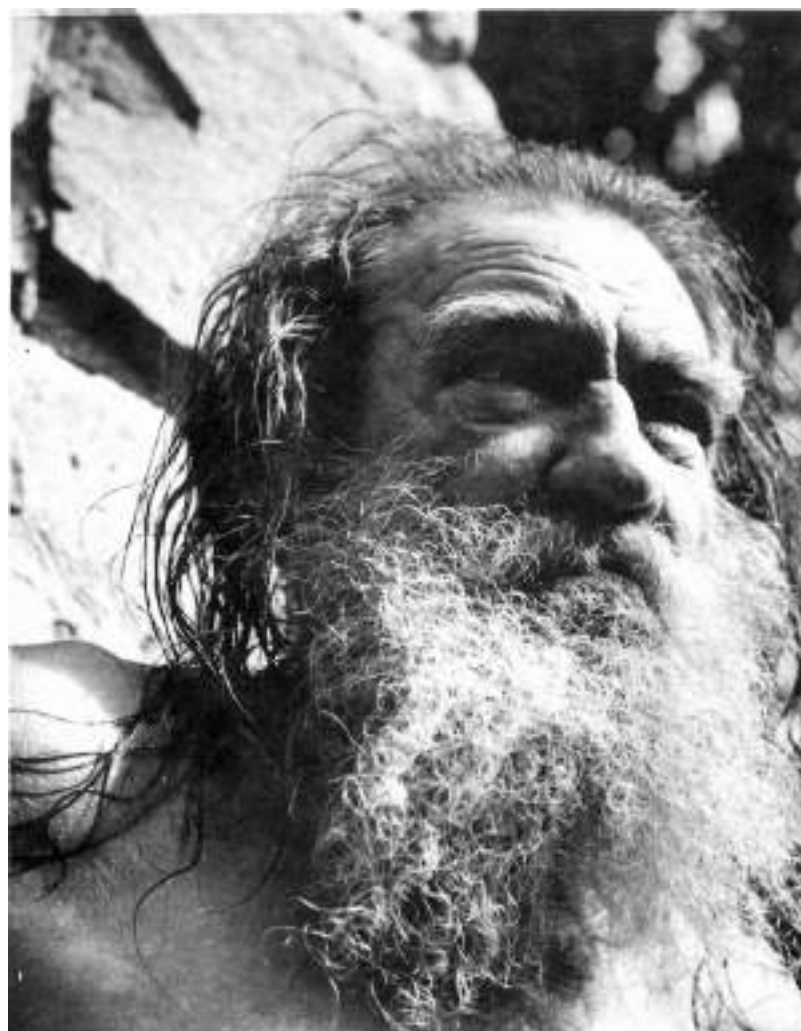














Selección de obras de
Reverón



Autorretrato con muñecas (y barba)

Carboncillo, creyón, tiza y pastel sobre papel encolado a cartón

64,7 x 83,8 cm

1949



Autorretrato

Oleo al temple sobre cartón

93,5 x 64 cm

1933



Autorretrato

Carboncillo, pastel y lápices de color sobre mansonite

Colección: Ir. Joel Parpaeon

1948



Autorretrato

Temple sobre cartón

90,5 x 60 cm

Colección: Dr. Isaac Pérez Alfonso



Juanita en rosa

Oleo y temple en papel pegado sobre cartón

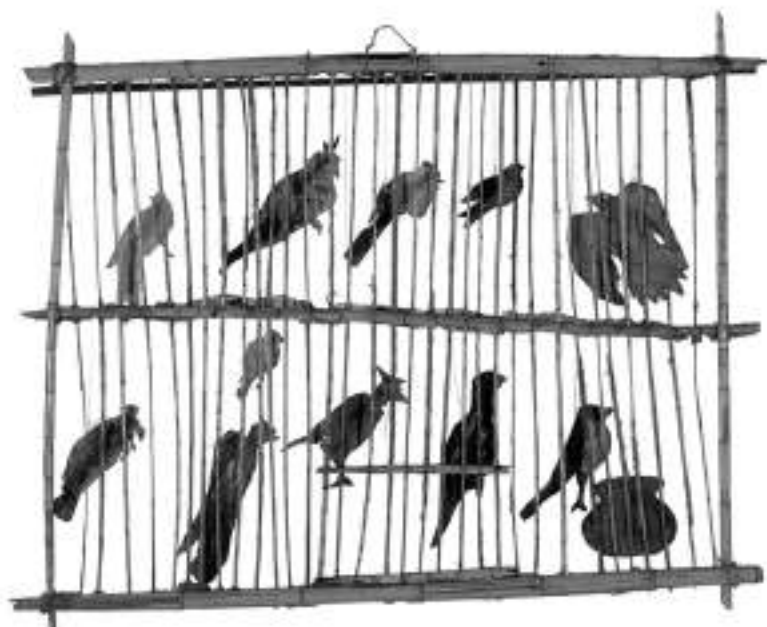
77,5 x 55 cm

1940



Autorretrato

Carboncillo, tiza y pastel en papel pegado sobre masonite
Colección: Sra. Anala de Planchart



Pajarera

Bambú, alambre, papel kraft engomado, hilo, pigmentos, creyón, cartón y metal
85 x 106,5 x 3,6 cm



Caballote con parasol

Liencillo, mecatillo y madera

164 x 164 x 120 cm

1928



Flechas

Bambú, madera, yute, fibra, tela, caña, metal, guaralillo y mecate



Maniquí
Tejido de cesta, guaralillo y tapara
130 x 47 cm



Cabeza de títere

Tela, alambre, cabello, piedra, hilo y papel impreso
15 x 12,5 x 10,2 cm



Máscaras autorretrato
Varias dimensiones



Espejo

Bambú, papel kraft, papel aluminio y alambre

111,2 x 62 cm



Teléfono
Latón, madera, mecate, papel aluminio y pigmentos
Varias medidas
1940



Muñeca guajira

Tela, alambre, pabilo, papel periódico, yute y pigmentos

Varias medidas

1940



Muñeca
Tela, alambre, pabilo, papel periódico, yute y pigmentos
Varias medidas
1940

Índice

Prólogo	
PEDRO TÉLLEZ	7
Aspectos psicopatológicos de Armando Reverón	
MOISÉS FELDMAN	13
Conferencia	
DR. J. A. BÁEZ FINOL	27
El complejo de castración	
DR. J. A. BÁEZ FINOL	45
Reverón: la locura solar	
RAFAEL LÓPEZ PEDRAZA	49
Acerca de Reverón o del buen uso de la locura	
JOSÉ SOLANES	53
Reverón desde un sueño	
CARLOS RAUSKIN	57
Locura y sociedad	
JUAN CALZADILLA	65
Reverón y sus muñecas	
MOISÉS FELDMAN	75

Tras la experiencia de Armando Reverón	
JUAN LISCANO	81
Entrevista a Héctor Artilés Huerta	
Edgar Abreu, Carmen Acosta y Luis Enríquez	109
Armando Reverón	
HÉCTOR ARTILES HUERTA	117
Informe médico de Armando Reverón	119
HÉCTOR ARTILES HUERTA	
Los psiquiatras de Reverón	123
Fotografías de Armando Reverón	
RICARDO RAZETTI	125
Selección de obras de Reverón	137

Los laberintos de la luz. Reverón y los psiquiatras
Digital
Fundación Editorial El perro y la rana
Caracas, Venezuela,
Octubre de 2023



[2022 - 2030]



Los laberintos de la luz. Reverón y los psiquiatras recoge las diversas miradas que se han dado sobre la salud de Armando Reverón, el pintor venezolano de mayor trascendencia en el mundo de la creación en nuestro país. Sus padecimientos o alteraciones psíquicas son estudiadas bajo los conceptos de la psiquiatría por reconocidos médicos venezolanos, abriendo puertas para aproximarse al mundo interior del artista. Se conoce –según la historia médica– que Reverón padeció de esquizofrenia, o alteración de la personalidad, en los últimos años de su vida. Sin embargo, el manto de misterio que ha cubierto estos episodios y las líneas que se cruzan entre genialidad y enfermedad han legado para la historia especulaciones e infinidad de teorías. En diálogo con esa realidad, también están presentes en estas páginas las palabras de estudiosos de la obra de Armando Reverón, sosteniendo otras partes del rompecabezas y brindándonos un perfil biográfico profundo para adentrarnos en el contexto y la sociedad en la cual tuvo que desenvolverse el pintor; sociedad signada por la pacatería y el conservadurismo, cuyo retrato bien supo plasmar Reverón en su mágica experiencia de vida.

JUAN CALZADILLA (Altigracia de Orituco, Edo. Guárico, 1931) Poeta, artista plástico, crítico de arte, promotor cultural, inició su labor periodística y la crítica de arte en 1955, siendo una de las voces más experimentadas en la materia. En la década de los sesenta publicó su compilación de estudios titulada *El arte en Venezuela*. Fue uno de los miembros fundadores del grupo artístico *El Techo de la Ballena* y director de la revista *Imagen* (1984-1991). Representó a Venezuela en la Bial de São Paulo, Brasil (2004). Entre su bibliografía destacan: *Los berbarios rojos* (1958), *Dictado por la jauría* (1962), *Ciudadano sin fin* (1970), *El ojo que pasa* (1979), *Agendario* (1988), *Reverón, voces y demonios* (1990), *Minimales* (1993), *Principios de urbanidad* (1997), *Corpolarío* (1998), *Diario sin sujeto* (1999), *Ecólogo de día feriado* (2005), *Vela de armas* (2008), *Noticias del alud* (2009) y *Aforemas* (2014). Es Premio Nacional de Artes Plásticas (1996). Actualmente se desempeña como asesor en la Galería de Arte Nacional de Venezuela.

IMPULSO EN TIEMPO DE GUERRA ECONOMICA CONTRA VENEZUELA