



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Armando Reverón
Ritualidad y Representación

Tesis

Que para obtener el título de

Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Diana Gabriela Olivo de Alba Avendaño

Tutora:

Ileana Diéguez Caballero

Asesores:

Renato González Mello

Félix Suazo Fuente



Sinodales:

Oscar Armando García Gutiérrez
Dinah Alejandrina González Torres

México, D. F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Introducción	2
Viaje formativo. Contacto con Europa y las vanguardias	8
El lugar. Espacio de retraimiento y de liberación, escenario del ritual	10
Los objetos. Instrumentos con atributos de ritualidad	17
El cuerpo. Imagen especular y soporte de la acción	32
El ritual. Procedimiento de conexión unificadora	39
La representación. Acontecimiento ficcional, invocación del corpus social	47
Hacia el final	53
Bibliografía	57

Introducción

En julio del año 2001 tuve oportunidad de asistir a la inauguración de la exposición *Armando Reverón. El lugar de los objetos* en la Galería de Arte Nacional de Venezuela. Para muchos de los visitantes, incluyéndome, la muestra reveló una parte poco difundida de la producción del venezolano Armando Reverón (1889-1954): los objetos y muñecas. Al mismo tiempo puso de manifiesto la importancia del lugar de trabajo del artista: su casa y taller conocidos como el Castillete, en el litoral. La exposición estaba conformada por 36 obras pertenecientes a coleccionistas privados y a acervos de museos públicos. Entre ellas varios óleos sobre tela y en soporte de papel: pinturas, carboncillo, pastel, crayón y lápiz. Se exhibían además 146 objetos variados: instrumentos musicales, máscaras, piezas de indumentaria, pinceles, abanicos, pelucas, muñecas, juguetes, sombreros y diversos utensilios; todos –con excepción de una máscara de la Colección Patricia Phelps de Cisneros- del acervo de la Colección Museo Armando Reverón bajo custodia de la Galería de Arte Nacional. Al ver en conjunto los objetos y las obras desplegados en la sala me pareció evidente que entre unos y otras corrían vasos comunicantes que eran producto de un íntimo proceso de la subjetividad del artista, así como de una depurada voluntad unificadora.

La tesis de mi propuesta, al revisar sus pinturas y objetos, se fundamenta en la idea de la esfera ritual como productora de performatividad y teatralidad en la creación de este artista. Es importante destacar que entiendo esta ritualidad como la disposición a explorar otros esquemas expresivos. Es decir, la veo como

instancia vivencial para la creación pues no es el interés de este trabajo perfilar la figura de Reverón en ningún ámbito místico de santificación y menos aún como un “cándido salvaje”. Por el contrario, redimensionar la instancia vivencial y el uso performativo del cuerpo como soporte e instrumento, lo distancia de la mitificación y permite avisarlo incluso como precursor de manifestaciones del *performance art*.

La producción pictórica reveroniana ha sido estudiada profusamente, asimismo la creación de los objetos y muñecas ha sido motivo de interés reciente, pero no se ha ahondado suficientemente en aquello que posibilita la comprensión de su obra como totalidad. Con esa intención emprendí este trabajo que ve en la ritualidad el elemento que enlaza esos compartimentos estancos, dándoles sentido de unidad, que vincula las pinturas y los objetos con los elementos de teatralidad que configuran el entorno creativo de Reverón, sobre todo los objetos concebidos como dobles o que de alguna manera simulan la realidad, como es el caso de las muñecas y los objetos “escenográficos”.

La revisión de la obra de Reverón desde esta mirada, la conversación con quienes lo conocieron, la lectura de diversos testimonios, de textos que exploran la apetencia visual que la presencia de Reverón despertaba, su gusto por posar ante las cámaras y, sobre todo, el análisis de las fotografías y de los registros fílmicos documentales –el realizado por Edgar Anzola en 1934, la filmación de una visita dominical que llevó a cabo Roberto Lucca en 1945, y el ensayo de 1951 de

la cineasta Margot Benacerraf¹ - aportan elementos para valorar la ritualidad como uno de los factores que atraviesa y da coherencia a su obra, conectando y articulando una compleja unidad de representación que configura la síntesis de producción de este peculiar artista. La ritualidad adquiere aquí el valor de práctica estética, experiencia en que la noción de obra rebasa la idea de realización de objetos artísticos acabados ensanchándose a otros ámbitos, generando espacios alternos y dispositivos de representación que preludian expresiones artísticas contemporáneas.

El texto está estructurado con los siguientes apartados: el viaje formativo de Reverón a Europa, el lugar, los objetos, el cuerpo, el ritual, la representación y algunas notas sobre sus últimos días de vida.

Viaje formativo. Contacto con Europa y las vanguardias. Como muchos otros creadores latinoamericanos de su época, en su juventud, Reverón viajó al Viejo Continente, para continuar sus estudios en España, en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Es probable que este viaje fuera alentado por la buena acogida que tuvo su primera exposición en Caracas, realizada en 1911, año en que concluyó sus estudios en la Academia.

El lugar. Espacio de retraimiento y de liberación, escenario del ritual.

El Castillete, el lugar edificado para vivir y crear, es el sitio de huida: el lugar

¹ El 1º de febrero de 1934 se presentó en el Ateneo de Caracas el documental realizado por Edgar Anzola, con una conferencia dictada por Mariano Picón Salas, en esa época director de Cultura del Ministerio de Educación. La cinta de Lucca, de carácter amateur, se filmó a partir de 1937, y fue editada entre 1945 y 1949. Por su parte, Margot Bernacerraf desarrolló un ensayo documental sobre Reverón en 1951-1952, casi al final de la vida de éste.

“diaspórico” en el que se instala al fugarse de la ciudad moderna que se encuentra al otro lado de la montaña, y es también el espacio de liberación: el hábitat que posibilita la escenificación de la ritualidad. Desde esta perspectiva podría mirarse a El Castillete como un *contra espacio* en el sentido utilizado por Michael Foucault para referirse a esos “lugares reales fuera de todo lugar”². Por lo demás, El Castillete constituye una edificación cuya construcción se opone a la arquitectura de artificiosa modernidad imperante en Caracas, deslastrándose de cualquier calca novedosa para afirmarse en una contemporaneidad original.

Los objetos. Instrumentos con atributos de ritualidad. En este apartado se reflexiona acerca de los objetos en su calidad de accesorios rituales, como receptáculos en los que se proyecta la subjetividad del artista y como modelos de representación. Ahí se observa un juego ambiguo: Reverón crea objetos emancipados de su oficio utilitario, pero confinados a una funcionalidad simbólica y ritual. De igual forma, en otra vuelta de tuerca, diversos objetos reveronianos denotan humorístico desdén hacia aquello que simulan ser.

El cuerpo. Imagen especular y soporte de la acción. La forma en que Reverón asumió su cuerpo como componente fundamental del rito creativo, como instrumento de representación escénica y como modelo especular para sus autorretratos, son los elementos analizados en esta sección. Otro de los aspectos observados es la exhibición del cuerpo y rostro de Reverón –en calidad de obra contenida-, mostrando escénicamente, a la mirada de otros, su intimidad y

² Michel Foucault, *Topología*, www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html consultada el 03/05/09

acciones rituales. De manera similar el involucramiento corporal en el proceso creativo revela la intencionalidad de explicitar la potencia y la energía corporal que transforman a la materia en obra, mediante el trabajo humano.

El ritual. Procedimiento de conexión unificadora. Para los propósitos de este estudio, más que atenerme a la definición de rito como el conjunto de normas preestablecidas por un grupo social en un acto ceremonial de carácter repetitivo, me referiré al término *ritual* como el procedimiento de conexión unificadora, como la praxis gestual realizada por Reverón para ser mirada por otros, y el comportamiento reiterado escogido intencionalmente por Reverón para propiciar un estado de ánimo distinto al cotidiano y desencadenar el flujo de energía en un ejercicio de comunicación y expresión creativas.

La representación. Acontecimiento ficcional, invocación del corpus social. Los actos *escénicos* de Reverón -más allá de la ejecución de una acción- evidencian la presencia de un sujeto (el propio artista habitante de un territorio límite), que desde un marco estético interpela al otro. Se hace uso aquí del término *representación* en su sentido de elemento mediador entre ausencia y presencia; como invocación de un corpus social que adquiere visibilidad. La exposición continua de Reverón a las cámaras para ser filmado y fotografiado, aunado al hábito –crecientemente recurrente- de autorretratarse, denotan una marcada proclividad a la representación así como la conciencia de la fascinación que provocaba a los demás mirarlo. En ese intercambio - el de la mirada atrás de la cámara y el de la mirada de Reverón a la cámara o al espejo para, mirándose a través de él, autorretratarse- se lleva a cabo un trueque de goce y deseo. Por lo

demás, dan evidencia de la dimensión performativa de su obra al constatar que desarrolló actos que vislumbran al individuo como el elemento constitutivo de la obra, preludiando la *performance art*.

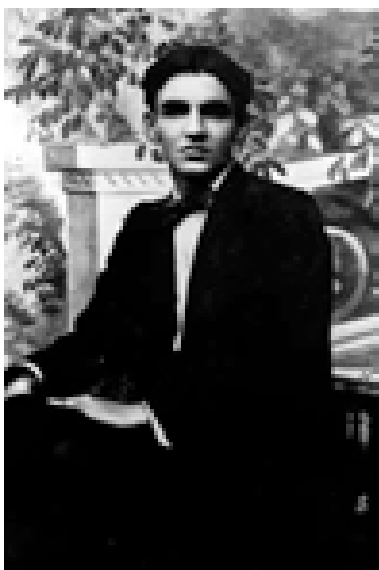
Hacia el final. Al resignificar la ritualidad y la representación, la figura de Reverón se revela como cuerpo físico y como pulsión. Su experiencia formula el acontecer de una presencia cifrada, que se filtra por los límites que él mismo decidió habitar.

Desde esa perspectiva, la de los elementos enunciados en los anteriores párrafos, podemos considerar que el lugar que construyó para habitar y producir pinturas –en su autoexilio creativo-, los objetos que confeccionó –como accesorios rituales- y su propio cuerpo –como presencia física y soporte accional- constituyen los componentes fundamentales de representación en la experiencia ritual reveroniana, así como la cualidad performativa en ella implícita.

Fue fundamental para la investigación el poder acceder a fuentes directas: Obras pictóricas, muñecas y objetos de la colección de la Galería de Arte Nacional de Venezuela, acervos fotográficos y documentales resguardados por la Cinemateca Nacional en Caracas. Fue igualmente valioso conversar con Margot Benacerraf, autora de uno de los filmes, recorrer en Macuto el lugar en que estuvo El Castillete y revisar la visión de investigadores como Alfredo Boulton, Juan Calzadilla, Juan Liscano, Lelia Delgado, Luis Enrique Pérez Oramas, Juan Carlos Palenzuela y Eleonora Cróquer, en los estudios que le han dedicado.

Viaje formativo. Contacto con Europa y las vanguardias

Como es sabido, varios de los jóvenes artistas plásticos latinoamericanos de principios del siglo XX viajaban a Europa en un itinerario que venía a representar una especie de rito de paso en el que abrevaban directamente de las fuentes clásicas y de los movimientos modernistas y de vanguardia que se producían en el Viejo Continente para regresar “renovados” a sus países de origen.



Armando Reverón a la edad de 21 años.
Anónimo. Hacia 1910.

Al igual que muchos de ellos Reverón viajó a España en 1911 para continuar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y más adelante en Madrid en la Academia de San Fernando; conoció a Ignacio Zuloaga y realizó en su taller varias pinturas; asimismo, en documentos de la Escuela Especial de Pintura de Madrid aparece matriculado en las asignaturas de Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Paisaje y Dibujo del Antiguo y Ropajes³.

No obstante, en opinión de Alfredo Boulton, uno de sus biógrafos más consultados, la experiencia europea tendría “una trascendencia mucho más de carácter emocional que técnico y estilístico”⁴.

Como quiera que haya sido, el hecho es que logró llegar a España, fuertemente atraído por la pintura de Francisco Goya y de Ignacio Zuloaga, por las

³ Juan Carlos Palenzuela, *Reverón. La mirada lúcida*. Banco de Venezuela, Caracas, Primera edición, 2007 p. 60.

⁴ *Ibíd.*, p. 57.

expresiones de la cultura popular, el teatro y los toros; y continuar el periplo en una visita corta a París donde se alojó en la Rue Vendome, durante la cual hizo retratos de turistas y otros trabajos que le encargaban, para mantenerse. . Se ejercitó haciendo dibujos en los parques y manchas de color en las Tullerías, pero sería en España donde encontraría los mayores elementos de su formación visual.

El artista rememoraría esas épocas en una entrevista realizada en 1953 para el diario *El Nacional* –durante el que sería su último internamiento psiquiátrico⁵ en el Sanatorio San Jorge, del doctor J. M. Báez Finol.⁶ En Barcelona tomó lecciones de dibujo con José Ruíz Blasco, padre de Picasso, en la Academia de San Fernando en Madrid estudió a Velásquez de quien diría “esos grises plateados y los dorados me volvían loco“, y a Goya, autor que signaría una parte significativa de su obra. Aseguraba que debido a la guerra los museos en Luxemburgo permanecían cerrados, por lo que no había podido ver la obra de los impresionistas franceses.

A su regreso a Caracas en 1915 se unió a sus antiguos compañeros del Círculo de Bellas Artes⁷, pero a finales de la década empezó a restringir su vida social como si estuviera a la búsqueda de un encuentro consigo mismo. Se instaló en La Guaira⁸ donde se mantuvo dando algunas clases; iba y venía del puerto a

⁵ En distintos momentos de su vida Reverón padeció problemas psíquicos que lo llevarían a ser hospitalizado. Entre los 12 y 13 años sufrió de tífus, enfermedad que de acuerdo con algunos diagnósticos le provocaría un desequilibrio emocional y psíquico.

⁶ Entrevista publicada en el periódico *El Nacional* el 16 de marzo de 1953. Tomada del catálogo de la exposición *Armando Reverón*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2007, p. 222.

⁷ El Círculo de Bellas Artes fue una asociación fundada en 1912 por creadores disidentes de la Academia de Bellas Artes.

⁸ Ciudad portuaria de Venezuela, situada a 4 m . de altitud, en una estrecha franja entre el mar Caribe y las estribaciones de la serranía del litoral central.

Caracas con obra para su venta. Sus intereses temáticos eran claros: el paisaje, la figura femenina como modelo y su propia cara. La forma de abordarlos y concebirlos fue transformándose; la representación del paisaje adquiriría la impronta de la luz, valor sobre el que experimentaría persistentemente.

El lugar. Espacio de retraimiento y de liberación, escenario del ritual

En Macuto⁹, el artista se daría a la tarea de construir una singular vivienda conocida como El Castillete, para conformar el espacio en el que viviría la mayor parte de su vida en un deliberado autoexilio creativo; sitio que fue poblando con una serie de muñecas (esculturas femeninas en tela) y objetos *sustitutos*.

La decisión de retraerse del entorno ciudadano de Caracas, de la pretensión de modernidad metropolitana y del canon de comportamiento de la burguesía

⁹ Localidad del Estado Vargas, vecina al puerto de La Guaira, ubicada en el litoral central, al pie de la Cordillera de la Costa

caraqueña, representó asumir una vivencia de alteridad si consideramos que “lo liminal también importa como condición o situación desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades”.¹⁰

En la cronología comentada de Juan Calzadilla¹¹ se señala que en 1921 Reverón tomó la decisión de trasladar su lugar de residencia a Macuto influido por el pintor ruso Ferninandov¹², quien prometió ayudarlo económicamente. Tiempo más tarde, en un terreno adquirido por su madre, el artista empezaría a construir El Castillete.

Con la mudanza dejaba tras de sí, a sus espaldas, la geografía caraqueña y su pretendida modernidad urbana. Renunciaba al verdor paisajístico de la montaña del Ávila –motivo iconográfico muy apreciado por los pintores de su momento- en un acto voluntario de escisión y emancipación.

Iniciaría la génesis de su “casa primitiva”¹³ a contracorriente del modelo de vivienda idealizado por la burguesía caraqueña, pero igualmente alejada de cualquier redención folclorista. En ese lugar, despojado de las interferencias de la “modernidad cosmopolita”, recorrería el itinerario de su introspección creativa y construiría su propia modernidad.

¹⁰ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades performances y política*. Atuel, Buenos Aires, 2007, p. 31.

¹¹ Juan Calzadilla, poeta, pintor, crítico de arte y fundador del grupo *Techo de la Ballena*. Calzadilla, al igual que Alfredo Bulton, es autor de diversos textos biográficos sobre el artista.

¹² Pintor, arquitecto y decorador ruso que en la década de los años veinte se vinculó con los integrantes del Circulo de Bellas Artes de Caracas. Su relación con Armando Reverón representaría una influencia decisiva en el venezolano tanto en su concepción de la vida, como en la búsqueda y la experimentación creativas que emprendería.

¹³ De esta manera se refiere Pérez Oramas a la casa de Reverón en Macuto.

Cabe aquí señalar que no se trataba de un encierro monástico; que él y Juanita¹⁴ interactuaban con los vecinos del lugar, quienes lo ayudaban en alguna labor, y también con los estibadores del puerto, que le conseguían los costales que utilizaba como lienzos para sus pinturas y otros materiales. Por lo demás la exposición de los cuerpos desnudos de Juanita y de alguna joven vecina posando para sus pinturas, y sobreexpuestos ante la cámara del fotógrafo, denotan una atmósfera de una apertura casi orgiástica hacia la sensualidad.

Solía recibir visitantes de Caracas y, eventualmente, viajaba a ésta para mostrar y vender su obra. En esas salidas a Caracas regularmente consideraba una visita a El Nacional, diario que acostumbraba reseñar sus exposiciones, entrevistarlo y dedicarle algunas notas.

El Castillete era una sencilla construcción entre cocoteros sobre tierra apisonada, con techos de palma, el ático para colocar las pinturas y descansar y las cuerdas y mecates pendiendo del techo para los utensilios. Un sitio bañado de sol donde Reverón experimentaría pictóricamente con la luz.



El Castillete de Reverón en Macuto



Típica vivienda yanomami

¹⁴ Juanita fue la compañera de vida de Reverón y modelo de varias de sus pinturas.

Es interesante observar la proximidad conceptual de la construcción arriba descrita y el tipo de vivienda de las comunidades yanomami de la región del Orinoco, esta última levantada en una armazón básica de postes clavados en la tierra con travesaños de largas varas de bejuco de mamure sobre los que reposa el techo cubierto con hojas de palma y del que caen algunas cuerdas para sujetar los chinchorros (hamacas), ollas, cestos y otros enseres. Cuando los yanomami se alejan de su comunidad en pequeños grupos para realizar alguna labor específica, levantan campamentos provisionales que arman con una simple enramada. La idea central de la cultura yanomami se fundamenta en la concepción de que lo que diferencia al ser humano del resto de los seres vivos es el deseo y la voluntad de construir un “yano”, es decir, un techo¹⁵.

Visto desde esta semejanza, El Castillete puede ser leído como una regresión a la “casa primitiva”, pero esa retracción más que añoranza parece responder a una pulsión fundacional del espacio propio, a una necesidad imperiosa de retornar al origen y -de manera primordial- de habitar en un entorno que le posibilitaba un contacto más directo con la luz, elementos que nutrirían la búsqueda y hallazgo de un lenguaje plástico singular, así como la edificación de un escenario ex profeso para la ritualidad creativa. Fue un espacio construido imaginativa y físicamente para ese propósito: el de la conjunción de la naturaleza, la vida cotidiana y el trabajo imbricados de manera innata en la creación

¹⁵ Catálogo de la exposición *Orinoco-Parima*. Fundación Cisneros, Caracas, 1999, p. 35.

El Castillete es la primera y más importante manifestación del deseo no sólo de producir obra, sino de vivir en ella y para ella. Por eso, porque se trata de un lugar enteramente imaginado por alguien sumido en su oficio, hay que tener en cuenta que estamos hablando de una casa *diseñada* para funcionar como taller o de un taller *diseñado* para servir como casa, como hogar, como espacio de retiro que además está cerca del mar¹⁶.

La elección del lugar para construir El Castillete en el litoral, esa “franja de tierra que está tocando con el mar”, tiene de por sí una vastedad de significado: habla de la necesidad de habitar un espacio limítrofe en un linde marcado por la naturaleza que, en una sutil ambigüedad, lo mismo señala el fin de un lugar que anuncia el principio de otro.

La noción de “límite” se vuelve más compleja cuando nos referimos al litoral, espacio donde la delimitación se dibuja y se borra en cada abatimiento del mar. Sería ese sitio, entre el empuje permanente del elemento agua sobre el elemento tierra, el que sería poblado por la imaginación -a veces sosegada y a veces delirante- de Reverón.

En ese mismo orden de ideas, el territorio imaginado por Reverón –concretado en El Castillete- podría ser equiparable a *los contra-espacios, lugares fuera de todo lugar* descritos por Michel Foucault en una conferencia radiofónica ocurrida en diciembre de 1966, en France Culture: “... entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente

¹⁶ Guía de la exposición *Armando Reverón El lugar de los objetos* . Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.3.

diferentes, lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son en cierto modo contra espacios.”¹⁷

No obstante la aparente ubicación de aislamiento, El Castillete era un sitio al que acudían los vecinos del lugar para ayudar a Reverón y a Juanita en alguna labor doméstica o para participar como modelos de sus pinturas. De igual manera la burguesía intelectual caraqueña solía aprovechar la salida al litoral para visitar la vivienda y taller del excéntrico artista.

Da cuenta de ello el registro fílmico realizado por el doctor Roberto Lucca¹⁸. Se trata de una película amateur realizada durante una visita que él, junto con algunos miembros de su familia y amigos, hizo a la casa de Reverón y Juanita en Macuto.

Viendo el testimonio fílmico de Lucca se puede constatar que ir a El Castillete y compartir una jornada con el artista en su entorno significaba para el visitante una experiencia especial, muy distinta a la que proporciona el recorrer un museo, ver los cuadros colgados en una galería o en el estudio de cualquier otro artista. La vivienda taller de Reverón se convertía, ante los ojos de sus visitantes, en un espacio en el que ocurrían acontecimientos creativos de carácter ritual; escénico o de lúdico divertimento. El documental hace evidente el hecho de que El Castillete no era un templo dedicado al misticismo, sino un espacio donde se

¹⁷ Michel Foucault, *Ibíd.*

¹⁸ El doctor Roberto Lucca fue un destacado médico caraqueño pionero en la especialidad de Medicina Crítica en Venezuela y aficionado al arte.

podía producir la vivencia gozosa del visitante, al tiempo que instigaba la vitalidad imaginativa y creativa del artista.



Reverón en el ático, El Castillete, fotografiado por Victoriano de los Ríos, hacia 1954.



Planta de El Castillete

De tal forma que en su época El Castillete vino a representar una suerte de *espacio alternativo* a los museos y galerías convencionales, que congregaba un público natural, que concurría a visitar al maestro de la luz, como señala María Helena Huizi¹⁹. La excentricidad del estilo de vida de Reverón y sus acciones pictóricas y representaciones escénicas despertaban la curiosidad de los visitantes, haciendo de El Castillete “un punto de referencia cultural, pictórica, anecdótica y hasta pintoresca, dentro de la región del Litoral Central²⁰” .

Macuto, próximo a la Guaira -el puerto más importante del país- y situado a sesenta kilómetros de Caracas por la carretera que existía en esa época y a tres

¹⁹ María Elena Huizi, “Museo Armando Reverón”. Un museo que tuvo público antes de ser museo. www.museosdevenezuela.org/Documentos consulta 6/03/2009

²⁰ *Ídem*.

horas de viaje en ferrocarril, atrajo también a la burguesía caraqueña, que construyó confortables casas de playa a las que acudía con regularidad, convirtiendo el sitio en el balneario de moda. Como parte del paseo, algunos incluían una visita a la casa del pintor, “el Loco de Macuto”, como solían llamarlo por sus excentricidades.

El Castillete –ya como sede del Museo Armando Reverón²¹- sería arrastrado por el agua en diciembre de 1999, durante la catástrofe natural conocida como “la tragedia de Vargas”. Actualmente diversos especialistas²² trabajan, con el apoyo de la comunidad, en un proyecto para la restitución del lugar, ya que se trata de un sitio que en el imaginario colectivo continúa teniendo una fuerte carga de significado, pues perduran el recuerdo de “esa fábrica de arte caribeña” y el deseo de recuperar su memoria.

²¹ En 1974 fue inaugurado en Macuto El Castillete- Museo Armando Reverón. La última restauración del lugar fue realizada entre 1988 y 1993, por iniciativa de la Dirección de Museos de Consejo Nacional de Cultura y el Instituto de Patrimonio Cultural. Los objetos originales creados por Reverón permanecieron bajo el resguardo de la Galería de Arte Nacional, mientras que en el Museo Armando Reverón en Macuto se mostraban réplicas de los mismos.

²² Desiree Domec Sanoja es una de las antropólogas involucradas en el desarrollo del proyecto.

Los objetos. Instrumentos con atributos de ritualidad

La producción de objetos en Reverón parece responder en principio a necesidades específicas. A partir de 1926 empieza a confeccionar pinceles, raspadores, sombrillas para protegerse del sol; es decir, instrumentos de trabajo. Más adelante las muñecas e “infantes” –elaborados con la intención inicial de suplir a modelos de carne y hueso- fueron poblando El Castillete, al igual que otros objetos: instrumentos musicales, disfraces, máscaras, abanicos, maniqués, pajareras, elementos que “duplican” y emulan la realidad. Son objetos que aluden al modelo original al copiar sus rasgos formales, pero también adquieren la calidad de “originales” al ser dotados de atributos excepcionales de representación lúdica y ritual. En ellos se observa un juego ambiguo: la creación de objetos a los que, a cambio de ser liberados de su oficio, les son asignados por su creador atributos estéticos y de ritualidad simbólica.

“Hay un hacer objetual persistente en Reverón. Comenzando por su propio lugar, por su casa, que es una obra única, intransferible. La casa como ambientación y prolongación del acto creador”²¹, asevera Juan Carlos Palenzuela. En relación con las piezas creadas por Reverón para su casa, para su entorno, cabría hacer las mismas preguntas que plantea Jean Baudrillard en la introducción de su libro *El sistema de los objetos*: “... cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades aparte de las funcionales dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural se funda su cotidianidad vivida (...) qué es lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser producidos y consumidos, poseídos y personalizados”²².

Los objetos de Reverón, en este orden de ideas, aparecen liberados de la tiranía utilitaria: el guayuco porta pinceles y los esfuminos realizados con fibra de yute, hilo y madera; el caballete con parasol de mecatillo, la red de caza y las flechas de bambú, entre muchos otros, guardan parentesco -tanto por los materiales como por la forma y coloración- con los manufacturados por algunas etnias de la región del Orinoco. Será justamente esa apariencia rudimentaria - también evidente en el piano, el teléfono, el juego de dominó que construyó con cartón, y el espejo de papel de aluminio-, la que deja al descubierto el soporte en su simple desnudez matérica y simbólica.

²¹ Juan Carlos Palenzuela, *Reverón. La mirada lúcida*. Banco de Venezuela, Caracas, Primera edición 2007, p. 167.

²² Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, 29ª. ed., México, 2004, p.p. 2-3.



Guayuco E'ñepa



Guayuco portapinceles de Reverón

En un ámbito convencional los objetos reflejan la estructuración doméstica y el sistema de relación social. Tal es el caso de los objetos construidos por Reverón con una finalidad instrumental para su actividad pictórica: portapinceles, pinceles y caballetes. De ellos se mofa produciendo réplicas a la escala de su mono Panchito, en un juego humorístico de subversión, confeccionadas con el propósito de que fueran utilizadas por el pequeño simio pintor, para quien la acción de pintar resultaba un simple acto imitativo. El fotógrafo Victoriano de los Ríos realizó una serie de tomas de Panchito quien, incentivado por Reverón, frente a un pequeño caballete -en una acción escenificación preparada por el artista- emulaba los gestos aprendidos.

Otra categoría de los objetos reveronianos es aquella que reemplaza simbólicamente a sus referentes: el teléfono que no funciona, el acordeón o el piano de cartón que no suenan. Así, siendo suplentes de sus originales, quedaban

emancipados de su función y de su valor utilitario, pero adquirirían a cambio un valor simbólico. “El objeto: ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente (...) Es un continente fijo y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario”²³.

Si, como señala Gillo Dorfles, “... el objeto creado por el hombre constituye, desde los tiempos más remotos, casi una suerte de prolongación de la propia constitución físico-psíquica humana”²⁴, la creación objetual reveroniana indicaría una marcada intencionalidad de simulacro, y la voluntad de crear objetos similares hechos a imagen y semejanza de los “reales” que recrean –como el teléfono de cartón- elementos de la modernidad con los que juega y de los que se mofa.

²³ Jean Baudrillard, op. cit., p. 27.

²⁴ Gillo Dorfles, *Naturaleza y artificio*. Editorial Lumen, Barcelona, España, 1972, p. 55.



Objetos de Reverón: Pajarera, acordeón y teléfono en papel y cartón.

Al trastocar la funcionalidad del objeto, en una manipulación de resignificación, la “cosa” se abre a la posibilidad de nuevas operaciones mentales y perceptivas, detonando formas alternas de relación con la realidad.

Los infantes y las muñecas, en una primera mirada apreciadas por su talla casi a la escala humana exclusivamente como “figuras sustitutas” de modelos, sugieren lecturas interpretativas más complejas: son figuras que mitigan la soledad, testimonian la ritualidad y juegan el rol de pasivos feligreses. La inquietud

que motiva su presencia hace pensar en una profunda necesidad de escudriñar en la esencia de lo humano.

Insisto en la desatención a esa parte de la producción reveroniana por sus biógrafos, como es el caso de Alfredo Boulton, amigo y promotor del artista, que desdeñaba este conjunto. Según refiere Juan Carlos Palenzuela, Boulton se refería a esas piezas como “grupo de grandes muñecas de trapo hechas por Juanita”²⁵. Si bien es cierto que muy probablemente Juanita Ríos ²⁶ participó en la confección de las muñecas –lo que no resta ningún mérito a la cualidad estética de estas piezas-, no es menos cierto que Reverón tenía conocimientos de costura a través de su madre, Doña Dolores, quien fue maestra de corte y costura en un colegio caraqueño. Por lo demás, están los testimonios de Juanita en el sentido de que el artista gustaba de coser los vestidos de las muñecas y la ropa que ella misma usaba. Las esculturas de textil²⁷, confeccionadas con la complicidad de su compañera, son figuras femeninas de talla natural que reiteradamente aparecen en sus dibujos y pinturas como re-presentación de la representación femenina. Es decir, él contaba con nociones elementales de costura que utilizaba en los vestuarios, disfraces y otros objetos de tela. No obstante, la falta de refinamiento claramente intencional en la manufactura de las muñecas, sería prueba de su autoría. Muestra la voluntad de crear un duplicado de la realidad deliberadamente

²⁵ Juan Carlos Palenzuela, *op. cit.*, p. 346.

²⁶ Juanita aparece en las referencias bibliográficas indistintamente como Juanita Ríos o como Juanita Mota; este último es el apellido del padre quien nunca la reconoció como hija legítima.

²⁷ Juan Carlos Palenzuela, *op. cit.* p. 215.

imperfecto, producto de una mente elaborada y de una conceptualización avanzada del arte.



Muñecas de Reverón: Detalles de rostro y cuerpo

Para María Helena Huizi las muñecas representan “una anticipada modernidad dentro de la plástica venezolana”, de una modernidad que olvidándose de la doctrina de lo bello asumiría como material del ejercicio estético esas partes usualmente soterradas: “las muñecas exhiben una difícil y sublevada belleza en su fenoménica fealdad. Quien las mira no puede permanecer indiferente. Ellas despiertan, en quien se atreve a mirarlas plenamente, un sentimiento de temor, de sagrado respeto”²⁸.

La emoción de *sagrado respeto* descrita por Huizi, es producida por el gesto que -como tal- es de carácter intangible e inmaterial. Inferimos en la gestualidad

²⁸ Catálogo de la exposición *Armando Reverón. El lugar de los objetos* . Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001 p. 75

de las muñecas, a su vez extensión de la gestualidad de su creador, la potencia de una experiencia (intimidación- veneración) avasallante.

La materialidad de las esculturas textiles de Reverón –las muñecas de trapo- adquiere particular sentido pues son obras en donde dos fuerzas imaginantes cooperan e interactúan, a saber: la imaginación formal y la imaginación material.

Las muñecas de Reverón -Serafina, Graciela, Niza y Alicia, según los nombres puestos por el artista-, esas “esculturas en textil, con joyas de fantasía, pelucas, faldas y túnicas”, realizadas, rellenas de papel periódico, alambre y fibras, con semillas que hacen las veces de lánguidos o expresivos ojos, y con oquedades pigmentadas de rojo carmesí en la boca y de negro carbón en el sexo, presentan suturas en su piel de tela que remiten a una autopsia, cómo si alguien hubiera hurgado en sus entrañas buscando la causa de aquello que las privó de la vida.

Vale la pena detenerse aquí, para revisar el sentido de lo siniestro en la obra de Reverón. Freud se aproxima al análisis de lo siniestro como material de la estética recurriendo a la voz *heimlich* y a su doble acepción. Dicho término se refiere a lo íntimo, confortable y familiar, pero también a lo oculto, a aquello que debía haber quedado secreto pero que se ha manifestado.

En su ambigüedad las muñecas reveronianas, repetición y retorno de lo semejante, son figuras aparentemente animadas cuya presencia provoca incertidumbre por su condición de “dobles”. Representan tanto el descubrimiento del otro, como su antítesis, el reconocimiento del yo en el espejo; y el yo como

objeto que se auto observa tratando de encontrar el secreto de la inmortalidad en ese otro ser momificado. Forman parte del entorno doméstico del artista y también de ese ámbito fantasioso en que lo familiar y próximo nos revela la sordidez que el recato obliga a ocultar. Entre la candidez y la malicia se muestran como objetos deseados para seguidamente aparecer como sujetos de deseante carnalidad.

Del mismo modo las muñecas parecen contener en su estética siniestra el aterrador enfrentamiento entre Eros y Tánatos, como si guardaran en su interior las misteriosas zonas del deseo, “una difícil y sublevada belleza” que, retomando la paradoja mencionada por Huizi en su ensayo *La belleza sublevada*, lo mismo pueden provocar “una emoción noble” en su acepción *sublime*, que producir irritación y “violento enfado” en la connotación de *sublevación*, de amotinamiento y resistencia a obedecer mandatos.



Muñecas en El Castillete. Fotograma documental *Reverón* de Margot Benacerraf

La metáfora de la sublevación de las muñecas reveronianas halla expresión en la escena final del cortometraje documental realizado por Margot Benacerraf²⁹ en 1951: En la primera escena ellas aparecen distribuidas en el espacio, expectantes y dispuestas a observar a Reverón mientras realiza el que sería uno de sus últimos autorretratos. En la escena final, cuando el cuadro está casi concluido, las muñecas -en medio de un ambiente de paroxismo- giran, danzan, se columpian, acechan y acosan a su creador en una exaltación que transforma la presencia de las sosegadas Musas inspiradoras de la escena inicial, en agresivas Erinias que parecen cobrar venganza por su cautiverio .

Podría interpretárseles también como incitadoras de vivencias y recuerdos, como “contenedores” de ausencias evocadas y configuración de identidades simbólicas: “... deben inspirarse en recuerdos de *santos*, así como en muñecas indígenas, y no eran desatendidas sino cuidadas en la intimidad, y celebradas en la pintura de Reverón. Se deslizan y resbalan a través de las oposiciones decimonónicas, y rechazan las categorizaciones fáciles”.³⁰

Un dato relevante respecto a estas piezas es el hecho de que Reverón vendía sus cuadros, pero no sus muñecas.³¹ A estas y a los objetos construidos a

²⁹ Margot Benacerraf ha relatado que al terminar de filmar, Reverón la hizo vestir con una sotana que él mismo había confeccionado y en un ritual la puso a perdonar a cada una de las muñecas. Tiempo después, cuando con un permiso especial salió de la clínica psiquiátrica en que estaba hospitalizado para asistir al cine en que se proyectaba el documental, expresó su enojo a la realizadora por haber quitado esta escena en la edición final.

³⁰ Catálogo de la exposición *Armando Reverón*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2007, p. 63.

³¹ Cabría aquí mencionar algunos episodios biográficos de Reverón, como el acontecido en 1902 cuando contrajo la fiebre tifoidea. Llevaba ya varios años viviendo en Valencia con su familia adoptiva, Rodríguez Zocca, y la hija de éstos, Josefina. Los Rodríguez Zocca dieron aviso a doña Dolores Travieso Montilla, su madre biológica residenciada en Caracas, de la gravedad de la enfermedad del niño. Entre Armando y Josefina había una relación entrañable, lazo que algunas

escala natural para ellas, los conservó consigo. Aquí cabría preguntarse si él mismo consideraba a las muñecas y objetos piezas artísticas y con valor en el mercado, o si el hecho de que el mercado no las reconociera como arte, limitaba la posibilidad de ponerlos en venta.

Las muñecas, percibidas como dobles de la figura humana y réplicas de la memoria, estarían vinculadas a la idea de una realidad que se repite para encontrar en esa reproducción –en el artificio de la duplicidad- su condición de realidad poética, así como el reconocimiento de una realidad previa.

Cabe asociar a estos maniqués reveronianos con la propuesta realizada por Tadeuz Kantor en varias de sus puestas en escena, donde los maniqués vienen a significar una especie de miembro adicional del actor, que es a su vez su “propietario”, como una prolongación subjetiva de él mismo, de tal suerte que además de su calidad de “prolongación” constituiría al “doble” dotado de una conciencia superior.

Maniqués y figuras de cera siempre han existido, pero como mantenidos a distancia, en la periferia de la cultura admitida, en los tenderetes de los mercados, en las barracas dudosas de los ilusionistas, lejos de los espléndidos templos del arte, mirados como curiosidades despreciables, apenas buenos para el gusto del populacho (...) Los maniqués tienen también cierto relente de pecado –de trasgresión delictuosa. La existencia de criaturas creadas a imagen del hombre, de

referencias dejan vislumbrar como de mutua atracción física. En la convalecencia Reverón adoptaría una conducta infantil y un particular gusto por jugar con las muñecas de Josefina, como si a través de esos objetos –las muñecas-, encontrara otra forma de contacto con la niña, y en la materialidad de esos objetos descubriera la génesis de la creación artística.

manera sacrílega y clandestina (...) La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y de destino³²

En el universo confeccionado por Reverón se encuentran esas inquietantes figuras que nos interpelan; y está la presencia de las pinturas apreciadas como objetos, que igualmente parecen interrogarnos.

El creador de Macuto, como bien señala Pérez Oramas, utilizaría “la estrategia moderna de desagregación pictórica”, la desnudez del soporte y “la luz como cuerpo encandilante que anulará todo cuerpo”; podríamos afirmar que los modos de representación en su obra se alejan de cualquier vocación de mimesis realista para abrirse a una suerte de ubicuidad sensorial. Para Pérez Oramas son dos los paradigmas de la *indicialidad* de Reverón. En el paisaje es la visión retiniana, la luz que toca al ojo para producir la visión; en el caso del autorretrato ocurre la mítica proyección de sí mismo en la imagen del espejo. A su vez la tela comprendida como “un Sudario: el suplente del sitio donde se produciría el encuentro prodigioso del mundo como visibilidad y de la materia como potencia permanente de resonancia (de reflexión) estética”³³ desde ahí interpreta Pérez Oramas la “modernidad” de la obra del creador venezolano.

³² Tadeuz Kantor, *El teatro de la muerte*. Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1987, p. 246

³³ Luis Pérez Oramas, *De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert, Caracas, 1989, p.37.

En la operación pictórica que experimentó Reverón, la luz y sus texturas materializadas en el pigmento iban dejando su *huella* en el soporte, sin cubrirlo, entramándose en la fibra y en los hilos de la tela de arpillera.

La intencional evidencia del soporte material de la tela parece hacer eco a la presencia corporal que hizo posible la manufactura de la tela soporte y de la tela pintura: una y otra constituirían el indicio y la huella de la impresión “sudaria” del creador. De esta forma la yuxtaposición y conjunción de elementos matéricos se abocan a una estimulación plena de la percepción.



Luz tras mi enramada. 1926. Óleo y carboncillo sobre tela.

En *Luz tras mi enramada*, pintura realizada en 1932, se hace patente la presencia del lienzo y se manifiesta la del artista a través de los trazos en líneas verticales y horizontales, estableciéndose un correlato entre la manufactura del objeto soporte -el lienzo-, la acción gestual y corporal -de los movimientos llevados a cabo por el artista durante la acción de pintar-, y la presencia de la luz filtrándose –representada como tal en la pintura. John Elderfield, curador jefe del museo de Nueva York, expresa al respecto: “el proceso de su confección pictórica recobra una sensación muy fuerte del objeto hecho a mano que recibía la pintura. Hay que añadir ahora que, en el proceso de recobrar la materialidad objetiva, las pinturas de esta índole adquieren una materialidad que está personalizada por la mano que las hizo”.³⁴

Las tenues líneas verticales de la pintura y el entramado cuadrículado de la tela pueden ser leídas como “retículas” en el sentido en que lo plantea Rosalind Krauss cuando se refiere a la ilustración de los tratados sobre óptica fisiológica. La retícula compendiaba así la expresión de la separación entre la visión del mundo “real” y la pantalla de la percepción y en el ámbito de las artes plásticas el “rastros” cada vez más recurrente y visible de la pintura neoimpresionista³⁵

Es sabido que Reverón solía ejercitar su mirada contemplando la luz al tiempo que evitaba la “contaminación” visual del color. Por su parte el uso evidente de la retícula en la pintura arriba citada, representa las tiras de bambú y varas de

³⁴ Catálogo de la exposición *Armando Reverón*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2007, p. 30.

³⁵ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid, 2006, p.29.

la enramada, y también cumpliría la función de matriz, de maya cuadrículada que ayuda a enfocar. Es el artefacto que restituye la mirada en una acción simultáneamente centrípeta y centrífuga que a la par que enmarca reduciendo la operación de ver al interior del marco, compele a fugar la mirada hacia el exterior del cuadro, hacia la realidad situada fuera del marco.

Reverón experimentaría pictóricamente con lo reticular en la pintura, a manera de huella, de impronta y “sudario” lumínico. Años más tarde el cinetismo venezolano representado por Jesús Soto, Carlos Cruz Diez y Alejandro Otero, trabajarían con la superposición de tramas y con el juego de relación espacial a través de piezas volumétricas, incluso penetrables.

En lo que se refiere a los objetos María Luisa Huizi los percibe como aquello que hacía posible “la comunicación entre Reverón y la realidad, la exterior, la imaginaria y la simbólica (...) guardan afinidad, con los objetos absurdos del dadá o con el *arte povera*, con los *ready made* inventados por Marcel Duchamp, o los *no-ready mades*, como el teléfono o el dominó.”³⁶

Apreciados de este modo encontramos una doble valoración de los objetos producidos por Reverón: la de obras con atributos estéticos, y la de objetos con significación ritual.

Asimismo, la marcada proclividad a aplicar técnicas artesanales, como lo muestra la pieza de la mantilla bordada con un paisaje de la Plaza Bolívar, denota una suerte de reivindicación del trabajo doméstico y de las tareas asumidas como parte de lo femenino, labores en que cotidianamente se está en contacto con la

³⁶ María Luisa Huizi, *op. cit.* p. 70-71.

materia. Este contacto con la materia y su manipulación mecánica propicia un estado de reflexión y una forma de expresión creativa *autómata*. Al mismo tiempo, representa un acto que subvierte las connotaciones de género convencionalmente aceptadas.

El cuerpo. Imagen especular y soporte de la acción

Reverón utilizaba su cuerpo como componente primordial de la acción pictórica. Se valía de la corporalidad para realizar el ritual anímico previo; así mismo empleaba su cuerpo como instrumento de representación escénica y como modelo para los autorretratos que pintaba o para las máscaras de papel y cartón que hacía representando su rostro.

Por su importancia comunicativa, la relación entre gesto y arte parece ser decisiva para Reverón. La adecuación al cuerpo en el proceso creativo, en una suerte de danza ritual, hace de éste un “soporte” de lo estético, un instrumento, una herramienta dotada de gran poder de comunicación. El cuerpo en el ritual es un recinto de profundas experiencias físicas y psíquicas; de allí que la ceremonia constituya una forma alterna de interpretar una relación con lo real.³⁹

³⁹ Juan Calzadilla, *Esta Luz como para magos* . Armando Reverón. Compilación y selección Fundación Museo Armando Reverón, Caracas, 1992, p. 153.

Al involucrar intencionalmente su cuerpo como elemento fundamental del proceso creativo, Reverón hace explícita la energía de la creación humana y su potencia como transformadora de la materia.

Soporte y materia prima, el cuerpo -en su esencia orgánica-, es portador de la huella evolutiva de la especie; es el recipiente de la historia social y receptáculo de la memoria personal del individuo. En este sentido, el cuerpo “hace” texto y discurso.

La noción de cuerpo “reinventado” es algo común a diversas culturas: las deformaciones craneales y el estrabismo inducido entre los mayas, los pies fracturados para mantenerlos de talla pequeña entre las mujeres chinas, las cicatrices creadas a manera de sellos con pequeñas laceraciones en la piel que todavía practican algunos grupos étnicos en la Amazonia venezolana, así como la perforación del tabique nasal y la comisura de los labios para colocar finos palillos de bambú, corroboran dichas prácticas:

La vida estética (entre los ye'kuana) comienza con el propio cuerpo, que se modifica de acuerdo con los gustos de la cultura tradicional. Hasta hace poco, pero cada vez menos, mujeres y hombres cortaban su espesa cabellera de igual manera. Las cejas, pestañas, axilas, pubis y barba se arrancaban o se afeitaban con navajas de bambú. Los labios se perforaban con adornos de espiga y plumas.(...) Los diseños sobre el cuerpo, de extraordinaria belleza formal, reproducían líneas paralelas de signos geométricos. Los hacían de onoto y otros

colorantes aplicados minuciosamente con sellos o rodillos de madera y pinceles de caña.⁴⁰

En la experimentación reveroniana más que la “intervención física” y la transformación descritas, se nota la intención de *vivenciar* el cuerpo como el elemento material que media la relación entre el yo interno y lo otro. En esa línea de reflexión, son fundamentales las memorias que el cuerpo guarda: el inventario de los eventos experimentados en él y sobre todo el registro y ubicación sensorial de lo acontecido. La experiencia corporal se centra en rastrear las huellas de aquellos sucesos que –la mayoría de las veces de manera inconsciente- lo marcan, creando el mapa personal que lo define como ser individual y como ente colectivo.

De similar forma, la prefiguración de las obras de Reverón sugiere tener anclajes en la memoria ancestral y responder a una singularidad psíquica empeñada, en gran medida, en la materialidad corpórea.

En su libro *El agua y los sueños*, Gastón Bachelard argumenta, en términos filosóficos, la existencia de dos tipos de imaginación: la formal y la material. Señala que existen “imágenes *directas* de la *materia*. La vista las nombra, pero la mano las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas percederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. Tienen un peso y un corazón”.

⁴⁰ Catálogo de la exposición *Orinoco-Parima*. Fundación Cisneros, Caracas, 1999, p.77.

Ahondando en ello Bachelard señala que “la ensoñación del niño es una ensoñación materialista. El niño es un materialista nato. Sus primeros sueños son los sueños de las sustancias orgánicas. Hay horas en que el sueño del poeta creador es tan profundo, tan natural, que sin darse cuenta recupera las imágenes de su carne infantil.”⁴¹

En esa misma sintonía, a Reverón la pulsión libidinal le llevaría a crear figuras de fuerte carnalidad, como la de las muñecas descritas arriba, y le induciría también -de un modo casi obsesivo- a la acción de autorretratarse. Los autorretratos, tema y motivo recurrente de creación reveroniana, merecen atención especial. Evade en ellos la noción de representación identitaria en un juego en el que suscita un desplazamiento intencional de *sujeto* autorretratado, para ubicarse en el lugar del *objeto* que es estudiado por él para producir imágenes, situándose de este modo en una zona umbral donde *yo es otro*.

El ejercicio pictórico que realiza es un mapeo, un recorrido cartográfico en el que su cara se vuelve, una y otra vez, un territorio por explorar. Esta operación conceptual implica distanciarse objetivamente de sí mismo hasta convertirse en la cosa escudriñada que es indagada y examinada cuidadosamente en su materialidad orgánica. No le basta el plano soporte del papel y, entonces, empieza a manipularlo, a moldearlo, a esculpirlo creando de esta manera máscaras de sí mismo: “En un soporte inusual Reverón realiza una serie de máscaras de papel

⁴¹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayos sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, Cuarta reimpresión 2003, p. 19.

que también son su autorretrato. Dibuja signos e incluso con papel se hace un detalle de la camisa y una corbatita de lazo”⁴².



Máscaras autorretrato

Se valió de su cuerpo y su rostro, de toda la parafernalia: disfraces, indumentarias, muñecas y objetos que le rodean, pero sobre todo se valió de sí mismo, de su cuerpo, para crear su personaje, su imagen y su mito. El proceso de fabricación del personaje puede rastrearse en las fotografías realizadas por Alfredo Boulton, Jean de Menil, Victoriano de los Ríos y Ricardo Ranzetti, en diversas sesiones entre 1930 y 1953. Es relevante la seducción desplegada por Reverón para procurarse la complicidad de los fotógrafos -de sus cámaras y de sus miradas-, en el acompañamiento del personaje que, de una u otra manera,

⁴² Juan Carlos Palenzuela, *op.cit.*, p. 355.

fueron construyendo conjuntamente, “esas atentas miradas (...) que miraron su cuerpo desde la cámara”.⁴³

Así, podemos repasar las imágenes que contribuyeron a la edificación de la figura mítica. Las de Boulton de 1930 mostrando al personaje Reverón: de cuerpo delgado vistiendo solamente un pantalón de tela clara sujeto a su cintura con una cinta amarrada, los pies calzados con alpargatas y el torso desnudo. Posando en el exterior de El Castillete, con un árbol al fondo, mirando amablemente a la cámara. En otra aparece de pie en su taller, de frente sin sonreír, entre varios de sus cuadros. En otra más, visto de perfil entre sus telas como a punto de empezar a pintar.

En la secuencia de Jean de Menil⁴⁴, fechada en 1943, aparece un personaje “más salvaje”. Fotografiado en los exteriores de su vivienda, el cuerpo de Reverón se nota más robustecido con los músculos y venas acentuados, vistiendo únicamente un taparrabo, la cintura ajustada por trapos de diversas texturas: piel, fibra y tela. En el rostro la barba apenas un poco crecida, la sonrisa desdentada, la mirada burlona y sutilmente extraviada. Es esta una secuencia en foto fija, pero que denota la reciedumbre del cuerpo en movimiento en medio del ritual.

Tal vez los registros más teatrales sean los dejados por la cámara de Victoriano de los Ríos. A partir de 1949 el fotógrafo se convierte en asiduo

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ Jean de Menil estaba casado con Dominique Schlumberger, heredera de una compañía petrolera que operaba en el Caribe. Juntos constituyeron una colección de arte del siglo XX sumamente interesante: incluía piezas de los primitivos surrealistas.

visitante de El Castillete. De los Ríos, de origen español y republicano forzado a emigrar, trabajaba como fotógrafo para la revista *Elite*, para cuya portada fotografió al artista. En octubre de ese año presentó un conjunto de fotografías en una exposición a la que tituló *Reverón, mago de la luz*, en el Centro Cultural Venezolano-Americano.

De las distintas series fotográficas producidas entre 1949 y 1953, es emblemática aquella en que aparece Reverón barbado con pumpá,⁴⁵ camisa y pantalón claro; la humildad de los pies descalzos hacen contrapunto al pretendido señorío del sombrero de copa en su cabeza. Posa ante la cámara, mirando de frente o a contraluz y de perfil.

Los diversos momentos del registro de Victoriano lo muestran recostado en una hamaca con los ojos cerrados o coronado por una diadema formada por una hilera de pequeñas bailarinas de tela, con el Mono Panchito en actitudes escénicas, o con las muñecas unas veces desnudas y otras ataviadas con vistosa indumentaria.



Posando con sus muñecas. Fotografía de Victoriano de los Ríos

⁴⁵ Pumpá es el sombrero de copa, así llamado en la Venezuela de antaño.

Otras imágenes de un Reverón, más envejecido y divagado, dejó Ricardo Razzetti en 1953: toma a distancia a un Reverón sentado frente a una de las muñecas, compartiendo su silencio con ella. En otra, meditativo, mira la máscara que sujeta entre sus manos; en una más, frente a un espejo fracturado, mira su rostro como buscando reconocerse en él. De esta forma, focalizando la exposición del cuerpo y rostro de Reverón –en calidad de obra contenida-, mostrando escénicamente a otros su intimidad y acciones rituales, la figura de Reverón personaje continúa retando la mirada de quien le mira.

El ritual. Procedimiento de conexión unificadora

Es sabido por diversos testimonios, como el del ensayista José Nucete Sardi (1897-1972), que Reverón se preparaba de un modo *sui generis* para su trabajo artístico: frotándose los brazos con una tela burda, “calentando la vista” con la contemplación de la luz sobre el paisaje, bailando y palpando el color antes de usarlo. Le disgustaba la dureza del metal y si accidentalmente tocaba algo metálico cuando trabajaba, de inmediato buscaba el tacto suave de la tela. “Trabaja casi desnudo, pues asegura que así evita la intromisión del color de las ropas entre la obra que va surgiendo y la pintura. (...) Fabrica sus pinceles, y sus pomos de pintura están envueltos con tela. A veces pinta con los dedos. Duerme

en el suelo, pegado a la tierra, porque asegura que somos como las plantas y necesitamos estar en contacto íntimo con la tierra para lograr su savia”.⁴⁶

El procedimiento utilizado por Reverón, cabe subrayarlo, tenía también un propósito de ‘entrenamiento técnico’ al buscar preparar su cuerpo para el proceso creativo desde la percepción táctil hasta el adiestramiento del ojo expuesto a la intensa luminosidad, liberado de la visión del color, para agudizar la mirada.

Las acciones pictóricas, aquellos ejercicios físicos y gestuales que en ocasiones realizaba para alcanzar un estado especial, una suerte de *trance* creativo -en el que su cuerpo físico y anímico son el soporte mismo-, tienen cualidades rituales. Dan indicios también de ese carácter ritual los registros fotográficos y de documentación fílmica que de estos acontecimientos realizó Edgar Anzola en su cinta silente, uno de cuyos textos anuncia “hay que apretarse para estar en la misma tensión de la tela”, refiriéndose a la cuerda con que Reverón ajustaba su cintura antes de pintar; y las tomas que hizo Alfredo Boulton del artista desde la preparación del “maltrecho parasol” y el lienzo, hasta la dancística gestualidad con que acompañaba los trazos, embistiendo la tela “como ante la presencia de un toro”. Aunque es probable que Boulton solamente se hubiera propuesto el registro documental, las tomas son más que elocuentes: “esas fotos de Reverón pintando en medio de una peculiar danza suya ante el caballete, con acento ritual, cuando su propio movimiento corporal era expresión de un potencial histriónico, también revela que lo gestual es parte de su expresión

⁴⁶ Juan Calzadilla, Compilación y selección. *Reverón. 18 testimonios*. Lagoven ediciones, Caracas, 1979, p. 17.

artística en una fecha en que nadie reparaba en ello, cuando acaso se pensaba que eran contorsiones sin razón (...) Allí Reverón también era un adelantado”.⁴⁷

Están, además, la secuencia fotográfica de *Mono Pancho pianista* y la serie del mismo monito pintando en su diminuto caballete, réplica del de Reverón, realizadas por Victoriano de los Ríos, en una escenificación del rito de pintar la película de Roberto Lucca (1943-1945) en donde se le ve realizando una serie de rutinas escénicas de carácter circense, pero también ritual, y el ensayo fílmico de Margot Benacerraf (1951), durante la ejecución de uno de sus autorretratos.

Así vistos, los procesos de producción de las obras de Reverón estarían preñados de ritualidad en un proceso de estimulación y afirmación de la percepción sensorial:

Era un ejercicio extremadamente libre y sutil durante el cual las formas cobraban vida a medida que el movimiento del cuerpo mantenía su ritmo. Era una gesticulación que sugería reminiscencias de tipo erótico y como ancestral ante la presencia del toro, tan constante en algunos pintores ibéricos, y que en el ímpetu con que Reverón embestía el lienzo pudieran significar una velada intención de tipo sexual. En aquellos momentos el artista se aislaba de todo contacto exterior: no tocaba metales, tapaba sus oídos con grandes tacos de algodón o pelotas de estambre, y dividía su cuerpo en dos zonas, ciñéndose cruelmente la cintura. Luego, mediante un ritual lleno de gestos y ruidos, como entrando en trance ante el lienzo, entornaba los ojos, bufaba y simulaba los gestos de pintar hasta que él y las gesticulaciones hubiesen adquirido suficiente ímpetu y ritmo del cuerpo (...)

⁴⁷ Juan Carlos Palenzuela, *op.cit.*, p. 166.

resultaban del impulso del cuerpo desnudo –vibraciones como de espasmos, como un prolongado orgasmo- cuando el artista se movía delante de la obra. Era como la integración entre la materia humana y la materia plástica, resultado y consecuencia del aislamiento total del cuerpo, que se traducía en la visión incontaminada de un extraordinario lenguaje pictórico.⁴⁸

La descripción citada revela la inclinación ritual de Reverón y también la contradicción que supone realizar estas acciones como un acto especular visto y registrado por la lente fotográfica –en este caso de Alfredo Boulton– cuando lo que se pretende –se supone- es aislarse del exterior (taponarse los oídos) y escindir el cuerpo separándolo con un cinturón ceñido. Al aceptar el carácter de ritualidad de estos actos, asumimos que requieren tanto de la presencia del “oficiante” como del participante; y en la misma medida la “puesta en escena” invita al que participa de la acción del oficiante a adivinar y completar aquello que queda “fuera de campo”.⁴⁹

La serie de fotografías en secuencia mostrada a continuación, hecha por Alfredo Boulton mientras Reverón realizaba un retrato de Patricia Phelps, documenta uno de esos momentos de escenificación de su acción pictórica. Se establece ahí un espacio de complicidad entre el artista, la modelo y el fotógrafo que registra el acto de creación para la mirada de un postrer espectador.

⁴⁸ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*. Ediciones de la Fundación Neumann, Caracas, 1966, p. 62.

⁴⁹ Empleo el término “fuera de campo” aludiendo, tal como se entiende en cine, a ese espacio invisible que prolonga lo visible para completar imaginariamente aquello que escapa a la mirada.



Y es que las “acciones pictóricas” de Reverón parecen necesitar, para ser, que se cumplimenten como actos rituales especulares requiriendo para ello de la mirada cómplice del “otro”; asimismo la “descarga seminal” simbólica a la que alude Boulton viene a representar una catarsis, una purga anímica. Habría aquí

una doble construcción performativa que acaba generando, por así llamarlas, “unidades creativas”: la performance en forma de movimiento dancístico y desplazamiento gestual creada mientras es fotografiada, y la acción de pintar, también como acto performativo.

En lo que se refiere al aspecto especular de las acciones pictóricas, interesa destacar que aunque llevan implícita la “invitación a ser contempladas”, sugieren estar dirigidas a una percepción en la que la *modalidad visual* no es lo preponderante. A este respecto, el texto *Ritual, locura y sociedad* de Juan Calzadilla, publicado en *Esta luz como para magos* -una compilación realizada por el mismo Calzadilla, que reúne las visiones de diversos autores sobre Reverón-, se cita la versión que el novelista Julián Padrón hiciera sobre esta faceta del artista de Macuto:

El pintor se atavía con su guayuco de cañamazo fajándose fuertemente la cintura, esconde bajo la tarima sus alpargatas y se queda descalzo. Saca de una de las cajas dos palitos, forrada una de las partes en cañamazo y se los atornilla en los conductos auditivos para poder concentrarse en el mundo interior. Se acuesta en el suelo boca arriba con las piernas encogidas y las manos por debajo de la cabeza en una invocación de los espíritus propicios a la inspiración. Después se levanta, desenvuelve los pinceles y los tubos de pintura y otros mil pañitos de diferente tacto, extendiéndose todo en una plataforma al pie del caballete. Los mandos de los pinceles están levantados y las cerdas gastadas y atadas a unos palitos cortos para reforzarlos. Los tubos de pintura envueltos y amarrados en tela y rotos por la parte inferior. En una tarima tres paletas franjeadas de colores puros

como banderas. Las dos modelos están sobre la tarima. Juanita, acostada hacia un lado, muestra su cuerpo desnudo de mujer madura, tapado el sexo con su guayuco de cañamazo. Flor, acostada a sus pies, levanta el tronco e inclina la cabeza sobre la cadera de la otra. El pintor palpa febrilmente los diferentes pañitos impregnados de aceite hasta encontrar el tacto de la inspiración.⁵⁰

Como señalé en la introducción, nos referimos al concepto de ritualidad como táctica de enlace y articulación más que como reglamentación consensuada pues como se deduce de las diversas descripciones, la ritualidad de Reverón establecía sus códigos de regulación interna, y que han formado parte de los recursos desplegados por diversos artistas de la vanguardia.

La acción ritual cumple también una función estética de clasificación y ordenamiento. Desde esta visión, arte y ritualidad guardan un vínculo entrañable que también tiene, como experiencia estética, la manufactura de un objeto mítico o una labor doméstica de sustento diario.

Los procesos de creación ritual y artística se asemejan en su esfuerzo por actualizar y rehacer el orden cósmico. Ambos son fundamentales para entender el arte indígena –creado, a menudo, sólo para el momento. Las máscaras se abandonan en la selva después de la escenificación, la pintura corporal se lava después de cierto tiempo. Es el trabajo diario el que vuelve “habitabile” al mundo y le da forma (...). En este sentido, “hacer arte” significa recorrer un trecho en el

⁵⁰ Juan Calzadilla, op.cit., p. 135.

camino que va desde lo originario, no diferenciado, hasta un orden estético, visible y palpable, como el arco o el rallador de yuca.⁵¹

La especie humana, desde tiempos ancestrales, ha tendido a marcar el paso del tiempo, el tránsito de un estado de vida a otro a través de eventos conocidos como “ritos de paso”: la muerte, el nacimiento, la pubertad, la madurez sexual, la conformación de una unidad matrimonial, el acto conyugal. Esos eventos suponen un acto festivo tanto para el individuo en proceso de transición como para el núcleo social al que pertenece; se trata de experiencias de tipo social.

En algunas comunidades de la zona del Amazonas venezolano, se continúan realizando ritos de transición:

En la mayoría de las sociedades de la Llanura Amazónica, a la iniciación se asocia una fase de retiro durante la cual niños y niñas se recluyen en un sitio determinado para separarse de la vida social de la aldea (...) En el retiro los iniciantes adquieren no solo conocimientos sobre la elaboración de hebras y flechas, sino que se convierten en creadores. Fabricar una flecha tiene dos significados: percibir la idea de flecha transmitida míticamente y crear la idea misma.⁵²

Me interesa hacer notar el acento que este tipo de ritualidad da a la noción de creación como aprehensión y apropiación de las ideas y de su materialización a

⁵¹ *Ídem.*

⁵² Catálogo de la exposición *Orinoco-Parima*. p. 153.

través de la confección y manufactura de los objetos. El sentido de tránsito ritual hacia una etapa de maduración va más allá de los cambios corporales, sexuales y reproductivos por los que atraviesan los púberes; representa un paso importante en la percepción y comprensión del mundo de las ideas.

Las sociedades actuales han dejado atrás muchas de estas prácticas pero persiste la necesidad de reflexionar y cuestionarse sobre la vida, la existencia y su sentido. La vida de los individuos está signada además por acontecimientos personales cargados de una fuerte impronta marcada en el inconsciente –de naturaleza íntima y secreta- que no pueden ser reconocidos, ni nombrados y menos celebrados colectivamente.

La actividad motriz, los desplazamientos, la gestualidad puesta en práctica por Reverón como comportamiento reiterado intencionalmente asumido, parecerían estar encaminados a propiciar un estado de ánimo alterno al habitual para desencadenar el flujo de energía creativa pero, ante todo, expresa la firme voluntad de apertura comunicativa totalizadora.

La representación. Acontecimiento ficcional, invocación del corpus social

En términos de representación la singularidad expresiva de Reverón ocurrió en la interconexión *invención/creación* de un “universo paralelo”⁵³, *simulacro* del “real” en el que transitó de las nociones espaciales y objetuales asumidas como

⁵³ Término, “universo paralelo”, utilizado en un ensayo de José Balza sobre Reverón escrito en 1983, citado por Palenzuela en *Reverón. La mirada lúcida*.

“normales” a la inquietante zona limítrofe de la simulación y de su ambigüedad de significados.

Hay en Reverón, como describe Pérez Oramas:

...una clara conciencia del arte como universo de recepción, esto es, del espacio del arte como espacio múltiple: espacio representado (lo que queda), espacio de representación (en donde queda), espacio de recepción, de transformación perceptiva (hasta donde queda). La obra no es sólo el fruto del `dispositivo´ material, ella es también, y particularmente, una intervención en la arquitectura del mundo, una `instalatio´⁵⁴

En su obra, como hemos podido observar, se articulan distintos modos y espacios de representación. En el ámbito de estos semblantes apreciamos como consustancial la cualidad de *ser* la imagen, como si en un juego de reconversión la imagen, es decir la representación, se asumiera como la razón del *ser*.

En el ensayo de Eleonora Cróquer Pedrón titulado *El “caso” del artista (en su escenario) de trapo: Armando Reverón o el oscuro poder de la mirada*, la autora se aproxima al creador de Macuto analizando la sobreexposición que hizo Reverón de sí mismo, llevándonos a pensar en la imagen más allá de lo visual “y a entender lo visual desde un más acá subjetivo”; hace referencia, concretamente

⁵⁴ Luis Pérez Oramas, *op. cit.*, p. 87.

... al espacio de complicidades que supone: *fascinación* de la cual parecen “cautivos” los ojos que de manera sucesiva insisten en apresar cualquier gesto revelador de las “excentricidades” del artista (genio, loco, chamán...” caso”); y correlativo al *histrionismo* del artista, dado- a- ver (gracias a la fotografía, por otra parte) en su escenario de trapo. Me refiero a los ensayos fotográficos de los cuatro fotógrafos que registraron la vida (falsamente) privada de este “excéntrico” de las artes plásticas nacionales; este hombre no solo extraordinario por las “obras” que produjo (desde las incandescencias turnerianas de sus pinturas de la costa, hasta las múltiples majas abundantes y abruptas como estas tierras criollas), sino también por la pregnancia de su propia imagen ofrecida como espectáculo a quienes quieran asomarse a mirarlo entre los muros abiertos de El Castillete.⁵⁵

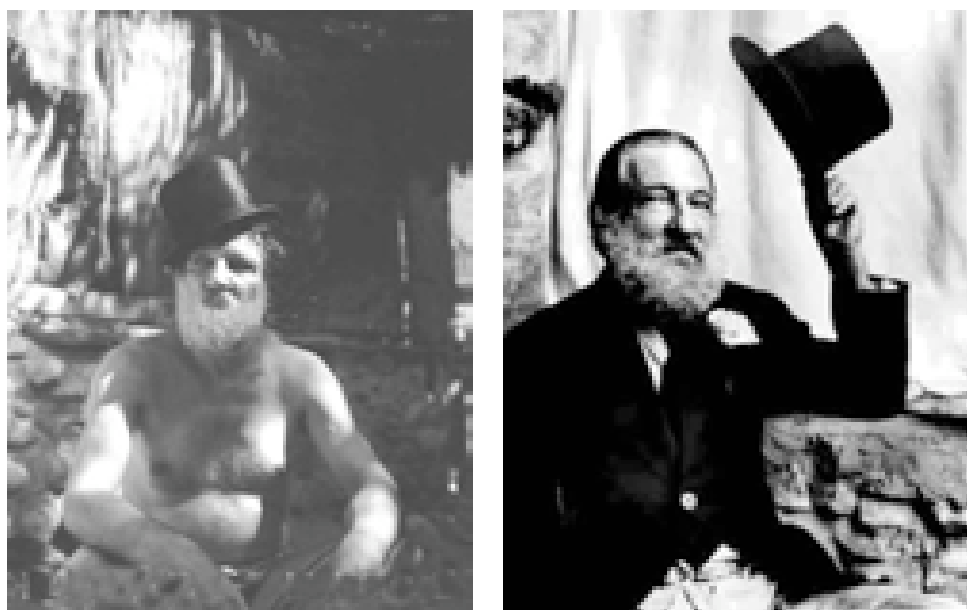
Al referirse a la vida *falsamente* privada de Reverón, entendemos que alude al artificio de la representación. Este artificio ocurre en el momento en que somos conscientes de ser imagen y se expresa también en el goce que implica presentar (re-presentar) públicamente lo *privado*.

Cróquer pone de relieve el apetito del ojo y la mecánica libidinal que se desencadenan: el deseo de mirar y el deseo de (no) ver. La clave, así lo creo, está en el deseo: en la simultánea apetencia de observar, ver, contemplar y repasar la *imagen ser* que se expone a nuestra mirada, y el gozo que presume el retraso de la revelación de lo representado. Revelación que, anticipadamente, reconocemos como imposible, pues inferimos que la completitud de la *imagen ser* implica

⁵⁵ Eleonora Croquer Pedrón, “El ‘caso’ del artista (en su escenario) de trapo: Armando Reverón o el oscuro poder de la mirada”. *Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2005, p. 218.

necesariamente la negación de la representación y, por tanto, su *desaparición* definitiva.

La representación en el caso de nuestro artista, pese a su gusto por lo escenográfico y su connatural histrionismo, aparece desmarcada del espacio teatral convencional aproximándose, en cambio, a espacios umbrales de representación.



Reverón con pumpá asumiéndose como personaje.
Fotografías de Victoriano de los Ríos.

Tadeusz Kantor en su texto, *En la frontera de la pintura y el teatro*, ofrece algunas pistas que pueden ser aplicables a las experiencias de representación reveronianas, en particular cuando señala que “al reconocer el valor de la imagen como huella de la acción, ha sacado al procedimiento artístico vivo del marco rígido de la imagen”:

Parecía que la relación entre la realidad, o si se prefiere, el objeto, y el marco limitado de la imagen había sido fijado de una vez por todas, y era inmutable. (...) El objeto era un modelo, el marco era el campo de acción que se esforzaba por reproducir el objeto, repetirlo y disponerlo dentro de un esquema total realmente obligatorio (...) Luego se trató de ver la reflexión del objeto en la esfera interior del hombre (...) sin embargo, a través de todas las peripecias existía siempre, aparentemente, una distancia natural y evidente entre el objeto, la realidad y la imagen, ese terreno reservado al acto propio y al ceremonial de la creación.⁵⁶

El ceremonial de la creación, dentro y fuera del espacio escénico, deviene en representación, pero en una representación que parece contraerse en sí misma, indagando en el encuentro más que en la repetición:

La obra de arte, corte de la creación aislada, encuadrada, inmovilizada y encerrada en la estructura del sistema, incapaz de cambios y de vida –es una ilusión de la creación (...) Hay que reconocer como creación todo lo que aún no ha sucedido, lo que se llama una obra de arte, lo que aún no fue inmovilizado, lo que contiene directamente los *impulsos* de la vida, lo que aún no está “listo”, “organizado”, “realizado” (...) La presencia de la masa fluida y viva de pequeñas exageraciones, de reflejos y energía, modifica las percepciones del espectador: la copresencia fluida y casi activa en el campo de la realidad viva.⁵⁷

⁵⁶ Tadeuz Kantor, *op, cit.*, p. 132.

⁵⁷ *Ibid*, p. 137.

Las representaciones de Reverón quedaron documentadas –además de las fotografías- en las filmaciones de Anzola, Lucca y Margot Benacerraf: la expresión volátil y efímera del hecho vivencial, de la ficción histriónica.

... la “mise en scène” de Reverón, adquiere otra significación. Sus elementos desbordan la construcción teatral, pues las fronteras de representación parecen diluirse en una ritualidad en la que el artista ya no representa, antes bien el “ensayo” se convierte en una permanente abolición de las distancias entre lo imaginario y lo real. Teatralidad y ritualidad son fenómenos paralelos, sin duda, pero de distinta naturaleza. Lo imaginario, ese gran denominador, donde se sitúan todos los procedimientos simbólicos del pensamiento humano, está tan cerca de la vida concreta de Reverón, que este se prolonga en un mismo plano de existencia impidiendo al actor “salir de escena (...) Se trata de un ejercicio abstracto de comunicación, que se desarrolla en las zonas fronterizas de lo real. Detrás de la “escenografía” hay un mundo fantástico que intenta en el “rol” la permanente reconstrucción psicológica de sí mismo.”⁵⁸

En sus representaciones Reverón formula su gusto por los disfraces, por la celebración carnavalesca⁵⁹, por los toros; es decir, por manifestaciones que expresan y dimensionan un corpus social, en ocasiones censurado o acallado.

⁵⁸ Delgado, Lelia. *Armando Reverón: Lo ritual y lo sagrado*. (Volumen I Textos compilados) Fundación Museo Armando Reverón. Caracas, 1992, p. 153.

⁵⁹ A Juanita la conoció en la Guaira, en el carnaval de 1918. De manera recurrente utilizaría tanto en la ambientación de sus pinturas, como en las representaciones escénicas mostradas a sus visitantes elementos carnavalescos

Por otra parte, la propensión a lo obscuro -evidente en la expresividad de las muñecas-, así como la comicidad fársica, casi circense, de sus actos escénicos, cuestionan y ponen en tela de juicio la noción de belleza, instalándose en una suerte de reafirmación de lo grotesco, como “organismo desorganizador”.⁶⁰

En la obra de Reverón, como conjunto, cabe pensar en la noción de representación en su sentido social; es decir, como corpus organizado de saberes, como aquello que permite liberar la imaginación y hacer inteligible la realidad del individuo en un ámbito de intercambio, de construcción colectiva.

En la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano. Particularidad importante que garantiza a la representación su aptitud para fusionar precepto y concepto y su carácter de imagen.⁶¹

⁶⁰ Ileana Diéguez. *op, cit.*, p. 57.

⁶¹ Dense Jodelet, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, p. 476.

Hacia el final

En 1951 se llevó a cabo la que sería su última exposición en vida, en el Centro Venezolano Americano. Se exhibieron cuadros realizados entre 1911 y 1950, reuniéndose cuarenta y cinco obras: cuarenta y dos óleos, cinco gouaches, seis pasteles y, dato curioso, un dibujo realizado con ceniza de cigarro sobre un ticket de bar. Se editó un cuadernillo catálogo con textos del crítico francés Gastón

Delhi y de Enrique Planchart, amigo de juventud del artista, crítico y coleccionista de sus pinturas, quien organizó, junto con Elvira Zuloaga, la exhibición. La no inclusión del resto de su producción artística en esta retrospectiva homenaje titulada *Pinturas*,⁶² es una muestra del desconocimiento y desdén de la crítica de su tiempo por lo objetual y por las expresiones extra pictóricas de su obra.

En 1953 le fue otorgado el Premio Nacional. Indiferente ante la noticia replicó a los periodistas que fueron a Macuto a entrevistarle: “ignoro todo eso de los premios ni me interesa tampoco. Yo sólo me intereso por mi castillo y por mis pinturas”.⁶³

Reverón falleció el 19 de septiembre de 1954, mientras estaba recluido en la clínica del doctor Báez Finol, donde era atendido por una crisis psíquica.

Tiempo antes El Nacional reseñó una de sus últimas declaraciones públicas:

La pintura –dice Reverón- es un constante ensayar. Todo ensayo es vivir. Por eso me gusta el teatro, porque todo ensayo teatral es un ensayo de la vida misma. La vida es el gran teatro. Nosotros, ustedes, periodistas y fotógrafos, somos los personajes que representamos en la escena de la vida. Y en estas escenas todos nos movemos bajo el cono de una luz... Luz en el teatro, luz en el lienzo, luz en el cine, porque en el cine, como en la pintura, lo fundamental es la luz.⁶⁴

⁶² Juan Carlos Palenzuela, *op. cit.*, 356

⁶³ Juan Calzadilla, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ *Idem.*

Cito esta entrevista pues la palabra “ensayo” utilizada por Reverón apunta una intención que va mucho más allá de la connotación repetitiva de la representación teatral. Revela una visión filosófica de la existencia humana inserta en un gran escenario y el carácter estético de lo vivencial. Delata también su vocación contemporánea que “afirma una inquietud móvil, transformativa y original”⁶⁵, que se arriesgó a ensayar un modelo con que exploró otras formas de recreación, que articularon elementos que de otra manera habrían permanecido inconexos.

Es en el ensayo donde ocurre la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, donde se cuestiona la realidad desde la conciencia del individuo pues, como lo expresa Adorno, “el ensayo tiene que solventar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad, temida como la muerte por la norma del pensamiento establecida”.⁶⁶ Y es que la escisión entre acto creativo y existencia parecen responder a un modelo civilizatorio que, en aras de la racionalidad, despoja a la existencia de su sentido ritual.

En este hilo de reflexión percibo a Reverón, más que como “vanguardista involuntario”,⁶⁷ como artista que interioriza la noción de la cualidad ensayística de su labor, esa que integra su trabajo pictórico en un mismo corpus comunicado en constante permeabilidad con su habitat (El Castillete), con las muñecas y objetos, y con la corporalidad estética de sus acciones de rito creativo como “arte vivo”.

⁶⁵ Julia Kristeva, *Desir ein Language*, Columbia University, New York, 1980, p. 137.

⁶⁶ Theodor Adorno, *Notas de literatura*. Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 24

⁶⁷ De este modo se refiere Mari Carmen Ramírez a Reverón, en el texto del catálogo de la exposición *Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar*, 1918-1968.

Encuentro en ello la esencia de la modernidad y singular originalidad de Armando Reverón.

Desde una postura vital, realizó la *puesta en escena* de su propia existencia como expresión estética, se confeccionó como personaje asumiendo el acontecimiento creativo como acción continua y apostó a la *puesta en valor* de la vida como obra, representación que – inevitablemente-, alude al corpus social que lo origina. Considero que, en buena medida, ahí reside la génesis de la naturaleza contemporánea de su quehacer estético.

Toca entonces encarar a la ritualidad en su dimensión anticipada de arte acción, como una forma de alteridad que conecta y articula a la producción artística con la vida. Veo en Reverón a un creador visionario que generó una zona alterna en la que –como un gran constructo performativo- logró concatenar el concepto de acto ritual, el espacio ceremonial, los objetos en su acepción de atributos rituales, la auto referencialidad del cuerpo como materia y soporte de la acción, en una proyección representacional del imaginario; constituyendo un sistema de conexiones de apertura múltiple, a manera de vasos comunicantes, entre su mundo interior y el exterior; y entre los distintos estratos de su producción.



Reverón fotografiado por Victoriano de los Ríos. Circa 1940-1954

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. Ediciones Akal, Madrid, 2003.

Boulton, Alfredo. *La obra de Armando Reverón*. Ediciones de la Fundación Neumann, Caracas, 1966.

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayos sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, Cuarta reimpresión 2003.

_____. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, 29ª. ed., México, 2004.

_____. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, Octava reimpresión 2005.

Calzadilla, Juan. *Reverón. 18 testimonios*. Lagoven ediciones, Caracas, 1979.

_____. *Armando Reverón*. Armitano Editores, 2ª. ed., Caracas, 1991.

_____. *Esta Luz como para magos. Armando Reverón*. Fundación Museo Armando Reverón, Caracas, 1992.

Classen, Constance. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html> consulta 03-03-2009.

Cróquer Pedrón, Eleonora. "El 'caso' del artista (en su escenario) de trapo: Armando Reverón o el oscuro poder de la mirada". *Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2005.

Delgado, Lelia. *Armando Reverón: Lo ritual y lo sagrado*. (Volumen I Textos compilados) Fundación Museo Armando Reverón. Caracas, 1992.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires, 2007.

Dorfles, Gillo. *Naturaleza y artefacto*. Editorial Lumen, Barcelona, España, 1972.

Foucault, Michel. *Topologías*. (Dos conferencias radiofónicas) <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html> consulta 5-03-2009.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2003.

Jodelet, Denise. "La representación social: fenómenos, concepto y teoría" en Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

Kantor, Tadeuz. *El teatro de la muerte*. Ediciones la Flor, Buenos Aires, 1987.

Palenzuela, Juan Carlos. *Reverón. La mirada lúcida*. Banco de Venezuela, Caracas, Primera edición 2007.

Pérez Oramas, Luis. *Reverón. De los prodigios de la luz a los trabajos del arte*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert, Caracas, 1989

Catálogos de exposiciones de Reverón:

Armando Reverón. El lugar de los objetos. Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001.

La construcción de un personaje, imágenes de Armando Reverón. Sala Trasnoco. Arte contacto. TAC. Caracas, 2004.

Armando Reverón. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2007.

Catálogo de otras exposiciones:

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000.

Orinoco-Parima. Fundación Cisneros, Caracas, 1999.

Material fílmico:

Armando Reverón. Cuatro Testimonios. Compilación de los registros fílmicos realizados por Edgar Anzola, Roberto Lucca y Margot Benacerraf. Colección Cinemateca Nacional de Venezuela, 1992.