



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



El Diseño escénico y la construcción objetual en la obra de Armando Reverón

Ensayo de investigación que para obtener el título de Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Irene Margarita Arismendi Noguera

Tutora Principal:

Ileana Diéguez Caballero

Tutores:

Mtro. Luis Argudín

Dr. Oscar García

México, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL DISEÑO ESCÉNICO Y LA CONSTRUCCIÓN OBJETUAL
EN LA OBRA DE ARMANDO REVERÓN.

por Irene Arismendi



Armando Reverón. *Figuras*. Carboncillo y papel sobre cartulina. 43 x 56 cms. 1945. Colección Privada.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por permitirme llegar al final de este camino.

A mis familiares y amigos por darme aliento para seguir adelante.

A mis profesores y maestros por nutrir mi carrera profesional.

A la Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas- Venezuela.

Al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Caracas. Venezuela.

Al Instituto Autónomo Hemeroteca Nacional. Caracas- Venezuela.

Al centro de documentación Fotográfica Nacional. Caracas- Venezuela.

Al centro de documentación Audiovisual Nacional. Caracas- Venezuela.

A la Fundación Alfredo Boulton. Caracas- Venezuela.

A la Asociación Civil Proyecto Armando Reverón. Caracas- Venezuela.

Al Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón. Caracas- Venezuela.

Al Instituto Universitario de Teatro. Caracas- Venezuela.

A la escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Al departamento de producción audiovisual de la Universidad Nacional Experimental Abierta. Caracas- Venezuela.

Al Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert. Caracas- Venezuela.

Al Ministerio de información y Turismo. Caracas- Venezuela.

Índice

<u>Contenido</u>	<u>Pág.</u>
Portada	1
Agradecimientos	3
Índice	4
Introducción	6
CAPÍTULO I	
Armando Reverón, algunos datos sobre el director, el productor, el diseñador y el personaje de su propio teatro.	17
CAPITULO II	
El espacio escénico y la obra objetual de Armando Reverón	23
Los Objetos de Reverón: Un universo de invención y creación.	
CAPÍTULO III	
Las muñecas de Reverón: Personajes creados para vivir y morir.	35
CAPÍTULO IV	
Reverón y la escena artística. Plástica – escénica	48
Conclusiones	59
	4

Referencias Bibliográficas	61
Referencias Hemerográficas	65
Artículos de Revistas	68
Catálogos	69
Filmografía	69
Imágenes	71
Fotografías	75



Introducción



El Teatro desde el siglo XIX hasta nuestros días se ha ido manifestando no sólo como un arte del tiempo y del espacio, sino también como un arte cuyos espacios de creación le han dado apertura a otras tendencias artísticas: el performance, los medios audiovisuales y las artes plásticas. Estas nuevas directrices teatrales liberaron, de cierta manera este arte de ser simplemente una representación del texto en la caja escénica para ser un espacio donde convergen diversos elementos visuales.

Este híbrido plástico – escénico, sobre el cual reflexionaremos a lo largo de este texto nos permite plantear la hipótesis: ¿la creación objetual del artista plástico venezolano Armando Reverón instaura un espacio escénico? ¿Convergen la plástica y lo escénico dando lugar a una nueva dramaturgia desprendida de lo literal y cercana a elementos visuales contundentes?. Esto es lo que pretendemos dilucidar.

Basándonos en la obra objetual de Armando Reverón indagaremos si éste tuvo la posibilidad de crear a través de la utilería fantástica un espacio escénico metafórico donde los objetos y muñecas eran representaciones de un imaginario que estaba vinculado con una idea de soledad, de silencios, de ausencias y con una visión de la vida en libertad total para la creación. La disposición escénica de las muñecas y objetos nos permitirá reflexionar sobre la construcción poética que realiza Reverón, asunto que podemos relacionar con uno de los acontecimientos escénicos que abarca el planteamiento que realiza Jorge Dubatti en su libro el *Convivio Teatral* donde nos introduce en una definición de lenguaje poético que bien puede venir dada a través de una estructura verbal o no verbal que constituye signos y

que da origen a un mundo de representaciones creando así un universo paralelo: “...otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético” (Dubatti, 2003, 20). Hacer este planteamiento a la luz de nuestro objeto de estudio es legítimo ya que aún cuando las teorías que realiza Dubatti se refieren a espacios conviviales donde las presencias son reales, en Reverón se desarrolla una construcción poética de representaciones que indudablemente contribuyeron a poblar ese universo paralelo movido por la teatralidad, al carnaval y el juego.

La posibilidad de que éstos fueran expectados son el punto de partida para plantear la hipótesis y una vez más tomar los planteamientos de Dubatti en este caso el que se refiere al acontecimiento expectatorial el cual queda definido por el mismo autor como otra dimensión que se crea y que genera un lugar de veda donde la contemplación instaure este espacio complementario a la construcción poética. Todo aquello que está en un lugar determinado mientras otro lo observa se torna un objeto escénico, se establece un diálogo entre el objeto inanimado y el que observa y entonces se produce un acontecimiento escénico: actor- espectador. Así surgen los espacios escénicos. Estos espacios son aquellos que están destinados a la representación o presentación de un material visual que puede ser expresado corporalmente o a través de la plástica objetual. Por ejemplo, en el caso de Reverón él dispuso dentro de su atelier – El castillete- a cada uno en una situación teatralizada y les otorgó una funcionalidad escénica. Es de hacer notar que ésta funcionalidad se daba dentro del Castillete, más no fuera del mismo, pues fuera de éste eran solo cosas, imitaciones de objetos reales.

Los objetos reveronianos debemos pensarlos en aquella gruta de Macuto donde nacieron y convivieron con el artista como objetos-utilería u objetos escénicos ya que

formaban parte de la visión performática con la que el artista compartía su oficio de pintar y su necesidad afanada de buscar la luz en la pintura.

Indudablemente Reverón al introducir en su obra la posibilidad de confeccionar y crear casi cualquier objeto - hasta muñecas- nos habla de una necesidad de ocuparse del espacio tridimensional y nos permite afirmar que Reverón no fue solamente un pintor pues la misma inquietud que lo movió a crear este universo poblado de representaciones lo llevó a experimentar con materiales que lo condujeron a defender una idea de libertad que no le hubiese sido posible en las dos dimensiones del lienzo. Es así cuando crea las jaulas, pájaros y flores entre otros que tuvieron una disposición escénica dentro del Castillete.

Esta necesidad de experimentar que pudimos observar en la obra reveroniana también está presente en la obra específicamente *La Clase Muerta* del escenógrafo y artista plástico polaco Tadeusz Kantor cuando aparecen sus emballages, la experimentación lo llevó a la construcción de un lenguaje a través de otros recursos alejados de la palabra y que antes no habían sido utilizados. También en su obra encontramos objetos, elementos que van a ir más allá de su sentido utilitario y que forman parte de la vida de alguien, son objetos nostálgicos pertenecientes a la memoria, pero sobre todo estos objetos entrarían en la categoría de *objeto encontrado* que caracterizó los objetos dadaístas como los que propuso Marcel Duchamp. Kantor utilizó objetos viejos, los que algunas personas desechaban:

El campo de la imaginación comenzó a traducirse, no como material de construcción y realización en la imagen, sino como lugar donde penetran los objetos de mi propio pasado en forma de despojos, de trampas, y también de hechos, cartas, personas, recetas,

direcciones, rastros, fechas de encuentros que no son míos, extraños, triviales, esquemáticos, accidentales o importantes, preciosos o insignificantes. (Kantor, 1984, 78)

Este quiebre del texto literal, fue en pro de un arte más experimental y participativo dispuesto a crear zonas de diálogo y también de tensiones donde el escenógrafo ya no sólo era el decorador de la escena sino también era pintor y/o escultor. El pintor ya no sólo se quedó en el lienzo detrás de un caballete, sino que sintió la necesidad de pintar también pero en el espacio. Al respecto de esto el pintor venezolano Manuel Quintana nos comenta que “El arte plástico es un fenómeno vinculado radicalmente al espacio, y los objetos de ese espacio contienen dos posibilidades: la superficie plana por una parte, y por otra la tercera dimensión, el espacio correspondiente al volumen real o virtual” (Quintana, 1968).

Cuando se habla de escenografía, de utilería, de vestuario, de teatro de actores y teatro de títeres hay un lenguaje en común que hermana ambos oficios - el plástico y el escénico- primeramente es la necesidad de ambas de comunicar y esto es lo que las lleva a ser vehículos para la creación; cuando en un espacio escénico se introducen máscaras, títeres o marionetas hay un antecedente que indudablemente tomamos de la plástica, estamos hablando de forma, de colores, de texturas, de proporciones. Las artes escénicas son también artes plásticas, finalizado el momento de la representación quedan los vestigios -si se puede decir así- bocetos, maquetas de los escenarios, maquetas de las propuestas escenográficas, dibujos, vestuarios, reproducciones fotográficas y videográficas, telones, anotaciones, planes de trabajo etc...

El 18 de Septiembre de 1954 finalizó el espectáculo, se cerró el telón y Reverón nos dejó sus objetos. En la plástica venezolana el espacio escénico se inicia con El Castillete, los objetos y las muñecas de Reverón.

La acción dramática no solamente está supeditada a un texto sino que también responde a procesos performativos y a la plástica escenográfica y objetual “Cualquier material escrito, e incluso material no-verbal, puede servir como libreto, para una representación” (Kyrby, 1976, 67). También cabría citar a Calzadilla cuando dice que:

Teatro no es solo el que se escribe o representa dentro del marco de las relaciones convenidas entre un público y un objeto contemplado en su transcurrir. El teatro debe entenderse en cualquier circunstancia de la vida, en la que un ser viviente se comporta (y se completa) como protagonista de una situación elegida por él y frente a la cual mantiene el rol de experimentarse como sujeto que finge y como ser fingido (Liscano, 1978, 32).

En el teatro ¿sólo escribe el autor? no. En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor”, sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de los tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético, y el expectatorial. (Dubatti, 2003, 44).

Por otro lado, estas múltiples contaminaciones artísticas que en Venezuela vinieron por parte de Reverón y de otros pocos artistas las podemos apreciar también en las síntesis abstraccionistas de Vassily Kandinsky cuando proyectaba escenarios y figurines dejando en claro su intención de unificar estas artes bajo el signo de la geometría. También, la historia registra unas escenografías realizadas por Salvador Dalí, Joan Miró y Pablo Picasso éste último vinculado con el teatro. La incorporación de Picasso al mundo del teatro y en específico a la escenografía no sólo nos habla de la transformación del espacio escénico, sino también de una nueva sensación espacial perceptible. Esto sólo nos indica que sí hay

suficiente valía en hacer esta relación en la cual los pintores contemplaron la posibilidad de diseñar espacios escénicos y se incorporaron de lleno a la profesión del escenógrafo, trabajando en conjunto con diversos directores.

Otra referencia de esta interrelación plástica-escénica la encontramos en Argentina con el grupo Periférico de Objetos quienes conjugan objetos y muñecos “el teatro como infinito depósito de objetos transformables...” (Diéguez, 2007, 113). Cualquier actividad, puede ser el vehículo para iniciar un proceso creativo, fue el caso del argentino Daniel Veronese actor y mimo que en 1985 incursionó en el teatro de objetos. Comenzó trabajando en la carpintería de su padre, y poco después empezó a sentir la necesidad de crear objetos distintos a los que se suelen hacer en una carpintería con la idea de realizar un objeto que tuviese una entidad artística. Luego empezó con la creación de marionetas con la misma idea que sostuvo el escenógrafo inglés Gordon Craig, quien mantuvo la teoría de encontrar un nivel de expresividad distinto con la marioneta a que si lo hiciese con un actor de carne y hueso.

Para Craig el propio cuerpo era un objeto hay al igual que en Reverón una indiferenciación entre el objeto y el sujeto. Y los objetos reveronianos son los que van a dinamizar el espacio destinado para la creación escénica: El Castillete.

Kantor y Gaston Breyer, al igual que Veronese plantean una autonomía del objeto, es éste quien a través de la manipulación del actor cobra vida y crea formas en el espacio estableciendo un vínculo muy importante entre actor y objeto pues éste tal cual como un titiritero proyecta sus emociones y concentra su energía en algún elemento que ya al entrar en esta dimensión de significado artístico, se aleja de su utilidad cotidiana.

Por otro lado, Gastón Breyer, arquitecto, semiólogo y escenógrafo argentino concebía el escenario como un objeto “El objeto de escenario como el lugar que deja ver la esencia del teatro, y que las cosas son lo que son dentro del escenario, pues éste las sustenta.” (Breyer, 2005, 32). Una idea similar la va a concebir Armando Reverón, con su casa-objeto, pero eso es tema del cual nos ocuparemos posteriormente. Retomando a Breyer encontramos que habla de la escenografía como un sistema que organiza todo en escena, no busca imitar realidades sino proponer una realidad. Breyer nos plantea cuatro conceptos: la escenografía Imitativa; la cual se apega a la realidad, la escenografía Proyectiva; es la invención y creación de un nuevo objeto con la misma lógica del objeto sólo que representada en otro plano, y éste es el quehacer del artista crear realidades de acuerdo a nuevos objetos. También nos habla de una escenografía-marco como contenedora - simplemente la caja escénica en cuyo interior se van a desarrollar una serie de símbolos-, y por último hace una definición de escenografía- objeto; la cual acentúa el carácter de cosa, objeto, ente, contenido inserto en la caja. Dentro de algunas de estas definiciones podemos encontrar el Castillete de Armando Reverón.

El escenógrafo apunta a una realidad sentida, añorada. Parte de un texto de posibilidades de luces, colores, sonidos, movimientos y finalmente arraiga en un objeto, una cosa, una botella encima de una mesa que es su versión de la realidad, su mundo, su escenario, sus imágenes (Breyer, 2005, 56-57).

Las nostalgias de Reverón arraigaron en un sinfín de objetos deformes.

Breyer hace referencia a la objetualidad del escenario que posee autoidentidad, más propiedad, más libertad, menos dependencia de lo discursivo textual. El objeto o los objetos que entren en escena, de alguna manera ya están involucrados en un proceso de

transformación. El objeto escénico se autodefine, establece un vínculo, se abstrae de la realidad, ya una silla no es sólo eso carente de significado, sino que adquiere un lenguaje. “Un teatro objeto apunta a presencias no a mimesis” (Breyer, 2005, 32). En relación con esta idea que expresó Breyer del objeto como presencia escénica Kantor expresaba que era más valiosa dicha presencia que aquello que los actores “no representaban, pues la presencia física de dicho objeto convencía al espectador de que la acción estaba sucediendo en el presente” (Miklaszewski, 2001, 41).

Los objetos de Reverón sí fueron en algún momento dado -quizá en los inicios de estas creaciones en 1926- modelos para sus pinturas y esto queda evidenciado en la mayoría de su obra pictórica donde podemos apreciar la presencia de objetos como las coronas, los instrumentos, los plumajes y hasta las mismas muñecas pero no nos queda la menor duda de que cuando Reverón comienza a componer escenas ya los objetos dejaban de ser solamente modelos y pasaron a ser objetos teatrales –utilería- eran ‘las cosas’ que él necesitaba para la configuración de este espacio escénico, para construir todo el discurso performático que acompañó su pintura. En este contexto es legítimo relacionar la construcción objetual reveroniana con la creación de un espacio escénico donde todos estos elementos estaban reunidos en un carnaval constante y con una indeleble huella que nos hace ver corporeizados las ausencias, las presencias, los recuerdos y en general los afectos del artista. Sus objetos inscriben un lenguaje espacial cuando están en los brazos de una muñeca, o cuando el artista las dispuso a tocar un instrumento o a escuchar la radio que no suena.

Esta relación que hemos hecho de sus objetos con la configuración e instauración de un espacio escénico nos la ha permitido hacerla el mismo artista a través de los diversos

textos consultados, las múltiples colecciones fotográficas que existen, los testimonios que contó Juanita –su compañera de vida- y hasta los mismos comentarios del artista que quedaron asentados en entrevistas a la prensa, todo esto nos permitió plantear esta investigación no desde su pintura y un análisis iconográfico de la misma sino desde lo escénico por la disposición que tienen estos objetos en el espacio, por la relación que guardaron entre sí y por la materialización de afectos que generó Reverón con los mismos.

Este ensayo nos permite abrirnos a la posibilidad de ver esta construcción objetual como una ventana al estudio de un tema vinculado a la espacialidad escénica. Lo escénico no estaba desprendido de la obra del artista fue un vínculo muy fuerte para llegar a pinturas, para explorar con la materia y para hacer reflexiones sobre la luz muy concretas, esta otra parte orgánica, escénica y gestualista vinculada al ritual que desarrolla a partir de esta utilería es a mi juicio un tema que es poco difundido y estudiado, ya de la pintura de él mucho se ha dicho y es por eso que éste ensayo está delimitado a solo ver y estudiar su obra objetual en relación a la construcción de un espacio metafórico ya quedará para futuros investigadores hacer un estudio sobre la pintura de Reverón y/o otros aspectos de su vida como la sexualidad, el erotismo, la locura y muchos más, finalmente Reverón es un artista muy versátil y podrían surgir miles de interrogantes en torno a su figura y a su obra. Tal es el caso de la Mtra. Gabriela Olivo de Alba que realizó un ensayo de investigación titulado: *Armando Reverón: Ritualidad y representación*, dicho ensayo abarcó un estudio sobre el cuerpo como imagen, como instrumento de soporte y como materia misma, ella nos dio una visión del lugar- El castillete- como espacio de retraimiento y liberación, escenario del ritual, hablo de los objetos como instrumentos atributos de ritualidad, como accesorios rituales, receptáculos en los que se proyecta el artista y como modelos de representación y

nos habla de la representación como esta invención que simula la realidad. La investigación que realizó la Mtra. Olivo es sin duda otra mirada en torno al artista de Macuto convirtiéndose en un marco de referencia para esta investigación. De cualquier manera ambas investigaciones pueden coincidir en que los objetos de Reverón además de que han sido una parte de la obra del artista que ha sido desatendida y otras veces desdeñada hoy por hoy podemos decir que Reverón puso en escena su propia existencia “se confeccionó como personaje” (Olivo, 2009,) y exploró otros caminos y otras formas de expresión y creación, caminos que le permitieron inventar y ensayar el teatro de su vida.

Dicho ensayo lo iremos desarrollando de la siguiente manera:

Armando Reverón, el director, el productor, el diseñador y el personaje de su propio teatro: En este capítulo abordaremos brevemente datos biográficos del artista, fechas de sus viajes, la proyección que tuvo su obra en el extranjero y la connotación que adquirieron sus objetos después de su muerte al ser expuestos como piezas de museo, este hecho es relevante para la investigación porque nos permite revisar la lectura que se le dieron a los mismos cuando fueron desprovistos de aquel lugar mágico y escénico en el que los había situado el propio Reverón.

Los Objetos de Reverón: Un universo de invención y creación, aquí abordaremos el tema de los objetos reveronianos que por su disposición en el espacio, por la relación que guardaba el artista con los mismos y porque eran representaciones de un imaginario muy íntimo desembocaron en la materialización de las ausencias, nostalgias, y afectos del artista configurando así un espacio escénico dotado de magia, teatralidad y fantasía que nos permite hablar de una dramaturgia que entra en el orden de lo visual.

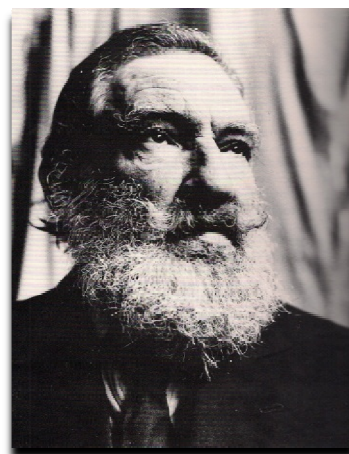
Las muñecas de Reverón: personajes creados para vivir y morir, éstas majas de trapo fueron su última producción objetual creadas cuando se encontraba en su estado más crítico de salud hacia 1940 ellas junto con los demás objetos poblaron el espacio escénico dentro del Castillete y representan una necesidad desesperada de corporeizar compañeras, amantes, hermanas, madres e hijas todas siempre ausentes en la vida del artista. Éstas mujeres de trapo además de ser los títeres que Reverón manipularía a su antojo se tornan ante nuestros ojos como presencias siniestras, deformaciones de la realidad que son dispuestas en el espacio de manera escénica. Hablaremos de ellas como personajes que compartieron muchas de las escenas con el artista y que se convirtieron en un lindero entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, la realidad y la fantasía.

Reverón y la escena artística. Plástica – Escénica, en este capítulo abordaremos la relación del artista con la escena y el interés que tenía por la misma concibiendo así su vida como un gran espectáculo donde él era el actor principal mostrándose así mismo desdoblado en un sinfín de personajes dejando muy en claro su evidente capacidad histriónica. Reverón fue pintor pero también fue un artista corporal, utilizó en el amplio sentido de la palabra el instrumento principal de un actor: su cuerpo. Su afición por las corridas de toros, la relación tan estrecha que mantuvo con el escenógrafo ruso Nicolás Ferdinandov y el bagaje cultural que adquirió en sus viajes a España pusieron a flor de piel la necesidad que tuvo de experimentar más allá del lienzo e involucrarse -a través de estas composiciones y manejo de los objetos-, en un espacio destinado a lo escénico.

CAPITULO I

Armando Reverón: algunos datos sobre el director, el productor, el diseñador y el personaje de su propio teatro.

Nació en Caracas el 10 de Mayo de 1889. Inició su formación académica en 1908 en la Academia de Bellas Artes de Caracas. Luego, en 1911 se gana una beca para realizar estudios en España: Barcelona -Escuela de Artes y Oficios- y en Madrid -Academia de San Fernando-. Durante su estancia en Europa fue influido por la obra de Goya, el Greco y Velázquez, pintores que para él fueron los más importantes de la pintura Española. “En Madrid aprendí a



Reverón con barba, paltó y corbata. 1954

dibujar muy bien y estudié a Velásquez, Goya, El Greco. Esos grises plateados y los oros de Velásquez me volvían loco. Tiziano, Durero y el Bosco qué grandes fueron” (Reverón, 1953, 226). También estudió con Ignacio Zuloaga en Segovia, Muñoz Degraín en Madrid y José Ruíz Blasco con quien tomo clases de dibujo en Barcelona. Posteriormente se va a París y conoce al pintor catalán Rangel Drudis. Fue fiel admirador de la pintura de Degas, Martín, Sisley y Cézanne. Asimismo estudio con José Moreno Carbonero –maestro de Dalí-.

La obra reveroniana aterrizó en un tiempo y un espacio una concepción del arte que no podía estar desligada de la vida misma, es a partir de lo cavernario y primitivo desde

donde el artista creó iconos universales que expresaban su forma de ver, sentir y estar en el arte.

Cuando Reverón regresa a Venezuela en 1915 tenía 29 años y se vio influido por la pintura del rumano Samys Mutzner, del franco-venezolano Emilio Boggio y del ruso Nicolás Ferdinandov. En el momento en el que regresa al país la presidencia estaba a cargo del General Juan Vicente Gómez quien gobernó al país de manera dictatorial durante 27 años, en este período hubo mucho orden y seguridad social pero no existía la libertad de expresión y reunirse en grupos era considerado traición a la patria por lo que el Círculo de Bellas Artes –compuesto por pintores y literatos de la época- que había sido creado en Caracas en 1912, quedó diluido y cada uno de los artistas que lo componían tuvieron que tomar otros rumbos para seguir pintando, fue en este momento cuando Reverón decidió irse a pintar al mar y llegó a la Guaira.

Posterior a la muerte del artista, en 1974 El Castillete fue inaugurado como un museo que llevó por nombre Armando Reverón y además fue un espacio turístico. Desafortunadamente en 1999 fue destruido por el deslave que azotó al estado Vargas- La Guaira- y debido a esto la Fundación Museo Armando Reverón fue transferida a la Fundación Nacional Museos de Venezuela quienes en el 2001 en conjunto con la Galería de Arte Nacional organizaron una exposición que llevó por nombre *Reverón el lugar de los objetos* llevada a cabo en las mismas instalaciones de la Galería de Arte Nacional en Caracas – institución que hoy en día alberga en su colección la mayoría de los objetos y muñecas originales de Reverón-.

La reconstrucción del Castillete fue un tema que se discutió durante mucho tiempo pero por razones obvias era una labor difícil de cumplir ya que no se podría pensar en rehacer aquel espacio que había sido creado por las propias manos del artista y que era justamente allí donde radicaba su valor, precisamente fue un lugar que emergió gracias a materiales naturales -palmas, rocas, enramadas entre otros- que sirvieron de sustento para poder llevar a cabo la que por muchos años fue su morada, su taller, su universo y el de todos los objetos, muñecas, pinturas y seres vivos -monos, pájaros, tortugas- que convivieron con él.

Luego de la creación del museo las réplicas de los objetos que allí se exhibían adquirieron otra connotación porque la intervención de un museógrafo evidentemente cambió el contexto de los mismos. En este ensayo utilizaremos algunas fotografías tomadas en el trabajo de campo realizado en Venezuela entre Diciembre del 2009 y Marzo del 2010 de la exposición permanente “Armando Reverón” que se encuentra en la Galería de Arte Nacional en Caracas no para ilustrar el significado que tenían estos objetos dentro del Castillete porque evidentemente no están en el Castillete sino en un espacio museográfico, pero las tomamos como referencia para sustentar visualmente el contenido de este ensayo. La razón por la cual los objetos reveronianos cambiaron de connotación fue más que obvia el estar expuestos en un espacio de museo les otorgó un valor de obra de arte y con ello un valor expositivo que evidentemente no era la intención de Reverón puesto que los mismos como mencionaremos más adelante tenían un valor de uso personal razón por la cual nunca salieron del Castillete. Sin embargo curadores y encargados de las diversas exposiciones de la GAN decidieron que los objetos debían exhibirse en una exposición permanente como piezas referenciales y/o documentos visuales donde los objetos ya no se vieran como meras

decoraciones del hábitat donde vivió el artista, sino como piezas fundamentales para entender su arte.

Armando Reverón tuvo la capacidad para crear polos opuestos: lo visible y lo invisible, lo real y lo fantástico, lo animado y lo inanimado, lo público y lo privado, lo pictórico y lo objetual. Por un lado su pintura llena de figuras femeninas casi como odas que Reverón dedicó a la mujer ubicadas en paisajes casi invisibles llenos de arena y por otro lado, la creación tangible y la importancia que le otorgó a la materialidad de cada uno de los objetos que diseñó y posteriormente construyó. Reverón exploró los sentidos al máximo y miró con ojos curiosos todo el mundo que lo rodeaba, sus objetos aún silentes siguen arrojándonos la idea de que indudablemente el artista pensó como pintor pero también como creador escénico.

Fue un artista con proyección internacional que no tuvo seguidores en su estilo y tampoco se creó una generación de pintores que siguieran su trabajo. No solamente dejó un legado pictórico y objetual sino una nueva manera de abordar los temas locales y eso fue lo que le dio la proyección hacia Norteamérica y Europa pues era un trabajo plástico aterrizado en conceptos más realistas y no en la utopía de los pintores que lo antecedieron. Además la pintura de Reverón hoy en día nos sigue salvando del academicismo rígido, y nos permite pensar que a través de caminos más simples podemos llegar al arte.

Después de su muerte en 1954 su obra tuvo una aceptación muy grande en el Museo de Arte Contemporáneo de Boston en el año de 1956 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Houston, el Museo Isaac Delgado de Nueva Orleans, el Museo de las Artes de San Francisco y la Academia de Dibujo de Nueva York. Asimismo, entre 1985 y 1996, la obra del artista se hizo presente en Bogotá (Colombia), Caracas y Maracaibo (Venezuela),

también llega una selección de sus obras al Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo y en Monterrey (México) e Indianápolis (Estados Unidos). En 1992 la Galería de Arte Nacional (GAN) en cooperación con la Fundación Museo Armando Reverón organizaron una muestra que llevo por nombre “Armando Reverón, luz y cálida sombra del Caribe” para el Museo Reina Sofía de Madrid y años más tarde esta misma muestra viajó por museos de Brasilia, Río de Janeiro y Sao Paulo (Brasil), Santo Domingo (República Dominicana), San José (Costa Rica) y San Juan (Puerto Rico), entre otros lugares.

La originalidad, la connotación mágica del espacio físico -El Castillete- generado por Reverón, toda su producción artística, el ambiente sencillo y el contacto directo con la naturaleza lejos de mostrar la pobreza material en la que vivía demostró la riqueza interior de un personaje que se enamoró de su mundo y lo vivió a plenitud incluso aprovechando al máximo los estados de desprendimiento de toda racionalidad donde alcanzó mayor libertad y lucidez demostrando una capacidad de invención extraordinaria. Es por esta razón que es difícil emplear en Reverón el término locura, porque si bien encontramos en las historias clínicas escritas por los psiquiatras -que estudiaron y atendieron el caso del artista- el Dr. Báez Finol y el Dr. Héctor Artiles en el año de 1953 que efectivamente Reverón padecía de una esquizofrenia tardía pero esos estados mentales lo incitaron a recorrer zonas de la subconsciencia que le permitieron desarrollar y realizar su interioridad la cual poco a poco tuvo necesidad de concretarla y materializarla.

Por otro lado, el auge expositivo que alcanzaron las pinturas y algunos de sus objetos dieron campo a la crítica de arte quienes dedicaron algunos espacios para comentar la proyección que había alcanzado el universo reveroniano. Veo ahora con más ahínco gracias a la Asociación Civil Proyecto Armando Reverón una preocupación por rescatar

materiales y documentos que permitan registrar no sólo las diversas biografías del artista sino material visual valioso como fotografías inéditas y algunos dibujos en pequeño formato encontrados por algunos investigadores de esta asociación que evidencian el interés que Reverón tuvo por la pintura -la luz y las sombras- pero también por la espacialidad, lo escenográfico, la máscara, el vestuario, los personajes y los objetos.

Hay material suficiente sobre Reverón, valdría la pena seguir mostrándole al mundo su originalidad.

CAPITULO II

La pintura 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 la 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.

Armando Reverón



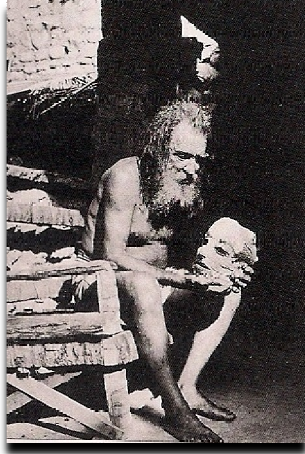
El espacio escénico y la obra objetual de Armando Reverón



Los Objetos de Reverón: Un universo de invención y creación.

La construcción de un espacio escénico a partir de la plástica objetual surge cuando los objetos se re-significan y pasan a ser de simples objetos a personajes que quedan materializados en “las cosas” y entran en el juego escénico. Los objetos de Reverón son a diferencia de otros objetos en el arte, artesanalmente fabricados

Los objetos habitan espacios y son dispuestos por el artista que es quien transforma y construye como acotaba Breyer muchos nuevos-objetos. “Plantar una silla, en el escenario vacío, es hacer de ella un objeto nuevo, un testimonio, un actor, un espectáculo”



**Armando Reverón
sentado con cabeza de
esparadrapo. Colección
Ricardo Razzeti. 1953.**

(Breyer, 1962, 8). Reverón hizo de sus objetos y pieles de trapo: personajes. Indudablemente fueron piezas fundamentales que lo ayudaron a resolver ciertos problemas de su interioridad - como la sexualidad por ejemplo- a encontrar un espacio ideal para la creación y a encontrarse consigo mismo; es posible pensar que esa regresión constante en todos los aspectos de su vida respondía psicológicamente a un retorno a la infancia, y al

respecto de esto Freud expresa que “No es indiferente lo que un hombre cree recordar de su niñez, pues detrás de estos restos de recuerdos incomprensibles para el mismo sujeto se ocultan siempre preciosos testimonios de los rasgos más importantes de su desarrollo anímico”. (Freud, 1970, 26).

Reverón se enamoró tanto de sus creaciones y se encerró tanto en su mundo imaginario que lógicamente trajo como consecuencia el olvido de la realidad. “Reverón sufría delirios alucinatorios con un alto componente místico-religioso. Decía que era el ser superior y el Padre Eterno, no obstante, nunca fue un paciente agresivo, era bastante retraído y en general un hombre espléndido. Sumamente inteligente, tenía una memoria envidiable y hablaba francés con soltura. Era un genio” (Araujo, 1985, p C-18). Con respecto a este término adjudicado a la religiosidad y que Reverón muchas veces empleó para describirse a sí mismo –el padre eterno- Freud expresa que: “La religiosidad se refiere, biológicamente, a la impotencia y a la necesidad de protección del niño durante largos años. Cuando luego el adulto reconoce su abandono y su debilidad ante los grandes poderes de la vida, se siente en una situación análoga a la de su infancia y trata de consolarse por medio de la renovación regresiva de los poderes protectores infantiles” (Freud, 1970, 60).

Su mayor creación –las muñecas- fueron el reflejo de una intimidad que nos permite pensar hasta qué punto puede una psique sentirse tan sola como para decidir crear compañeras de trapo como las que él creó. “Llegó un momento en que Reverón no se conformó con llevar “la representación” de “su” mundo a la pintura, sino que quiso materializarla en una nueva realidad teatralizada, y fue en este momento cuando decidió crear aquellas muñecas y los títeres”(Pérez, 2001). Estas mujeres de trapo constituyeron el universo femenino silente que el artista necesitaba para crear, hacer y deshacer sin tener que explicar el por qué de las cosas, la mujer encarnada en estas figuras fue entonces un objeto más.



Portones y murallas de piedra. Colección Victoriano de los Ríos. 1954.

Los objetos reveronianos –así- minuciosos pero a la vez toscos y grotescos con un aire infantil -como la pajarera- estaban ligados al ideal de mundo que él mismo se imaginó, se inventó y lo corporeizó completando así una visión escénica que indudablemente inundó cada rincón de aquella gruta de Macuto¹ (su vivienda).



El mono Pancho vestido de torero. Col. Victoriano de los Ríos. 1954.

La teatralidad en Reverón surge a partir de él mismo como actor y director de su propia obra y también surge de la disposición de sus objetos en un espacio para ser mirado, por él y por algunos visitantes. Necesitó crear un espacio y diseñar vestuarios y personajes-los objetos y muñecas que creó-, con una concepción

¹ Macuto, ubicado en el estado Vargas en Venezuela, muy cerca del puerto de la Guaira. Para la época en la que vivió Reverón el transporte era escaso, la vía no estaba en óptimas condiciones por lo que podían hacerse tres horas de camino.

espiritualista ya que para él todas las cosas tenían espíritu y eran seres que mientras existieran tenían vida y derecho de crear por eso el mono Pancho también podía expresarse pintando y en el ámbito escénico reveroniano era legítima la posibilidad no solamente de que el mono pintara sino que también portara su respectivo vestuario. Es oportuno mencionar que entre el universo humano constituido por Reverón y Juanita y el mundo inanimado de los objetos y muñecas aparece este singular personaje que se va a insertar entre los distintos planos de la realidad del artista. A este simpático animal Reverón le confeccionó toda una gama de vestuarios en escala menor



Reverón enseñando al mono Pancho a Pintar. Colección Victoriano de los Ríos. 1954.

entre los que figuraban además del traje de torero, zapatitos, sombreros, alpargatas, y hasta accesorios donde el pequeño simio portaba los pinceles del artista. La delicadeza y minuciosidad de estas prendas tienen



Vista frontal del Castillete de Armando Reverón en Macuto. s/f. Colección Victoriano de los Ríos.

que ver indudablemente con un amor paternal que Reverón le profesaba a su singular amigo. Este mismo sentimiento de amor y dedicación que le prestó al simio lo veremos más adelante en la elaboración tan detallada y minuciosa de sus muñecas de trapo.

Necesariamente para hablar del espacio plástico-escénico en la obra reveroniana es preciso que comencemos hablando de su atelier mágico- su casa, su taller- bautizada por él mismo como el Castillete - un

rancho² construido con diversos materiales naturales- era una gruta que por sí sola podríamos catalogarla como el primer gran objeto que ideó el artista el cual evidenció la necesidad de volver al principio, alejándose de cualquier convencionalidad. Este refugio fungió como escenografía para todas las escenas que desarrolló allí como en el teatro todo mientras poseyera justificación estaba permitido, y la justificación de los inertes objetos y muñecas era para él más que obvia, eran los utensilios que necesitaba para vivir; por esta razón el mismo artista hizo una diferenciación entre sus pinturas y sus objetos, las pinturas tenían valor monetario y comercial- las vendía y algunas veces hasta las regalaba-, mientras que sus objetos tenían un valor de uso y nunca salieron del Castillete. Esta gruta con apariencia cavernaria. Era “la cosa” que, dentro de sí, contenía otras cosas (objetos), era, teatralmente hablando lo que Breyer denominó Escenografía- objeto, la cual era aquella que estaba sustentada por otras estructuras objetuales.

“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 central.” (Huizi, 2001). Hubo mucha gente que sólo



s/t. Colección Ricardo Razetti. 1953.

con la intención de burlar aquellas acciones de naturaleza teatral se acercaban al espacio reveroniano sin saber que estaban siendo espectadores de tan singulares escenas. Para alejarse de estas burlas Reverón decidió poco a poco construir alrededor de su Castillete la

² **Rancho es el nombre que comúnmente en Venezuela se utiliza para referirse a un tipo de vivienda humilde, improvisada, carente de estilo, tosco en cuanto al acabado.**

gran muralla de piedras, haciendo que la fachada de aquel rancho humilde se convirtiera en una prominente e impenetrable fortaleza.

Me salí de Caracas y me vine a vivir a Macuto, en un mundo de luz, de vegetación increíble, de mar y donde nadie me fastidia preguntándome: Armando y por qué pintas así?. Tú te das cuenta que yo les preguntara a ellos: y por qué tú eres así?. Esa gente que nunca ha visto la belleza de una palmera o escuchado el ruido del mar y mucho menos saben que la luz disuelve los colores y que todos los colores al fin y al cabo, llegan a ser blancos. Por eso me vine a vivir a Macuto para saber menos de nada y que me dejen tranquilo. Esa es la razón por la cual los muros del rancho los he ido subiendo poco a poco. No quiero que me llamen más el loco de Macuto. Que se vayan a la porra (Reverón citado por Elderfiel, 2001,226).

El Castillete era entonces un escenario donde dialogaban diversas representaciones objetuales estableciendo un lenguaje que se alejaba del discurso textual y se reafirmaba en el discurso de lo visible.

Espacio imaginado ➡ Diseño previo ➡ Construcción ➡ Castillete (Objeto concluido).

La disposición escénica de objetos y muñecas generó un ámbito escénico entendiendo como ámbito escénico la definición que nos propuso Breyer como el espacio específico donde se actualiza el hecho dramático. El Castillete fue el ámbito escénico de la obra reveroniana. Esta casa-objeto que surgió en la naturaleza misma junto al mar rodeado de cocoteros y animales fue el lugar donde Reverón comenzó a vivir en un tiempo diferente, con otro ritmo, con otra manera evidentemente atípica a las maneras normales de vivir en pleno siglo XX.

Es a través de los objetos que se va a dar la manera en la cual él estructura la escena y las muñecas en este contexto son personajes que él puede desplazar, y jerarquizar a sus necesidades expresivas. El sentido de estos objetos tiene un poder en la



Pajarera. s/f. Materiales: Bambú, alambre de gancho, cartón, papel Kraff, creyones, hilos de colores delgados, pegamento. Medidas: 77 x 105x 7 cms Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería

representación y en el espacio habitable crean la dramaturgia



visual y entran en el orden de lo plástico y de lo escénico, él creó artesanalmente toda la utilería para sus personajes. Transformó y dio vida a diversos

materiales: coletos, maderas, alambres y ésta es en esencia la mejor definición que podemos hacer en torno al arte- transformación de objetos, y creación de nuevos lenguajes-. El tratamiento de los materiales nos

habla de unas manos habilidosas y de un espíritu eminentemente artesanal, los objetos de



Guitarra, s/f. Cartón, alambre y pintura. 129 x 48 x 7,5 cm.

Reverón incluyendo las muñecas que pudimos apreciar en la exposición organizada por la Galería de Arte Nacional nos dan cuenta de un trabajo innovador, minucioso, de detalle pero a su vez rústico. Reverón en su pintura trataba de reproducir lo que visiblemente no podemos tocar ni dibujar porque es muy orgánico e intangible como la luz, el aire, la melancolía, la soledad, y en sus objetos hay también algo de esto, en el

momento en que se está frente a la pajarera no te cuestionas de cuál será su función utilitaria lo que es atractivo en este objeto es la calidad que tiene de ser un artificio, un elemento escenográfico, la posibilidad que te da el objeto de verlo e interpretarlo como un símbolo, el de la pajarera con aves de cartón es indudablemente símbolo del silencio que el artista tanto buscó.

Estos materiales trasmutados en los diversos objetos reveronianos adquieren aún hoy en día una presencia realmente contundente. Forman parte del performance, del ritual,



Caballete con parasol, Hacia 1928. Materiales: Liencillo con estampado, mecatillo y madera. Medidas: 1.64 x 1.64 x120cms . Fotografía: Irene Arismendi 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

de estas escenas carnavalescas que intentó siempre recrear el artista. Así mismo ver a las muñecas posando allí inertes con sus vestuarios y mal maquilladas dejan huella de un mensaje que estaba evidentemente vinculado con la muerte hay en toda su producción objetual una



Acordeón, s/f. Madera, papel kraft y pigmento. 27,1 x 12 x 19,5cm.

decadencia, una mancha, un misterio, finalmente estas mujeres de trapo representan una carnavalización y una realidad degradada y deforme de los fantasmas internos del artista.

El Castillete, era el espacio contenedor de ficciones, de máscaras, de títeres, de fantasía donde él tenía la capacidad de desdoblarse unas veces como actor y otras como espectador de su propia creación. “Cuando sobre mi mesa de trabajo ubico la botella, el vaso, la manzana y, distante, me sumerjo en la consideración sostenida y silenciosa, entonces soy espectador de un “mundo” (Breyer, 1968, 14). Reverón muchas veces jugo en ambos lados: en el área de veda y en el espacio expectatorial, cuando

jugaba al director de orquesta estaba en el área de veda pero cuando sólo disponía a sus majas y él observaba entonces jugaba al espectador “Sobre una mesita de centro hay una radio prendida. Tres muñecas de trapo de tamaño natural están formalmente sentadas en sillas, con prestancia humana de escuchar pasmadas un ritmo loco de trompetas” (Ugalde, 1979, 18).

Los objetos de Reverón son piezas concretas que en su mayoría están vinculados a la infancia del artista. Los diversos instrumentos -por ejemplo- fueron construidos a partir de los recuerdos que tenía de las tardes que pasaba junto a su abuela oyéndola tocar el piano y la guitarra. Podemos afirmar entonces que de ahí le viene el interés por la música.

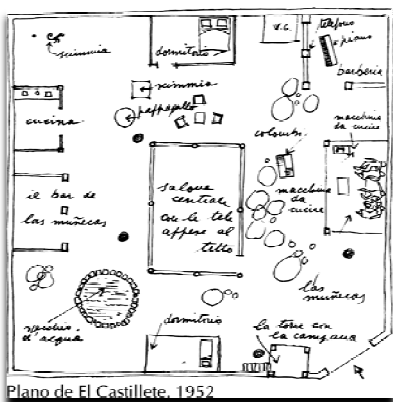
La diversidad de los objetos que hemos podido observar- unos en presencia de ellos, otros a través de fotografías- nos permiten resaltar ciertas características de los mismos como son:

- Son seres, personajes y presencias arcaicas.
- Habitan espacios y crean un lenguaje.
- Objetos Fabricados- de acuerdo a su uso podríamos diferenciarlos en objetos utilitarios como: los muebles, la paleta de colores, los pinceles, y el caballete con parasol. Los que entran dentro del juego escénico: las máscaras, las armas, los sombreros, los instrumentos musicales, las muñecas, las flores, los esqueletos de alambre. Y los que entran dentro del orden del ritual podría ser: los tapones para taparse los oídos, las coronas de palmas y las fajas vegetales para ceñirse la cintura.



Maniquí. s/f
Materiales: Tejidos de
cesta, y taparas.
Medidas: 130 x 47cm.
Fotografía: Irene
Arismendi. 2009-2010.
Exposición Armando
Reverón. Fundación
Galería de Arte
Nacional, Caracas.

- Inútiles y ficticios para nosotros más no lo fueron para el artista.
- Rústicos, deformes, artesanales pero minuciosos.
- Pertenecen al orden de lo visual, de lo escénico y de lo plástico.
- Evocadores de presencias infantiles.
- Los objetos reveronianos crean composiciones donde prevalecen valores plásticos-espaciales: el equilibrio, la luz y las texturas.
- Modelos visuales que quedan representados para intervenir y dinamizar las diversas escenas.
- Fantasías materializadas, haciendo evidente la experimentación con la materia viva y un agudo sentido de la visión.
- En la plástica el objeto queda dibujado, proyectado, en la escena el objeto se integra al actor, es parte de él, tiene un texto, un rol.



El plano de la casa de Reverón es el único signo arquitectónico que se conserva de la casa del artista.

Hablamos de plástica y diseño escénico en Reverón porque es una de las aristas de la vasta obra del artista, ellos –los objetos reveronianos - abren una posibilidad que caracteriza el quehacer tanto del artista plástico como el del diseñador teatral. Reverón al construir todos sus objetos y muñecas debió pensar en componentes plásticos, en las muñecas y las máscaras es

donde este híbrido cobra más fuerza, las máscaras por ser elementos específicamente teatrales pero a la vez escultóricos donde se talla, se moldea y las muñecas con sus cuerpos provistos de genitales y vellos son la prueba de que había una necesidad de llevar su imaginario a un plano en tercera dimensión. La construcción de este mundo imaginario fue necesario para sustentar y materializar su razón de ser, su existencia.



Fotograma del films *Armando Reverón* dirigido por Margot Benacerraf . 1951.

El arte moderno en Venezuela se construyó en la vía de retorno hacia la localidad y esta casa y todos los objetos que habitaban en ella son el resultado del regreso de Reverón a la localidad y aunque en la vida real los objetos de los que hemos hablado tenían posibilidad de ser, de existir y funcionar para lo que fueron creados, en la gruta reveroniana simplemente habitaban como objetos que sí existieron en la realidad pero que estaban desprovistos de funcionalidad porque todo era truco, ficción y fantasía dejando muy en claro la capacidad de invención que tenía el artista. “Es la pobreza la que da lugar a la invención” (Baudrillard, 2007, 27). Él no construía con materiales comprados, simplemente lo que no tenía lo inventaba y resolvía la mejor manera de darle un alma, un carácter, finalmente una existencia.

Los objetos de Reverón son cavernarios, toscos, grotescos y reafirman la existencia de un origen, de un mundo infantil que regresa saturado de materialidades diversas invitándonos también a pensar que el camino para crear y proponer puede ser cualquiera que el artista decida elegir con los materiales que decida usar finalmente lo importante es

comunicar y apropiarnos del mundo a través del arte ya sea con imágenes impresas o con representaciones corpóreas como los objetos de Reverón quien nos presentó un sistema de manchas: pintura de manchas donde la figura se diluye en el espacio hasta casi perderse, una casa que era como una mancha en medio de la playa y un sinfín de objetos deformes vinculados a la teatralidad.

CAPITULO III

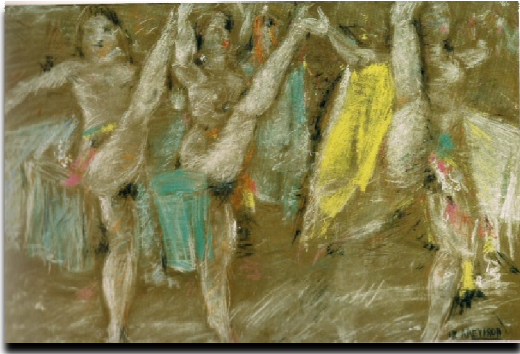
Las muñecas de Reverón: personajes, títeres, compañeras, amantes, madres y hermanas creadas para vivir y morir



Serafina y Graciela. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

Otra parte de los objetos reveronianos se refiere a sus mujeres de trapo que son las que corporeizarían esa necesidad de sentir el cuerpo humano, de detallarlo, de dibujarlo. Fueron además de entes en el universo del artista, signos ineludibles para la comprensión de su obra y de un proceso humano muy complejo que sobrepasa las fronteras del arte.

En estas muñecas hay una evidente desproporción de las formas y desfiguración tanto del rostro como del cuerpo. Entre toda su producción objetual representan un lado más oscuro. Nos preguntamos entonces qué son estas figuras de trapo y pintura a las que el artista les confeccionó vestuarios, pelucas y accesorios. Intentaremos responder en este capítulo.



Bailarinas. Carboncillo, témpera y tiza sobre papel, 64,4 x 90cm. Colección Privada. 1948

El conflicto de la figura femenina en Reverón que radicó en aspectos como: la castidad que profesó (de la cual la misma Juanita dio fe), el amor que sintió el

artista por su hermana adoptiva

y posteriormente el dolor que le significó su muerte o el impacto que pudo haber tenido la duplicidad de madres fueron motivos de varios estudios que se hicieron en torno a este aspecto de su vida. Basándonos en esto podríamos



Muñeca y Reverón. Colección Victoriano de los Ríos. Hacia 1954.

permitirnos pensar que

Éstas muñecas fueron materializaciones de sus nostalgias en aras de esta ausencia maternal y que de alguna manera despertaron en él el interés de otorgarle a esta imagen que divagaba en su psique una forma que pudiera transformarlas de una imagen onírica y fantasmal en una imagen positiva que le brindaría



Anciano, tres mujeres y niño. T mpera y carboncillo sobre tela, 95,5 x 81,5 cm. Colección Fundación Museos Nacionales, Caracas.1948.

además de compañía la posibilidad de amar y proteger. En capítulos anteriores hicimos mención a este rol que él mismo se adjudicó del padre creador y es que en su mundo simbólico una de sus misiones era la de dar forma y vida a otros seres a su imagen y semejanza. El amor desmesurado hacia estas inertes criaturas lo llevó a perpetuarlas y a permitir que vivieran a través de pinturas



como: *Anciano, tres mujeres y un niño, Las tres Modelos, Bailarinas, Navidad con muñecas y Mujer con muñecas.* Todas estas son composiciones donde Reverón plasma

Navidad con muñecas. Carboncillo, tiza, pastel, creyón y óleo sobre papel, 114,3 x 87cm. Colección Fundación Museos Nacionales, Caracas. 1949.

modelos inmóviles en medio de muñecas también inertes lo que produce una confusión turbadora y de la cual nos referiremos aplicando el término *Unheimlich* propuesto por Freud “Lo siniestro se da frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros como real” (Freud, 1978, 51).

De niño fui muy enfermizo y a los doce años tuve fiebre tifoidea. La gente dice que eso afectó mi carácter. Yo no sé, pero desde entonces me ha gustado el mundo de lo fantástico, de las muñecas que son como personajes vivos, pero que no hablan. Solamente miran. Soy yo quien les hablo. Ellas me ven y me escuchan. Yo les cuento muchas cosas de Pancho, de Juanita Mota, de Madrid y de Barcelona y ellas me oyen. (Reverón citado por Elderfield, 1953, 226)

Estas muñecas tenían un valor de uso exclusivo para el artista eran al igual que los demás objetos productos personales. A diferencia de los objetos que en el capítulo anterior

definimos como objetos utilitarios y objetos rituales las muñecas tenían un valor que de alguna manera siempre encerró un misterio al cual sólo tenemos acceso a través de las diversas anécdotas, testimonios y ciertas especulaciones y deducciones de vecinos que vivían cerca de El Castillete.

La razón por la cual podemos catalogarlas como objetos siniestros se debe a su condición inanimada que fue producto de la elección del artista era a manera de capricho decidir cuando debían parecer vivas y humanas, y cuando no. Son aún una especie de muertos entre los vivos, establecen un lindero entre la vida y la muerte que queda definido en el momento de la representación. La confusión entre lo animado y lo inanimado nos permite asegurar en sus composiciones pictóricas cuándo se



Las tres modelos, carboncillo y pastel sobre papel, 134 x 102 cm. Colección Privada. 1947.



Detalle de piernas. Muñeca Niza. Hacia 1949. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

trataba de una muñeca y cuándo de una modelo viva pero podemos intuir por ejemplo en el dibujo *Las tres modelos* que la figura de la izquierda pareciera estar suspendida lo que nos indica que podría ser ésta una muñeca ya que las mismas generalmente estaban

colgadas del techo de El Castillete. La representación de las muñecas en este dibujo nos permite reflexionar acerca del tema de lo siniestro ya que hay dos figuras

probablemente animadas, vivas y otras dos una menos definida que la otra pero que nos expresa lo inanimado, la expresividad de los rasgos faciales parecieran ser reales en las tres figuras pero la posición y la línea de movimiento de los cuerpos es engañosa.

Es siniestra la ambigüedad, por ejemplo la carne que no es carne -son trapos, retazos de tela-, el cabello que tienen el hecho de que sea real nos deja ver con mayor énfasis que no hay una diferenciación entre los muertos y los vivos porque ambos tenemos el mismo cabello. Lo mismo ocurre con los ojos abiertos y fijos como si en realidad miraran. Y una de las características de las cual

nos habla Freud referente a lo siniestro es ésta dicotomía entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto “... que un objeto privado de vida adopte una apariencia

muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro” (Freud, 1978, 32-33).

Las muñecas son tridimensionales y tangibles como los seres humanos, pero pueden ser interpretadas como los humanos, por signos de acción o intención así como por su apariencia. Es decir que el pathos de las muñecas no está sólo en que no pueden responder a nuestra atención, sino en que parece que pudieran y deciden no hacerlo. La inhabilidad para distinguir lo animado de lo inanimado es una de las principales causas del sentimiento de lo siniestro, lo Unheimlich. El fondo más oscuro de estas muñecas es la siniestra oscuridad de los no vivos, el mundo de los cuerpos abandonados en los escalones. No sorprende,



Las Muñecas y Reverón.
Fotografía: Victoriano de los ríos. Colección: Fundación Galería de Arte Nacional. 1949-1959.

entonces, que Reverón pensara que esas mujeres se habían convertido en unos demonios (Elderfield, 2007, 40).

Sus muñecas, con caras de trágica alegría estaban bautizadas con nombres – Serafina, Graciela, Niza, Alicia entre otras- y características que las diferenciaban. Cuestionan la belleza tradicional y forman parte del ritual cotidiano cuyo significado se desplaza, se pueden ver como juguetes, como títeres, como cuerpos, como imágenes ridiculizadas del perfeccionismo de la mujer a la hora de vestirse o maquillarse, también pueden verse como esculturas, como retratos, como representaciones de una sexualidad que se quedó estancada y reprimida en el tiempo, son finalmente seres fantásticos, fantasmas que convivieron con el artista y no nos cabe duda de que nacieron gracias a un afán y a una necesidad de compañía.



Muñeca –Niza-. Hacia 1949. Materiales: Retazos de tela, pabilo, alambres, papel periódico, yute y pigmentos. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

Dentro del Castillete de Macuto, Reverón necesitaba la presencia de otro, del otro ser humano y semejante, pero como tenue y discreta compañía, como amorosa asistencia, testigo casi inadvertido –ignorante si se quiere- del lento y prodigioso acontecimiento que allí, en el transcurrir de las horas y los años, acontecía. Sin que ninguno de los dos lo presintiera, tan inmersos estaban en la cotidianidad, el oficio y el teatro de sus vidas. El otro, Juanita en el caso de Reverón, fue una buena mujer de pueblo que aceptó, de forma natural pertenecer al mundo de los humanos y al escenario de las imágenes, de las modelos que podían ser muñecas, y de las muñecas que podían ser modelos. Necesitaba, entonces, Reverón a Juanita, y a los seres ficticios de trapo, las mujeronas y los infantes inertes,

quienes sí podían exhibir, tal vez por el hecho de ser mudos, inmóviles y sordos, una intimidante, definida y dura personalidad. (Huizi, 2001, 61).

Son muñecas hechas a escala humana con rostros que ostentan las imágenes de un tótem, de máscaras rituales, de ídolos o de alguna representación simbólica del arcaísmo y dentro de la cultura popular venezolana pueden ser comparadas



Detalle de pies muñeca Serafina hacia 1940. Materiales: Retazos de tela, pabito, alambres, papel periódico, yute y pigmentos Fotografía: Irene Arismendi. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas. 2009-2010-



con los monigotes que se

realizan para la Quemadas de Judas – festividad que tiene lugar dentro de la semana santa- la rareza de sus formas y la elaboración tan rudimentaria que les da un tosco acabado nos

permite hacer esta relación.

A pesar de la tosquedad fueron el resultado de un trabajo minucioso

en el que el artista realizó a detalle los dedos de los pies, las facciones y sus genitales fue el diseñador de sus vestuarios, los

hacía con fibras de coco, plumas, retazos de telas y algunas de las joyas que les colocaba las compraba en los antiguos bazares de pueblo donde se conseguía de todo por un precio realmente irrisorio. Algunas veces también les incorporaba a sus majas indumentarias



Juanita con plumas. s/f. Colección Victoriano de los Ríos.

indígenas como aquellos que en Venezuela son llamados Guayucos o taparrabos³, plumas entre otros.

Con las muñecas se inicia otra forma de expresión. Las muñecas están adornadas como nunca lo estuvieron. Tienen adornos, brazaletes, collares, sortijas, coronas resplandecientes. Pero hay algo más: su disposición dentro del cuadro recordaría ciertas escenas de cabaret en las cuales aparecen formas de lujuria, de escándalo. Hay en ellas bocas rojas, miradas brillantes, lunares que se unen a las lentejuelas. (Meneses, 1966).

El lugar donde nacen estas mujeres de trapo es allí en el Castillete reveroniano, en la Guaira - cerca del puerto- , y el puerto de la Guaira para aquel entonces era un lugar fijo de entrada y salida de barcos que traían turistas de todas partes del mundo y cuya parada obligatoria era el paseo de la Guaira los domingos y por supuesto conocer el rancho de, como muchos le llamaron- “el loco de la Guaira”. Encontramos durante la investigación el siguiente testimonio:

Conocí a Armando Reverón cuando era una niña. Porque aunque murió en 1954, Reverón siempre sale como un espanto en los museos de Caracas, medio loco, medio desnudo y acompañado de sus muñecas. Mis padres me hicieron visitante de museos y me afinaron el ojo apreciando el arte venezolano. Así conocí a un grupo de gente muy clásica como Michelena y Cristóbal Rojas, fanáticos de la historia como Tovar y Tovar y paisajistas enamorados como Cabré.

La cosa es que entre todos estos, que siempre me han parecido como unos personajes que viven en la Galería de Arte Nacional, tenían uno que era como "el loco del pueblo". Ese era

³El Guayuco o taparrabos era y aun es la prenda de vestir tradicional del indígena venezolano, y varía en materiales y forma de acuerdo al grupo étnico.

Reverón. Reverón era el típico loquito que hace vainas raras - cosas raras-. Sus muñecas que fueron las que más atrajeron mi atención, vivieron años acomodadas por todo El Castillete vestidas y desnudadas por el loco de la pumpá. Compañeras de baile, amigas de tertulia, me parece que las oigo hablar de él con cierto tono maternal y cariñoso, un poco compadecidas de su sufrimiento y a la vez con la picardía de quien se sabe parte de un espectáculo que no todo el mundo comprende a plenitud. Me gustan las muñecas de Reverón.⁴

Así mismo encontramos que las muñecas produjeron opiniones opuestas a ésta: “Las grotescas muñecas de trapo, despertaron repugnancia en la sensibilidad de algunos caraqueños que se aventuraban a visitar el Castillete, quienes con toda seguridad – y con muy pocas excepciones- las rechazaban, las negaban o las ridiculizaban” (Huizi, 2001, 57).

En este lugar, las muñecas tenían su mobiliario, diferentes máquinas y piezas inútiles entre los cuales figuraban: un piano de cartón, una máquina de coser como la que podemos observar en la imagen, sillas, taburetes, un sofá hecho de madera de coco y muchas mesitas con floreros y



Sin título. Fotografía: Ricardo Razetti. 1953.

flores artificiales, era una casa de muñecas dentro del Castillete que las sustentaba mientras no cumplían su rol allí permanecían quietas, inertes, reposando y mirando pasar el tiempo como muchas mujeres de la costa. “Así como el mundo de los objetos es siempre una suerte de mundo de los muertos entre nosotros, el juguete asegura la continuación en miniatura del mundo de la vida del otro lado”. (Stewart, 2001, 72).

⁴ Testimonio de Rosario. 13 de Marzo del 2006. Cuaderno de Visitas a la exposición Reverón: el lugar de los objetos organizada por la Galería de Arte Nacional en Caracas.

Los muñecos infantiles también figuraron en esta producción de trapo, enanos, deformes, rubios, negros, morenos, con rasgos igualmente grotescos. Algunos textos



Muñeca con niño. s/f. Colección Galería de Arte Nacional.

expresan que la producción de las muñecas fue progresiva desde 1940-1941 y las primeras pobladoras del atelier del artista eran pequeñas como niñas, posteriormente el tamaño iba aumentando hasta la fabricación de muñecas del tamaño de un ser humano promedio. Las muñecas reveronianas nos permiten

compararlas con los maniqués de Tadeusz Kantor. Este artista polaco nos presenta el maniquí como poseedor de un aspecto engañoso de vida; con las mujeres de trapo reveronianas ocurre lo mismo. Los maniqués de Kantor eran una extensión del actor, los personajes los llevaban a cuestras como parte de su pasado, También podemos



Tadeusz Kantor Niños en los pupitres “la clase muerta”, 1975 Instalación (madera, metal y maniqués) 144 x 132 x 260 cms.

asociarlas con la muñeca del cuento de Hoffman *El hombre de la arena*. Olimpia esta muñeca automática provista de ojos y que en el cuento también es una representación simbólica de lo femenino, ambas partes de este cuento de

Hoffman podemos asociarlo con la infancia perturbada de Reverón por un lado lo ennegrecedor de su pintura por una obsesión de buscar el blanco al punto en el que todo se diluye en sus cuadros, y por otro lado este automatismo que caracteriza a sus mujeres de trapo. También podemos compararlas con las muñecas del fotógrafo surrealista Hans Bellmer donde presenta a muñecas con múltiples posibilidades anatómicas y que al igual

que las muñecas de Reverón provocan una confusión acerca de si el objeto- la muñeca- tiene vida o no.

La importancia que ofrecen estas majas reveronianas para nuestra investigación es referente a la disposición escénica que tuvieron dentro del Castillete. Con dicha disposición Reverón nos habla no solamente de la capacidad que tuvo para inventar y crear sus propias mujeres sino de la posibilidad que éstas le permitieron para la creación de un espacio que incitaba a la

expectación. “ El sentido de las muñecas se desplaza desde la expresión tridimensional, escultórica, que constituye su primera forma de aparecer en el tiempo de creación del artista, hacia su función en el espacio –o escena- de las artes visuales, como piezas de la suerte de performance o happening, de sencillez y a la vez genuina teatralidad, en que transcurría la cotidianidad reveroniana...”(Huizi, 2001, 81).

Referente a la capacidad de ser expectadas fue pertinente revisar el planteamiento de Jorge Dubatti con respecto a los fenómenos que constituyen el hecho teatral y es el del acontecimiento expectatorial. Dubatti plantea que dicho fenómeno es la contemplación de un lenguaje desde afuera que instaura un espacio poético que vendría siendo el de la expectación. Este espacio poético lo podríamos relacionar con la obra reveroniana en el momento en el que el artista hace construcciones metafóricas en el espacio con sus mujeres de trapo. Existen testimonios de Reverón colocando en escena obras y conciertos en los cuales sus muñecas hacían uso de los objetos, como el de Eyidio Moscoso quien vivía cerca de El Castillete de niño y recordó su primer encuentro con las muñecas de Reverón en 1942. Moscoso contó:



Hans Bellmer.
Fotografía: “La poupée”
(La muñeca). 1934.

Una tarde Reverón tenía todo preparado para dirigir, quizás, uno de sus mejores conciertos. Ya se encontraban en sus sitios la Princesa India, al piano; la India Guajira, al arpa; Asia, la Condesa, a la guitarra; Proserpina, al bajo. Al finalizar el concierto, los aplausos, derivando en ovación de pie [...] Reverón, quien complacido, haría poner de pie a sus muñecas para agradecer la cerrada ovación. Después, el imaginario público abandonó El Castillete, quedando todo en su habitual silencio. Reverón recogió los instrumentos, hechos por sus manos, y fue colgando cada muñeca en su sitio usual (Lawrence citado por Elderfield 2007, 195).



Muñeca -Serafina- Tela, alambre, pabilo, papel periódico, yute y pigmentos. 161 x72 x 24,5. Hacia 1940.

La posibilidad de ser vistas y la manera en como eran manipuladas y dispuestas en el espacio por Reverón nos dan cuenta del carácter escénico que tenían estas mujeres de trapo dentro del Castillete. Estas muñecas en eterno silencio fueron signos que bajo la mano de Reverón dibujaron un mundo de representaciones, fueron habitantes de un mundo paralelo que

cada día se hizo mas presente en la vida del artista y terminó borrando el lindero entre la realidad y la fantasía llenando así el solitario rancho reveroniano representando a la madre, a la hermana, a la hija, a la esposa, a la amante en un juego escénico metafórico que lo llevó a relacionarse con ellas en carácter de actor usando diversos objetos para completarse y desarrollarse en escena.

Al igual que los demás objetos éstas fueron fabricadas, el que los pies no se asienten en la planta, es decir estas muñecas no se mantienen en pie, nos dan cuenta de su no funcionalidad para el mundo real más sí para el mundo fantástico reveroniano.

Las muñecas reveronianas son proyecciones del yo del artista, la relación que él va a tener con las muñecas no podía ser dada con otra persona, sino con el yo proyectado en otra cosa en este caso en las muñecas con las cuales Reverón se relacionaba como si fuesen verdaderamente seres distintos.

Las muñecas son consecuencia de una profunda melancolía del artista quien a pesar de la pobreza de medios hizo posible una imagen femenina que encarnó mediante diversos materiales figuras semejantes a los vivos profundamente atemorizantes y turbadoras, más cuando no sólo vemos sus cuerpos intentando ser reales sino cuando las vemos vestidas con ropa relativamente nueva que nada tiene que ver con su aspecto horroroso, sin embargo estuvieron en El Castillete rodeadas de objetos como insinuaciones a la muerte que las hizo parecer espectros con una presencia extraña. Son sombras ataviadas de color por el maquillaje pero descoloridas a la vez por el material tan rústico del que están hechas, gestos que se quedaron sin movimiento pero que aún así fueron siempre las actrices de las escenas y de la vida performática que Reverón asumió dentro de aquella gruta.

CAPITULO IV

Reverón y la escena artística. Plástica – Escénica



Retrato de Reverón con pumpa, espejo y muñecas.
s/f. Colección Victoriano de los Ríos.



Velázquez. *Las Meninas*, 318 x 276 cm. 1656.

Hubo siempre en Reverón el sentido del espectáculo, Era esencialmente pintor, pero tuvo siempre enredado a sí mismo algo de actor y bailarín, de hombre que necesitaba una serie de desplazamientos dentro de su espacio, para expresar en forma diferente a la palabra su rico mundo interior (Meneses, 1966, 10).

De algún modo, se hubiera podido pensar que más que un pintor Reverón era un gran actor. Era, ante todo, un hombre de teatro, pues en aquel escenario, que será el de su vida, dominó la utilería que lentamente, fue estableciendo raíces profundas en el suelo. (Calzadilla, 1970, 64).

Armando Reverón concibió el mundo como un grandioso espectáculo donde la humanidad fue resuelta a través de las muñecas y las máscaras. En medio de esta bacanal carnavalesca él era el primer actor y el director del discurso escénico que creó a partir de su

propia vida. La evidencia de la teatralidad en Reverón que vemos en fotografías, videos y algunos testimonios nos dan cuenta de que indudablemente el artista estuvo estrechamente vinculado con la escena artística sobre todo durante su estancia por España y Francia y en Venezuela siempre participaba en los carnavales del puerto de la Guaira –muy conocidos por el despliegue de colores, disfraces y máscaras-.⁵

Así mismo, revisando material biográfico del artista encontramos que éste inofensivo juego teatral comenzó cuando Reverón era un niño y jugaba con los pomos de maquillaje de su madre, cada vez que su madre lo iba a visitar a Caracas o a Valencia, solía refugiarse en el cuarto de ella, fascinado por sus rituales de transformación cosmética” (Elderfield, 2007, 16). Este hecho sin duda despertó curiosidad en el artista y fue su primer contacto con uno de los elementos que forman parte de lo escénico, el maquillaje - esa otra piel que el actor se coloca encima y de la que años más tarde él se valdrá para pintarrajar a sus mujeres de trapo-. “Cuando Reverón decidió dedicarse al arte tenía ya una experiencia especializada no sólo de la interpretación de roles sino también de la belleza cosmética y, por consiguiente, de cualquier arte placentero y lleno de colorido con la feminidad” (Elderfield, 2007, 91).

La afinidad que sintió con las obras de algunos artistas europeos nos habla acerca de su relación con la escena artística, de Velázquez es la riqueza de la pintura de los vestuarios y la composición de la escena a representar, de Goya el enmascaramiento, lo que permanece oculto, el disfraz que le permite al humano desdoblarse en otros personajes, también de Goya le van a interesar los temas de toros y con este motivo realizó uno que

⁵ En uno de estos carnavales aproximadamente en el año de 1918 conoció a la que posteriormente sería su compañera de vida. Juanita Ríos.

otro dibujo; y de Degas todas estas obras donde retrató bailarinas - representaciones completamente vinculadas a lo escénico-.

“Más que un pintor Reverón era un gran actor. Era ante todo un hombre de teatro” (Calzadilla, 1979, 35).

Reverón poseía un agudo sentido por el performance y la



s/Título. 1943. Colección Jean de Menil.



Reverón con púmpa. Colección Victoriano de los Ríos. s/f.

escena. Sus procesos de creación pictóricas y objetuales son una prueba de ello. Su vida incluía rituales para dormir - dormía en la tierra porque según él era allí donde el cuerpo se cargaba de energías-, rituales para pintar- se ceñía la cintura, separaba el blanco del resto de

los colores, no tocaba metales, entre otros-

rituales para comer- su alimentación era completamente frugal- etc... y sus atuendos eran escasos y carentes de moda. El trabajo de Reverón partía de la materia misma, de su propio cuerpo, inscribió una iconografía universal.

“Toda la obra de Reverón es el resultado necesario de un trabajo que latía en el cuerpo, que era orgánico más que intelectual” (Pérez, 2001,18). Reverón fue pintor pero



s/ Título. 1943. Colección Jean de Menil.

también fue un artista corporal, utilizó en el amplio sentido de la palabra el instrumento principal de un actor: su cuerpo.

Es evidente que había en esas ceremonias una comedia pero se trataba de una muy sincera comedia; el personaje que creaba le era necesario como un fantasma que surgía de su propia persona; igual que el texto aprendido forma el diálogo que el actor debe recitar (Boulton,1966, 10).

Esta inclinación de Reverón hacia la teatralidad podemos apreciarla en diversos momentos de su vida, el primero correspondería a las corridas de toros que se realizaban todos los domingos en las antiguas arenas de Nuevo



Circo en Caracas, allí él con otros colegas pertenecientes al círculo de Bellas Artes pintaban mientras corrían y de cuando en cuando toreaban al animal con el lienzo demostrando destreza y concentración acerca de esto otras referencias hablan de que a Reverón siempre le gustó la espectacularidad, y el segundo momento correspondería cuando recibía visitas en El Castillete, allí adoptaba personajes, manifestaba conductas y características asociadas a lo teatral como por ejemplo: se colocaba algún vestuario una casaca y un sombrero cuando quería ser un caballero, otras veces tejía con las hojas de los arboles coronas y se la incorporaba a otro personaje y así progresivamente iba construyendo diversos entremeses. Para Reverón la teatralidad no estaba lejos de su obra, los que tuvieron la oportunidad de visitarlo mientras vivía cuentan que le gustaba realizar monólogos donde asumía diversos roles. Fue en esta última etapa de su vida donde la vida y el performance eterno en el que vivía se confundieron.

Otro elemento escénico que juega dentro del espacio reveroniano son las máscaras, rostros abruptos que ocultan y develan una infinita diversidad de dobles del artista. Conforman este universo artístico nutrido de Goya, estos rostros de papel



Máscara. Tela, papel kraft, hilo y pigmento. 21 x 21 x 3cm.

esperan la animación del gran actor –Reverón- o de las actrices - las muñecas-. Las máscaras como tal son objetos eminentemente teatrales el solo hecho de que Reverón haya hecho uso de ellas para sus diversas presentaciones nos permite casar su creación objetual con la creación de un espacio destinado a lo escénico / performático.



Máscaras y manos, hacia 1945. Óleo sobre papel, guache, carboncillo, papel periódico, tejido y metal. Colección Patricia Phels de Cisneros.

Desde la antigüedad la máscara era el disfraz facial por excelencia, era esa otra piel que el actor se colocaba para ser otro para verse distinto a como se es en realidad, para entrar en ese espacio de juego y creación.

Las máscaras además adquieren una significación mayor cuando las relacionamos con los muchos autorretratos del artista, el acto de dibujarse y ser él mismo el motivo pictórico representan una necesidad de comprobar su presencia en el aquí y el ahora dentro del espacio del Castillete. También es posible acercarlas a la idea de la imagen de la muerte, ese retrato que

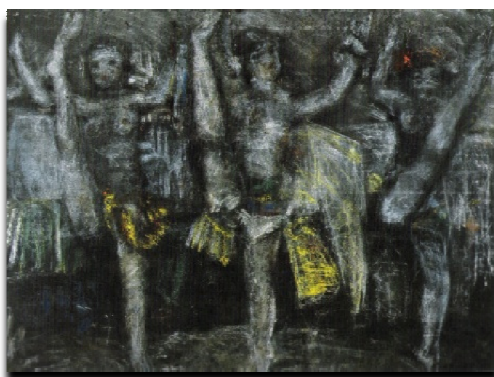


Cabeza de títere. Tela, alambre, cabello, piedra, hilo y papel impreso. 15 x 12,5 x 10, 2cm. s/f.

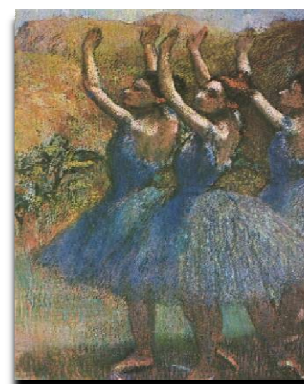
guardará la apariencia de alguien así elaboradas en cartón pintado y papel las máscaras reveronianas siempre representarán una segunda piel, un elemento perteneciente al

vestuario que nos permite pensar en que la naturaleza del hombre siempre estará expuesta a excesos, a deformidades, a exageraciones y también a la inercia y el silencio de lo no vivo -la muerte-.

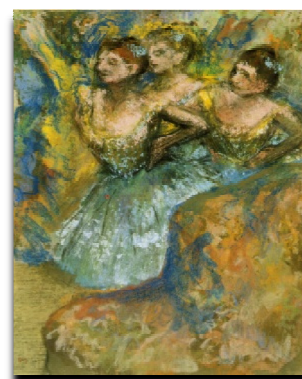
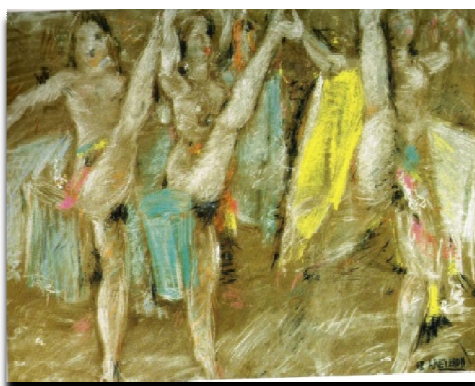
Retomando estas influencias que el artista tuvo por parte de algunos europeos, nos faltaría mencionar a Edgar Degas, la obsesión por las bailarinas y temas referidos al espectáculo invadieron de imágenes a Reverón permitiéndonos constatar una vez más



Armando Reverón. *Bailarinas.* Carboncillo, tiza y papel sobre papel. 61,5 x 94cm. Colección Privada. 1948.



Edgar Degas. *Bailarinas.* s/f. Pateles.



la cercanía que el artista tuvo con el teatro, el ballet y la ópera. Veamos las siguientes pinturas con un indudable aire que nos remite a la pintura de Degas. Esta imagen se trata de muñecas que representan bailarinas con cierto erotismo en la que hay un despliegue cromático y a la vez se refleja el automatismo que caracterizó a las muñecas de Reverón.



Reverón con levita y pumpá. Victoriano de los Ríos. 1954.

La representación y el asumir diferentes roles de acuerdo a los diversos momentos de su vida nos refleja ese interés por lo escénico y nos deja ver que estaba influido por lo que hemos mencionado anteriormente; en este caso es importante



Chaleco, s/f. Papel Kraft, papel aluminio e hilo. Colección Fundación Galería

traer a colación al pintor, escultor, y ebanista ruso Nicolás Ferdinandov quien entre los



Pumpa. s/f. Tela, cartón y cuero. Colección Fundación Galería de Arte Nacional.

años 1918 y 1920 orientó a Reverón en la idea de aislarse para crear y dejó indelebles huellas en el artista de Macuto referentes al diseño y composición de escenas. En la



Traje de torero para el mono. s/f. tela, fibra, cordón, piedras, cuero. Colección Fundación Galería de Arte Nacional.

fotografía de la izquierda estamos viendo uno de los personajes de Reverón- el de caballero- la chaqueta y el sombrero son elementos del



Sombrero con flores. s/f. Cartón, pabilo, clavos, papel maché, alambre y tira de liencillo. Colección Fundación Galería de Arte Nacional.

vestuario que decidió utilizar para esa ocasión pero debajo el pantalón amarrado toscamente con una cuerda nos deja ver algo del verdadero



Corona. s/ f. Latón, alambre y pigmentos. Colección Fundación Galería de Arte Nacional.

Reverón -el otro- el de chaqueta y sombrero es un personaje.

Los vestuarios eran y siguen siendo elementos teatrales para uso del actor, ya hablamos

de la capacidad de diseñar y de la habilidad que tenía Reverón para inventar y realizar diversos elementos de vestuario entre otros. Las imágenes nos dan una idea de estas creaciones.

Los sombreros y coronas también figuraron como elementos necesarios para sus personajes y muñecas.

Figuras, es un boceto que conseguimos durante la investigación y nos confirma el acercamiento y el interés del artista por el hecho escénico. A pesar de las manchas se puede observar un teatrino - lugar donde se suceden las representaciones para teatro de títeres- y de él emergen tres personajes, frontal a esta escena hay un público



Armando Reverón. *Figuras*, carboncillo y pastel sobre cartulina. 43 x 56cm. 1945.

apenas sugerido. La construcción de la obra reveroniana es regida por lo visual, aquello que Aristóteles había llamado “opsis”. La “opsis” como referente de aquello que le compete al campo de lo óptico, de la visión y Aristóteles utilizó también este término para referirse a la escenografía. Escenografía = Opsis de una representación teatral. Podemos entonces hablar de la opsis reveroniana como todo aquello que se despliega aun hoy en día ante nuestros ojos, este espectáculo visual, auditivo y de sensaciones completas que el artista vivió en su Castillete.

La observación es el punto de partida para la creación, en esta imagen a la cual nos referimos hay signos escénicos hay un discurso hilado por lo visual, la delimitación del espacio para la representación (área de veda) y del espacio para el espectador (platea, o zona expectatorial) evidentemente produce un fenómeno de comunicación y expresión. Posiblemente dibujos como éste fueron realizados muchas veces por el artista en aras de ese

espíritu de diseñador que lo impulsaba a trazar en su imaginación y en el espacio una ambientación propicia para diversos acontecimientos de carácter escénico.

En esta fotografía podemos apreciar la diversidad de presencias y representaciones. Por un lado se encuentra Reverón posando en este ambiente rodeado de utilería, entre las muñecas con un telón de fondo ante su propio retrato y el espejo, aparece Reverón tres veces: en la pintura, en el reflejo del espejo y en la presencia física como tal. “El artista que se mira en un espejo verá su imagen



en él. O puede ver personificado a otro, o ver a otro personificándolo a él” (Elderfield, 2001, 89). Esta

Reverón con pumpá, cuadro Autorretrato y espejo. Colección Victoriano de los Ríos. 1954.

fotografía nos afianza la necesidad de Reverón de replegarse sobre sí mismo en un espacio casi escenográfico que se divide en hogar y a la vez taller. Hay un vínculo entre los objetos presentes en la fotografía y el artista cuya figura nos permite pensar en este lindero indivisible en su obra: la realidad y la representación. Reverón era la realidad todo lo demás eran objetos representacionales que sirvieron de ambientación a la fotografía.

... la “mise en scene” 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. (Delgado, citado por Olivo, 2009).

Efectivamente, lo imaginario fue lo que determinó la obra objetual de Reverón desde el proceso de aislamiento hasta lo que va a ir desarrollando dentro de aquella gruta al pasar de los años. El aislarse requería de una gran convicción en un plan de vida previamente pensando, buscaba la libertad y el silencio en contraposición del ruido que avasallaba no solamente a Venezuela sino al mundo entero por todas las noticias de guerras y destrucción que sucedían en Europa; el universo paralelo que construye surge en respuesta a esto, es decir mientras el mundo se destruía y las personas morían Reverón construía objetos y daba vida a muñecas de trapo, les otorgaba nombres y les destinaba un lugar en la escena para animarlas y darles una presencia. Toda esta escenografía y las diversas puestas en escena fantásticas fueron indudablemente la visión íntima del artista de un mundo en caos y destrucción.

Las construcciones escénicas donde van a jugar objetos y muñecas, Juanita, Pancho y Reverón forman parte de un proceso humano al que él se debía, es decir Reverón a mi juicio reconstruye su imaginario que no es más que una representación de todas aquellas cosas materiales y espirituales que estuvieron ausentes a lo largo de su vida. Este proyecto de vida demandó de él sencillez y un retiro que indudablemente dejó huella y que hoy por hoy esa soledad, esas fantasías, esa lucidez y creatividad pero a la vez esa locura y pasión

que lo acompañaron lo vemos reflejado en sus grotescos objetos inservibles, abarcando desde el Castillete hasta las silentes y siniestras muñecas



Conclusiones



Las aportaciones de este ensayo a la plástica y a la escena nos la da la obra objetual de Armando Reverón la cual instauró un espacio escénico dentro de aquella que fue su taller, su atelier, su morada y el ámbito de su imaginación: El Castillete.

Los objetos y muñecas dentro de esta arcadía eran representaciones que poseían un valor de uso para el artista pues toda su construcción objetual fue producto de una necesidad de vivir en un universo plagado de seres fantásticos que guardaban relación con su mundo interior y que en aquel espacio formaban parte de un orden visual, plástico y escénico. Dichos objetos nos hablan de un mundo silente e inerte que provocaban en el artista asociaciones afectivas evocando lugares y personas.

Las muñecas de trapo y los diversos objetos que mencionamos en capítulos anteriores expresan pensamientos y emociones privadas- imágenes mentales, sensaciones corporales, fantasías y deseos- a las cuales al artista le resultaba difícil darles una voz, estos grotescos y toscos juguetes estaban destinados a participar en las diversas escenas al antojo de Reverón. Sus objetos son el resultado, la materialización de un pensamiento privado que se mantuvo oculto en el Castillete hasta 1974 que fue cuando las puertas del mismo se abrieron para dejar ver todo lo que en él había.

Los objetos reveronianos promueven aun hoy en día una empatía que produce un recuerdo que es extraño pero familiar a la vez y esto no solo en las muñecas cuyas miradas no miran y cuyos cuerpos no son cuerpos sino también en los objetos que son

representaciones visuales eficientes como cosas que se miran pero cuya funcionalidad estuvo solamente en el ámbito escénico reveroniano: el teléfono que no suena, las flores que no tienen aroma, los rifles que no disparan, los pájaros que no cantan. Pero también sus objetos nos hacen referencia al cuerpo porque algunos de ellos están hechos para ser llevados puestos –como los diversos vestuarios, coronas y tocados que hizo- jugar con ellos, como la caja de dominós y las mismas muñecas, también para escucharlos como la vieja radio o los instrumentos, etc...

Reverón imaginó su vida ligada al arte, ideó sus compañías –todos los objetos- inspirado en sus melancolías y dejó representaciones de cosas que nos son extrañas. Indudablemente el artista de Macuto aprendió y fue su decisión vivir y sentirse cómodo con lo no familiar y a familiarizarse con lo incómodo.

El mundo fantástico y escénico siempre estuvo en El Castillete donde los objetos y muñecas además de plasmar movimientos y sonidos imaginados, abrieron la posibilidad de pensar en el diseño escénico donde la teatralidad -en este caso- se hizo presente a través de la disposición de los torpes objetos e inertes mujeres de trapo en el espacio, así como a través del despliegue performático que caracterizó incluso su creación pictórica. El mundo imaginario de Reverón fue infinito, nos queda a nosotros seguir indagando sobre la complejidad que representa la vida y obra de este artista y lo mucho que aportó a este encuentro entre plástica y escena para dar lugar a un texto hilado por lo enteramente visual instaurando así un lenguaje escénico.

Referencias Bibliográficas

Alvarado Ana, El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura. Caso testigo: El periférico de objetos: Tutor: Jorge Dubatti. Instituto universitario Nacional del Arte. Tesina para licenciatura.

Balza José, *Sobre los objetos de Armando Reverón* en: Análogo Simultáneo. Ediciones Galería de Arte Nacional, 1982.

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

Mirar a Reverón. Caracas, Editorial Macanao, 1990.

Obras maestras de Armando Reverón. Caracas, Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1979.

Armando Reverón. Cuadernos de arte del museo Emilio Boggio. Caracas. 1955.

Baudrillard Jean, *El sistema de los objetos*. Siglo XIX editores. México, 2007.

Bachelard Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Breyer Gastón, *La escena presente. Teoría y metodología del diseño*

Escenográfico. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005.

Teatro: El ámbito escénico. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1968.

Calzadilla Juan, *Reverón: 18 testimonios*. Lagoven, S.A. Galería de Arte

Nacional, Caracas. 1979.

El arte en Venezuela. Edición especial del arco musical. s/f.

Voces y Demonios de Armando Reverón: cuentos, anécdotas, pensamientos.

Caracas, Alfadil Ediciones, 1990.

Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela. Caracas: Ediciones de Arte, 1982.

Contramaestre, Carlos. Armando Reverón, el hombre mono. Mérida-Venezuela,

Ediciones del techo de la ballena, 1969.

Craig Gordon, *El Arte del Teatro*. México: UNAM-GEGSA, 187.

Diéguez Ileana, *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*.

Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007.

Dubatti Jorge, *El convivio Teatral. Teoría y Práctica del teatro comparado*.

Buenos Aires: Editorial Atuel, 2003.

Elderfield John, *Armando Reverón*. The Museum of Modern Art. New York, 2007,

p.240.

Freud Sigmund, *Psicoanálisis del arte*. Editorial Alianza. Madrid, 1970.

Lo siniestro. Ediciones Letracierta. México, 1978.

Hernández Luis Alberto, *Armando Reverón. La pintura hecha plegaria*. Edita la

Universidad Central de Venezuela. 1987.

Kantor Tadeusz, *El Teatro de la Muerte* (selec. y presentación Denis Bablet).

Buenos Aires: Ediciones la Flor, 1984.

Liscano Juan. *Testimonios sobre artes plásticas*. Caracas: Ediciones de la Galería de Arte Nacional, 1981.

Liscano, Juan. *El erotismo creador de Armando Reverón*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1994.

Los objetos de Reverón: La ilusión de inventar la realidad. Caracas:

Fundación Museo Armando Reverón, 1993.

Olivo de Alba Gabriela, *Armando Reverón: ritualidad y representación*. Tutora: Ileana Diéguez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Tesis de maestría.

Pineda Rafael, *Armando Reverón*. Universidad Central de Venezuela, Caracas: Colección espacio y forma. 1978.

Proyecto Armando Reverón . *Armando Reverón. Guía de estudio*. Caracas.2005.

Proyecto Armando Reverón “I simposio Internacional Armando Reverón Ponencias. Caracas.2001.

Noguera Perla y Borges Andreína. *El teatro escenario gigantesco.* Universo Comunicacional. Colección Canícula. Caracas, 1995.

Meyerhold Vsévolod, *El Teatro Teatral.* Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1983.

Miklaszewski Krzysztof *Encuentros con Tadeusz Kantor,* México: CONACULTA, 2001.

Moscoso, Eyidio. *Reverón, amigo de un niño: anécdotas, recuerdos, fábulas y Ensayos.* Caracas, CONAC: Fundación Museo Armando Reverón, 1997.

Moles, Abraham. *Teoría de los objetos.* Edit. Gustavo Gili. Colección Comunicación visual, 2002.

Moreno Gabriela. *Reverón en la mirada de Victoriano de los Ríos.* Colección de la Fundación Museo Armando Reverón, 1996.

Romero, Freddy. “*Objetos que habitan en espacios poéticos*”: Tutor. José María Campos. Edit. Instituto Universitario de Artes plásticas Armando Reverón, Caracas 2004. Tesina de Licenciatura.

Pérez, Luis Enrique. *Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica.* Caracas. Fundación Galería de Arte Nacional, 2001.

Salazar Elida, *Artistas visuales: Hombres de teatro,* Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1996.

Salcedo, Antonio. *Armando Reverón y su época.* Caracas, Fundación Museo

Armando Reverón, Universidad de los Andes. 2000.

Tapias Anita y Calzadilla Juan. *Reverón y sus amigos.* Colección Galería de Arte Nacional, 1992.

Tovar, Zoraida. “*El objeto*”: Tutores. María Gracia Gamarra y Marcos Gabriel Torres. Edit. Instituto Universitario de Artes plásticas Armando Reverón, Caracas 2003. Tesina de Licenciatura.

Tovar, Orly. “ *El objeto como lugar para la representación de la intimidad*”: Tutor: Manuel Espinoza. Edit. Instituto Universitario de Artes plásticas Armando Reverón, Caracas 2000. Tesina de licenciatura.

Referencias Hemerográficas

Araujo, Elizabeth “Armando reverón en un lado del cielo” en: El Nacional, 10 de Mayo de 1985,p C-18, Caracas.

Arroyo, Miguel “Los materiales de Reverón” en: El Universal, 21 de Octubre de 1979, p 4-7, Caracas.

Asturias, Miguel Ángel “Reverón: comentarios sobre el film de Margot Benacerraf” en: El Nacional, 11 de Octubre de 1956, p4 (Papel literario), Caracas.

“Convivir con un genio angélico y diabólico” en: El diario de Caracas, 10 de Mayo de 1989, p. 26, Caracas.

Balza, José “Alusión a un discurso” en: El nacional, 8 de Septiembre de 1979, p. C-1, Caracas.

“Los objetos de Reverón” en: Ultimas noticias, 7 de Octubre de 1979, p.6-7, Caracas.

Batallán, Lorenzo “Armando Reverón hacia Pop Art aún antes de que lo inventasen” en: El Nacional, 18 de Septiembre de 1964, p.C-8, Caracas.

Calzadilla, Juan “ “Los años cruciales y lo teatral en Reverón” en: Ultimas Noticias, 16 de Noviembre de 1980, p. 15, Caracas.

“Volviendo a Reverón” en: El Nacional, 14 de Mayo de 1956, p. 4, Caracas.

“Otro acceso a Reverón” en: El nacional, 19 de Mayo de 1987, p.C-13, Caracas.

“El pintor como espectáculo” en: El nacional, 8 de Julio de 1990, p. 2, Caracas.

Dahbar, Sergio “Encuentro cercano del tercer tipo” en: El Nacional, 22 de Agosto de 1982, p.10, Caracas.

Diehl, Gastón “Lo que se debe a Reverón” en: El Nacional, 26 de Febrero de 1953, p. 8, Caracas.

“La excepcional importancia de Reverón confirmada” en: El Universal, 25 de Noviembre de 1979, p.4-7, Caracas.

González León, Adriano “Reverón y su mujer de trapo. Alaminta” en: El Nacional,

5 de Septiembre de 1989, p. 1, Caracas.

González, Alicia “Reverón en la GAN: Largo viaje hacia la luz” en: El Nacional,

14 de Septiembre de 1989, p.35, Caracas.

Guevara, Roberto “Reverón en 22 minutos” en: El Nacional, 22 de Agosto de

1979, p. A-4, Caracas.

Huizi, María Elena “Armando Reverón: Presencia del mito en el espectáculo” en:

El Universal, 9 de Septiembre de 1979, p.4-4, Caracas.

Liscano, Juan “El amante de las muñecas. La soledad sexual de Reverón” en: El

Nacional, 29 de Agosto de 1989 (Suplemento 25 Aniversario de la Edición especial del Ateneo de Caracas.

Lozada Soucre, Luis “La lúcida genialidad de un loco” en: El Diario de Caracas,

11 de Mayo de 1980, p. 2, Caracas.

Sánchez, Alfredo “Para Guillermo Samperio Reverón es una obsesión” en: El

Nacional, 21 de Septiembre de 198, p.26, Caracas.

Artículos de Revistas

Calzadilla, Juan “El taller de Armando Reverón” en: Arte Quincenal, N° 36,

Caracas (1974) p.97.

Carpentier, Alejo “Armando Reverón: la mitología cotidiana” en: El arte en

Venezuela. Edición Especial del Circulo Musical, Caracas 81967, p. 21.

Corbin, Henri “Las muñecas de Reverón” en: Imagen N° 119-59/60, Caracas,

Nov- Dic., 1989, p.49

Ibáñez, María Carlota “El castillete: La otra vida del habitad de Reverón”. En:

Gaceta de los Museos de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura,
Dirección General Sectorial de Museos, N° 1, Caracas (Edición especial
1989/1990), p 78- 80.

Martínez, Itamar “ Conversando con Juanita” en: El Farol N° 240, Caracas, 1972.

Ministerio de información y Turismo. Caracas Venezuela. “Armando Reverón sufría
esquizofrenia tardía” en Letralia Tierra de Letras, Año IX N° 116 (Consulta 10 -01-
2010).

Quintana Castillo, Manuel “Reverón” en. Imagen, N° 18, Caracas, (1968).

Suplemento. “Reverón habla de Reverón” en: Imagen, N°58, Caracas, (1969).

Ribas Barrios, Reyna “Armando Reverón y su palabra” en. Imagen N° 100- 37,

Caracas, (s/f) p. 42-43.

Catálogos

Armando Reverón Luz y cálida sombra del Caribe. Exposición itinerante
Colombia, Rep. Dominicana, Costa Rica, Puerto Rico, Venezuela, 1996-
1997, p.100.

Armando Reverón. La Magia solar. Venezuela en México. Museo Internacional
de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo. México, 1988-.1989, p. 77.

Armando Reverón. Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). 2006, p.
240.

El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000, p. 369.

La construcción de un personaje. Imágenes de Armando Reverón. Asociación
Civil Proyecto Armando Reverón. Caracas, 2004, p 39.

Reverón Torerías y otros temas. Pasteles y carboncillos. Museo Nacional de Arte
Contemporáneo. Caracas, 1938, p. 32.

Referencias electrónicas

Huizi María Elena. “Museo Armando Reverón, un museo que tuvo público antes
de ser museo” en: www.museosdeVenezuela.org/com .

Filmografía

Armando Reverón presentado por cuadernos Lagoven. Dirección: Sergio Sierra.

Realizado por Story Film. 1968.

Armando Reverón presentado por Alfredo Boulton. Dirección: Joseph Fabry.
1979.

Armando Reverón, el lugar de los objetos. Documental realizado por VALE TV.
2006.

Armando Reverón, el pintor venezolano. Dirección: Margot Benacerraf.
Producido por
Caroní Films. 1951.

Círculo de Bellas Artes de Caracas sobre el libro de Luis Alfredo López Méndez.
Dirección: Luis Altamirano. Realizado por Story Film. 1979.

El taller mágico de Reverón. Fragmentos de las películas sobre Reverón de
Edgar Anzola (1938), Roberto Lucca (1949) y Margot Benacerraff (1951)
auspiciada por el Ministerio de Información y turismo. s/f.

Reverón. Dirección: Pilarica Romero. s/f.

Reverón en cuatro testimonios presentado por La Fundación Cinemateca Nacional

Reverón, el espectáculo del genio. Realizado por producciones Triana. Dirección:

Juan Andrés Bello. Realizado por producciones Triana y con la colaboración

Financiera del Consejo Nacional para la Cultura. Disponible en:

<http://www.produccionestriana.com/reveron.htm>.

Vida y obra de Armando Reverón. Dirección: Roberto Lucca. Fundación

Cinemateca Nacional de Venezuela. 1945.

Imágenes

“Armando Reverón” Colección: Juan Martínez Pozueta. Dimensiones: 14,5 x 10,2
cms.

“Armando Reverón, sentado a la mesa” Colección Victoriano de los Ríos.
Dimensiones: 10,2 x 14,5 cms.

“Escena del rancho con fogata y tabiques de palma” Colección Victoriano de los
Ríos. 1954 (Fotografía digitalizada).

“Juanita vestida de Goajira” Colección Victoriano de los Ríos. Dimensiones: 14,5 x
10,2 cms

“Juanita y Reverón abrazados” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 . (Fotografía
digitalizada).

“Juanita y los quehaceres de la casa” Colección Victoriano de los Ríos. 1954.
(Fotografía digitalizada).

“Juanita y el pilón” Colección Victoriano de los Ríos. 1954. (Fotografía
digitalizada).

“La reencarnación de Serafina” Homenaje a Armando Reverón en *Flickr*. Caracas-

Venezuela.22 de Septiembre de 2007.www.flickr.com. [Consulta: 27 de Mayo de 2007].

“La maja criolla” Armando Reverón en *La Madriguera*. Caracas- Venezuela. 2001 www.google.com. [Consulta: 27 de Mayo de 2009].

“Las ideas me bailan en la cabeza” Colección Victoriano de los Ríos. 1954.
(Fotografía digitalizada).

“Maja” Armando Reverón en *Flickr*. Caracas- Venezuela. 2001 www.flickr.com.
[Consulta: 27 de Mayo de 2009].

“Muñeca” confeccionada por Armando Reverón en *Arte literal*. Guayana-
Venezuela.www.arteliteral.com. [Consulta: 21 de Mayo de 2009].

“Muñeca y Reverón” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 (Fotografía
digitalizada).

“Muñeco de trapo (niño)” por Armando Reverón en *Flickr*. Caracas-Venezuela.
2001. www.flickr.com. [Consulta: 27 de Mayo de 2009].

“Mono pancho pianista” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 (Fotografía
digitalizada).

“Mono Pancho bailando con maracas” Colección Victoriano de los Ríos. 1954.
(Fotografía digitalizada).

“Pajarera” por Armando Reverón en Masdearte. Caracas- Venezuela. S/f.

www.masdearte.com. [Consulta: 25 de Mayo de 2009].

“Pancho vestido de torero” Colección Victoriano de los Ríos. 1954. (Fotografía digitalizada).

“Portones y murallas de piedra” Colección Victoriano de los Ríos. 1954. (Fotografía digitalizada).

“Reverón con mantilla” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 (Fotografía digitalizada).

“Reverón con pumpa y muñeca” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 (Fotografía digitalizada).

“Reverón inclinado enseña a pancho a pintar” Colección Victoriano de los Ríos. 1954. (Fotografía digitalizada).

“Reverón adiestrando al mono pancho torero” Colección Victoriano de los Ríos. 1954.(Fotografía digitalizada).

“Reverón sentado, el pesebre y el espejo” Colección Victoriano de los Ríos. 1954. (Fotografía digitalizada).

“Reverón, Juanita y niño junto al pilón” Colección Victoriano de los Ríos. 1954.

(Fotografía digitalizada).

“Reverón parado cerca del árbol, manos extendidas” Colección Victoriano de los

Ríos. 1954. (Fotografía digitalizada).

“Reverón con levita y pumpa” Colección Victoriano de los Ríos. 1954 (Fotografía

digitalizada).

“The cave” by Armando Reverón en Armando Reverón at MOMA New York,

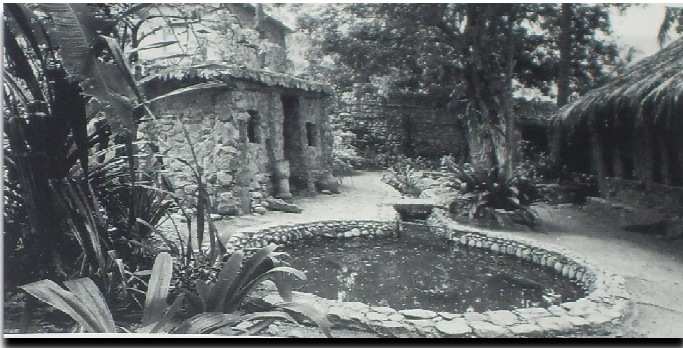
Febrero 17, 2007. www.arteneyorkcity.com. [Consulta: 21 de Mayo de

2009].

“The dolls” by Armando Reverón en Armando Reverón at MOMA New York,

Febrero 11, 2007. www.examiner.com [Consulta: 27 de Mayo de 2009].

Fotografías



**Plano general del Castillete.
Fotografía: Abel Naim. 1958.**

Vista Frontal del Castillete. Fotografía: Abel Naim. 1958



**Vista interna de la entrada del castillete de
Armando Reverón en Macuto. s/f Fotografía:
Humberto Febres Cordido.**

**Retrato de Armando Reverón. 1950-1954. Fotografía:
Victoriano de los Ríos. Colección Fundación Galería de Arte
Nacional**





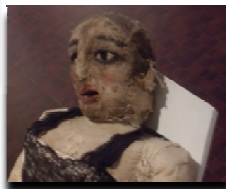
Reverón y Pancho. Entre 1949-1954. Fotografía: Victoriano de Los Ríos. Colección: Fundación Galería de Arte Nacional.



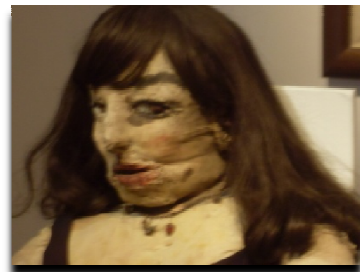
s/n. Colección Victoriano de los Ríos. 1949-1954.



Muñeca- Graciela-. Hacia 1949. Materiales: Retazos de tela, pabilo, alambres, papel periódico, yute y pigmentos. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010 Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.



Muñeca – Serafina- hacia 1940. Materiales: Retazos de tela, pabilo, alambres, papel periódico, yute y pigmentos Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.





Florero con flores de papel. s/f Materiales: Corteza de árbol, papel periódico y otros, alambres. Medidas: 105 x 53 cms. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

Cojines de Serafina. 1940. Medidas: 50x 48 x 9cms. Materiales: Yute. Fotografía: Irene Arismendi 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.



Sofá de madera de coco. S/f. materiales: madera de coco y clavos. Fotografía: Irene Arismendi. 2009-2010. Exposición Armando Reverón. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

