

Así en la vida como en el texto: Armando Reverón (1889-1954)

Eleonora Cróquer Pedrón
Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales
IAEAL-Universidad Simón Bolívar)
Correo Electrónico: elecprope@gmail.com

Resumen:

En la línea de una serie de trabajos a través de los cuales he tratado de desarrollar la categoría “Caso de Autor(a)”, en tanto que un tipo particular de autoría literaria y artística de la modernidad latinoamericana, el presente texto se detiene en el archivo del excéntrico pintor venezolano y esquizofrénico diagnosticado Armando Reverón (1889-1954). El recorrido que propongo respecto de la bizarra atipicidad de su textura, no sólo por lo que de heterogénea tiene la propia productividad creativa del autor, sino también por las múltiples interpretaciones y reinterpretaciones que suscita en otros autores fascinados por su figura a lo largo del tiempo, termina poniendo en evidencia la singularidad de un funcionamiento que excede cualquier clasificación. En este sentido, el caso Reverón, ese “artefacto” a varias manos armado, termina comportándose como una madriguera cuya definición imposible deviene síntoma de un futuro nacional: la encarnación de una modernidad que no consigue representarse sino como delirio.

Palabras clave: “Caso de Autor(a)”, Armando Reverón, archivo, productividad, modernidad, delirio.

Abstract:

In line with a series of works through which I have tried to develop the category “Case Author (a)”, while a particular type of literary and artistic authorship of Latin American modernity, this text stops at the eccentric Venezuelan file and diagnosed schizophrenic painter Armando Reveron (1889-1954). The route I propose regarding the bizarre unusualness of its texture, not only so heterogeneous is

creative productivity typical of the author, but also by the multiple interpretations and reinterpretations aroused in others fascinated by the figure over time. It ends up highlighting the uniqueness of a performance that exceeds any classification. In this sense, the Reveron, this “artifact” several armed hands, case ends up behaving like a burrow whose definition becomes impossible symptom of a national future: the embodiment of a modernity that does not get represented but as delirium.

Keywords: “Case Author (a)”, Armando Reveron, file, productivity, modernity, delirium.

1. Como he dicho en otros momentos de mi trabajo en torno al “Caso de Autor(a)”, Armando Reverón (1889-1954) es un “caso” indiscutible de la plástica venezolana —“The last [...] of the great early modernist to be presented to International audiences”, según reza en la contratapa del catálogo de la más importante retrospectiva del artista, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2007), a cargo de John Elderfield, con asesoría de Luis Enrique Pérez Oramas. Esto significa, también, una suerte de función condensada del nombre; toda vez que “a su nombre”, ese no-todo que lo hace “moderno” aparece.





La pintura, claro, primera y cronológicamente catalogada: el problema de la luz cegadora en el paisaje; el azul, el sepia y el blanco absoluto que le gustaba privilegiar sobre el soporte burdo y roído del yute; los materiales extraños; los tintes de composición doméstica; los pinceles indescritibles y la cartuchera de ramas y bejucos. Pero, asimismo, las odaliscas tropicales, desnudas y exhaustas; y, aún más: las heces de Reverón sobre el lienzo; los rituales “pseudo shamánicos” de caraqueño desterrado que desplegaba cuando lo visitaba cualquiera que quisiera verlo pintar; el cinturón ceñido con fuerza; el dolor auto infligido y el maltrato a las muñecas; los tapones en los oídos (como “para verte mejor”).

Los autorretratos infinitos... Y los gestos, cuadros, espejos rotos, baratijas acumuladas de manera compulsiva. Y *los objetos* intemporales: bizarra versión criolla de una borgeana enciclopedia china: ninguna fecha los sitúa, ningún criterio se sostiene para su



clasificación —aunque bien podrían pensarse como cercanos a las intervenciones de Duchamp. La mantilla (delirio paranoico tejido sobre el velo de una viuda); las siniestras prótesis de mucíelrigo (alas impensables, a medio camino entre la fantasía zoófila y la ciencia ficción); la *silenciosa* jaula de pájaros, el teléfono que *no suena*, el espejo que *no proyecta* ninguna imagen, el piano que *no hace* música: el maravilloso y silencioso universo reveroniano: interior sordo y mudo de El Castillete. Y las *muñecas* enormes: usadas, golpeadas, decoradas, vestidas, desnudadas, prostituidas, literalmente “cogidas”, “sucias” de semen (y malolientes, de seguro).

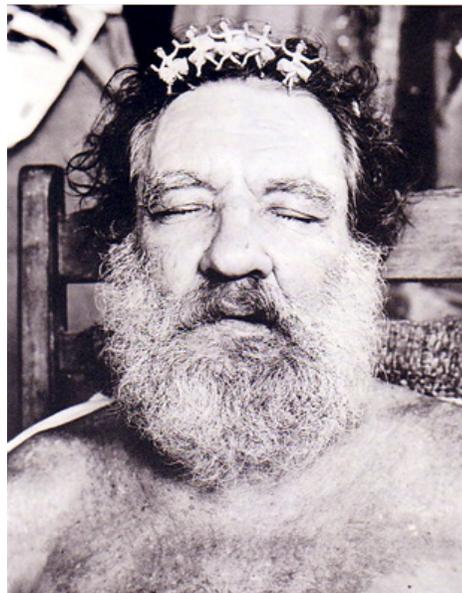
Y *El Castillete*: recinto y escenario, *topos* de encierro y exposición, hogar, vitrina, lugar de residencia y de resistencia de “el loco de Macuto”, metáfora múltiple de la marginalidad, de esta suerte de Leonardo post datado en el otro extremo de lo moderno y allende sus latitudes.

Y hay más, aún; un plus absolutamente gratuito: un excedente entrañable. Al llamado de *ese nombre que insiste en volver a traerlo*



todo a colación: Armando Reverón, aparecen por igual la iconografía de Armando Reverón (Alfredo Boulton [1930], Jean de Menil [1940], Victoriano de los Ríos [1950] y Ricardo Razetti [1959]...). Y los documentales de Edgar Anzola (1934) y Roberto Lucca (1945-49)¹. Y el anecdotario de sus excentricidades; el informe psiquiátrico del médico que atendió sus crisis dentro y fuera del manicomio; el testimonio de los amigos obsesivamente comprometidos con el deseo

de “salvarlo” de sí mismo; las “infidencias” de Juanita acerca del natural *mutismo* del artista. Y Juanita, mujer tan *silenciosa* como él en el exceso. Y las intervenciones de Boulton (críticas, curatoriales, sociales y administrativas). Y la literatura: el libro de poesía infantil de Arráiz Luca (*Armando Reverón*, 2007); la novela de Adriano González León (*Viento Blanco*, 2001); el largo poema irónico de Carlos Contramaestre (*Armando Reverón, el hombre mono*, 1969); la pieza teatral de Cabrujas (*Autorretrato de artista con barba y pumpá*, 1990); la novela de Federico Vegas (*Los incurables*, 2011). Y las muñecas de la serie fotográfica de Brito (2001), de nuevo imaginarizadas y violadas. Y el cine: las películas de Margot Benacerraf (*Armando Reverón*, 1951-1952) y Diego Rísquez (*Reverón*, 2011). Y la insistencia en lo biográfico de museógrafos, historiadores del arte y críticos de diversas inclinaciones (desde Juan Calzadilla hasta José Balza). Y la insistencia en borrar lo biográfico de otras instancias legitimadoras (la de Boulton, por ejemplo, fiel custodio de la excelsitud del arte). Y las múltiples exposiciones, con sus respectivos textos curatoriales, que involucran a Luis Enrique Pérez Oramas. Y *Reverón, la mirada lúcida*, de Juan Carlos Palenzuela (2007).



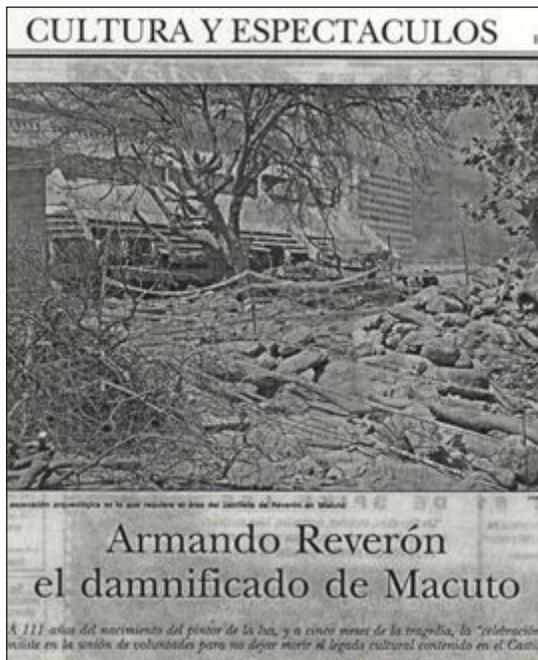


Y sigue apareciendo lo que viene después: los trámites, los escándalos, los desastres, la catástrofe de su siempre fallida inscripción institucional en tanto que “patrimonio” material e inmaterial de La Nación; la lastimosa *pobreza* de ese “trozo” del patrimonio nacional. Es decir, las huellas de su propia marginalidad: el establecimiento de El Castillete, en Macuto, como Museo Armando Reverón; la falta de presupuesto, a lo largo de 40 años de alternancia política entre liberales y conservadores; la precariedad del estado de preservación y exposición de las obras, una y mil veces denunciada en prensa; el deslave del Estado Vargas (1999) en el Litoral Central venezolano y la desaparición de El Castillete, que hizo de él la tierra de su edificación; la Fundación Armando Reverón. Y las pugnas por el imaginario reveroniano en tiempos de Revolución Bolivariana (*Armando Reverón* [Nueva York, 2007]; *Armando Reverón* [Caracas, 2008]). Y, si me apuran, el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, acogedor y precario; solitario bajo un

puente en Catia (estación del metro de Caño Amarillo) —esa última zona de Caracas, escindida entre las dos parroquias del Sucre empobrecido y el 23 de Enero “malandro”, al borde de la autopista que conduce hacia la ciudad portuaria de La Guaira.

Jacques Derrida (1987) demostró en su momento —y suficientemente, por otra parte— en qué medida el archivo —como las Arcas del Tesoro a la moneda nacional— es lo que garantiza, en última instancia, el valor de la Autoridad —que es el de la “Verdad” de un texto. Demostró, asimismo, la extensa dimensión a la cual refiere esa “punta de iceberg” que es el Nombre de Autor: marca que “sella” la propiedad de un discurso/legado².

Otra cosa sucede, sin embargo, bajo el significante Reverón —algo que parece funcionar, más bien, del lado de lo inmanente que a favor de lo simbólico; algo que responde a una suerte de irresistible “pulsión” de ver/saber la entraña. La, en efecto, *entrañable incomodidad* que genera el tipo de autoría al cual me refiero en este



trabajo —esa autoría que Reverón encarna; pero también Delmira Agustini y/o Frida Kahlo y/o Teresa de la Parra ... y/o Bárbaro Rivas y/o Clarice Lispector, incluso—, al mismo tiempo literaria y artística (sea que se trate de un escritor o de un artista), opera en otra dirección. Y ello es aún más evidente, cuando el paso del tiempo la envejece y envilece. Su vecindad con lo ridículo, o con lo patético, después de todo, termina siendo no sólo inocultable, sino de algún modo *lo más* “apetecible” —al público “general”, sin duda: aficionado como es a los espacios de la falsificación y el simulacro conmovedor (del museo de cera al *reality show*, parque temático de la sentimentalidad perversa de este último fin de siglo); pero a los intereses actuales del debate crítico y cultural, también. Alguna “cosa” *señala* la pesada y tenaz perseverancia de su presencia en el tiempo: la constatación, quizá, de que *hay ahí un resto* —o un residuo, si lo pensamos en términos de Raymond Williams (2000[1977])— de algo que aún reclama por ser escuchado en *La Cultura*. Algo que hace problema en la noción misma a través de la cual Foucault desvió, en su momento, la atención de la crítica y de la historiografía europea de herencia humanista —la crítica y la historiografía académica— del terreno de lo fenoménico-biográfico al de lo estructural, a propósito de la relación entre la vida y la obra del “Autor”.

2. Entre julio y octubre de 2001, y como parte de las actividades de recuperación y resguardo organizadas por la Asociación Civil Proyecto Armando Reverón, a raíz de la desaparición de El Castillete en 1999, la Galería de Arte Nacional presentó una exposición titulada *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, a cargo de Luis Enrique Pérez Oramas, casi un boceto de la posterior muestra neoyorkina del 2007. Como bien enunciaba el nombre del evento (aunque no necesariamente lo hiciera en este sentido), una heterotópica enumeración de objetos, muñecas y cuadros encontraba allí lugar, junto a autorretratos y fotografías del artista, bajo el significativo Armando Reverón. Objetos, muñecas, cuadros, autorretratos y fotografías, que habitaran otrora al interior de los muros de El Castillete componían la muestra... De hecho, a aguas pasadas, y en su incongruente reunión entre las paredes del museo, ellos parecían

el testimonio presente de la extraña existencia que les había dado a luz. Signo de civilización y documento de barbarie; demostración, en definitiva, y fascinante mostración, al tiempo, de la desquiciada genialidad de “el loco de Macuto”³.

La portada del catálogo no dejaba de hacer referencia a la conceptualización problemática de lo que allí se exponía por primera vez como formando un solo conjunto —los objetos de Reverón. Y, más aún, de lo intrínsecamente problemático que era el hecho de (ex)ponerlos junto con sus lienzos y dibujos al interior de la Galería de Arte Nacional. De hecho, a diferencia de otras retrospectivas anteriores —bien concentradas en la pintura, bien en la figura de



quien fuera su creador, bien en los objetos únicamente exhibidos—, o a diferencia de lo que pudo darse en su momento —y después, con la conversión de El Castillete en casa museo— como la desconcertante coincidencia de los unos y los otros entre los muros de esa fortaleza de autoexilio y exhibición que fuera recinto y morada del artista, esta inesperada conjunción convertía lo todo (re)presentado ahora en una suerte de *artificialia*. Abigarrada y esquivada, como he dicho ya, enciclopedia china que citara Foucault para ilustrar el efecto, entre irrisorio e incómodo, que genera el trastocamiento de las lógicas del Sentido en Occidente⁴. O tal cual aquellas primeras formas de la colección “antropológica” en Europa que, contrapuestas a las *naturalia* científicas, abrían en épocas pasadas las compuertas de lo excéntrico —que era lo “extranjero”, acumulado en viajes y reterritorializado en el espacio de la colección privada—, ante un público deseoso de novedades⁵.

Referida a la esfera del arte y fundamentalmente, sin embargo, esta particular *artificialia* —gabinete de las maravillas del Barroco europeo; pequeña vitrina de “curiosidades” del París del XIX; ensamblaje *dada* o, *avant la lettre*, instalación contemporánea— gozaba de una especificidad fundacional: ella reclamaba para toda la diversidad de cosas “fabricadas” por el artista, el estatuto de “obra”. Lienzos, dibujos y objetos, pues... pintura y *memorabilia*, próximos y prójimos... la “obra” de Armando Reverón⁶.

Así lo afirmaba la reseña que le servía de presentación al catálogo:

La *obra* de Armando Reverón ha propiciado múltiples repercusiones e interpretaciones [...] Desde muy temprano la crítica reconoció en ella una naturaleza poética y sugerente, *subrayada por la singular personalidad del artista y su manera de concebir la realidad desde el mundo de su casa-taller*. Las innumerables pinturas, dibujos y objetos establecieron un lugar propio en El Castillete, construcción de piedras y palmas, formando una gran escenografía para su proceso creador. *Reverón logró que su vida cotidiana se conjugara con sus intervenciones artísticas*. Esta exposición, ‘Armando Reverón: el lugar de los objetos’, y el catálogo que la acompaña pretenden ahondar en esa especial relación *entre el lugar de la creación*

y la obra artística reveroniana, entre sus objetos, considerados en su cualidad plena de obras de arte, y sus obras pictóricas (2001: 9; énfasis mío)⁷.

Ahora bien... *Rancho en macuto, Luz tras mi enramada, "Pajarera", Rancho, "Maromero", Cocotero, "Esqueletos", "Esfúminos", "Caballote con parasol", "Porta pinceles", "Plumero", "Recipientes para pigmentos", "Cinturón con taparas", "Cinturón porta pinceles", "Paletas", La Cueva, Mujer en reposo, Juanita durmiendo, Desnudo en el paisaje, "Ramo de flores", La maja criolla, Juanita, Cinco figuras, Las tres majas, "Pelucas", Venezuela, Maja, "Alas de murciélago", Desnudo, "Flechas", Dos indias, "Escopeta", "Sombrero con flores", "Manojo de plumas", "Red de caza", Desnudo, "Maniquí", Niza, Figura, Figuras, "Abanico", "Abanico de plumas", Figura con abanico, "Máscaras", "Máscara" —autorretrato—, "Máscara y manos", Autorretrato, Juanita, "Espejo", Autorretrato, Autorretrato con muñecas —barba y pumpá, "Pumpá", "Coronas", Autorretrato con muñecas— y barba, Autorretrato con muñecas, "Traje de torero", "Banderillas", "Bolsa para pinceles", "Sombrero", "Chaleco", "Daga", "Botella", "Teléfono", Calle de La Guaira, "Peinetas", Dos figuras, "Mantilla", "Escapulario", La Verónica, "Estampa de Santa Ana", "Biblia", Anciano, tres mujeres y niño, "Cáliz", "Florero", Cinco bailarinas, "Juego de dominó", "Pandereta", "Libros de música", "Guitarras", "Mandolinas", Cruz de mayo, "Pedales de piano", "Acordeón", Navidad de muñecas... Y, capítulo aparte, las muñecas: "Graciela", "Serafina", "Niza"... ¿Cómo aproximarnos a la paradójica "productividad" que a partir de esta exposición y bajo el significante que la reúne podría llamarse "texto reveroniano"?⁸*

La noción de productividad de Kristeva (1981, 2:7), cercana a lo que Barthes definiera como "texto" en un brevísimos ensayo de 1971, "De la obra al texto", nos sugiere una primera operación posible: aproximarnos a la *artificialia* de Reverón como si se tratara de un texto de la Venezuela tardo-moderna de la primera mitad del siglo xx; más cercano —aunque nunca del todo, ni necesariamente por las mismas razones— a los problemas que el cambio de siglo le supone a la esfera del Arte que cualquiera de las propuestas de sus contemporáneos del Círculo de Bellas Artes (y/o, en cualquier caso,

asimismo más, a los intereses teórico-políticos de críticos, galeristas y creadores del presente).

Baudelaireanamente, este gabinete de las maravillas, esta vitrina de las “creaciones” que hacen el mundo del artista (sus paisajes, sus retratos, sus autorretratos.... y sus muñecas, y sus manifiestamente “supérfluos” objetos, ficticios y postizos), este compendio impensable de cachivaches e ingeniosidades conjuntas, sería como el gesto último de una misma pasión desbordada por el “obrar”, que se resiste a desaparecer tras el progresivo “desobramiento” del mundo que suponen los tiempos modernos⁹. Pero que, para decirlo en términos de Baudrillard, “atraviesa el infierno de su propia desaparición, y logra con su sacrificio una nueva forma de extrañamiento” (1997: 51 y ss.). Un texto: ni pintura ni muñecas ni objetos, sino todos ellos a la vez, entrando y saliendo del marco de la representación. Un texto: híbrido, movedizo y heterogéneo, donde las cosas —una u otra manera “hechas” o manifiestamente “creadas”— conviven en el acto material de su existir para ser (dis)puestas en la escena de la creación; es decir, para ser (de)mostradas y miradas en ella. Un texto: que recusa la prosa del mundo duplicándola en el sustantivo monótono y crudo de una repetición infinita; un texto que enumera la prosa del mundo —“alas de murciélago”, “Serafina”—, y la redobra: —*Autorretrato con muñecas*. Un texto: que pone en escena el problema mismo de la representación; es decir, que la problematiza, la interroga y la interpela. Un texto: imposible de clasificar, como el de Bataille según Barthes; y paradójico, por lo que en él se constata como una sostenida y conflictiva experiencia de los límites del lenguaje —y de la razón.

“¿Cómo clasificar a Georges Bataille?”, se interroga Barthes en un momento de su desarrollo de la noción de “texto”. “¿Es este escritor un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan poco confortable que se prefiere generalmente olvidar a Bataille en los manuales de literatura”. Y añade: “Bataille ha escrito textos, o, incluso, siempre un solo y mismo texto. Si el texto presenta problemas de clasificación (por otra parte ésta es una de sus funciones ‘sociales’), se debe a que implica siempre una cierta experiencia del límite [...] el Texto es lo que se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación” (2; énfasis del autor)...

¿Y a Reverón? ¿Cómo clasificar a Armando Reverón?, podríamos preguntarnos nosotros. La respuesta, no demasiado distante de la ausencia que refiere Barthes respecto de Bataille, surgiría tan sospechosamente rápida como precaria de entre estudios críticos más o menos didácticos y semblanzas de circulación masiva: se trata, *sin lugar a dudas*, de un “pintor postimpresionista” de las medianías del siglo xx, de un “satélite” del Círculo de Bellas Artes; y, en última instancia, más o menos “loco”, de un “genio” de la cultura patria. Rápida y precaria “respuesta” ésta, que por otra parte, resulta categórica en el *no a lugar de la duda* que sentencia, se topa rápido con algo que resiste. Y es que, apenas abriendo el universo de la pintura —paisajes, retratos y autorretratos— hacia el escenario más complejo de su convivencia con las muñecas —extraños “juguetes” de fabricación casera y usos nunca del todo “lícitos”— y los objetos —a veces utensilios de factura rudimentaria, fabricados para ser usados en la pintura, a veces adornos de existencia gratuita y apariencia desvencijada, a veces baratijas halladas en bazares y taguaras populares de La Guaira—, la emergencia del “caso” alerta sobre la imposibilidad de una denominación exacta. Ni Reverón fue sólo un pintor, ni la potencia semiótica del artefacto que es se agota en el problema pictórico de la intensidad de la luz, del encandilamiento...

Otra cosa parece pulsar entre los paisajes y retratos —cada vez más confundidos con el universo reveroniano que les sirviera simultáneamente de modelo y de marco—, los autorretratos —bien en compañía de sus muñecas y objetos, bien a solas, aunque siempre sometidos al juego de las simulaciones—, las muñecas —enigmáticas e inquietantes, en su muda sobreexposición de estatuas— y los objetos de Reverón —múltiples y multiplicados en la mecánica de su disparatada manera de estar más cerca de la pasión que de la funcionalidad que debería serles propia, más cerca del gasto (pulsional o afectivo) que del valor mercantil que permanentemente recusan con su apariencia de resto. Y, aún, otra cosa parece pulsar en los lienzos, a la luz de lo que informa sobre ellos la existencia vicaria de los “juguetes”, utensilios, adornos y baratijas que literalmente los acompañan, los rodean y los habitan... Y viceversa: otra cosa parece pulsar en los objetos y en las muñecas, a la luz de lo que de ellos

alumbrando la existencia protagónica de los cuadros que los acogen y los significan... Algo que hace excepción a la pintura, que no puede ser contenido por ninguna clasificación y que no tiene otro lugar en el discurso de la plástica nacional que no sea el de la excentricidad, el de lo suplementario, el del “caso” (de la crítica, de la clínica y de la memoria nacional). Como el de Bataille, el texto reveroniano —desquiciada coincidencia de lienzos, muñecas, dibujos y “cosas” de connivencia impensable, y materialización emblemática de una, aunque precaria y desvencijada, delirante modernidad venezolana— “se sitúa en los límites de las reglas de la enunciación”. Y, como el de Bataille, atraviesa la historia de la plástica en el país sin que ninguna clasificación —ni ninguna “herencia” manifiesta— consiga contenerlo.

“¿Qué significa entonces la inclinación de un artista —cuya obra pictórica expone rotundamente su originalidad visual, su fuerza personal, el magma de un país indeciso; y los expone con la cerrada coherencia de aquello que se basta a sí mismo—; qué significa, a pesar de esto su decisión de forjar un universo paralelo no sólo a su vida sino también a su arte?”, se interroga José Balza en su extraordinario ensayo *Análogo/simultáneo* de 1983, a propósito de los objetos de Reverón. E insiste:

¿Es posible excederse con igual misterio en esa triple escogencia? ¿Por qué? ¿Es que hay alguien a quien no le sean suficientes su rutina diaria o su capacidad excepcional de pintor, para que necesite lanzarse a la invención de un universo, de un código nuevo, tan imprescindible y tan importante —en él— como su propia existencia o su propio arte? ¿Cuántas veces ha ocurrido esto en la historia? Quizás no tengamos respuestas para ninguna de tales preguntas. Pero, en cambio, aquí está, entre nosotros, la figura de un hombre que hizo posible formularlas: porque su presencia determinó esas tres inserciones (vida, obra, invención paralela) de un múltiple destino: fue Armando Reverón (13).

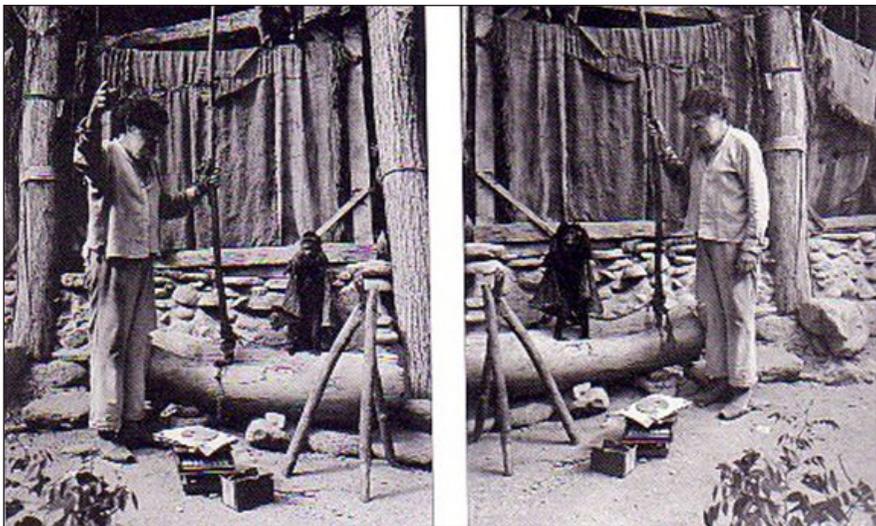
Volvamos, pues. Un paso más al respecto... ¿qué dicen todas estas “cosas” acerca de la naturaleza del deseo que las produce o las acumula, las pone en circulación y las exhibe?; ¿qué dicen,

además, de la naturaleza del objeto fabricado, así cautivo en la red de duplicaciones y reduplicaciones que marca y remarca su lejanía respecto de la “cosa”? Porque podríamos pensar, tal como hace José Balza, y como hace Deleuze a propósito de esos dos grandes escenificadores de fantasías eróticas que son Sade y Masoch, que los objetos de Reverón no tienen “como misión configurar el mundo, puesto que ya está hecho, sino construir un ‘doble’ de este mundo que recoja la violencia y el exceso” (1973: 40). Y, como hace Baudrillard acerca de Baudelaire, que en el universo (re)producido por Reverón —ese universo donde el lenguaje plástico convive con el no lenguaje de una pura productividad casi maniaca, desbordada— “la finalidad de la técnica vendría a ser [...] el establecimiento de un mundo enteramente autónomo, plenamente realizado y del que podríamos retirarnos”. Ese mundo “autónomo”, “realizado”, continúa el autor, “tiene que ser artificial” (1997: 84).

En una línea que conecta a Sade-Masoch con Baudelaire, entonces, y que los reúne en el marco de cuando menos esa modernidad que pretendiera leer Benjamin en su proyecto de los *Pasajes* —la del dandy, la del “artista de la vida moderna”, la de ese fetichista de lo postizo que aprende a dar su imagen al público que lo observa (Cf. Buck-Morss, 1995)—, el texto reveroniano pasa por todos los registros de la artificialidad. Hay los paisajes y retratos —pinturas donde la luz hace confusos los trazos que en ella y por ella se desvanecen; los vuelve casi inacabados, irreales. Y los autorretratos —signos alucinados de un “yo mismo” que se presta una y mil veces a la experimentación visual: “yo con barba”, “yo con pumpá”, “yo con muñecas”, “yo con barba, pumpá y muñecas”, “yo ante el espejo”, “yo ante las cámaras”, “yo ante el espejo ante las cámaras”, “yo entre las imágenes de mí ante las cámaras”. Y las muñecas —“siniestras” presentificaciones de lo humano desprovisto de su humanidad, para decirlo en términos del conocido ensayo de Freud, adornadas, maquilladas y vestidas para ser vistas y representadas en la pintura (y ante las cámaras). Y los artilugios —existencias a medio camino entre la obra de arte y la cosa, en tanto que existente desde siempre, si nos atenemos a la reflexión de Heidegger (1996 [1935]: 20-28). Cosas, pues. o/Objetos. A veces sublimes y a veces banales. Volubles,

como las mercancías que podrían haber sido, si “verdaderos”, más allá de los márgenes de El Castillete. Y valiosos, como las mercancías que llegaron a ser (a través y más allá de la pintura), en el marco de la creación —los visitantes de El Castillete terminaron siendo los principales coleccionistas de una obra en cuya textura se confundían de múltiples modos la vida y la pintura, la locura y la productividad, la pulsión y la pasión: los lienzos, las muñecas y los objetos: el mundo y la obra del artista: El Castillete: Armando Reverón, en *vida-con-obra* (re)presentado¹⁰.

No casualmente, por ello, son las imágenes fotográficas del “loco de Macuto” las que introducen las reproducciones cuidadosamente catalogadas de la muestra. Y por ello, como siempre, Reverón actúa sus rituales de la producción en estas imágenes: su particular manera de hacer y rehacer un mundo —artificial, ficticio, postizo— en/para el recuadro/encuadre cinematográfico que es El Castillete —performático, acotado y prestado a la lente de la cámara, que a su vez ajusta y reajusta el ángulo de lo visible. Aquí, Reverón (artista moderno, por excelencia) reina. Es decir, es “Uno” entre todas estas “cosas” que aparecen dispuestas como figuras del delirio del genio —o de la genialidad del delirante— al interior de El Castillete, lugar de



residencia/resistencia del loco que fuera agente de su disparatada productividad... O, dicho de otra manera: es imagen rectora de ese espacio/plano que habitan las pinturas, las muñecas, los utensilios; y o/Objeto (visual), como ellos —entre ellos— de un mismo (e insistente) acontecimiento de exhibición.

Por su parte, y en el marco de esta gran puesta en escena que supone el texto reveroniano, al interior de El Castillete los o/Objetos de Reverón —ficticios y postizos, lo he dicho ya— bailan la ronda de una manera distinta de ser gozados. Paradójicamente “modernos”, como el artista que fuera su artifice, se usan entre ellos, en una (contra) economía del hacer semblante, del (a)parecer como ilusión, que no hace menos que “seducir” al espectador. Reverón porta el sombrero (remilgo de dandy, (dis)puesto para la ocasión; maestro de (la) escena “elegantemente” ataviado), que le sirve de rasgo caracterizador al rostro que lo porta en sus autorretratos; Reverón arma el abanico (entre frívolo y suntuoso), que sirve de adorno al desnudo femenino; las muñecas (actrices, modelos, prostitutas, como las que hicieron a los apasionamientos nocturnos de Baudelaire —artista de la vida moderna) posan silenciosas y mutantes, para los múltiples retratos y autorretratos que componen los lienzos del artista. Reverón (en el acto de su delirio, que son sus rituales de la creación) se deja fotografiar y se pinta, junto a las muñecas y objetos que hacen —conforman,



arman, escenifican, y cada vez con mayor énfasis— la excentricidad —que es también la sostenida perversidad/versatilidad— de su mundo¹¹...



3. En ese trabajo de exégesis literaria e historia de las mentalidades que es su libro *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, y a propósito de las diversas maneras en que el Occidente moderno piensa y actúa sus relaciones con el objeto, Giorgio Agamben propone la siguiente reflexión acerca del fetiche:

...el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente. // Esta ambigüedad esencial del estatuto del fetiche explica perfectamente un hecho que la observación había revelado ya desde hacía tiempo, o sea, que el fetichista tiende infaliblemente a coleccionar y a multiplicar sus fetiches. Que el objeto de su perversión sea una prenda de lencería de cierto tipo o un botín de cuero o una cabellera

femenina, el sujeto perverso quedará igualmente satisfecho (o, si se quiere, igualmente insatisfecho) con todos los objetos que presenten las mismas características. Precisamente en cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y *acumula un harem de objetos*, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría. // El fetiche revela así un nuevo e inquietante modo de ser de los objetos, de los *facticia* fabricados por el hombre (1995: 72-73; énfasis mío).

Más adelante, añade:

La historia de la migración semántica del término ‘fetiche’ esconde conocimientos instructivos. Lo que al principio se confina a la ajenidad de una cultura ‘salvaje’ como ‘algo hasta tal punto absurdo que no ofrece apenas presa al razonamiento que quisiera combatirlo’, retorna primero como artículo de masas en la esfera económica y después en la intimidad de la vida sexual como elección del deseo perverso. La proliferación de casos de fetichismo entre fines del siglo XIX y principios del XX (cortadores de trenzas, estercoleros, *renifleurs*, fetichistas del calzado, de los bonetes de noche, del crespón de luto, de la lencería, de las manchas en la lencería, de las pieles, de las pelucas, de los objetos de cuero, de los anillos y hasta de las palabras y los símbolos) corre parejas con la mercantilización total de los objetos, y después de las cosas dotadas de un poder religioso en objetos de uso y de los objetos de uso en mercancías, anuncia una nueva transformación de los *facticia* producidos por el trabajo humano” (1995: 107). Y continúa: “El ingreso de un objeto en la esfera del fetiche es cada vez el signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado. Es fácil identificar cuál es esa transgresión: para De Brosses, se trata de la transferencia de un objeto material a la esfera de lo divino; para Marx, de la violación del valor de uso; para Binet y Freud, de la desviación del deseo de su objeto propio. *El mapa de desviaciones del concepto de fetichismo*

dibuja así en filigrana el sistema de las reglas que codifican un género de represión del que los teóricos de la liberación no se han ocupado todavía: la que se ejerce sobre los objetos fijando las normas de su uso (108; énfasis mío).

Y en esta misma línea de análisis, apunta sobre Baudelaire y lo que en su caso se traduce como una relación conflictiva con la mercancía llevada al estatus de absoluto:

Es una fortuna que el fundador de la poesía moderna haya sido un fetichista. Sin su pasión por la vestimenta y el peinado femenino, las joyas y el maquillaje [...] difícilmente habría podido Baudelaire salir victorioso de su enfrentamiento con la mercancía. Sin la experiencia personal de la milagrosa capacidad del objeto-fetichismo de hacer presente lo ausente a través de su negación misma, acaso no se hubiera atrevido a asignar al arte la tarea más ambiciosa que el ser humano hubiese confiado nunca a una creación suya: la apropiación misma de la irrealidad (88-89)...

Rancho en Macuto, Luz tras mi enramada, "Pajarera", Rancho, "Maromero", Cocotero, "Esqueletos", "Esfúminos", "Caballote con parasol", "Porta pinceles", "Plumero", "Recipientes para pigmentos", "Cinturón con taparas", "Cinturón porta pinceles", "Paletas", La Cueva, Mujer en reposo, Juanita durmiendo, Desnudo en el paisaje, "Ramo de flores", La maja criolla, Juanita, Cinco figuras, Las tres majas, "Pelucas", Venezuela, Maja, "Alas de murciélago", Desnudo, "Flechas", Dos indias, "Escopeta", "Sombrero con flores", "Manojo de plumas", "Red de caza", Desnudo, "Maniquí", Niza, Figura, Figuras, "Abanico", "Abanico de plumas", Figura con abanico, "Máscaras", "Máscara —autorretrato", "Máscara y manos", Autorretrato, Juanita, "Espejo", Autorretrato, Autorretrato con muñecas —barba y pumpá, "Pumpá", "Coronas", Autorretrato con muñecas —y barba, Autorretrato con muñecas, "Traje de torero", "Banderillas", "Bolsa para pinceles", "Sombrero", "Chaleco", "Daga", "Botella", "Teléfono", Calle de La Guaira, "Peinetas", Dos figuras, "Mantilla", "Escapulario", La Verónica, "Estampa de Santa Ana", "Biblia", Anciano, tres mujeres y niño, "Cáliz", "Florero", Cinco bailarinas, "Juego de dominó", "Pandereta", "Libros de música", "Guitarras", "Mandolinas", Cruz de mayo, "Pedales de piano", "Acordeón", Navidad de muñecas... Y, capítulo

aparte, las muñecas: “Graciela”, “Serafina”, “Niza”... *Un harem de o/Objetos* constituyen los *facticia* —lienzos, muñecas y utensilios— de la *artificialia* reveroniana. Pero además, es posible pensar en las series que estos o/Objetos (los lienzos y las muñecas y los utensilios) van componiendo e intentar una enumeración por demás ilustrativa respecto de sus relaciones con todo un imaginario del fetichismo. Esas series de cosas más o menos inútiles aunque siempre accesorias, e imprescindibles al tiempo; *fáneros*¹², como los que hacen el gusto del fetichista: las pelucas, las máscaras, las coronas... a los que se suman otros, que podrían no hacerlo menos: los esqueletos, los afeites de pintura, los instrumentos musicales, los autorretratos, los desnudos femeninos, los adornos domésticos, los cuerpos de trapo... Esto es: la constelación excéntrica —la “obra”/el texto— del artista (el “loco”, el “genio”) que los puso a funcionar al interior de ese espacio que edificó “al margen” de la vida social de su época, para desaparecer en él —o, mejor, en palabras de Baudrillard: para “morir como realidad y producirse como ilusión” (1981). E, incluso más: la colección material que soporta la inscripción del nombre del artista como significante —de la loca genialidad y de lo moderno: de una, aunque delirante, modernidad— en la historia cultural de La Nación.

Baudelaireanamente, en este sentido, decía algunas páginas atrás, los o/Objetos de Reverón —cuadros, objetos y muñecas conjuntos— parecen nombrar la existencia de un mundo “autónomo” que es doble artificial —y siniestro, en consecuencia, para el ojo neurótico que mira— del mundo que paródicamente conforman en paralelo. Pero, además, de adentro hacia afuera ellos suponen también un asunto libidinal: la energía de un deseo que se invierte y reinvierte sobre sí mismo, y se exhibe en el acto de esa su liminaridad que le es característica. Así, pues, en el topos ritualizado de la creación que es El Castillete, el artista actúa su loca “productividad” —su productividad improductiva— a través de las cosas que dispone para su actuación; y allí los objetos se desplazan de un sitio a otro de la (re)presentación cruzando las fronteras en las que se confunden. Ahí se quiebran los límites de la Razón —¿qué es lo verdadero?, del Sentido; ¿qué, lo valioso?— y de la Comunicación —¿qué es aquí lo que hace resto?

Como en una tórrida presentificación de lo telúrico, entonces, Reverón —el artefacto— se carga de una fuerza residual, atópica, que parece regir la perversa manipulación de los extraños fetiches de los que se rodea en escena —una fuerza propia de lo menor, como apuntarían Deleuze y Guattari (1990): el sombrero es “signo”, paradójico y ambiguo, de identidad; las muñecas son vestidas y desvestidas para el retrato (además de castigadas y absueltas, en el proceso y ante las cámaras); los adornos de “fuera” se vuelven adornos del “adentro” (de la pintura); las líneas difusas de los dibujos se vuelven confusión de adminículos —cinturones, parasol, esfúminos— empleados en la (puesta en) escena de la creación plástica. Los planos se entrecruzan y se confunden; las cosas entran y salen del cuadro; los cuadros van y vienen del *happening* de su creación. La obra entera de Reverón se dilapida ante las cámaras. Reverón regala este espectáculo a quien acude a El Castillete. Y todo ese gasto enorme deviene plus de goce sobre el o/Objeto que ese espectador se lleva a cambio —un cuadro: que es Reverón; que es la impronta, documento y acontecimiento, de lo real de su diferencia.

Afirman Deleuze y Guattari respecto de Kafka:

Por eso resulta tan burdo, tan grotesco, oponer la vida y la escritura en Kafka; suponer que se refugia en la literatura por carencia, por debilidad, impotencia frente a la vida. Un rizoma, una madriguera, sí; pero no una torre de marfil. Una línea de fuga, sí; pero de ninguna manera un refugio. La línea de fuga creadora arrastra consigo toda la política, toda la economía, toda la burocracia y la jurisdicción: las chupa, como el vampiro, para obligarlas a emitir sonidos aún desconocidos que pertenecen al futuro inmediato: fascismo, stalinismo, americanismo, las potencias diabólicas que tocan a la puerta. Porque la expresión precede al contenido y lo arrastra (con la condición, por supuesto de que no sea signifiante): vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor. Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas, cuando de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables (1990: 63).

En el caso de Reverón, ese artefacto que es una madriguera —ese fenómeno menor, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari—, lo inclasificable deviene síntoma de un futuro nacional: la encarnación de una modernidad que no consigue representarse sino como delirio.

Notas:

- ¹ Enumero de manera poco exhaustiva. Los materiales iconográficos, visuales y audiovisuales del archivo Reverón son muchos más. Pero mi falta responde a un criterio: de cara a la intuición que persigo en el *corpus*, me interesan más los documentos comunes: los que perduran en el tiempo y bajo dominio público.
- ² “*Impresión freudiana* querría decir [por ejemplo] la impresión *dejada* por Sigmund Freud, a partir de la impresión *dejada* en él, inscrita en él desde su nacimiento y su alianza, desde su circuncisión, a través de toda la historia, manifiesta o secreta del psicoanálisis, de la institución y de las obras, pasando por la correspondencia pública y privada, incluida la carta de Jacob Shelemoh Freud a Shelemoh Sigmund Freud en memoria de los signos o avales de la alianza para acompañar la ‘piel nueva’ de una Biblia. Quiero hablar de la *impresión dejada* por Freud, por el acontecimiento que porta este apellido, la *impresión* casi inolvidable e irrecusable, innegable [...] que Sigmund Freud le habrá *hecho* a cualquiera que, después de él, hable *de él* o *le* hable, y deba, por tanto, aceptándolo o no, sabiéndolo o no, dejarse marcar así [...]” (38; énfasis del autor).
- ³ A diferencia de la primera retrospectiva del artista, organizada por Alfredo Boulton un año después de su muerte, en 1955, donde la independencia de los cuadros pretendía borrar de manera manifiesta cualquier interferencia de lo biográfico reveroniano —que era lo patográfico de Armando Reverón— en la valoración, crítica y mercantil de su pintura, esta exposición marca la inserción definitiva de los objetos y muñecas al universo plástico de Reverón. Su inscripción, como obra, *corpus* reveroniano.
- ⁴ Dice textualmente Foucault: “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres [...] Este texto cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas,

- f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas'. En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto" (1967: 1).
- ⁵ A propósito de estas primeras formas de la colección, Yvette Sánchez apunta lo siguiente: "De la cámara de los tesoros medieval se pasó a la cámara de maravillas y al gabinete de curiosidades a partir del siglo xv, en los que se empezaron a colocar los objetos heterogéneos según un mínimo principio clasificador entre los *naturalia* (objetos sacados de la naturaleza: flora, fauna, minerales), *artificialia* (manufacturados por el hombre, artesanía en su sentido más amplio de materiales orgánicos e inorgánicos), *mirabilia* (rarezas y curiosidades que también podrían proceder de la naturaleza), *scientifica* (instrumentos astrológicos, relojes, brújulas, globos geográficos) y la *biblioteca* (obras de arquitectura, filosofía, religión y referentes al gabinete de arte). Estos testimonios de lo maravilloso, lo único, lo estrafalario ayudaron a modificar costumbres y mundos transgresivos o 'paganos'" (1999: 28).
- ⁶ Leemos el artefacto: la exposición interviene la composición del archivo Armando Reverón. Lo redimensiona. Es decir: vuelve a disponer sus elementos/documentos en función de una lógica particular del sentido: lienzos, dibujos y objetos como integrando una misma enunciación plástica —y antecediendo de distintos modos a diversas vanguardias del siglo xx.
- ⁷ Si bien en 1993 la Fundación Museo Armando Reverón organizó una muestra titulada *Los objetos de Reverón. La ilusión de inventar la realidad* en El Castillete, donde se sentaban las bases para una lectura histórica y estética de los objetos del artista, allí considerados como "parte" *indisociable* de su obra, no es sino a partir de esta exposición que podemos concebir la "obra reveroniana" como un conjunto de "creaciones" donde conviven los lienzos (paisajes, desnudos y autorretratos), las muñecas y los "controversiales" objetos.
- ⁸ La distinción gráfica entre el uso de cursivas para los lienzos, y el entrecomillado para los objetos, contraria al criterio que rigiera la composición museográfica de la referida muestra y del catálogo que le sirviera de registro, me corresponde; y ella responde a la idea de seguir conservando la distancia que separa los términos distintos — por el mismo artista y por la crítica de su época— de esta proliferante

textualidad que arma el conjunto de lienzos, objetos y muñecas, y sus en múltiples direcciones maneras de relacionarse con el mundo y entre sí. El texto reveroniano nombra al mundo, y se nombra como productividad en él.

⁹ En un artículo de su conocido volumen *Escrito sobre un cuerpo* (1969) Severo Sarduy apunta acerca de esta “pasión por el Objeto” a la que me refiero aquí como signo de lo moderno en el texto reveroniano: “En 1936 el objeto alcanza su apoteosis. Baste con citar la exposición de la galería Charles Rattton. Había allí *objetos naturales* (águas, bloques de bismuto que parecían letras de imprenta, plantas carnívoras, un oso hormiguero disecado, un huevo gigantesco); *objetos naturales interpretados* (un mono entre helechos); *objetos naturales incorporados* (caracoles en las esculturas de Max Ernst); *objetos perturbados* (utensilios totalmente desfigurados que se hallaron en las ruinas de St. Pierre de la Martinique después de la erupción del Mont Pelé, en 1902); *objetos encontrados* (un libro rescatado del fondo del mar, un bizcocho en forma de estrella firmado Raymond Roussel); *objetos encontrados e interpretados, objetos americanos y de Oceanía*, “ready-mades”, *objetos matemáticos y objetos surrealistas*. Cito dos de estos últimos: el perico disecado, plasmado sobre un pedazo de madera hueco que contenía una pierna de muñeca, entre un péndulo y un mapa, de Miró, y, el éxito de la exposición, *Taza, plato y cuchara*, todo forrado de piel, de Méret Oppenheim” (1969: 104).

¹⁰ El tema de las relaciones vida/obra en el caso de Armando Reverón no deja de ser problemático a los ojos de la crítica. De hecho, hay toda una línea de pensamiento, cuyo origen se desprende de las observaciones de críticos y coleccionistas apenas fallecido el artista, que condena cualquier intento de vincular lo que a todas luces fue una existencia atravesada por el delirio con la pintura reveroniana. Carlos Silva, por ejemplo, lo expresa en los siguientes términos: “Nuestras mismas crítica e historia del arte contribuyeron a opacar la obra de Reverón, dentro y sobre todo fuera de las fronteras venezolanas. La confluencia ideológica de opiniones del común sin fundamento y la consecuente estratificación de doxemas, y de la gran mayoría de los textos publicados sobre el más importante artista venezolano, condujeron a presentarlo como una aislada y portentosa instancia discursiva, en el fondo sin precedentes mundiales, sin articulación con los saberes y las condiciones generales de su época, y sin una prospectiva. Se ha insistido indefectiblemente, hasta obtener una efigie exótica hasta para los mismos latinoamericanos, en los siguientes lugares comunes que todo lo oscurecen: la leyenda del ‘solitario de Macuto’; su genialidad

(concepto de la crítica romántica sin ningún valor explicativo); los bailes ceremoniales cuando pintaba (todos fingidos, como lo comunicó personalmente a Juan Liscano y a Rafael Pineda: ‘Todo lo que hay que hacer para vender un cuadro!’); las muñecas sobre las cuales se han sugerido desviaciones eróticas del pintor (las hacía Juanita, su mujer, y no él, cansada de posar); su insularidad y excentricidad (situación muy frecuente entre los artistas del siglo XIX y de las primeras décadas del XX); la afirmación del más vetusto positivismo tayneano de que la cenital luz tropical fue la causa de la evanescencia cromática y la parquedad lineal; su pintura como obra proveniente de estados de trance, delirantes, al borde de la psicopatía; la identificación de su creatividad sobre todo y en gran manera con el paisaje costeño” (2003:26).

- ¹¹ Práctica recurrente en algunos artistas coleccionistas a partir del siglo XV, como expone Yvette Sánchez, es relativamente común que el artista se rodee de los objetos que pinta en sus telas. Ya Rembrandt, afirma la autora, “coleccionaba para formarse e inspirarse, es decir, que utilizaba como materia prima en la elaboración de sus obras: cuadros, gráficos, objetos del mundo animal y vegetal (conchas y caracoles, plumas, pájaros, plantas marítimas y terrestres, animales disecados), minerales y fósiles, objetos históricos (bustos de yeso de la Antigüedad grecolatina) y exóticos (procedentes de países lejanos, sobre todo orientales, porcelana china y japonesa), armas y sellos. Ordenaba su colección enciclopédica cronológicamente y según materias, dirigiendo la mayor atención a los cuadros de maestros holandeses del XVII, sobre todo al trabajo gráfico, y a la pintura renacentista italiana. Son significativas la asimilación y explotación de este núcleo de su patrimonio en su propio trabajo. Pintaba ciertas fisonomías antiguas según los retratos auténticos, combinaba sus representaciones bíblicas con impresiones indias, extraídas de su stock de obras procedentes de estas regiones asiáticas” (1999: 84). Asimismo Frida Kahlo, según Sánchez, practicó esta extravagancia de coleccionar objetos para usarlos luego como modelos en sus cuadros. Y, asimismo, la pintora norteamericana Georgia O’Keefe (1887-1986), cuyo “trabajo consiste exclusivamente en reproducir *naturalia*, flores, minerales y huesos animales, recogidos en el paisaje desértico de Nuevo México, donde vivió sola cuarenta años [...] en su Rancho de los Brujos. De los esqueletos animales, recolectados en sus expediciones por la naturaleza parca y luego dispuestos en toda la casa como joyas, le atraía la belleza de la forma, nunca el contenido simbólico. De las piedras halladas no le interesaba el origen geológico, sino sentir el placer táctil al palpar la superficie lisa. La casa tenía apenas muebles,

parecía un monasterio, en cambio O'Keefe solía exponer por doquier [...] sus piedras raras, pedazos de madera, ramos rudos y nudosos, plumas, piñas de pino. Guardaba en un cajón de vidrio un esqueleto de serpiente, o tenía un hueso de pelvis que colgaba en la casa como móvil, y que pintaba en muchas variaciones cromáticas” (87). Lo curioso de esta práctica en Reverón pasa, sin embargo, por el tipo de o/Objeto fabricado, coleccionado y usado —sus o/Objetos, inseparables en la escena de la creación e inseparables de la imagen de quien fuera su creador—; así como también por el modo de hacerlo aparecer, a través de la pintura y más allá de ella, en el imaginario de sus espectadores a lo largo del tiempo.

- ¹² En su texto sobre la noción de semblante propuesta por Jacques Lacan, Jacques Allain Miller se refiere a este tipo de objeto postizo en los términos que siguen: “Este semblante está tomado del cuerpo del hombre, y Lacan lo define de manera muy precisa con la palabra *fánero*, que mencioné una de las últimas veces y que pertenece a la misma serie que *epifanía* o *fenómeno*. *Fanerós* es lo aparente; en biología, en anatomía, califica justamente las producciones epidérmicas, lo que no necesita cirugía para poner al desnudo aquello de lo que se trata. Así, los cabellos, los pelos, las plumas son fáneros para la especie animal; para los peces, las escamas; para los felinos, por ejemplo, las garras [...] Las uñas y los dientes también son fáneros. Lacan ubica en la misma serie esta parte del cuerpo del hombre que dio origen al significante del falo, a la que describe como adherida al cuerpo y cuyo carácter eréctil la hace aparecer de alguna manera amovible, como si no perteneciera enteramente al conjunto, sino que estuviera de más, y podría aparecer de menos” (2002: 164).

Iconografía

Rancho en Macuto, 1927. Óleo y temple sobre coletó.

Autorretrato con muñecas —sin pumpá y sin barba, 1949. Pastel, carboncillo y tiza sobre papel adherido a cartón.

“Porta pinceles”, sin fecha. Yute, fibra, hilo y madera.

“Espejo”, sin fecha. Bambú, papel kraft, papel de aluminio y alambre.

“Alas de murciélago”, sin fecha. Papel kraft, caña, pigmento, pabilo y liencillo.

“Serafina”, hacia 1940. Tela, alambre, pabilo, papel periódico, yute y pigmentos.

“Pumpá”, sin fecha. Tela y cartón y cuero.

Armando Reverón (Fotografía de Victoriano de los Ríos, 1950).

Entrada de El Castillete. Foto tomada desde el interior, poco después de la muerte del artista, por Victoriano de los Ríos.

Portada del Catálogo de la exposición *Armando Reverón: el lugar de los objetos* a cargo de Luis Enrique Pérez Oramas (Galería de Arte Nacional, Caracas: 1999).

Reverón con mono (Fotografía de Victoriano de los Ríos, 1950).

Reverón con mono (Fotografía de Victoriano de los Ríos, 1950).

“Pumpá”, sin fecha. Tela y cartón y cuero.

Autorretrato con muñecas —barba y pumpá, 1949. Carboncillo, crayón, tiza y pastel sobre papel adherido a cartón.

“Abanico de plumas”, sin fecha. Plumas de ave pigmentadas, fibra y pabilo.

Figura con abanico, hacia 1945. Carboncillo sobre papel adherido a cartón.

Ensayo visual de Luis Brito (cuatro fragmentos de la serie).

Referencias Bibliográficas

Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. València: Pre-Textos.

Anzola, Edgar. *Armando Reverón* (Documental, 1934).

Arráiz Lucca, Rafael (2007). *Armando Reverón*. Caracas: Playco editores.

Asociación Venezolana de Psicoanálisis y Espacio de Arte Periférico de Caracas. Exposición: *La sombra del objeto cayó sobre el yo*, 2006.

Balza, José (1983). *Análogo / Simultáneo*. Caracas: Galería de Arte Nacional

Barthes, Roland (1987 [1971]). “De la obra al texto”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, Jean (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila editores.

Benacerraf, Margot. *Reverón* (Película, 1952).

Benjamin, Walter. (1989 [1935]). “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Boulton, Alfredo. *Iconografía de Armando Reverón* (1930).

- Brito, Luis (2001). *Ensayo visual*. Catálogo de la exposición Armando Reverón: el lugar de los objetos, a cargo de Luis Enrique Pérez Oramas (Galería de Arte Nacional, Caracas, 1999).
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Cabrujas, José Ignacio (2009). "Autorretrato de artista con barba y pumpá". En *Obras completas*. Caracas: Equinoccio.
- Calzadilla, Juan (1975). "Aproximación biográfica". En: *Armando Reverón 10 ensayos*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Contramaestre, Carlos (1969). *Armando Reverón, el hombre mono*. Caracas: Ediciones de El Techo de la Ballena.
- De Los Ríos, Victoriano. *Iconografía de Armando Reverón* (1950).
- De Menil, Jean. *Iconografía de Armando Reverón* (1940).
- De Ugalde, Martín. "Reverón quiere curarse y volver a pintar". *Revista Élite*. Caracas: 1953.
- Deleuze, Giles (1973). *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari (1990 [1975]). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- ____ (1994 [1968]). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1997 [1975]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Elderfield, John (con asesoría de Luis Enrique Pérez Oramas) *Reverón*. Catálogo de la exposición: Museo de Arte Moderno de Nueva York, 2007).
- Exposición *Armando Reverón*. Caracas. Museo de Bellas Artes, 2008.
- Exposición *Los objetos de Reverón. La ilusión de inventar la realidad*. Fundación Museo Armando Reverón, Caracas, 1993.
- Feldman, Moisés (1975). En: *Armando Reverón 10 ensayos*. Caracas: Ediciones del Consejo Municipal.
- Foucault, Michel (1967 [1966]). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- González León, Adriano (2001). *Viento blanco*. Caracas: Rayuela. Taller de ediciones.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.

- ____ (1996 [1935]). "El origen de la obra de arte". En: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Lacan, Jacques (1980 [1963]). "Kant con Sade". *Escritos 2*. México: Siglo XXI.
- Lucca, Roberto. *Reverón* (Grabación documental, 1945-1949).
- Palenzuela, Juan Carlos (2007). *Reverón: La mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela.
- Pérez Oramas, Luis Enrique. *Armando Reverón: el lugar de los objetos*. Galería de Arte Nacional, Caracas, julio-octubre de 2001.
- ____ *La construcción de un personaje: imágenes de Armando Reverón*. TAG, Caracas, septiembre-noviembre de 2004.
- Razetti, Ricardo. *Iconografía de Armando Reverón* (1959).
- Rísquez, Diego. *Reverón* (Película, 2011).
- Sánchez, Yvette (1999). *Coleccionismo y Literatura*. Madrid: Cátedra.
- Sarduy, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Silva, Carlos (2003). "Reverón autor, no actor". En: *Encuentro de la crítica de arte en Venezuela*. Caracas: AICA press.
- Vegas, Federico (2013). *Los incurables*. Caracas: Alfa.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.