

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

Por Irene Arismendi¹

El artista venezolano Armando Reverón creó un mundo fantástico cuya construcción objetual puede ser leída desde el ámbito de lo escénico. Este trabajo aborda en particular los objetos y muñecas que realizó en su taller El Castillete, escenario de sus creaciones. La teatralidad se hace presente a través de los grotescos objetos y mujeres de trapo, dispuestos en el espacio para ser vistos de cierta manera. De igual forma, es posible identificar un despliegue performático en la obra de Reverón, cuya vida misma se apartó de toda convención.

Palabras Clave: Armando Reverón, diseño escénico, performance, teatralidad, Venezuela.

Stage design and objectual construction in the work of Armando Reverón
Venezuelan artist Armando Reverón created a fantastic world of objectual constructions that can be read as a form of stage design. The following essay addresses the theatricality and performativity of Reverón's grotesque objects, particularly his rag dolls, produced in his workshop El Castillete, which acted as a stage for his creations.

Key words: Armando Reverón, state design, performance, theatricality, Venezuela.

El presente trabajo aborda la obra objetual del artista venezolano Armando Reverón (1889-1954) con el fin de indagar su creación de espacios

1. N. del ed. Irene Arismendi es artista e investigadora venezolana egresada de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una tesis sobre Armando Reverón, en la que se basa el presente trabajo.

escénicos metafóricos mediante el manejo de utilería fantástica. Su obra está compuesta de objetos y muñecas de diversos tipos que actúan como representaciones de un imaginario vinculado con las nociones de soledad, de silencio, de ausencia y de libertad creativa.²

La disposición escénica de las muñecas y objetos nos permite reflexionar sobre la construcción poética que realizó Reverón, asunto que podemos relacionar con el acontecimiento escénico del que habla Jorge Dubatti en su libro *El convivio teatral*. Allí Dubatti hace una definición de lenguaje poético que bien puede relacionarse con una estructura verbal o no verbal que constituye signos y que da origen a un universo paralelo: "...otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético" (2003, 20). Hacer este planteamiento a la luz de nuestro objeto de estudio es legítimo, ya que aún cuando las teorías de



© Armando Reverón con barba, paltó y corbata (1954).
Fotografía: Victoriano de los Ríos.

2 Armando Reverón inició su formación artística en 1908 en la Academia de Bellas Artes de Caracas. En 1911 se ganó una beca para realizar estudios en España, donde recibió la influencia de la obra de Goya, el Greco y Velázquez. Posteriormente viajó a París, donde estudió con José Moreno Carbonero, maestro de Dalí. Cuando regresó a Venezuela en 1915, el país se encontraba gobernado de manera dictatorial por el General Juan Vicente Gómez (quien gobernó durante 27 años). En ese período no existía 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— quedó diluido y cada uno de los artistas que lo componían —incluido Reverón— tuvieron que tomar otros rumbos para seguir pintando. Fue entonces cuando el artista decidió irse a pintar al mar, a la Guaira, en el Estado de Vargas.

Dubatti se refieren a espacios conviviales entre personas presentes, en Reverón se desarrolla una construcción poética de representaciones que indudablemente contribuyeron a poblar ese universo paralelo movido por la teatralidad, el carnaval y el juego. La construcción de un espacio escénico a partir de la plástica objetual surge cuando los objetos se resignifican y pasan a ser personajes que entran en el juego escénico.

Así, podemos plantear que los objetos en la obra reveroniana son susceptibles de ser *expectados*, es decir, vistos por un público, en el sentido que le da Dubatti al fenómeno del acontecimiento *expectatorial*, espacio de contemplación fundamental para la construcción poética. Todo aquello que está en un lugar determinado mientras otro lo observa puede verse como un acontecimiento escénico en el cual se establece un diálogo entre el objeto inanimado y el que observa. Los espacios escénicos 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. En el caso de Reverón, él dispuso dentro de su atelier El Castillete cada objeto en una situación teatralizada que les otorgó una funcionalidad escénica. Es de hacer notar que esta funcionalidad se daba sólo dentro de El Castillete, y que fuera de él eran sólo cosas, imitaciones de objetos reales. 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.

Los objetos reveronianos pueden pensarse como objetos escénicos, ya que formaban parte de la visión performática con la que el artista compartía el oficio de pintar y su necesidad afanada de buscar la luz en la pintura. Según palabras del propio Reverón:

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 (Citado en Calzadilla 1990, 100).

Al introducir en su obra la posibilidad de confeccionar y crear casi cualquier objeto —incluyendo muñecas— Reverón nos plantea una

necesidad de ocupar el espacio tridimensional. De allí que nuestro artista no fuera únicamente pintor, pues la misma inquietud que lo movió a crear ese 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 que crea objetos integrados por jaulas, pájaros y flores, que tuvieron una disposición escénica dentro de El Castillete.



● Pajarera. s/f. Materiales: Bambú, alambre de gancho, cartón, papel Kraff, creyones, hilos de colores delgados, pegamento. Exposición Armando Reverón (2009-2010). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela. Fotografía: Irene Arismendi.

La necesidad de experimentar en la obra reveroniana también está presente en la obra de Tadeusz Kantor, específicamente *La clase muerta*, en la que demostró sus habilidades como director, escenógrafo y artista plástico. La experimentación llevó a Kantor a la construcción de un lenguaje a través de recursos alejados de la palabra, como los llamados *emballages*. También en su obra encontramos objetos, elementos que van 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 *objetos encontrados*, como los que propuso Marcel Duchamp dentro del dadaísmo. Según Kantor:

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 rompimiento con el texto literal condujo a 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 escultor. El pintor ya no sólo se quedó en el lienzo detrás de un caballete, sino que sintió la necesidad de pintar... pero en el espacio.

Cuando se habla de escenografía, de utilería, de vestuario, de teatro de actores y teatro de títeres, hay un lenguaje en común que hermana a los oficios plástico y escénico. En primer término, encontramos la necesidad que tienen ambos de comunicar, y esto es lo que los 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, ya que estamos hablando de forma, de colores, de texturas, de proporciones. Las artes escénicas son también artes plásticas, ya que al finalizar la representación quedan —por así decirlo— los vestigios: bocetos, maquetas de los escenarios, maquetas de las propuestas escenográficas, dibujos, vestuarios, reproducciones fotográficas y videográficas, telones, anotaciones, planes de trabajo, etcétera.

Los objetos de Reverón fueron en algún momento dado —quizá en los inicios de estas creaciones hacia 1926— modelos para sus pinturas. Esto queda evidenciado en la mayoría de su obra pictórica en la que podemos apreciar la presencia de objetos como las coronas, los instrumentos, los plumajes y hasta las mismas muñecas. Sin embargo, no nos queda la menor duda de que cuando Reverón comienza a componer escenas, ya los objetos dejaban de ser solamente modelos y pasaban a ser utilería “teatral”, las cosas que él necesitaba para la configuración de este espacio escénico y para construir el discurso performático que acompañó su pintura. En este sentido, 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. Como afirma el crítico Luis Enrique Pérez, “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, 75).

Lo escénico no estaba desprendido de la obra del artista. Por el contrario, fue un vínculo muy fuerte para llegar a su obra plástica, para explorar con la materia y para hacer reflexiones muy concretas sobre la luz. La parte orgánica, escénica y gestual —vinculada a lo ritual— que desarrolló Reverón a partir de su utilería es un tema poco estudiado, y pudiera extenderse a investigaciones sobre otros aspectos de su vida, como la sexualidad, el erotismo, la locura y muchos más.

Los objetos de Reverón fueron, a diferencia de otros objetos en el arte, artesanalmente fabricados. Su mayor creación, las muñecas, fue el reflejo de una intimidad en la que, podríamos especular, la soledad del artista lo llevó a crear “compañeras” de trapo. 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. Los objetos de Reverón fueron creados con una concepción espiritualista o animista, ya que para él todas las cosas tenían espíritu. Minuciosos, pero a la vez toscos y grotescos, sus objetos pueden tener un aire infantil, ligados al ideal de mundo que él mismo se imaginó, inventó y corporeizó mediante una visión escénica que inundó cada rincón de aquella gruta de Macuto (su vivienda).

Para hablar del espacio plástico y escénico en la obra reveroniana es preciso mencionar su *atelier* mágico —su casa y taller— bautizada por él mismo como El Castillete, un rancho³ construido con diversos mate-

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

riales naturales. Era una suerte de gruta que por sí sola podríamos catalogar como el primer gran objeto que ideó el artista para apartarse de lo convencional, refugio que fungió como escenografía para las obras que allí desarrolló. El Castillete era “la cosa” que, dentro de sí, contenía otras cosas (objetos). En términos teatrales, era lo que Gastón Breyer denominó “escenografía-objeto”, sustentada por otras estructuras objetuales.

Para Reverón, sus objetos y muñecas eran utensilios que necesitaba para vivir; por esta razón, hizo una diferenciación entre sus pinturas y sus objetos: las pinturas tenían valor monetario y comercial —las vendía y algunas veces las regalaba—, mientras que sus objetos tenían un valor de uso y nunca salieron de El Castillete.

Según Huizi, “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” (2001, 47). Hubo mucha gente que sólo con la intención de burlarse de aquellas acciones de naturaleza teatral se acercaban al taller, por lo que Reverón decidió construir alrededor de su Castillete una gran muralla de piedras, haciendo que la fachada de aquel humilde rancho se convirtiera en una imponente fortaleza.

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. El sentido de estos objetos tiene un poder en la representación, y en el espacio habitable crean la dramaturgia visual y entran en el orden de lo plástico y de lo escénico. El tratamiento de los materiales nos habla de unas manos hábiles y de un espíritu eminentemente artesanal.

Estos materiales transmutados en objetos performáticos mantienen aún hoy en día una presencia contundente. Ver a las muñecas posando inertes, mal maquilladas con sus vestuarios viejos, es intuir la huella de un mensaje que estaba evidentemente vinculado con la muerte. Hay en toda su producción objetual una decadencia, una mancha, un misterio.

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. Reverón muchas veces jugó ambos papeles, el de creador y espectador de sus majas. “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

para escuchar pasmadas un ritmo loco de trompetas” (Ugalde, 1979, 18).

Los objetos creados por Reverón son muy diversos, y tienen las siguientes características:

- Son seres, personajes y presencias arcaicas.
- Habitan espacios y crean un lenguaje.
- Son objetos fabricados que, 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 son: las máscaras, las armas, los sombreros, los instrumentos musicales, las muñecas, las flores y los esqueletos de alambre; y los que entran dentro del orden del ritual podrían ser: los tapones de oídos, las coronas de palmas y las fajas vegetales para ceñirse la cintura.
- Son objetos rústicos, deformes, artesanales y minuciosos.
- Pertenecen al orden de lo visual, de lo escénico y de lo plástico; crean composiciones en las que prevalecen valores plásticos y espaciales, como el equilibrio, la luz y las texturas.
- Son evocadores de presencias infantiles.
- Son modelos visuales, representaciones para intervenir y dinamizar las diversas escenas.
- Son fantasías materializadas que hacen evidente la experimentación con la materia viva y un agudo sentido de la visión.
- En la plástica el objeto queda dibujado y se proyecta en la escena como actor con un texto y un rol.

Nos detendremos ahora en las mujeres de trapo con las que Reverón materializó su necesidad de sentir la compañía del cuerpo humano, de detallarlo, de dibujarlo. En estas muñecas hay una evidente desproporción de las formas y desfiguración tanto del rostro como del cuerpo, y representan el lado más oscuro de toda su producción objetual. ¿Qué significan estas figuras de trapo y pintura a las que el artista les confeccionó vestuarios, pelucas y accesorios?

El conflicto de la figura femenina en Reverón radicó en aspectos como la castidad que profesó, el amor que sintió por su hermana adoptiva y posteriormente el dolor que le significó su muerte. Basándonos en esto, podríamos especular que estas muñecas fueron materializaciones de su nostalgia por la figura materna ausente que transforma en imagen onírica y fantasmal, pero no obstante positiva, susceptible de ser amada y cuidada.

El amor desmesurado hacia estas inertes criaturas lo llevó a perpetuarlas en pinturas como *Anciano, tres mujeres y un niño*, *Las tres modelos*, *Bailarinas*, *Navidad con muñecas* y *Mujer con muñecas*. Todas estas son composiciones en las que Reverón plasma modelos inertes en medio de muñecas igualmente inertes, lo que produce una confusión turbadora, evocadora del *Unheimlich* freudiano, ese imaginario de lo siniestro que “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). El mismo Reverón explica su obsesión:

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, 2007, 226).

Podemos abordar a las muñecas como objetos siniestros, por su condición inanimada que respondía a la caprichosa elección del artista por crear objetos que, en el momento de su representación, establecen un lindero entre la vida y la muerte. Es siniestra la ambigüedad, por ejemplo, de la carne que en realidad es trapo y de la tela que contrasta con la cabellera humana. Lo mismo ocurre con los ojos abiertos y fijos, como si en realidad miraran. Freud definió a lo siniestro como la 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).



A pesar de la tosquedad con la que fueron construidas, las muñecas de Reverón 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. Elaboró y diseñó sus vestuarios con fibra de coco, plumas, retazos de telas, y algunas veces también las vestía

● S Cabeza de títere, s/f. Tela, alambre, cabello, piedra, hilo y papel impreso. Fotografía cortesía de Irene Arismendi.

con indumentarias indígenas, como los guayucos o taparrabos.⁴ Con sus caras de trágica alegría, cada muñeca tiene su personalidad y nombre propio (Serafina, Graciela, Niza, Alicia), cuestiona los cánones de belleza tradicional y forma parte de un 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 representaciones de una sexualidad que se quedó estancada y reprimida en el tiempo.



© Serafina y Graciela, s/f. Exposición Armando Reverón (2009-2010). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela. Fotografías: Irene Arismendi.

Los muñecos infantiles también figuraron en esta producción de trapo. Son enanos deformes, rubios, negros o morenos, con rasgos igualmente grotescos. Como se apuntó arriba, podemos comparar los muñecos reveronianos con los maniqués de Kantor, que encarnaban el aspecto engañoso de vida. Los maniqués de Kantor eran una extensión del actor y los personajes los llevaban a cuestas como parte de su pasado. También podemos asociar a las muñecas de Reverón con la muñeca de *El hombre de la arena*, cuento de Hoffman, o con las muñecas del fotógrafo surrealista Hans Bellmer, cuyas inquietantes imágenes presentan

4 El *guayuco* o taparrabo era y aún es la prenda de vestir tradicional del indígena venezolano, y varía en materiales y forma de acuerdo al grupo étnico.

muñecas con múltiples posibilidades anatómicas, seres que están entre la vida y la muerte, como las muñecas de Reverón.

Nuestro interés en estas majas reveronianas se debe a la disposición escénica que tuvieron dentro de El 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, como notamos antes. 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:

Una tarde Reverón tenía todo preparado para dirigir, quizás, uno de sus mejores conciertos. Ya se encontraban en sus siales 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).

Las muñecas son presencias extrañas, sombras ataviadas de color por el maquillaje, pero descoloridas a la vez por el material tan rústico del que están hechas. Sus gestos se quedaron sin movimiento, pero aun así fueron siempre las actrices de las escenas y de la vida performática que Reverón asumió dentro de El Castillete.

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 creado a partir de su propia vida. Podemos ver evidencia de la teatralidad en Reverón en fotografías, videos y algunos testimonios que nos dan cuenta de cómo el artista estuvo estrechamente vinculado con las artes escénicas —sobre todo durante su estancia en España y Francia— mientras que en Venezuela siempre participaba en los carnavales del puerto de la Guaira, muy conocidos

por el despliegue de colores, disfraces y máscaras.⁵

Reverón sintió afinidad por la obra de algunos artistas europeos que plasman universos escénicos. De Velázquez le inspiró la riqueza 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; y de Degas le interesaron sus retratos de bailarinas.

Reverón poseía un agudo sentido del performance y la escena. “Más que un pintor Reverón era un gran actor. Era ante todo un hombre de teatro” (Calzadilla 1979, 35). Sus procesos de creación pictórica y objetual 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—; rituales para comer —su alimentación era completamente frugal—, y rituales para vestir con atuendos sumamente austeros. En este sentido podría decirse que Reverón fue, además de pintor, artista corporal, ya que su trabajo partía de la materia misma, de su propio cuerpo. “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).

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 en los que asumía diversos roles. Durante la última etapa de su existencia, vida y performance se confundieron.

Los objetos reveronianos producen un recuerdo que es extraño pero familiar a la vez, y esto no sólo en las muñecas —cuyas miradas no miran y cuyos cuerpos no son cuerpos— sino también en los objetos que son representaciones visuales eficientes en el ámbito escénico: 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.

El mundo imaginario de Reverón fue infinito, y nos queda a nosotros seguir indagando sobre la complejidad que representa la vida y obra

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

de este artista y lo mucho que aportó a este encuentro entre lo plástico y lo escénico. Si habláramos de los inicios del performance en Venezuela, tendríamos entonces que empezar hablando de Armando Reverón.

Bibliografía

- Balza, José. 1982. *Sobre los objetos de Armando Reverón*. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Breyer, Gastón. 2005. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño Escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Calzadilla, Juan. 1979. *Reverón: 18 testimonios*. Caracas: Lagoven, S.A./ Galería de Arte Nacional.
- _____.1990. *Voces y Demonios de Armando Reverón. Cuentos/ Anécdotas/ Pensamientos*. Caracas: Alfadil.
- Corbin, Henri. 1989. “Las muñecas de Reverón”. *Imagen*. Vol. 119. Núm. 59/60 (Noviembre-Diciembre). Caracas, p.49.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Elderfield, John. 2007. *Armando Reverón*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Freud, Sigmund. 1978. *Lo siniestro*. México: Letracierta.
- González León, Adriano. 1989. “Reverón y su mujer de trapo. Alaminta”. *El Nacional*, 5 de Septiembre, p. 1, Caracas.
- Huizi, María Elena. 1979. “Armando Reverón: Presencia del mito en el espectáculo”. *El Universal*, Caracas, 9 de septiembre, p.4.
- Kantor, Tadeusz. 1984. *El Teatro de la Muerte* (selección y presentación

de Denis Bablet). Buenos Aires: La Flor.

Liscano, Juan. 1993. *Los objetos de Reverón: La ilusión de inventar la realidad*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón.

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

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

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

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

Salcedo, Antonio. 2000. *Armando Reverón y su época*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón.

Tovar, Orly. 2000. "El objeto como lugar para la representación de la intimidad". Tesis de licenciatura en Artes Plásticas. Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón. Caracas.