REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
MAESTRÍA EN ARTE, MENCIÓN ESTÉTICA
NÚCLEO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS «IGNACIO BURK» (NIFIB)
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DE ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DEL ARTE

LUZ, TEXTURA Y SIMBOLISMO
Una aproximación a la Hermenéutica y a la Percepción Estética de la obra de Armando Reverón

Trabajo de Grado como requisito Parcial para Optar al Grado de
Magíster en Arte, mención Estética

Autora: Palomares, Jusmargre Fabiola
Tutor: Rada Alayón, Carlos Antonio

Caracas, septiembre 2026

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación de Estudios de Postgrado

Nº _____

"LUZ, TEXTURA Y SIMBOLISMO: UNA APROXIMACIÓN A LA HERMENÉUTICA Y A LA PERCEPCIÓN ESTÉTICA DE LA OBRA DE ARMANDO REVERÓN"

POR: JUSMARGRE FABIOLA PALOMARES
C.I. Nº V- 23.778.187

Trabajo de Grado de la **Maestría en Arte – mención Estética,** aprobado en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los treinta días del mes de septiembre de 2026.

Dr. Carlos Rada A
C.I.: 5.891.119
(Tutor)

Dra. Mayda La Fe
C.I.: 13.291.460

Mag. Eduardo E Mujica F
C.I.: 6.483.404

La presente acta se encuentra registrada en la Coordinación de Estudios de Postgrado del Instituto Pedagógico de Caracas, bajo el N° de Control:

2 026920 122811

DEDICATORIA

A mi primogénita, Miranda Palomares, porque
en ti se revela la certeza de los milagros,
y tu amor manantial secreto, inspira la hondura de mi alma.

RECONOCIMIENTO

A mi tutor, Carlos Antonio Rada A, quiero dedicarle estas palabras nacidas desde la gratitud más sincera. Gracias por caminar conmigo cada etapa de este proceso, por sostener mis dudas con paciencia y convertir cada dificultad en una oportunidad de aprendizaje. Su guía no solo enriqueció esta investigación, sino que también dejó una huella imborrable en mi crecimiento académico y personal.

Gracias por creer en mí incluso en los momentos en los que yo dudaba; por ofrecerme claridad cuando el camino parecía confuso; por brindarme confianza, escucha y orientación con generosidad intelectual y humana. Su compromiso, entrega y sensibilidad académica iluminaron este recorrido y lo transformaron en una experiencia significativa. Mi respeto, admiración y agradecimiento quedan aquí plasmados, con la certeza de que su influencia continuará guiando mi vocación y mi quehacer profesional y artístico.

CONTENIDO

TABLA DE FIGURAS ix

RESUMEN x

INTRODUCCIÓN 11

CAPÍTULO I Las Categorías Estéticas Europeas en la Caracas de 1900–1935 18

Academicismo e Impresionismo: dos miradas sobre la realidad, la luz y el tiempo..... 18

La Luz: De la iluminación normativa al fenómeno atmosférico 19

El Tiempo: Del momento «ejemplar» al instante vivido..... .21

Vanguardias y Experimentación Formal 22

El Cubismo: Búsqueda de un nuevo lenguaje estético y visual 22

El Futurismo: la dinámica del movimiento como categoría estética fundacional 24

Arts & Crafts y la Estética Popular 29

Paisajismo Novecentista Europeo 30

Tensiones y Reflexiones Finales: expansión y diálogo crítico del Círculo de Bellas Artes 32

CAPÍTULO II El Círculo de Bellas Artes 34

Luz Pensada, Color Vivido: la Poética Pictórica de Emilio Boggio 35

Abstracción y Modernidad: el Itinerario de González Bogen 40

Fundadores Principales: contexto y categorías estéticas 45

Del Paisajismo Novecentista Europeo al Paisaje Tropical 50

Influencia en Artistas Venezolanos: Dos lógicas de la mirada 54

Nuevas Categorías Estéticas y Filosóficas tras la ruptura del Círculo de Bellas Artes 56

La Influencia de la Luz como Categoría Estética de lo Sobrenatural 56

Hermenéutica de la Luz: Técnica y Mediación Artística, interpretación y presencia. 57

El Paisaje como Dispositivo Mítico 65

Del Simbolismo Ruso al Caribe Venezolano 68

CAPÍTULO III Ritual, Técnica y Estética en la Práctica Artística de *Armando Reverón*.....72

Mysterium Tremendum et Fascinans en las obras de Reverón 80

El Arte que Trasciende y eleva el ser 84

CAPÍTULO IV El Teatro de Sombras como Metáfora Existencia.....98

El Castillete: Arquitectura del Ritual y Topos Mítico 98

Las Muñecas de Trapo: Hierofanías de la Materia Humilde 99

La «Pobreza» como Renuncia y Afirmación 101

De la Materia Humilde a la Hierofanías 101

El Objeto-vivo y lo Numinoso 101

El Cuerpo como Vehículo de Percepción y Creación 103

La Obra como Prolongación del Ser 103

La Disolución de la Dualidad Sujeto-Objeto 105

La Liturgia del Proceso Creativo 107

El Teatro de Sombras y lo Numinoso 108

Las Muñecas de Trapo como Actor del Teatro Liminal 112

Un Teatro de Sombras y Presencias 116

La Fusión de lo Doméstico y lo Grotesco 116

La «Irracionalidad Fecunda» del espacio 117

El Artista como Escenógrafo y Chamán 118

CAPÍTULO V La Mirada Transfigurada: Fenomenología, Hermenéutica y Percepción Estética en el Universo de Armando Reverón 121

El Umbral de lo Visible: La Luz como Categoría Ontológica 121

La saturación sensorial como umbral cognitivo 122

La Carne del Mundo: Merleau-Ponty y la Visión Encarnada 123

Lo Sublime y el Sacrificio de la Representación..... 123

El Silencio de la Voluntad: Una Lectura desde Schopenhauer 124

Hacia una Hermenéutica de la Luz Espiritual 125

La Construcción de la Alteridad: Las Muñecas y el Objeto Sagrado 125

El Ritual como Metodología de la Visión 127

Hacia una Estética de la Desintegración y la Gloria: La Culminación Ontológica..... 128

El Genio Perceptivo como Resistencia: Hacia una Ontología de la Luz 131

La Victoria de la Mirada Transfigurada: Hacia una Ontología de la Luz y la Materia en Armando Reverón 135

Recapitulación Dialéctica: El Cierre del Círculo Hermenéutico 135

El Acontecimiento de la Verdad en la obra de Reverón: Reconocimiento y Fusión de Horizontes. 136

El Juego y el Reconocimiento 136

La «Fusión de Horizontes»: El Sujeto como Texto 136

La Presencia de lo Sagrado 137

El Diálogo Hermenéutico y la Otredad..... 138

La Ontología de la Luz y el Quiasmo Fenomenológico 138

La Disolución del Objeto en la Visibilidad Pura 139

El Cuerpo como Quiasmo y la Sensibilidad del Soporte 140

El Pintor como «Vidente-Visible» 140

La Otredad y el Entrelazamiento de los Sentidos 141

Lo Sublime kantiano y la Resistencia de la Materia..... 141

El Equilibrio en el Límite de la Invisibilidad 142

La Tensión entre el Contorno y la Materia 142

El Centro de Fuerza y la Autointerpretación 143

Volumen, Masa y el Símbolo como Orden Visual 144

El Sentido de la Forma 144

El Ritual y la Muñeca: Una Ascesis de la Forma y la Metafísica de lo Sagrado Schopenhaueriana 145

La Disolución de la Voluntad en lo Sublime Solar 146

La Idea Estética y la Resistencia al Concepto 146

El Sujeto más allá del Velo de Maya 147

El Triunfo del Interaccionismo Simbólico 147

La Verdad como Encuentro Simbólico 148

Balance Reflexivo y Prospectiva: El Legado de una Mirada 148

REFERENCIAS 150

SÍNTESIS CURRICULAR DE LA AUTORA 156

SÍNTESIS CURRICULAR DEL TUTOR 157

TABLA DE FIGURAS

1. Autorretrato de Emilio Boggio, antes de 1920. Galería de Arte Nacional. Caracas. 36

2. Emilio Boggio. Retrato de una mujer, Ca. 1900. GAN53. 38

3. Mascara. Armando Reverón. GAN 2025. 75

4. Armando Reverón. GAN, 2025. 83

5. Armando Reverón. GAN 2025. 95

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS MAESTRÍA EN ARTE, MENCIÓN ESTÉTICA
NÚCLEO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS «IGNACIO BURK» LÍNEA
DE INVESTIGACIÓN DE ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DEL ARTE

LUZ, TEXTURA Y SIMBOLISMO
Una Aproximación a la Hermenéutica y a la Percepción Estética de la obra de Armando Reverón

Tesis de Grado como Requisito parcial para Optar al Grado de Magíster en Arte, mención Estética

Autora: Palomares, Jusmargre Fabiola
Tutor: Rada Alayón, Carlos Antonio
Fecha: septiembre 2026

RESUMEN

La presente investigación tuvo como propósito analizar la obra de Armando Reverón desde una aproximación hermenéutica y de percepción estética, centrando el estudio en los elementos de luz, textura y simbolismo. El estudio se fundamentó en una metodología de tipo documental-analítica, bajo un enfoque cualitativo y un diseño bibliográfico, utilizando el método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer para la interpretación de los lenguajes plástico-simbólicos del artista. Los hallazgos principales destacan que la luz en Reverón no es solo un fenómeno óptico, sino un agente transformador que desmaterializa la forma, mientras que la textura actúa como un soporte táctil que conecta la realidad física con la metafísica del paisaje caribeño. Se concluye que la obra reveroniana constituye un sistema simbólico complejo donde la ceguera blanca y el uso de materiales vernáculos trascienden la representación visual para convertirse en una experiencia fenomenológica afín a la postulada por Maurice Merleau-Ponty en su relación con la luz y la visibilidad. La investigación permite entender a Reverón no solo como el «Maestro de Macuto», sino como un precursor de la modernidad estética que redefine la relación entre el sujeto, el objeto artístico y el entorno natural a través de una sensibilidad mística y técnica única en el arte latinoamericano.

Descriptores: Hermenéutica, Luz, Percepción estética, Simbolismo, Textura.

INTRODUCCIÓN

La experiencia estética, entendida como ese encuentro liminal entre la conciencia y el fenómeno, halla en la obra de Armando Reverón un campo de estudio excepcional. La presente investigación se propone abordar la producción del «Maestro de Macuto» no solo como un catálogo de objetos artísticos, sino como un sistema de luz, textura y simbolismo que redefine los límites de la representación. En este contexto, el estudio se sumerge en la mística del Castillete para desentrañar cómo la materia pictórica se convierte en un vehículo de trascendencia y conocimiento.

El arte de Armando Reverón surge en una Venezuela que transitaba las tensiones entre la tradición académica y la búsqueda de una modernidad propia. Su retiro a la costa de Macuto no fue un simple aislamiento geográfico, sino una decisión ontológica: la construcción de un universo donde la luz tropical cegadora y absoluta, dictaba las leyes de la creación.

La pertinencia de este trabajo de investigación radica en la necesidad de superar la visión puramente biográfica o anecdótica del artista. Se justifica desde la estética y la filosofía del arte al proponer una relectura de sus periodos (azul, blanco y sepia) bajo el prisma de la percepción estética. Al estudiar la rugosidad de sus soportes y la desmaterialización de sus figuras, no solo se aportan un legado patrimonial, sino nuevas claves para comprender la fenomenología de la visión en el contexto latinoamericano.

A pesar de la profusa literatura sobre Reverón, persiste una interrogante fundamental en el ámbito de la estética: ¿Cómo logra el artista que la luz pase de ser un recurso técnico a ser el sujeto mismo de la obra, afectando la percepción sensorial del espectador?

Se observa a menudo una desconexión entre el análisis formal de sus cuadros y la comprensión de su «puesta en escena» (sus muñecas, sus objetos, su ritualidad). El problema se centra en la dificultad de aprehender la totalidad del fenómeno reveroniano si no se vincula la materialidad de la textura con el simbolismo de su aislamiento. La falta de un enfoque que integre la hermenéutica de la percepción con el análisis plástico deja un vacío en la comprensión de cómo Reverón «piensa» el mundo a través de la luz.

Para abordar esta problemática, se ha trazado como Objetivo General: analizar los elementos estéticos presentes en la obra de Armando Reverón, a partir de una aproximación hermenéutica y de la percepción estética, para comprender la relación entre la luz, la textura y el simbolismo. De este se desprenden los siguientes Objetivos Específicos: 1) analizar la influencia de las categorías estéticas europeas (academicismo, impresionismo y vanguardias) en el contexto artístico venezolano de principios del siglo XX, para comprender las tensiones conceptuales sobre la luz y el tiempo que precedieron la obra de Armando Reverón. 2) Interpretar la ruptura estética del Círculo de Bellas Artes y la transición del paisajismo novecentista hacia una hermenéutica de la luz tropical, identificando el papel de figuras clave como Emilio Boggio y Nicolás Ferdinandov en la configuración de una nueva lógica de la mirada. 3) Examinar la dimensión ritual y técnica en la praxis creativa de Armando Reverón, vinculando el uso de materiales precarios con la categoría de «lo numinoso» (*mysterium tremendum*) para explicar cómo su proceso artístico trasciende hacia una experiencia de elevación del Ser. 4) Valorar el «Teatro de Sombras» y la creación de las Muñecas de Trapo como una metáfora existencial y fenomenológica, analizando la disolución de la dualidad sujeto-objeto a través de la sacralización de la materia humilde y el objeto-vivo. 5) Sintetizar el universo creativo de Reverón desde la fenomenología y la hermenéutica de la luz, fundamentando la noción de la «mirada

transfigurada» como una ontología que integra la percepción estética, lo sublime y la culminación de la verdad en la obra de arte.

La investigación se inscribe en un paradigma cualitativo con un enfoque hermenéutico-crítico, orientado bajo el interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1969), un enfoque teórico que permite analizar la construcción de significados en la producción artística a través de la interacción social y el contexto cultural. Desde la perspectiva hermenéutica, se abordará la interpretación de los símbolos presentes en la obra de los artistas, considerando la manera en que los elementos materiales, plásticos y conceptuales configuran discursos visuales y expresiones subjetivas. Siguiendo a Gadamer (1993), se asume que la interpretación del arte es un proceso dialógico donde el horizonte del investigador se fusiona con el de la obra.

Se utiliza la percepción estética como herramienta de análisis fundamental. Aunque se consideran hallazgos de la ciencia sobre cómo el cerebro procesa la luz y el contraste (material secundario), el eje central permanece en la fenomenología de la percepción. Este marco metodológico facilitará la comprensión de la creación artística como un proceso simbólico en el que los significados emergen y evolucionan a través de la interacción entre el artista, su entorno y el espectador. Se partirá del análisis de los signos y códigos estéticos presentes en las obras para interpretar su construcción semiótica y su alcance en el discurso artístico contemporáneo.

El interaccionismo simbólico aplicado a la creación artística, desde la hermenéutica, se fundamentará en los siguientes principios metodológicos. En primer lugar, el significado y el proceso creativo: desde este enfoque se estudiará cómo Armando Reverón produjo, construyó y transformó los significados a través de sus obras basadas en las Muñecas en función de los significados que asignan a los materiales, técnicas y conceptos. En segundo lugar, la interacción como proceso dinámico de diálogo cultural, donde se analizará la evolución de los significados en el arte de Reverón a través de la interacción con el público y el contexto cultural. En tercer lugar, la construcción de la identidad artística de Armando Reverón, mediante

el examen de la manera en que se desarrolla la identidad del artista en relación de la interpretación de los símbolos y la interacción con otros actores del mundo artístico. Y, en cuarto lugar y último, la interpretación contextualizada de la obra plástica basada en las *Muñecas* de Reverón, donde se establecerá un marco de análisis que permita comprender la obra artística dentro de su contexto histórico, social y cultural.

El método permite transitar desde la observación técnica de las pinceladas y los materiales (sacos de yute, pigmentos naturales) hasta la comprensión de los significados simbólicos que el artista proyectó en su entorno. Para el estudio del interaccionismo simbólico en la creación artística desde la hermenéutica, se aplicarán un análisis semiótico de las obras basadas en las *Muñecas* de Armando Reverón, lo que permitirá identificar los códigos visuales, signos y estructuras simbólicas presentes en la producción artística.

Una interpretación fenomenológica con la cual se indagará en la experiencia subjetiva del artista y su vinculación con la obra a estudiar. Un análisis del contenido que examine los textos críticos, discursos y referencias culturales que contextualicen las obras de arte investigadas. Una observación participativa, mediante la cual se registrarán las dinámicas de interacción entre la obra y el espectador en espacios expositivos. Este marco metodológico proporcionará una aproximación rigurosa para el análisis del interaccionismo simbólico en la creación artística, permitiendo una interpretación profunda de los significados y relaciones simbólicas en la producción visual.

El estudio de la estética y la poética en las Muñecas de Armando Reverón, analizando la luz, la textura y el simbolismo en su expresión artística, constituye el eje central del presente trabajo. En este enfoque se encontraron hechos significativos que, como proceso de indagación, análisis y estudio, fueron inducidos por un gran interés en comprender la complejidad de su universo creativo. Desde una perspectiva hermenéutica, los múltiples sentidos que emergen en la obra de Reverón se sitúan en

el cruce entre la tradición estética europea, la experiencia cultural venezolana y las reflexiones contemporáneas de la percepción estética.

El cuerpo de la investigación se organiza en cinco capítulos que permiten una progresión lógica y profunda que, lejos de ser compartimentos aislados, constituyen un entramado de significados que permiten comprender cómo la práctica artística de Reverón se convierte en un testimonio de la conciencia, la emoción y el símbolo.

El Capítulo I titulado «Las Categorías Estéticas Europeas en la Caracas de 1900–1935» delimita el objeto de estudio centrándose en la necesidad de una relectura fenomenológica de la obra de Reverón que trascienda la narrativa puramente biográfica. Se plantea cómo la luz y la materia en el Castillete configuran una problemática estética donde la percepción del espectador es desafiada por la desmaterialización de la forma.

En el Capítulo II, «El Círculo de Bellas Artes», se establece la fundamentación teórica y el contexto histórico, explorando desde la crisis del academicismo venezolano hasta las influencias de las vanguardias europeas en la mirada del artista. El texto profundiza en la transición del paisaje tradicional hacia una interpretación simbólica del entorno, sustentada en las bases del interaccionismo y la hermenéutica.

La presente investigación centra su foco analítico en la inmanencia de la experiencia estética de Armando Reverón, priorizando la vivencia de la Luz, la Textura y el Simbolismo como catalizadores de su horizonte sensible. Razón por la cual se delimitó el abordaje historiográfico del Círculo de Bellas Artes, omitiendo el examen sistemático de la influencia del Positivismo y la persistencia del Eurocentrismo. Desde el plano metodológico, esta omisión no pretende soslayar el peso de dichos condicionantes sociohistóricos, sino reconocer que, al concebir el presente Trabajo de Grado como un corpus abierto y en constante despliegue, tales dimensiones ideológicas y epistemológicas constituyen fértiles líneas de indagación para desarrollos académicos futuros. No obstante, se comprende que el Círculo de Bellas

Artes no operó como un mero antecedente pasivo, sino como el marco germinal que propició la ruptura del artista con el academicismo tradicional. Así, al situar a Reverón como el verdadero protagonista de este devenir, se evidencia cómo el pintor asimiló la búsqueda de la luz natural promovida por la agrupación para trascenderla radicalmente, transformándola en una poética visual autónoma, orgánica y genuinamente caribeña.

El Capítulo III, «Ritual, Técnica y Estética en la Práctica Artística de Armando Reverón», analiza la tríada conceptual del trabajo, vinculando la precariedad de los materiales elegidos por Reverón con una búsqueda de lo sagrado y lo numinoso en el acto creativo. Se describe cómo el ritual cotidiano en Macuto permite que la textura del soporte y el impacto de la luz blanca se conviertan en vehículos de una experiencia estética trascendental.

En el Capítulo IV, titulado «El Teatro de las Sombras como Metáfora Existencial», dedicado al análisis de la ficción y la identidad en los objetos y muñecas de Reverón, se desplaza hacia el universo de los objetos y las muñecas de trapo, interpretándolos como una extensión de la subjetividad del artista y una disolución de la frontera entre realidad y ficción. Se argumenta que estos elementos no son simples accesorios, sino ejes de una puesta en escena existencial donde la materia cobra vida a través de la percepción estética.

El Capítulo V: «La Mirada Transfigurada. Fenomenología, Hermenéutica y Percepción Estética en el Universo de Armando Reverón», donde se sintetizan los hallazgos sobre la percepción estética y la trascendencia del legado del maestro. De cómo la obra de Reverón representa una culminación de la verdad en el arte mediante la transfiguración de la mirada y la luz tropical. Se concluye que su legado constituye una ontología estética donde la percepción no es solo un proceso biológico, sino un encuentro dialógico con el misterio del Ser.

Por último, a manera de conclusión, el apartado titulado «La Victoria de la Mirada Transfigurada: hacia una Ontología de la Luz y la Materia en Armando

Reverón», fundamenta la obra de Reverón como una ontología de la luz, donde el acto de ver se convierte en una transfiguración mística que unifica al artista con la esencia fenoménica del mundo. A través de una síntesis hermenéutica, se concluye que la victoria de su mirada radica en haber superado la representación tradicional para alcanzar una verdad estética donde la materia y la luz se revelan como una unidad sagrada.

CAPÍTULO I Las Categorías Estéticas Europeas en la Caracas de 1900–1935

De la naturaleza hay que sacar los colores. Prepararlos con los mismos elementos de ella (2004, p. 153).

La creación de las Muñecas de Trapo en la obra de Armando Reverón encuentra un eco simbólico en su ruptura con las instituciones artísticas tradicionales, representadas en parte por la emergencia de un centro cultural decisivo: el Círculo de Bellas Artes de Caracas. Durante los años formativos entre 1915 y 1917, Reverón participó activamente en este grupo que buscaba renovar el arte venezolano frente al academicismo imperante.

Fundado en 1912 por jóvenes artistas y escritores, este espacio articuló cuatro movimientos artísticos que estructuraron la vida artística caraqueña: un movimiento pictórico académico-impresionista, el conjunto de corrientes innovadoras conocidas como vanguardias artísticas (el cubismo y el futurismo), el movimiento *Arts & Crafts*, género y práctica artística centrada en la representación de entornos naturales: Paisajismo Tropical. ¿Cuáles son las categorías estéticas que subyacen a cada uno de estos movimientos artísticos europeos?, ¿De qué manera la convergencia de estas cuatro corrientes en el seno del Círculo de Bellas Artes contribuyó a redefinir la identidad del arte venezolano en el período 1915–1917?

Academicismo e Impresionismo: Dos Miradas sobre la Realidad, la Luz y el Tiempo

En Francia, hacia la década de 1860, había surgido una estética que cuestionaba los cimientos de la tradición académica: una rebelión de la sensibilidad contra el dominio absoluto de la razón, del instante contra la eternidad. No se trataba de negar la realidad, sino de reformularla desde la experiencia subjetiva. ¿Qué es la realidad?, se preguntaban; y su respuesta no era la forma sólida y definida que la *Académie des Beaux-Arts* exigía, sino el flujo incesante de las sensaciones, sostuvo Raymond (1965) «Como si fuesen ramas, siento en mis brazos la savia del encino, y el encino, repentinamente, se convierte en hermoso para mí» (p. 382). En esta mirada,

el academicismo representaba la aspiración a la eternidad del modelo, mientras que el impresionismo encarnaba la fidelidad al instante.

En ese cambio de paradigma, la luz dejó de ser un mero recurso técnico para iluminar escenas mitológicas o heroicas, y los artistas pusieron el foco en la captación de la luz y el color tal como se perciben en un instante fugaz, pasando a ocupar el centro del relato pictórico. El impresionismo convirtió la luz en un acontecimiento y el tiempo en experiencia perceptiva (Rewald, 1973, p. 8), (Callen, 2000, p. 98). No se trató de meros refinamientos técnicos, sino de un cambio de ontología pictórica: la obra dejó de representar formas preestablecidas para registrar la aparición del mundo bajo condiciones concretas de iluminación y duración. Frente al academicismo que ordenaba la visión mediante una luz estable, jerárquica, y un tiempo narrativo idealizado (Boime, 1971, p. 33), los impresionistas afirmaron la contingencia de lo visible y la movilidad del instante (Clark, 1999, p. 7).

La Luz: De la Iluminación Normativa al Fenómeno Atmosférico

En el academicismo, la luz es un principio de orden. Su función es jerarquizar lo representado, modelar el volumen con claroscuro controlado y asegurar la legibilidad de la historia (Ackerman, 1986, p. 112); es un foco estable que fija la forma y la subordina al ideal narrativo (Mainardi, 1993, p. 64). El acabado pulido y la invisibilidad de la pincelada refuerzan esa ilusión de evidencia: una claridad que no se discute, se contempla.

Esta centralidad de la luz tiene hondas raíces filosóficas y simbólicas. La palabra proviene del latín *lux, lucis*, y de ella derivan términos como «lucir», «lucidez» o «elucidar»: todos asociados con la idea de hacer visible, de comprender. En muchas tradiciones, lo iluminado es sinónimo de conocimiento y verdad, lo que ha sido rescatado de la oscuridad de la ignorancia. Desde la óptica física, Irene Crespi y Jorge Ferrario (1995) la definen como la «impresión producida en la retina por un movimiento vibratorio que se propaga en el espacio», recordando que Newton formuló la teoría corpuscular y Huygens la ondulatoria (p. 80). Desde la simbología,

Cirlot (1992) vincula la luz con la totalidad, la pureza y la fuerza espiritual: «manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes», cuyo color blanco sintetiza su sentido universal (p. 286).

Para el impresionismo, la luz no ilumina formas previas: las hace emerger como efecto de atmósferas cambiantes. Monet, Renoir o Pissarro no pintan «cosas» bajo la luz, sino relaciones de color que el ojo recompone (House, 1986, p. 41). La yuxtaposición de toques cromáticos, la renuncia a la mezcla exhaustiva en paleta y la pintura al aire libre no son caprichos, sino la aceptación de que lo visible vibra, se disgrega y se recompone en la retina (Chevreul, 1939, págs. 15-16), (Rood, 1879, p. 133-135). La luz es acontecimiento, no atributo: transforma superficies, densidades y contornos, y con ello desestabiliza cualquier pretensión de forma esencial (Gage, 1993, p. 211-213).

Este desplazamiento dialoga con las ciencias de la visión del siglo XIX (Von Helmholtz, 1867, p. 289-291) y con una cultura urbana donde escaparates, bulevares y reflejos multiplican las fuentes luminosas (Crary, 1990, p. 146). Pero, más allá del soporte teórico, lo esencial es estético: la luz pasa de ser instrumento de legibilidad a condición de posibilidad de la figura; deja de garantizar un mundo estable para exhibir su aparición incesante.

Como ha mostrado John Rewald en sus estudios más influyentes: *The History of Impressionism* (1973) y *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (1956), para Monet la luz no era solo un fenómeno físico, sino «la luz de su propia mente», un modo íntimo de mirar y de sentir. La catedral de Rouen, bajo su pincel, no fue simplemente reproducida: fue experimentada, transformada en matices que variaban con la hora y la atmósfera.

El Tiempo: Del Momento «Ejemplar» al Instante Vivido

El academicismo organiza el tiempo como relato. Incluso cuando «congela» la acción, busca el *«instante pregnante»* que condensa el antes y el después en un gesto

ejemplar menciona Boime, (1971, p. 102), es decir, inscrito en una temporalidad histórica y moral. De ese horizonte deriva el ideal de atemporalidad: las figuras encarnan un tiempo mayor que lo contingente, y la pintura oculta su proceso para no perturbar la ilusión.

En el impresionismo, el tiempo es duración vivida: el pasaje de nubes, un tramo de tarde, la vibración del calor, ya que cada pincelada visible no es descuido, sino inscripción del proceso; hace palpable el ritmo de la ejecución y, con él, la cadencia del mundo. La serialidad (catedrales, almiares, almiares nevados) confiesa que no hay un solo «tema», sino variaciones temporales de un mismo motivo bajo luces que lo transforman. Para el pintor Degas, por su parte, explora la peripecia del movimiento (la postura intermedia como un tiempo subjetivo y fragmentario).

Esta sensibilidad se aproxima a una concepción no cronográfica del tiempo: no sucesión de unidades, sino flujo. La modernidad que Baudelaire (2010, p. 20) definía como lo «transitorio, fugitivo, contingente» encuentra aquí su gramática pictórica: la pintura no ilustra el tiempo, lo hace sensible como experiencia de percepción en presente.

Técnicamente, el impresionismo rompió con el acabado pulido y oculto del academicismo. La pincelada visible, lejos de considerarse un error, se convirtió en huella deliberada: vibración que permitía al espectador «mezclar» ópticamente los colores y reconstruir la forma. El negro y el marrón (colores habituales en la paleta académica) fueron desplazados por azules, amarillos y verdes puros, que captaban variaciones lumínicas a lo largo del día.

En lugar de contornos definidos, las formas se sugerían a través de manchas y transiciones cromáticas, haciendo de la percepción atmosférica un fin en sí mismo.

El academicismo había buscado narrar historias ejemplares y atemporales; el impresionismo aspiró a captar la belleza del ahora: el parpadeo de una hoja al sol, la sombra coloreada por la luz, la vibración del aire sobre el Sena. No fue una revolución de sangre, sino de mirada. El término «impresionismo» nació de un comentario burlón de un crítico refiriéndose a una obra de Monet, pero se convirtió en estandarte.

Luz y tiempo dejan de ser, en el impresionismo, categorías subordinadas a la historia y al ideal, para convertirse en condiciones activas de la experiencia estética. Allí donde el academicismo ofrecía certezas ópticas y morales, los impresionistas propusieron una ética de la atención: mirar es aceptar lo que aparece como acontecimiento, y toda forma, como un efecto siempre en devenir. En ese tránsito se juega la modernidad de su gesto.

Desde la filosofía y la historia del arte, puede decirse que academicismo e impresionismo representan dos categorías estéticas en tensión: la estabilidad frente a la movilidad, el modelo frente al fenómeno, la eternidad frente al instante. Pero el arte no se limita a elegir entre extremos: los media. Entre la línea que fija y la luz que fluye, la pintura encuentra su respiración.

Vanguardias y Experimentación Formal

Paralelamente, corrientes como el cubismo y el futurismo llegaron a Caracas a través de las lecturas de revistas francesas y las memorias de viajes de sus fundadores. ¿Cómo las ideas de estos movimientos artísticos se manifestaron o no en el contexto del Círculo de Bellas Artes?

El Cubismo: Búsqueda de un Nuevo Lenguaje Estético y Visual

El Cubismo, más que una simple corriente artística, se erige como una de las revoluciones estéticas más profundas del siglo XX. A diferencia de las vanguardias que le precedieron, cuyo principal objetivo era la captación de la luz o la emoción, el cubismo se embarcó en una misión de carácter intelectual: desmantelar la realidad visual para reconstruirla a través de una lógica geométrica y abstracta. Su esencia

reside en una nueva forma de pensar la representación del espacio y del objeto, despojando al arte de la perspectiva tradicional y de la mímesis visual que había dominado desde el Renacimiento. «El cubismo, representó una reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas. Se preocupó exclusivamente de los planos y las líneas» (Mariàtegui, 2007, p. 42).

La influencia del cubismo en el Círculo fue indirecta y muy limitada. El Círculo no adoptó la descomposición geométrica o la reducción del color. Su principal influencia vino del impresionismo y postimpresionismo, lo que se refleja en su enfoque en la luz, la pincelada suelta y el color. Su Multi-perspectiva, el objeto se representa desde varios ángulos en un mismo plano. Reducción de las formas a figuras geométricas (cubos, conos, cilindros). Uso de una paleta de colores sobria (ocres, grises, marrones) para enfocarse en la estructura de la forma y la reconstrucción del objeto a partir de sus fragmentos esenciales. Su esencia es la misma del impresionismo; pero su técnica no. Es una técnica corregida, revisada, que concede a la línea la misma categoría plástica que al color. (*Id*.).

La estética cubista se convierte en un lenguaje propio, abriendo las puertas a las vanguardias que redefinieron el arte moderno. Paralelamente, en el Círculo de Bellas Artes de Caracas se gestaba una visión estética distinta: más sensible, vinculada al entorno, la identidad y la experiencia directa. Entre 1910 y 1917, el arte moderno inicia una profunda transformación estética y conceptual. Se inicia una discrepancia entre lo decorativo, la dependencia de formas tradicionales que limitaban la capacidad del arte para expresar lo humano en su esencia.

En ese contexto, los artistas no buscaban simplemente representar el mundo, sino revelar al hombre desde su interioridad, su emocionalidad y verdades más ocultas. Este proceso se intensificó con fuerza, generando un clima de creación vibrante. La pintura, entonces, se despoja de lo accesorio: lo superficial, lo académico y se orienta hacia una originalidad auténtica, no solo anunciada por las vanguardias, sino finalmente encarnada en las obras. Estos jóvenes pintores se conectaban

directamente con la idea de una expresión más directa del hombre en su contenido más esencial. Desafiando los cánones académicos tradicionales para alcanzar una originalidad auténtica que lo convierta en un lenguaje más humano, libre y revelador de la experiencia interior del individuo.

El Futurismo: La Dinámica del Movimiento como Categoría Estética Fundacional

La primera vanguardia artística italiana del siglo XX, emerge como una radical respuesta al éxtasis cultural del pasado. Más allá de ser un simple estilo pictórico o escultórico, se constituye como una ideología que glorifica la velocidad, la tecnología, la máquina y la energía de la vida moderna. El Futurismo rechaza la noción de una realidad estática. La estética futurista es una estética de la *sensación* y la *emoción*. Su belleza radica en la vitalidad, el ruido y la energía que emanan de la obra, una belleza que el famoso manifiesto futurista de (Marinetti, 1909) proclamaba como superior a la de las esculturas clásicas.

> **I.** Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
>
> **II.** Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
>
> **III.** Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
>
> **IV.** Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.
>
> **V.** Queremos cantar al hombre que es dueño del volante cuyo eje ideal atraviesa la Tierra lanzada sobre el circuito de su órbita.
>
> **VI.** Es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales, su ignición.
>
> **VII.** No hay belleza más que en la lucha. No debe admitirse un jefe de escuela si no tiene un carácter recalcitrantemente violento. La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre.
>
> **VIII.** ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El

> Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.
>
> **IX.** Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
>
> **X.** Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias
>
> **XI.** Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polífonas de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotoras en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres (Publicado por Le Fígaro de Paris el 20 de febrero de 1909), (Osorio, p. 21).

Los futuristas, liderados por figuras como Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni y Giacomo Balla, entendieron que el mundo ya no era un escenario de paisajes inmóviles o retratos contemplativos, sino un universo de fuerzas en constante colisión. Por ello, la representación del movimiento se convierte en su principal obsesión. Sin embargo, no se trata de capturar un simple instante en el tiempo, como lo hacía la fotografía o incluso el impresionismo. Su objetivo era representar el flujo del tiempo y la energía inherente a la acción, fusionando el pasado, el presente y el futuro en un solo plano.

La principal idea de Marinetti es que todo está en lo que viene y casi nada en lo pasado. No ve más que «la contorsión penosa del artista que se esfuerza en romper las barreras infranqueables a su deseo de expresar enteramente su ensueño». (Osorio, s/f). La velocidad y el movimiento eran para Marinetti una exaltación estética de percibir la belleza, los autos, trenes, aviones y todo lo que representara dinamismo. Rompiendo con toda contemplación clásica.

El movimiento se convierte en símbolo de progreso y vitalidad, en el Manifiesto Futurista (1909), Marinetti afirma «un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia». Consideraba la destrucción

como parte del renacimiento artístico, de esta manera, se vincula a la fuerza como elemento estético, rechazando la carga del pasado que impide la evolución; «Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda clase» (Osorio, p. 22). Transforma la estética tradicional en una celebración de lo mecánico, ya que la máquina tiene alma artística.

Marinetti influenciado por el cubismo, rompe la linealidad narrativa y visual, empleando tipografía libre, palabras en libertad y estructuras no convencionales. A su vez propone una estética de la acción, porque el arte futurista no busca conmover, sino sacudir. Su mirada estética estaba en la belleza de la provocación e impactar al público, porque el arte debe comunicar a las masas, no a la élite. Por ello, la representación del movimiento se convierte en su principal obsesión. Sin embargo, no se trata de capturar un simple instante en el tiempo, como lo hacía la fotografía o incluso el impresionismo. Su objetivo era representar el flujo del tiempo y la energía inherente a la acción, fusionando el pasado, el presente y el futuro en un solo plano.

Por otra parte, Umberto Boccioni y Giacomo Balla, sus ideas también ayudaron a definir el movimiento futurista. La estética provocadora y radical de Boccioni representaba el movimiento como esencia de la vida moderna. No pintaba objetos estáticos, sino fuerzas en acción. En obras como Forme *uniche della continuità nello spazio (1913),* el cuerpo humano parece fundirse con el aire, como si estuviera en constante transformación, rompiendo con la visión única del arte clásico y rechazando las normas tradicionales. Para Boccioni y sus compañeros artistas consideraban los museos como «cementerios del arte» (Osorio, p. 22).

Por otra parte, en el Círculo de Bellas Artes de caracas, los jóvenes rebeldes, leían y estudiaban a los viejos maestros, conocían el impresionismo desde sus comienzos, estaban al tanto del movimiento cubista, del futurismo de Marinetti, de la reacción de los fauves de los primeros artistas (Méndez L. A., 1976, p. 29). Gracias a las iniciativas de Monsanto y el acceso a revistas europeas, sobre esas bases llegó a convertirse en una célula artística que se caracterizaba por la disciplina en el estudio,

el trabajo, por la autocrítica aislada de la atmosfera viciada y dolorosa que vivía el país durante la época.

En obras como Lampada ad arco, Balla convierte la luz artificial en protagonista estética. Representa la luz como fenómeno en movimiento, ya que la luz no solo ilumina, sino que vibra y se transforma. En su Manifiesto del color (1918), Balla defiende el color como elemento autónomo, capaz de expresar ideas sin necesidad de formas figurativas.

> **1.** Dada la existencia de la fotografía y la cinematografía, la reproducción pictórica naturalista no interesa ni puede interesar a nadie.
>
> **2.** Dentro de la confusión de tendencias de vanguardia, sean éstas semifuturistas o futuristas, domina el color. Y debe dominar el color, puesto que éste es el privilegio más característico del genio italiano.
>
> **3.** La impotencia ante el color y la carga cultural de toda la pintura nórdica hunden para siempre al arte en lo gris, lo fúnebre, lo estético, lo frailuno, lo leñoso, lo pesimista, lo neutro, lo afeminadamente bonito y cobarde.
>
> **4.** La pintura futurista italiana, que es, y debe ser cada vez más, una explosión de color, no podrá ser sino festiva, audaz, aérea, eléctricamente lavada con lejía. Dinámica, violenta, intervencionista.
>
> **5.** Todas las pinturas reaccionarias o seudo-futuristas nos dan la sensación de haber sido ya vistas, de vejez, de inmovilismo, de haber sido ya aniquiladas.
>
> **6.** La pintura futurista es una pintura de explosiones y sorpresas. Pintura dinámica = [igual a] simultaneidad de fuerzas (González García, 1999, p. 160).

Estos artistas querían mostrar múltiples momentos en sus obras, con el objetivo de transmitir la sensación de velocidad. Usaban líneas de fuerza, curvas y planos para sugerir el movimiento incesante. Creían que todo en el universo se mueve. Sus obras no solo representan objetos en movimiento, sino que buscan fusionar el objeto con su entorno, creando un torbellino de energía y fuerza. Buscaban incluir en sus pinturas la percepción sensorial del ruido, la luz y el sonido, elementos que forman parte del frenesí de la vida urbana moderna.

El Futurismo proponía una estética de la ruptura total. Esta actitud se traducía en obras que fragmentaban el movimiento, exaltaban la guerra como purificadora y celebraban la ciudad moderna como símbolo de progreso. La pintura futurista era angular, vibrante, caótica, con una clara intención de provocar. Paralelamente, el

Círculo de Bellas Artes no buscaba destruir, sino redefinir. Rafael Monasterios, Manuel Cabré, Reverón y otros artistas se alejaron del academicismo rígido heredado del siglo XIX, pero sin renunciar a la observación directa de la naturaleza. Su estética se centraba en el paisaje venezolano, la figura criolla y la luz tropical, como elementos fundacionales de una identidad visual propia. Cabré, por ejemplo, convirtió el Ávila en un símbolo pictórico nacional, mientras Monasterios exploraba la geografía como expresión de lo autóctono.

Ambos movimientos compartían una voluntad de transformación, pero sus caminos eran opuestos. El Futurismo apostaba por la abstracción dinámica y la exaltación del futuro, mientras el Círculo buscaba una modernidad con raíces, una estética que dialogara con el entorno y la memoria colectiva. Para Mariano Picón Salas, citado por Osorio (s/f), rechaza la idea del arte como algo accesible sin esfuerzo. Al usar la metáfora del *«pasto vil»,* denuncia la banalización del arte en manos de quienes lo consumen sin comprenderlo.

> El arte no es un pasto vil entregado a todos los viles transeúntes. Es ciertamente un goce y el más embriagador de todos. Pero es un goce que sólo es la recompensa de una lucha encarnizada, un laurel que corona la victoria de la fuerza. (Osorio, p. 50)

Este pensar filosófico y estético de Picón Salas, se alinea con la visión cubista, que exige del espectador una reconstrucción activa de la obra, y con el Círculo de Bellas Artes, que reivindica el arte como expresión profunda del entorno. Es el más embriagador de los goces, pero no un placer inmediato. Es el resultado de una lucha encarnizada, lo que sugiere que tanto el creador como el espectador deben atravesar un proceso de confrontación, disciplina y entrega. Esta idea conecta con la estética futurista, donde el arte se vincula con la energía, la acción y la fuerza vital.

Arts & Crafts y la Estética Popular

El énfasis en la funcionalidad y la belleza cotidiana, heredado del movimiento *Arts & Crafts*, se tradujo en talleres de cerámica, mobiliario y diseño gráfico bajo la consigna «el arte al alcance de todos» (Reverón, 1936, p. 12). El Círculo organizó

exposiciones itinerantes en casas particulares y plazas públicas, promoviendo la participación directa de artesanos y vecinos. Así se tejió una red de sensibilización estética que trascendía las galerías oficiales, revelando la dimensión social del arte venezolano.

El movimiento *Arts & Crafts* no fue solo un estilo decorativo, sino una profunda respuesta filosófica y estética a las transformaciones sociales y culturales de la Revolución Industrial. Su estética se desarrolló como una crítica directa a la producción masiva, la despersonalización del artesano y la decadencia de la calidad en los objetos de uso cotidiano. Por ello, sus categorías estéticas fundamentales están intrínsecamente ligadas a su relación, a menudo conflictiva, con lo que se consideraba la estética popular de su tiempo.

El Arts & Crafts desarrolló un *habitus* propio, un conjunto de disposiciones y gustos que se manifestaba en la estética del movimiento. Este *habitus* se opuso al gusto burgués de la época, que se inclinaba por los objetos producidos en serie y la decoración ostentosa. El gusto del *Arts & Crafts* valoraba la sencillez, la funcionalidad y la belleza inherente a la artesanía, reflejando una ideología anti-industrial y una nostalgia por un pasado precapitalista. «El principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico, pero también de transhistórico, es tratar esa obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma» (Bourdieu, 2005, p. 15).

Los miembros del Arts & Crafts buscaban acumular capital simbólico. El prestigio no se medía por la cantidad de ventas o la popularidad, sino por la calidad del trabajo, la fidelidad a los principios éticos del movimiento y el reconocimiento de sus pares (*Id*.). La imperfección del trabajo manual, lejos de ser un defecto, se convertía en una marca de autenticidad y, por lo tanto, en una fuente de valor simbólico. Se adapta una estética de «arte puro» (arte por el arte) mientras que otros se orientan hacia la producción comercial.

La estética popular se ha consolidado a través del trabajo de pintores, escultores y, en particular, del movimiento de muralismo urbano del país. Artistas autodidactas han llenado las fachadas de los barrios de color y significado, transformando espacios públicos en galerías de arte al aire libre. El escenario de la pintura de Bárbaro Rivas, en quien la crítica ha visto un heredero de los imaginarios coloniales (Calzadilla J. , 2012, p. 248). Los artistas emplean una paleta viva, saturada y audaz, reflejando la energía y el calor de la ciudad. Además del color, hay una gran experimentación con los materiales y una estética de «arte del descarte», como reflejo de la resiliencia y la creatividad en un contexto de escasez.

Paisajismo Novecentista Europeo

El paisajismo novecentista europeo surge en el cruce entre una voluntad de orden clásico y la pulsión de experimentación propia de las vanguardias, cristalizando en una nueva manera de ver y pensar el entorno. Lejos de quedar reducido a un mero ejercicio pictórico, el paisaje se revela como espacio estético cargado de sentido filosófico e histórico, en el que confluyen categorías como lo bello, lo sublime y lo pintoresco. Esta complejidad (tejida entre discursos disímiles) es ya resaltada por Rubio Tenor y Ojeda-Rivera (2018) al definir el paisaje como «una realidad dialéctica donde se sintetizan dualidades y tensiones» (p. 252).

Desde la filosofía estética, la herencia de Kant resulta esencial para comprender el giro novecentista. En la *Crítica del juicio* (1961), el pensador plantea que la belleza se experimenta mediante un juego libre de facultades (imaginación y entendimiento) que no apunta a un objeto determinado sino al goce desinteresado de su forma (p. 146). Al desplazar el foco del objeto al receptor, este esquema abre paso a la subjetividad creativa del artista-paisajista, quien ya no replica el entorno, sino que lo resignifica a partir de una visión propia.

A partir de esa semilla kantiana, Aloïs Riegl introduce, en *Preguntas de estilo* (2005), la idea de *Kunstwollen* o «voluntad artística»: un impulso histórico-cultural que determina cómo una época concibe la naturaleza y, en consecuencia, la

representa (p. 67). El paisajismo novecentista se nutre de esta voluntad, al adoptar el realismo fotográfico de algunos pintores y al mismo tiempo proyectar el caudal sensorial de otros, generando paisajes simultáneamente concretos y poéticos.

Históricamente, ese entrecruzamiento se traduce en prácticas tan diversas como la pintura impresionista tardía, que busca captar la fugacidad lumínica, y las propuestas simbolistas, donde el paisaje se convierte en espejo del alma. Georg Simmel, en su *Filosofía del paisaje* (1971), ya advertía que «la distancia entre yo y el mundo se acorta o agranda según la configuración estética que adopte el artista» (p. 45). Esa dialéctica entre proximidad y extrañamiento configura las categorías estéticas del novecentismo: no basta describir la naturaleza; el paisajismo aspira a reconstituir la experiencia vivida.

Al sintetizar estas corrientes, el paisajismo novecentista europeo manifiesta una tensión fecunda: la dicotomía entre el paisaje como objeto de análisis y como espacio existencial. Rubio Tenor y Ojeda-Rivera subrayan que esa tensión «se despliega en un entramado de discursos geográfico, filosófico y estético que enriquece la comprensión del paisaje más allá de su dimensión meramente visual» (*Op. cit*., p. 255). Así, la historia del paisaje se convierte en una narración de voluntades colectivas (*Kunstwollen*) y en un relato íntimo de búsqueda de sentido.

En última instancia, la categoría de paisaje novecentista no puede circunscribirse a un estilo único, pues está marcada por la pluralidad de horizontes: la raíz ilustrada de lo bello, el desbordamiento kantiano de lo sublime y el gesto simbolista de lo evocador. Esta fusión intelectual y plástica consolida el paisaje como un escenario donde la filosofía, la estética y la historia dialogan sin jerarquías, invitando al espectador a participar de esa complejidad viva que, aún hoy, sigue resonando en nuestra manera de habitar el mundo (Rubio Tenor & Ojeda-Rivera, *op. cit*., p. 258; Riegl, *op. cit*., p. 68).

Tensiones y Reflexiones Finales: Expansión y Diálogo Crítico del Círculo de Bellas Artes

El Círculo de Bellas Artes germinó en un ambiente tensionado entre el academicismo decimonónico y las pulsiones modernizadoras que barrían Europa. Lejos de reproducir acríticamente los cánones de la École des Beaux-Arts, sus integrantes problematizaron la rigidez de la tradición, asimilando nociones de equilibrio compositivo y dibujo académico al tiempo que cuestionaban su vigencia frente a los nuevos desafíos de la forma y el color (Castagnary, 1867, p. 92). Esta tensión paradigmática se convirtió en motor crítico, obligando a repensar la relación entre trazo, idea y representación.

La fascinación por la «impresión inmediata» hunde sus raíces en los postulados impresionistas franceses, donde la percepción fugaz de la luz y el aire (encarnada en Monet o en Pissarro), se convierte en materia pictórica. Sin embargo, trasladar ese gesto al escenario tropical planteó una paradoja estética: ¿la captación instantánea de la luminosidad caribeña hipotecó la profundidad simbólica que, según Proust, liga imagen y memoria? En las actas finales del Círculo emerge esta duda, apuntando a que el afán de inmediatez pictórica corrió el riesgo de prescindir de la sutileza emotiva y de la imaginación evocadora.

Desde el cubismo y el futurismo, el Círculo absorbió enseñanzas radicales sobre fragmentación y dinamismo: la descomposición de la forma en planos simultáneos, tal como lo propuso Picasso y Braque, se conjugó con la exaltación de la velocidad y la energía de Marinetti (Cottington, 2004, p. 42), (Marinetti, 1909, p. 3). Estas vanguardias enriquecieron la noción de «modernidad criolla», proveyendo claves para representar la simultaneidad de la realidad venezolana -su pulso industrial, su fauna urbana y la cadencia rítmica del trópico, sin perder de vista, empero, la crítica hacia toda monumentalización pura o exotismo tópico.

En tensión con ese eclecticismo modernista, el Arts & Crafts de William Morris aportó una mirada opuesta: reivindicar la artesanía, el diseño honesto y la unidad

entre función y belleza (Morris, 1890, p. 67). El Círculo discutió en sus sesiones la posibilidad de un «artesanado tropicoide», donde la madera, fibras o barro, dialogaron con la luz tropical sin redundar en estereotipos folklóricos. De manera paralela, el paisajismo novecentista europeo, representado en maestros como Manuel Hernández, ofreció modelos de composición serena y melancólica, capaces de madurar la intuición impresionista hacia una contemplación más reflexiva (Hernández, 1910, p. 23).

A través de talleres, exposiciones y publicaciones, el Círculo integró estas tendencias internacionales con las necesidades y sensibilidades locales, generando un discurso estético propio que aún hoy define parte de la tradición artística venezolana. Estas deliberaciones cobran un relieve singular al contemplar la obra de Armando Reverón, quien llevó la luz tropical al límite de lo sensorial y simbólico. La intensidad de sus blancuras y la desmaterialización progresiva de los objetos suscitan la pregunta crítica: ¿estamos ante un sacrificio de la metáfora en pos de la fotometría, o más bien ante la expresión última de una poética lumínica? (Pereira, 1992, p. 112). Las actas del Círculo invitan a evaluar la vigencia de sus categorías estéticas por la escena contemporánea, instándonos a articular tradición y vanguardia sin caer en la mera reproducción de clichés.

CAPÍTULO II El Círculo de Bellas Artes

Los pintores se amaneran. Se aferran a una cosa y no quieren salir de allí (2004, p. 155).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la influencia de la Academia de Bellas Artes seguía marcando con firmeza el rigor del dibujo y la estructura clásica de la composición. Su ideal residía en la permanencia, en la construcción de formas sólidas y eternas, en la jerarquía de géneros y en la perfección técnica. Frente a ese orden, el grupo de estudiantes y artistas, descontentos con la enseñanza formal y el academicismo de la Academia de Bellas Artes, decidió separarse y formar un colectivo

alternativo. Entre sus miembros fundadores se contaban el humorista Leoncio Martínez (que actuó como impulsor inicial), Federico Brandt, Manuel Cabré, Luis Alfredo López Méndez, Rafael Monasterios, y los hermanos Bernardo y Antonio Edmundo Monsanto; buscaron romper con los métodos de la enseñanza oficial y promover una renovación en el arte venezolano, inspirados por el impresionismo y con una fuerte vocación por el paisajismo, fundaron en 1912 *El Círculo de Bellas Artes* de Caracas.

Fue un movimiento que se caracterizó por una acción más que por una declaración escrita. Su manifiesto fue su propia existencia y su rechazo a las normas artísticas establecidas, los miembros de *El Círculo* afirmaron: «La ruptura con la mímesis es la senda hacia una creación auténtica» (Palacios, 1940, p. 78). Estas palabras marcaron el inicio de geometrías fragmentadas y búsquedas de dinamismo que, aun en su diálogo con la realidad venezolana, conservaron el hálito vanguardista europeo.

> Pueden trazarse en el desarrollo del Círculo de Bellas Artes dos etapas claramente definidas: la primera abarca de 1912 a 1918, y se caracteriza por ser un período de búsquedas, durante el cual sus pintores se liberan de la influencia académica para comenzar a indagar en una pintura al aire libre, que desecha el taller y propicia en general el cromatismo del arte moderno (Calzadilla J. , 2013, p. 7-8).

Junto a figuras como Emilio Boggio y Carlos González Bogen. *El Círculo de Bellas Artes* comenzó a ensayar un gesto de emancipación contra la rigidez de la academia, con el objetivo de renovar el ambiente artístico y liberarse del realismo académico. Salieron al aire libre, se sumergieron en la observación directa, y con ello tendieron un puente entre el academicismo heredado y una sensibilidad impresionista adaptada a la geografía y la luz tropical (Mendoza, 1924, p. 45).

***Luz Pensada, Color Vivido*: La Poética Pictórica de Emilio Boggio**

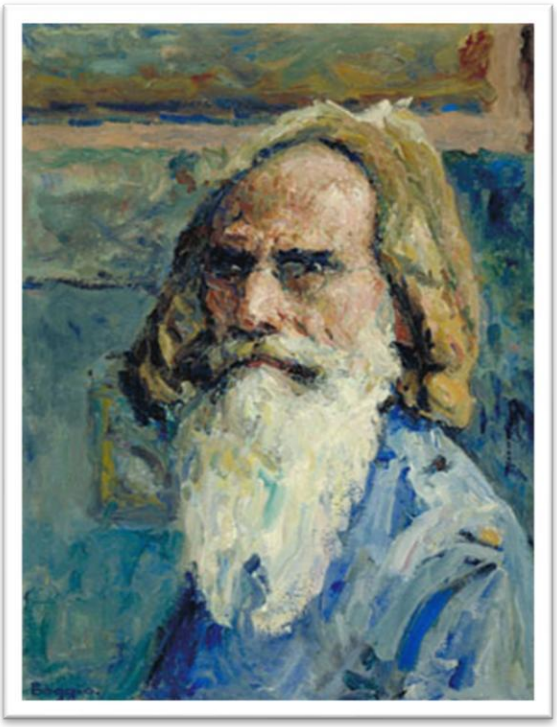
En este contexto, la llegada de Emilio Boggio en 1912 fue un hito. Consagrado en Francia, con salones parisinos y premios en su trayectoria, Boggio encarnaba para los jóvenes del Círculo la prueba de que era posible unir rigor y modernidad en una

pintura centrada en la luz, el color y la práctica del *plein air*. Su presencia legitimó la ruptura con el academicismo local y aportó método: observar la variación de la luz, traducirla en la pincelada, pensar el cuadro como duración más que como escena. Actuó como mentor informal de Armando Reverón, Cabré y Federico Brandt, transmitiendo no solo conocimientos técnicos, sino también una ética de trabajo constante entre taller y campo.

Emilio Boggio Dupuy ocupa en la historia del arte venezolano un lugar de bisagra:

> Caraqueño de nacimiento, Emilio Boggio (1857-1920), será, tras el retorno a su patria, una lección viva para los tímidos aprendices que asisten a la exposición que el maestro impresionista ha abierto en la Escuela de Música de la Academia Nacional de Bellas Artes, o lo que le ven pintar en las esplendidas mañanas del Valle de Caracas. Boggio representó una influencia a la que quedaran sujetos para siempre Manuel Cabré, Antonio Alcántara y Marcos Castillo (Calzadilla J. , 2012, p. 21).

Boggio convirtió las categorías estéticas (luz, color, atmósfera, gesto, composición) en un pensamiento pictórico capaz de tender puentes entre la disciplina académica y la sensibilidad moderna (Boulton, 1972, p. 187). Formado en Francia, con paso por la Académie Julian y el taller de Jean-Paul Laurens, asimiló la ética del dibujo, la estructura del cuadro y la economía del encuadre sin convertirlos en dogma; los rehízo desde la experiencia sensible, allí donde la verdad del cuadro no es la copia del ideal, sino la aparición del mundo bajo ciertas condiciones de luz y tiempo (Calzadilla J. , 1968, p. 145).



1. Autorretrato de Emilio Boggio, antes de 1920. Galería de Arte Nacional. Caracas.

Desde la luz se entiende su núcleo estético. En Boggio, la iluminación no es un telón que «baña» la escena, sino el agente que la constituye: la forma nace de gradaciones, reverberaciones y cambios horarios, de una temporalidad del ver que transforma la pintura en duración más que en

escena posada (Boulton, *op. cit., id*.). Esa orientación, afín a la fenomenología de la percepción, reinterpreta el legado académico: la corrección del contorno permanece, pero subordinada a la vibración lumínica que da sentido al conjunto (Rodríguez, 1980, p. 213).

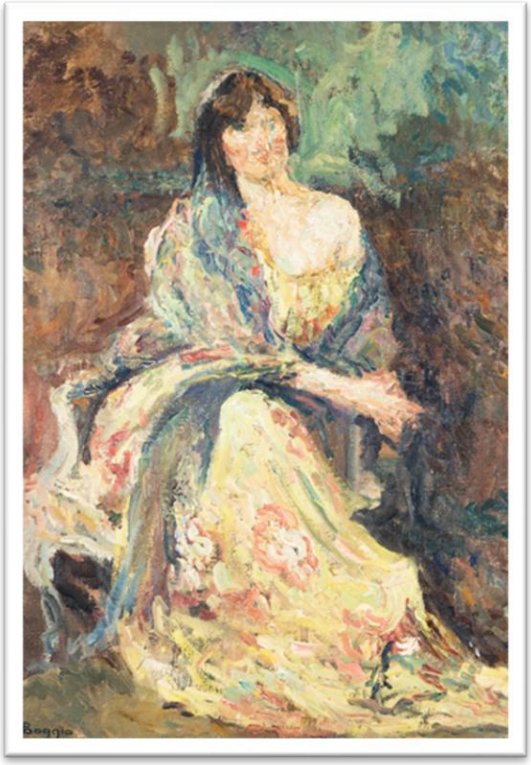
El color, en consecuencia, deja de ser ornamento del dibujo para hacerse estructura. Boggio confía en armonías de tonos puros y en la mezcla óptica en el ojo del espectador, desplazando el empaste pesado por capas de pigmento que respiran, línea con línea, plano con plano (Boulton, *op. cit*., p. 188). Ese proceder lo acerca por momentos al programa divisionista la «descomposición» metódica del tono en toques que intensifican la luz-, sin convertirlo en un doctrinario: adopta la ciencia del color allí donde potencia la experiencia, no como fin en sí mismo (Rodríguez, *op. cit., id.*).

La atmósfera es su criterio de verdad. En marinas italianas de 1907-1909, en muelles de Honfleur o en campiñas francesas, el motivo importa en la medida en que condensa un clima: brumas, brillos de agua, densidades del verde, cielos en tránsito (Calzadilla, *op. cit*., p. 146). Cuando regresa a Caracas, esa lógica se tropicaliza: la luz alta y la sombra densa del valle convierten el paisaje en un campo perceptivo donde el cuadro se resuelve como ajuste fino entre ojo, mano y clima, una gramática de luz situada (Boulton, *op. cit., id*.).

Su gesto (la pincelada) es índice temporal. A diferencia de la caligrafía suelta que ciertos impresionistas llevan al borde de la disolución, en Boggio la libertad está modulada: el trazo es vivo, pero deliberado; afirma el paso del instante sin sacrificar la legibilidad de las formas (Calzadilla, *op. cit., id*.).

> Su exposición nos maravilló y nos llenó de entusiasmo. «Cada golpe de hélice me acerca a la tierra donde está enterrado el cordón de mi ombligo». Más tarde añadía: «Permanezcamos puros frente a nosotros mismos y dignos de toda esta belleza. Porque, ¿acaso esta maravilla existe realmente? ¿No es nuestra personalidad quien lo colora en forma y tintes divinos? Y si somos dueños de esta nobleza y de esta potencia, ¿no sería una vileza dejar de comunicar estos dones magníficos a quienes viven con nosotros, y no lanzar a manos llenas, a granel, tan esplendida cosecha sobre el porvenir siempre en gestación?». Y concluía diciendo: «En la débil medida de mi pequeña personalidad, quiero tratar de ser útil a los jóvenes, sobre todo a quienes devoran un ardiente entusiasmo de producir vida. Si lograra influir en algunos de estos, tendría la inmensa audacia de creer que no ha pasado inútilmente por Caracas. Es pues, solamente para estos y aquellos, elegidos en medio de una turba hostil e indiferente, para quienes está hecha esta exposición» (Méndez L. A., 1976, p. 64).

Boggio no es solo un artista de origen venezolano, sino que su trabajo es crucial para entender el desarrollo del arte en Venezuela. Es el pintor que más se acercó en su técnica, ya pasado el 1900, a las teorías de los grandes impresionistas. Emilio Boggio es una figura clave en la transición del arte venezolano hacia la modernidad, estableciendo un puente directo con las vanguardias europeas. Por otra parte, Calzadilla (1980)[1], analiza la obra de Emilio Boggio, destacando su gesto (la pincelada) en índice temporal. A diferencia de la caligrafía suelta que ciertos impresionistas llevan al borde de la disolución, en Boggio la libertad está modulada: el trazo es vivo, pero deliberado; afirma el paso del instante sin sacrificar la legibilidad de las formas. Ese «control de la vibración» explica por qué su pintura puede ser simultáneamente sensorial y constructiva:



2. Emilio Boggio. Retrato de una mujer, Ca. 1900. GAN53.

[1] Juan Calzadilla analiza la obra de Emilio Boggio, destacando cómo el artista venezolano se centró en capturar la atmósfera y la luz de sus paisajes, sin adherirse rígidamente a una escuela artística específica como el divisionismo. (*Emilio Boggio*. Colección Pintores Venezolanos, 1980).

una escritura de la mirada que convierte el tiempo en textura. La composición articula el sistema en su conjunto. Se percibe aquí una reinterpretación de la herencia académica: el equilibrio de masas, las proporciones rigurosas y la configuración de ejes discretos sostienen configuraciones abiertas, libres de la rigidez ortodoxa. De este modo, el orden no dicta un relato preestablecido, sino que habilita la presencia misma del motivo.

En el ámbito del retrato, esta estructura compositiva cobra nueva dimensión al servir de soporte a una auténtica psicología del modelo, más allá de la mera anécdota. Obras como el «Retrato de una mujer» ejemplifican cómo la espontaneidad del gesto coexiste con la profundidad del carácter, estableciendo un diálogo continuo con la tradición europea sin renunciar a la vivacidad y al pulso de la modernidad.

> Se vieron en vías de realización al constituirse el Círculo de Bellas Artes, cuyo programa fue publicado el 28 de agosto de 1912. Entre sus cláusulas más importantes figuraba una que especificaba que: «pueden pertenecer al Círculo de Bellas Artes todos aquellos que por amor a la belleza eleven su espíritu sobre el nivel común de las gentes. Quienquiera, profesional, estudiante o aficionado, tendrá franca acogida en el seno de la Asociación sin que se lo impida el estar ya inscrito en otro grupo, Academia, Ateneo o Escuela, ni las tendencias de sus ideas en materia de Arte» (Boulton, op. cit., p. 264).

Históricamente, su itinerario legitima esta gramática. La circulación en salones franceses, los reconocimientos de 1888 y 1889, las estancias italianas y, sobre todo, sus visitas a Caracas en 1919 ofrecieron a los jóvenes del Círculo de Bellas Artes una validación doble: la modernidad podía ser rigurosa, y el rigor podía respirar a cielo abierto. Ese encuentro no fue solo anécdota biográfica: fue transferencia de método, de una práctica del *plein air* (al aire libre) pensada como disciplina y no como escapismo. Cuando la historiadora de arte Fátima Rodríguez (2008)[2] analizó la obra de Boulton -cuando éste estudió a Reverón- no solo desde una perspectiva biográfica,

[2] La historiadora de arte Fátima Rodríguez, en el libro: "Alfredo Boulton y sus contemporáneos: diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974". Describe cómo Boulton, a través de su lente, no veía la práctica de pintar al aire libre de Reverón como un simple capricho de artista excéntrico, sino como una disciplina rigurosa y un método para capturar la luz y la atmósfera.

sino también desde una mirada profundamente analítica de su técnica. Boulton interpretó el trabajo de Reverón, especialmente su práctica de pintar al *plein air*, como un método riguroso y una disciplina artística, en lugar de un mero acto de huida de la realidad o un capricho.

En Venezuela, sus aportes cristalizan en tres desplazamientos. Primero, la luz tropical deja de ser tópico descriptivo y se vuelve problema constructivo: medirla con la pincelada, pensarla con el color, componer con su ritmo (Boulton, *op. cit*., p. 319). Segundo, el paisaje pasa de telón a protagonista, no como «tema» jerárquico, sino como clima que ordena la obra. Tercero, el oficio académico se reconvierte en ética de atención: la corrección formal no se abandona, se pone al servicio de la aparición, de ese equilibrio frágil entre vibración y forma.

Filosóficamente, la lección de Boggio puede formularse así: del ideal a la presencia; de la copia a la aparición; de la forma como norma a la forma como proceso. Luz y color como estructura, atmósfera como criterio, gesto como tiempo, composición como hospitalidad de lo visible: una gramática que, más que estilo, es una manera de pensar con los ojos (Boulton, 1972, p. 330). Por esa vía, su obra no solo enlaza tradiciones; enseña a mirar, y en esa pedagogía silenciosa radica su vigencia en las artes plásticas venezolanas (Rodríguez, *op. cit*., p. 13).

El mismo Mariano Picón Salas ve en la pintura de Boggio un *«excelente maestro impresionista»* que volvió a su tierra natal para influir en las nuevas generaciones, demostrando la importancia de un artista que se había «perdido» en la historia oficial. «Constituiría aquel grupo entre 1913 y 1920, en la historia de nuestra plástica, una especie de Escuela de Barbizon. Allí Monasterios, allí Reverón, allí Cabré, allí Monsanto, y con una temática muy original y diferente» (Salas, 1987, p. 410). La modernidad artística en Venezuela no fue un fenómeno aislado, sino que estuvo conectada, desde sus raíces, con las corrientes más avanzadas de la pintura europea gracias a la obra de artistas como Boggio, demostraba que la naturaleza es en sí misma

tema monumental; y a la luz de taller de los cuadros de genero se oponía esta vibra eclosión naturalista.

> El anima a los jóvenes pintores como Cabre y Reverón, y la exposición del primero, celebrada con gran éxito en el mismo año de 1919, fue casi un resultado de la visita estimulante. En los recuerdos de Cabre, Boggio les daba otra lección: la de su ascetismo artístico, la de sacrificar los triunfos con que el artista se examina a sí mismo (Salas, *op. cit*., p. 412).

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Boggio destaca su destreza como paisajista, valorando su habilidad para capturar la luz y el color con una técnica libre y virtuosa, aprendida en las vanguardias europeas. Su pintura era «*un deleite privado de pocos coleccionistas*» (*Id*.). Lo que explica en parte su falta de reconocimiento público en su época. Las nuevas corrientes que surgieron con la Generación del Círculo de Bellas Artes, formada en el impresionismo y el neoimpresionismo, influyó de manera considerable en el cambio de la plástica venezolana a partir de 1920.

Abstracción y Modernidad: El Itinerario de González Bogen

El itinerario de Carlos González Bogen es representativo de la época. Nacido en Upata en 1920, Estado Bolívar, su expresión artística aún estaba anclada en el paisajismo tradicional y la figuración. En sus primeras obras, podemos notar un apego a la representación de la naturaleza, pero ya se vislumbra un interés en la luz, el color y la estructura que lo acerca a los postulados del impresionismo y postimpresionismo. Sin embargo, su verdadero salto a la modernidad ocurre al entrar en contacto con las vanguardias europeas.

En 1937, con su obra *Luisa Cáceres en prisión* (colección Castillo de Santa Rosa, La Asunción, isla Margarita), asoma ya una conciencia de la imagen como forma de memoria: no se trata sólo de representar, sino de proponer una lectura del tiempo desde la materia. Esa intuición -que luego madurará en clave abstracta- organiza toda su trayectoria (Rodríguez, *op. cit*., p. 15). Entre 1941 y 1947 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, dirigida por Antonio Edmundo Monsanto, y en

paralelo enseña en la Escuela Normal de Maestros Miguel Antonio Caro. La docencia temprana no es un dato accesorio: en su caso, enseñar fue pensar la forma como método, y ese rigor más bauhausiano que académico- será decisivo cuando su pintura abandone el motivo figurativo para concentrarse en el problema del espacio (*Ibíd*., p. 16).

> Los pintores que se reúnen en el Taller Libre de Arte, entre 1948 y 1952, expresando anhelos de progreso, representarán en este momento para el arte venezolano lo que el Círculo de Bellas Artes para la apacible Caracas de 1912. Son estos pintores los abanderados del internacionalismo y se convierten en los divulgadores y defensores del arte abstracto que comienza a cultivarse en Caracas (Calzadilla, 2012, p. 25).

En 1948, en el IX Salón Oficial, recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas por su obra plástica *Maternidad* (gouache) y viajó a París, donde permaneció tres años. Tras un año de silencio de taller, retomó la práctica con una pregunta frontal: ¿cómo se construye un espacio pictórico cuando se renuncia a la representación? La respuesta no fue un gesto programático único, sino una secuencia de ensayos donde la relación entre planos, tensiones y ritmos sustituyó al tema (Rodríguez, *op. cit*., p. 17).

Desde entonces su obra articula tres momentos que, más que períodos cerrados, son categorías de trabajo: una fase textural, una fase geométrica y una fase constructivista. En la primera, el énfasis recae en la materia y el color; la superficie es campo de fricción, y el ojo recorre densidades, veladuras, grumos: la pintura piensa con el cuerpo de la pintura. Vista desde la estética fenomenológica, esa insistencia en la materia no es «decorativa»: es un modo de hacer visible la presencia del ver, el aparecer mismo, como hubiera dicho Merleau-Ponty (Merleau-Ponty M. , 1964, p. 17-28).

La segunda fase desplaza el interés hacia la relación de planos y tramas: la geometría no es un alfabeto impuesto, sino una gramática de tensiones que organiza el campo visual; el cuadro se vuelve problema de composición en sentido fuerte, donde proporciones, alineaciones y ritmos construyen inteligibilidad sin figura (Rodríguez, *op. cit*., p. 18). La tercera asume materiales industriales tales como, hierro, cuerdas, alambres- y traslada la pregunta del lienzo al espacio real: la obra ya no sólo se mira, se recorre; no ilustra el espacio, lo produce (*Id*.). En términos históricos, esta deriva enlaza con los constructivismos europeos y con una sensibilidad técnica que en América Latina encontró en la arquitectura un aliado natural.

> Entonces nos planteamos el siguiente dilema: antes de la guerra había hecho una fugaz aparición el arte abstracto y las obras de Mondrian y Kandinsky apenas eran conocidas. Luego de terminado el conflicto bélico, aparece el fenómeno Picasso que absorbe la atención de todos los públicos. Nosotros deberíamos decidirnos, y en ese momento ocurre una revelación casi milagrosa: la Galería Maeght organiza una gran exposición que incluye obras de Malevitch, Mondrian, Gontchorova, Kandinsky, etc. Todos hallamos en esa muestra el estímulo decisivo que necesitábamos. El primero fue González Bogen, quien realizó una obra de abstraccionismo geométrico insospechado. Todos tratamos de pintar renunciando a cualquier tipo de referencia al objeto, aunque no podría hablarse de obras que no fueran personales en el estricto sentido de la palabra[3] (*Id*.)

París fue para González Bogen menos un lugar que un método: allí se inserta en la discusión de vanguardia, en contacto con arquitectos y diseñadores, estudia matemáticas, diseño y geometría descriptiva, y somete su intuición a un régimen de pruebas. El resultado no es el eclecticismo, sino una ética del construir: cada decisión formal debe justificarse por su necesidad en el conjunto. Por esos años realiza ensayos con alambres, cuerdas y planos en relieve: la línea se emancipa del trazo y se hace objeto; el plano rompe con el soporte y se hace volumen. Así, el espacio deja de ser «fondo» para volverse acontecimiento (*Ibíd*., p. 19).

Ante un contexto histórico convulsionado por guerras, rupturas filosóficas y avances tecnológicos, el arte se vio obligado a reinventarse. En consecuencia, el arte

[3] Entrevista concedida a Ángel Ramos Guiugni, en 1967, y publicada en su libro *12 pintores y críticos de arte*. Ediciones del Concejo Municipal de Caracas, p. 119. Tomado del libro: *La pintura abstracta en Venezuela* de Rodríguez, 1980, pág. 18.

ya no podía limitarse a representar la realidad visible. Necesitaba expresar lo invisible, lo fragmentado, lo esencial.

> Bogen presencia en 1949 uno de los sucesos artísticos más importantes de este Paris de postguerra; las exposiciones del Arte Abstracto desde su origen hasta hoy. Allí los palpables ejemplos de Kandinsky, Mondrian, Delaunay, Arp, Kupka, Magnelli, Picabia, Gabo, etc., indicaban claramente que un hombre del siglo XX no puede expresarse de otra manera (*Ibíd*., p. 249).

En 1950 se suma al grupo de artistas venezolanos en París que, bajo el nombre de «Los Disidentes», propone romper con la figuración académica de la llamada Escuela de Caracas y poner a la pintura venezolana en sintonía con las vanguardias. No se trataba de importar modas, sino de defender el derecho a una investigación autónoma de lenguaje: la abstracción geométrica y el constructivismo fueron, en ese sentido, menos una «tendencia» que una pedagogía del ver (*Id*.). Dos años después, en 1952, regresa a Venezuela y, junto con Mateo Manaure, funda en Caracas la Galería Cuatro Muros, plataforma decisiva para difundir las propuestas de la abstracción geométrica.

La apuesta institucional no sólo exhibe obras; construye públicos, entrena la mirada, instala un vocabulario. En 1956 vuelve a París y emprende viajes por diversos países, alternados con una intensa producción; en Berlín, por ejemplo, realiza un vitral abstracto para Siemens. En 1958 regresa a Venezuela. Desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) programa y dirige la cátedra de Composición Básica: allí su pensamiento se vuelve tránsito entre artes, y la composición -entendida como orden legible de relaciones- se convierte en herramienta común para diseñadores, arquitectos y artistas.

Situar a González Bogen en el mapa venezolano exige, inevitablemente, una comparación con la tradición precedente. Frente a la herencia impresionista de Emilio Boggio y la constelación del «Círculo de Bellas Artes», su obra desplaza el centro de gravedad: ya no la luz como fenómeno atmosférico traducido en pincelada, sino la estructura como condición de posibilidad de lo visible (Boulton, *op. cit*., p. 261; Calzadilla, 1968, p. 21).

Dicho de otra manera: si el impresionismo emancipó color y forma de la mímesis, la abstracción de posguerra radicalizó esa liberación, interrogando las reglas mismas del aparecer (Rodríguez, *op. cit*., p. 18). La historia no es, aquí, una secuencia de rupturas caprichosas, sino una serie de ajustes de foco: del motivo a la superficie, de la superficie a la relación, de la relación al espacio construido. En ese trayecto, González Bogen ocupa un lugar de bisagra: traduce en clave venezolana una ética internacional de la forma.

> Mi pintura abstracta siempre la he sometido a las relaciones. El rompimiento que primero hice con mi pintura abstracta fue a partir de ver figuración en las formas geométricas. Para mí un triángulo, un círculo son figuras… entonces llegué a la conclusión de que tenían que ser relaciones, pero relaciones puras, de una forma con otra[4] (*Ibíd*., p. 57).

Estas categorías (textural, geométrica, constructivista) no son etiquetas externas, sino nombres para modos de atención. En la primera, la pintura nos educa en la paciencia del mirar: aprender a distinguir materia de color, peso de vibración, silencio de saturación. En la segunda, la obra propone una lógica: el sentido no se impone por un «tema», emerge de la consistencia interna del sistema; es una estética de la necesidad. En la tercera, la obra se abre a la arquitectura y a la ciudad; la forma ya no es autárquica, negocia con la luz, con el tránsito, con la escala humana. Desde la filosofía, podría decirse que su trayectoria desplaza la pregunta «¿qué representa?» por «¿cómo se constituye?»: no el qué del objeto, sino el cómo de su aparecer (Merleau-Ponty, *op. cit*., p. 31- 45)

Esta misma ética atraviesa su labor docente. Programar una cátedra de Composición Básica fue, para él, formalizar un aprendizaje que su obra ya practicaba: educar el ojo para reconocer relaciones, no para repetir modelos. De allí que en su biografía la docencia no sea un apéndice, sino el lugar donde la investigación estética se convierte en método compartido (Rodríguez, *op. cit*., p. 135). Su itinerario -del taller a la escuela, de la escuela a la ciudad- traza una idea exigente de modernidad: una en

[4] Conversaciones entre Carlos González Bogen y Bélgica Rodríguez. Caracas, 1978.

la que arte, diseño y arquitectura se interpelan y corrigen, y donde la forma es siempre una hipótesis sometida a la prueba del mundo (*Ibíd*., p. 21). Si quisiéramos condensar su aporte histórico, diríamos que González Bogen ayuda a que la abstracción deje de ser, en Venezuela, una «importación» para volverse un idioma propio. Lo hace con rigor técnico, claridad constructiva.

En términos de categorías estéticas, el pasaje del academicismo al impresionismo supuso un viraje del contorno al color, de la composición preconcebida a la que emerge del acto perceptivo, del ideal a la presencia, del tema jerárquico al clima como protagonista. Filosóficamente, fue el tránsito de una verdad medida por su correspondencia con un modelo universal a una verdad entendida como adecuación sensible entre mirada y mundo. El «paisajismo de la Escuela de Caracas» consumó así una modernidad situada: mantuvo del canon su ética y estructura, adoptó de la vanguardia su confianza en la percepción y la temporalidad de la luz, y encontró en la tensión entre trazo y vibración, canon y clima, la voz propia del paisaje caraqueño.

Fundadores Principales: Contexto y Categorías Estéticas

El Círculo de Bellas Artes de Caracas se formó como una reacción de renovación artística ante las exigencias de la Academia de Bellas Artes de Caracas y los métodos de enseñanza tradicionales. Lograron liberarse de la influencia del realismo académico y experimentar con el impresionismo, a menudo pintando al aire libre. Buscaron acercar el arte al público en general, sacando al arte de los salones oficiales.

> Ciertos paisajistas como Brandt ensayarán por entonces una aplicación muy personal de la técnica puntillista. Otros, los más, tratan de conciliar el impresionismo con una gran libertad en la factura, lo cual conduce, como en los casos de Reverón y Cabré, a un expresionismo atenuado, en el que perduran los trazos de la formación recibida en la Academia (Calzadilla, *op. cit*., p. 7-8).

Es un momento de inflexión clave en la historia del arte venezolano. A primera vista, parece una simple mención de la llegada de tres pintores, pero en realidad, revela una dinámica cultural fundamental: el diálogo entre lo local y lo universal.

Mientras *El Círculo de Bellas Artes* se enfocaba en una renovación desde adentro, revalorizando el paisaje y la luz venezolana, la llegada de estos artistas actuó como un catalizador externo. No eran solo pintores; eran embajadores de las vanguardias europeas que Venezuela, por su aislamiento, apenas conocía de primera mano.

> La segunda etapa corresponde a la de afirmación y madurez de los pintores del Círculo, y está comprendida entre los años 1918 a 1930, aproximadamente. Desde el punto de vista de su aportación al arte nacional, este período es el más significativo en la historia de esta asociación, en él se den en la obra y el estilo de sus representantes más característicos: Armando Reverón, Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Rafael Monasterios, etc. El hecho físico más importante de esta etapa, es la desaparición misma del taller de trabajo y reunión de los pintores, lo que ocurrió poco después de 1918. El Círculo se vio precisado a trasladar su sede a un modesto lugar situado en el barrio de Pagüita en Caracas, que recibiría el apodo de "El cajón de monos". Todavía aquí Monsanto, Cabré y Leoncio Martínez mantenían con su entusiasmo la fe de aquella heroica agrupación. Proseguían las sesiones de pintura y se discutían los frutos, pero, poco después, la policía de Juan Vicente Gómez allanó el local, alegando que en él se celebraban reuniones políticas, y varios de ellos, como Cabré, fueron a dar a la cárcel, y el Círculo, sin asistencia económica, golpeada su unidad, pero cumplidos sus objetivos esenciales, desapareció como agrupación (*Id*.).

El verdadero «Manifiesto» de *El Círculo de Bellas Artes* ha sido la acción de pintar de manera libre, fuera de los cánones de la Academia. Sus exposiciones y su trabajo colectivo en las calles y campos de Caracas fueron su declaración de principios, que sentó las bases para el desarrollo del arte moderno en Venezuela. Se oponían a las estrictas reglas de la Academia, que dictaba qué y cómo se debía pintar, privilegiando los temas históricos y religiosos. *El Círculo* abogaba por una pintura más libre y personal.

La reivindicación del paisaje. El paisaje se convirtió en el género central de su obra. Solían pintar *en plein air* en lugares como el Ávila y las costas de Macuto. Este acto, que para los impresionistas franceses era una práctica, para ellos se convirtió en un símbolo de libertad creativa. La Renovación de la estética. Buscaban una nueva forma de ver y representar la realidad venezolana, con un énfasis en la luz, el color y la atmósfera. Su trabajo reflejó una modernización de la plástica local, aunque no se

alinearon estrictamente con las vanguardias europeas más radicales como el cubismo o el futurismo.

La relación entre las categorías estéticas del cubismo y el futurismo y *El Círculo de Bellas Artes* de 1915, su «Manifiesto», como lo hemos declarado anteriormente, fue su acción y su rechazo al academicismo, no una declaración escrita que tomara una postura formal frente a las vanguardias europeas. Con la presencia de Emilio Boggio (con un estilo que ya exploraba la estructura postimpresionista) y la posterior llegada de otros artistas formados en Europa, abrieron la puerta a una mayor abstracción y a una consideración de la forma. *El Círculo*, sin ser cubista, demostró que la ruptura con la Academia era posible y que el arte moderno se basaba en el análisis de la forma, la luz y el color, principios que, de una manera u otra, también estaban en el corazón del cubismo.

Su fundador el humorista Leoncio Martínez «Leo» fue quien propuso la creación del círculo para dar rienda suelta a las inquietudes artísticas de los jóvenes. Luis Alfredo López Méndez: un artista fundamental en este movimiento. Bernardo y Antonio Edmundo Monsanto: hermanos que también fueron pilares del círculo y su propuesta renovadora. «Leoncio Martínez, el inolvidable y multifacético Leo, quizás la pluma que más lucho desde las columnas de los periódicos para obtener que el público se fijara en los nuevos artistas que veían el paisaje de tan diferente manera» (Mèndez L. A., 1976, p. 31).

Alrededor de los años 1907,1908, y 1909 aparecen en *El Cojo Ilustrado* las primeras colaboraciones de Leoncio Martínez y otras publicaciones marcada por las ilustraciones de Brandt (Boulton, 1968, p. 264). Leo expresaba en sus artículos la intención de crear y constituir el Círculo de Bellas Artes, cuyo programa fue publicado el 28 de agosto de 1912. Entre sus cláusulas más importantes figuraba que «pueden pertenecer al Círculo de Bellas Artes todos aquellos que por amor a la belleza eleven su espíritu sobre el nivel común de las gentes». (Boulton, 1968, pág. 264). De esta manera, Leo ha citado *«La Primavera ha venido/ Nadie sabe cómo ha sido».* (Méndez

L. A., 1976, p. 23). Martínez, defendía un arte profundamente nacionalista, propuso una *estética basada en la sinceridad del artista*, en la expresión genuina de su sensibilidad. Rechazaba el academicismo rígido y los convencionalismos, buscando una conexión directa entre el *creador y su entorno.*

> Un espíritu noble de rebeldía, de profundo sentido revolucionario, animaba aquellos jóvenes artistas. Respetaba a los clásicos maestros italianos, españoles, flamencos, franceses, holandeses, pero se impusieron la espléndida tarea de pintar el paisaje venezolano, la luz venezolana, hasta casi intocados. Apenas hallaban vislumbrados en Tovar y Tovar, en algunos apuntes de Michelena y Herrera Toro, y en Tito Salas, en vez con más interés, antes de su viaje a Europa. (Méndez L. A., 1976, p. 23).

Rechazaba las imitaciones extranjeras y promovía una estética que surgiera de la realidad cultural y social del país. Leo y sus compañeros buscaban una renovación estética que abriera paso a la modernidad plástica en Venezuela. Esta actitud vanguardista designada *"subversión individualista"* (Méndez L. A., 1976, p. 23), se refleja en la ausencia de estatutos o reglamentos en el Círculo, como símbolo de libertad creativa. Su discurso no solo fue estético, sino también ético, destinado a la transformación social y en un contexto de dictadura (la de Juan Vicente Gómez), el arte se convertía en una forma de resistencia simbólica.

Luis Alfredo López Méndez, participante del círculo, influido por Samys Mützner y Manuel Cabré, desarrolló una estética pictórica por la sensibilidad del paisajismo y la modernidad. Su estadía en EE.UU., Cuba y Europa le permitió absorber influencias modernas *como el Art Students League, el Vogue y el diseño publicitario.*

Luis Alfredo comenzó a pintar en serio a la vera de Samys Mützner y fueron decisivas para su trayectoria artística a las enseñanzas del impresionismo (Méndez L. A., 1976, p. 9). Sus cuadros, adquieren el brillo y el colorido de sus paisajes, la textura y la poesía de sus flores y las obras se venden en menos de una hora. Para los hermanos Monsanto, ambos coincidieron en la ruptura con el modelo académico impuesto por la Academia de Bellas Artes, bajo la dirección de Antonio Herrera Toro.

Esta oposición se manifestó en su participación activa en la huelga estudiantil de 1909, que dio origen al Círculo.

Para ellos, el arte debía liberarse de las normas rígidas y abrirse a *nuevas formas de expresión*, como el impresionismo y el paisajismo moderno. Monsanto desarrolló una pintura centrada en la observación directa de la naturaleza, con énfasis en la armonía cromática y la estructura compositiva (Boulton, 1968, p. 261). Bernardo, aunque menos documentado en su obra pictórica, formó parte del mismo entorno creativo y defendió los mismos principios de autenticidad y conexión con el entorno. Una estética profunda que valoraba el paisaje venezolano como fuente de inspiración estética, fortaleciendo el espíritu colectivo del Círculo.

> Antonio Edmundo Monsanto fue la figura central entre los fundadores del Círculo, no solamente por sus inagotables condiciones de pintor, sino también por su constancia en el estudio, su continuo investigar a través de libros y revistas. Poesía, repito, una real colección-archivo de reproducciones, desde las figuras rupestres de Altamira hasta las más audaces expresiones de las nuevas tendencias de entonces. Era la suya una extraordinaria capacidad para comprender y sentir la belleza (Mèndez L. A., 1976, p. 44).

La estética de Antonio Edmundo Monsanto en el Círculo de Bellas Artes y su apuesta por el paisaje, la observación sensible y la libertad creativa marcó el inicio de una nueva forma de interpretación simbólica y visual de la pintura venezolana. En 1936 fue nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas, donde formó a artistas fundamentales como Jesús Soto, Alejandro Otero y Mercedes Pardo. Su enfoque pedagógico combinaba técnica, historia del arte y libertad creativa. Para Monsanto, el arte no solo se hacía: también se pensaba, se sentía y se compartía.

Del Paisajismo Novecentista Europeo al Paisaje Tropical

El paisaje, ya trabajado por la Academia, se reinventó bajo la luz intensa de Caracas y sus alrededores. Manuel Cabré y Federico Brandt, influenciados por el impresionismo, buscaron no solo reproducir la naturaleza, sino expresar «el alma de nuestro paisaje» mediante colores vibrantes y pinceladas sueltas (López, 1932, p.

2223). Este paisajismo tropical se convirtió en seña de identidad, fusionando la lección europea con la exuberancia criolla.

Cuando Samys Mutzner llegó a Caracas en 1916 y su presencia coincidió con el apogeo del Círculo de Bellas Artes. Mutzner, con su experiencia en el impresionismo europeo, se convirtió en una figura orientadora y estimulante para estos artistas, incluyendo a Brandt, Armando Reverón y Manuel Cabré. A partir del encuentro entre los artistas, la producción de Brandt adquiere un ritmo que habrá de mantenerse hasta el final de su vida. Desde una perspectiva hermenéutica, la obra de Mützner puede interpretarse como un puente entre la modernidad europea y la sensibilidad latinoamericana. Su pintura no impone una visión extranjera, sino que dialoga con el entorno venezolano, lo interpreta y lo transforma en lenguaje plástico. Capturando y asimilando la nueva estética lumínica (Boulton, 1968, p. 275)

> Los cuadros de Mützner estaban hechos a base de un empaste con pinceladas fuertes y generosas, buscaban más bien la mancha policromada que la precisión de las formas y del dibujo. (…) se observa en el colorido y la luz de esos lienzos una característica muy peculiar que figuró también la obra de otros artistas europeos llegados a Venezuela durante el siglo XIX (Boulton, 1968, p. 275).

La luz, el color, el paisaje y la espontaneidad como categorías estéticas reflejadas en los cuadros de Mützner, configuraban y se convertían en la expresión emocional. Sus tonos cálidos y contrastes intensos reflejan la vitalidad del trópico. El gesto pictórico, libre y espontáneo, sugiere una estética de lo efímero, lo cambiante, lo vivo. Mützner ha sido de los pocos intérpretes del espíritu del lugar. Sus obras recrean la experiencia estética y simbólica de mirar y sentir el paisaje como diálogo y como revelación.

Federico Brandt (otro miembro clave y uno de los artistas más recordados del grupo) había nacido en Caracas el 17 de abril de 1878 y falleció el 25 de julio de 1932, bajo ciertas características impresionistas. Cuando Brandt regresó de Europa antes de 1906, cuando ingresó a la Academia de Bellas Artes e hizo el *Retrato* de su prima hermana *Josefina Casanova Ibarra*, en el cual demuestra poseer una paleta fresca y luminosa. (Boulton, 1968, p. 284). Cuando Federico Brandt regresó de Europa, buscó

el contacto con los artistas del círculo y esa relación fue para él un gran aliento y gran estimulo (Méndez L. A., 1976, p. 40).

Brandt, quien ya había explorado el uso del color de manera intuitiva, adoptó una paleta más *libre y luminosa*. Aprendió a utilizar la técnica del empaste vibrante para capturar *la atmósfera y la luz de los paisajes y los interiores.* La luz esta aun tamizada y es todavía diferente a la nuestra, pero se nota ya un deseo de capturarla de una manera muy personal. (Boulton, 1968, p. 285). Mutzner animó a los artistas a liberarse de las convenciones de la academia y a observar el paisaje con una mirada más personal.

Esto se refleja en la obra de Brandt, quien abandonó los cánones tradicionales para centrarse en la captación de la luz y la atmósfera en sus propios términos. Esta comunidad técnica del rasgo y la paleta marca un hito muy importante, aunque de breve duración, en nuestra evolución pictórica, y prueba plenamente la fraternidad tanto intelectual como artística que llegó a existir entre los miembros del grupo (Boulton, 1968, p. 285). Realizó una exposición colectiva al lado de Armando Reverón, Nicolás Ferdinandov y Antonio Edmundo Monsanto, en la UCV en el año 1921 (Calzadilla J. , 2012, p. 202).

Las categorías estéticas de Federico Brandt (intimismo, color emocional, paisajismo moderno, ruptura académica e investigación formal), configuran una propuesta artística que marcó el inicio de la modernidad pictórica en el país. Su pintura no copia modelos extranjeros, sino que los adapta a su sensibilidad local. El intimismo, el color emocional y el paisaje venezolano se convierten en vehículos para expresar una visión del mundo serena, introspectiva y profundamente humana.

Para Juan Rohl, crítico de arte e intelectual, citado por (Méndez, 1976), relaciona la pintura de Brandt con la obra de Van Gogh al mencionar que *"Federico Brandt es una especie de Van Gogh Venezolano".* Brandt no fue un artista de gestos grandilocuentes, sino de silencios visuales. Su estética habla desde lo pequeño, lo

cotidiano, lo íntimo. En ese sentido, su obra representa una forma de resistencia frente al ruido del academicismo y una apuesta por el arte como espacio de contemplación.

Por otro lado, Manuel Cabré -un miembro notable que también se reunía en el círculo- también se benefició del intercambio con Mutzner, nació en España en 1890. Llegó con su familia a Venezuela en 1896. Comienza formalmente sus estudios en la Academia de Bellas Artes en 1904. Fue en 1912 miembro fundador del Círculo de Bellas Artes y formo parte activa de las exposiciones del grupo. (Calzadilla J. , 2012, p. 203). Para él y sus compañeros, la Academia de Bellas Artes representaba una visión artística anticuada, centrada en la copia de modelos clásicos y el uso de paletas oscuras.

Aparte de su valor intrínseco, interesa especialmente el estudio de la obra de Manuel Cabré porque ella echa mucha luz sobre importantes aspectos de los diferentes movimientos plásticos que se iniciaron hacia 1913, cuando tenía veintitrés años y aún no habían llegado a Venezuela ni Mutzner, ni Boggio. (Boulton, 1968, p. 308). Aunque Cabré fue influenciado por el impresionismo europeo, desarrolló una estética muy personal que lo convirtió en «el pintor del Ávila».

A diferencia de la pincelada suelta e indefinida de muchos impresionistas, Cabré mantenía una estructura sólida y precisa en sus composiciones. La obsesión de Cabré era *captar la luz del trópico sobre el Ávila* en diferentes momentos del día y bajo diversas condiciones climáticas. Utilizaba una paleta rica y vibrante para representar los amaneceres, atardeceres, y los efectos de la neblina o la lluvia sobre la montaña.

> Si bien en aquellos días se manifestaban en la obra de Cabré estos planteamientos de índole técnica y cromática, también se valía el artista de otro idioma plástico cuando se enfrentaba al «plein air» …Veía entonces a Cabré a la naturaleza con un nuevo sentido y con un nuevo concepto del valor lumínico del paisaje (Boulton, 1968, p. 310).

A pesar de su modernidad, Cabré fue un naturalista en el sentido más profundo. Su arte no era una copia literal de la realidad, sino una expresión de su experiencia visual y de su profundo amor por el paisaje. Como él mismo decía, *«el*

natural lo llevo por dentro». El Ávila está considerado ya como tema profundo interés artístico. Lo volumétrico de sus grandes formas atrae la atención del pintor (Boulton, 1968, g. 310). Con el tiempo, la pintura de Cabré logró que el Ávila dejara de ser solo una montaña para convertirse en un símbolo nacional y cultural para los venezolanos, un ícono de la identidad y de la belleza del país.

Las categorías estéticas de Manuel Cabré entre el paisaje identitario, luz reveladora, técnica libre, contemplación profunda y ruptura académica configuran una obra que va más allá de lo visual. Cabré no solo pintó montañas: pintó el alma de un país, la emoción de un instante, la libertad de un creador. Manuel Cabré es al paisaje criollo, lo que Rómulo Gallegos es a la novela nacional (Méndez L. A., 1976, p. 46). Cabré ha fijado en la pintura venezolana los contornos de su clara y vigorosa personalidad. (*Ìbid* p. 48). Durante su larga estadía en Paris, conservó la atmosfera colorida de la tierra venezolana. Puede admirarse los delicados tonos de violetas y azules que dominaban su visión cromática.

Influencia en Artistas Venezolanos: Dos Lógicas de la Mirada

En Venezuela, la llamada revolución impresionista no fue una simple moda importada: se releyó (literal y figuradamente) a través del propio paisaje. Manuel Cabré y Rafael Monasterios fueron parte de los artistas que integraron el círculo en su fundación, formados en la disciplina rigurosa del taller académico y activos en el Círculo de Bellas Artes, adoptaron la pincelada libre y la atención obsesiva a los efectos de la luz propias del impresionismo, pero las adaptaron a la intensidad lumínica y a la atmósfera del trópico. De ese cruce nació lo que la historiografía denomina «Paisajismo de la Escuela de Caracas»: una síntesis en la que el trazo seguro y el orden compositivo heredados del academicismo se abrían a la captura del instante al aire libre.

El academicismo, fiel a su jerarquía de géneros y a su ideal de perfección intemporal, colocaba al dibujo por encima del color, exigía un acabado pulcro y narratividad clara, y buscaba la mímesis regulada por cánones que remitían a una

belleza normativa. Frente a esto, el impresionismo proponía una inversión de valores: concedía primacía al color como estructura, celebraba la pincelada abierta, asumía la temporalidad perceptiva como esencia y legitimaba la obra «inacabada» como signo de verdad sensorial. Si el academicismo aspiraba a un orden trascendente, el impresionismo se situaba en la inmanencia de la percepción, confiando en que la luz y la duración fueran las verdaderas leyes de lo visible.

En Caracas, esta oposición se transformó en diálogo. Cabré y Monasterios conservaron del academicismo la seguridad del trazo, la economía compositiva y el oficio; del impresionismo tomaron la apertura de la pincelada, la modulación del color y la atención al efecto atmosférico. La geografía no fue mero telón de fondo, sino agente de la obra: cielos altos, sombras densas, reverberaciones propias del valle caraqueño forjaron una gramática de luz donde la verdad pictórica ocurría en el cruce entre ojo, mano y clima.

Aunque Monasterios admirado por el impresionismo y encontrándose en España cuando se fundó el Circulo, mantuvo el contacto con sus compañeros (Méndez L. A., 1976, p. 52). La representación de los Andes y los Llanos en sus obras, Monasterios va más allá de lo visual, su arte se convierte en categoría *estética de una identidad* transformado en símbolo, como forma de narrar la historia y el carácter del país. Con pinceladas sueltas y contrastes luminosos, el color en emoción, la técnica en libertad, el costumbrismo en testimonio cultural y la contemplación en experiencia espiritual.

El Círculo rompió con el academicismo, abrió caminos al paisajismo moderno y se consolidó en el arte nacional contemporáneo. La dispersión de sus miembros y la falta de apoyo institucional, ha perdurado en las obras de Cabré, Reverón, Monasterios y Monsanto, quienes consolidaron la modernidad artística en Venezuela. Entonces: ¿Por qué la ruptura fue necesaria para abrir paso a una estética más auténtica y nacional?, ¿En qué sentido el punto de quiebre no solo fue artístico, sino también social y cultural?

El espíritu del Círculo mantuvo gran afinidad por los ideales y actitudes de grupos independientes que florecieron tanto en Francia, como en Alemania, España e Italia a finales del siglo XVIII, específicamente con la estética francesa. Para Jesús Semprùm citado por (Méndez L. A., p. 27) señala; para congregarse e instalar este humilde centro de arte, no debéis pedir a nuestros compañeros más que esa sencilla intención de no hacer gestos torpes, ni brutales, ni feos. El pensamiento de unánime de todos debe fincarse en producir belleza.

A principios del año 1917, la dictadura de Gómez había acentuado sus rigurosas represiones sobre cualquier gesto fuera de lo común, cualquier reunión despertaba desconfianza (p. 60). Bajo la acusación de haber organizado entre Cabré, Monasterios, Vidal, Pacheco Soublette y Agueda, entre otros, un grupo con fin de dibujar obscenidades y escandalizar al público. Así concluyó sus días *El cajón de los Monos*, el último refugio del Círculo de Bellas Artes (Méndez L. A., 1976, p. 62). ¿Hasta qué punto la disolución del Círculo de Bellas Artes puede interpretarse como un tránsito desde lo colectivo hacia una búsqueda más íntima y espiritual del arte? Aunque *El Círculo de Bellas Artes* de Caracas fue disuelto en 1917, su influencia en la modernización del arte y en el ambiente cultural venezolano permaneció. Su ruptura no debe verse solo como un final, sino como un punto de quiebre simbólico. Los artistas dejaron de pintar para la sociedad y comenzaron a pintar para el alma, buscando en la luz, el paisaje y el mito una conexión con lo trascendente. El Círculo no se disolvió: se transformó en una experiencia espiritual, donde el arte se convirtió en revelación, en magia y en puente entre el ser humano y lo sagrado.

Nuevas Categorías Estéticas y Filosóficas tras la Ruptura del Círculo de Bellas Artes

Aunque el Círculo de Bellas Artes se disolvió en 1917 por la *«Operación Pagüita»* por factores externos, desde una mirada hermenéutica y simbólica, puede interpretarse como un tránsito hacia lo íntimo. Los artistas dejaron de concebir el arte como un servicio a la sociedad para convertirlo en un acto de interioridad, un diálogo con el alma. El arte se liberó de la función social inmediata para volverse experiencia

personal y reveladora. La ruptura no fue solo organizativa, sino espiritual. Se observa y se analiza las siguientes características estéticas.

La Influencia de la Luz como Categoría Estética de lo Sobrenatural

La luz, en el horizonte estético del *Círculo de Bellas Artes de Caracas*, se constituye como principio organizador de la pintura y como operador hermenéutico: no es un recurso óptico accidental ni una simple nota cromática, sino la condición de posibilidad de la configuración formal y del sentido. Pintar la luz, para los artistas del *Círculo*, significó convertir la gestión del claroscuro, la disolución de contornos y la articulación de planos en procedimientos que habilitan la transfiguración de lo cotidiano en mediación sagrada; así, la práctica pictórica deja de ser mera representación para devenir práctica interpretativa que revela dimensiones de la existencia que la mirada ordinaria no capta.

No era solo un recurso técnico, sino un símbolo de lo trascendente. La luz revelaba el paisaje, pero también sugería lo invisible: *lo espiritual, lo mítico, lo eterno.* Pintar la luz era pintar la vida interior, la energía vital que une al hombre con la naturaleza. La luz se convierte en metáfora de revelación, de lo sagrado en lo cotidiano.

Esta operación puede precisarse en tres niveles complementarios: la luz como principio técnico que regula las relaciones pictóricas; la luz como operador simbólico que remite a lo trascendente; y la luz como experiencia transformadora que reconfigura la posición del sujeto frente a la obra. Mantener esa distinción evita que metáfora y ontología se confundan y permite comprender por qué los enunciados críticos recurrentes sobre la luz -como energía vital, metáfora de la revelación o símbolo de lo sagrado- funcionan aquí como afirmaciones teóricas sobre la función misma de la pintura.

Hermenéutica de la Luz: Técnica y Mediación Artística, Interpretación y Presencia.

La luz en el *Círculo de Bellas Artes* de Caracas no se limita a un recurso pictórico o arquitectónico: es la matriz sensorial y simbólica que articula la experiencia estética, transforma procedimientos técnicos en ritual creativo y sitúa al artista en el lugar de mediador entre la materia y la trascendencia. En ese espacio la destreza no se agota en la pericia manual ni la iluminación en el simple efecto óptico; ambos operan como instrumentos de una hermenéutica práctica donde el artista traduce tradición y técnica en sentido.

La técnica el dominio de materiales, herramientas y procedimientos- constituye el sostén sobre el que se edifica la intención estética, pero su valor emerge cuando, al someterse a la ley de la luz, revela texturas, honduras y tonalidades que la visión cotidiana oculta; así, la obra excede la mera visibilidad y convoca una lectura activa: mirar pasa a ser interpretar y la obra se ofrece como texto que demanda respuesta interpretativa.

Ese juego entre visibilidad y significado muestra la luz simultáneamente como signo y como acontecimiento: signo porque remite a repertorios culturales -la luz como sacralidad, como naturalismo o como teatralidad- y acontecimiento porque produce aparición, hace presente lo que antes era ausencia y convierte la percepción en experiencia encarnada. Para Juan Eduardo Cirlot (1992), *la luz:*

> Identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste, afirma Ely Star, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, en lo situacional, a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual. (Cirlot J. E., p. 286)

La luz, en tanto fenómeno físico, se presta para un giro paradojal fecundo: a través de lo estrictamente material, despliega vías de elevación simbólica. No se trata de escapar del mundo sensible, sino de intensificarlo; la elevación se logra en la densidad de lo visible cuando la iluminación pone en resonancia capas de memoria,

heridas históricas y posibilidades de sentido. Por eso la práctica lumínica en el *Círculo* exige a la vez rigor técnico y una sensibilidad simbólica: el artista debe saber controlar el claroscuro, modular la superficie y manejar la transparencia sin renunciar a la exigencia de que esos gestos produzcan significados que trasciendan la ejecución.

La mediación artística que allí se observa es eminentemente hermenéutica. El creador no es un ejecutor pasivo de recetas académicas ni un demiurgo que impone sentido desde fuera; es un intérprete-creador que lee la tradición, la fragmenta y la rehace; a la vez, actúa como traductor entre el lenguaje de la técnica y las demandas de lo trascendente.

En su intervención se juegan la historicidad del gesto plástico y la corporalidad de la percepción: la obra aparece como resultado de una praxis situacional, encarnada en un cuerpo técnico y en una historia institucional que modeló sensibilidades específicas hacia la iluminación pictórica y escultórica. Esa agencia mediadora se despliega en una doble dirección: hacia atrás, cuando el artista recupera, dialoga o contesta a líneas de la tradición; hacia adelante, cuando su trabajo abre nuevas formas de presencia que reconfiguran la relación del público con la imagen y con el espacio colectivo.

El contexto institucional del *Círculo* no es un marco neutro sino un agente activo en la conformación de esta estética lumínica. Fundado en momentos de tránsito modernista, el centro actuó como laboratorio donde convergieron pedagogía y exposición, formación técnica y circulación pública; allí la luz dejó de ser un asunto estrictamente interno a la obra para transformarse también en dispositivo de reconocimiento social: la iluminación museográfica, la disposición de las piezas, la mirada crítica del público y las prácticas de enseñanza confluyeron en la creación de una sensibilidad que legitimó ciertos modos de trabajar la luz. Esa institucionalización no homogeneizó la práctica estética, pero sí creó condiciones donde la técnica se entendió como saber interpretativo y donde el brillo o la penumbra pudieron leerse como índices de pertenencia cultural y de confrontación histórica.

Desde la perspectiva filosófica, la luz en el *Círculo* invita a pensar la percepción como un acto encarnado y situado que mediáticamente construye presencia; al mismo tiempo remite a una tradición simbólica que ha identificado la luz con lo divino o lo revelador, y cuya traducción al lenguaje artístico sugiere que la iluminación puede tanto visibilizar como elevar. La tensión entre autonomía estética y función social aparece resuelta, en la práctica del *Círculo*, por medio de una dialéctica productiva: la obra se afirma como objeto estético autónomo y, a la vez, como testimonio y agente en la vida colectiva. En ese cruce, la técnica no es un fin ni la trascendencia una mera ornamentación; ambos se requieren mutuamente: la técnica habilita la aparición del sentido y la aspiración trascendente orienta la rigurosidad técnica.

Pensar las implicaciones de esta estética exige, por tanto, revalorar la maestría técnica como forma de conocimiento interpretativo, diseñar estrategias expositivas que respeten la riqueza lumínica de las piezas y promover una crítica que articule historia, ontología y efecto perceptual. Cuando la luz deja de ser solamente un efecto para convertirse en vehículo interpretativo, la obra se transforma en un lugar donde se encienden preguntas sobre identidad, memoria y sentido cultural. En ese lugar, el artista no es ni fantasma ni señor absoluto, sino puente: su gesto técnico posibilita que algo aparezca y, al aparecer, transforme la experiencia del mundo y la manera en que una comunidad se reconoce a sí misma a través del arte.

Esa influencia se manifiesta en efectos concretos que atraviesan su pintura. La primera manifestación es la conversión de materiales modestos en mediaciones rituales; los objetos domésticos y las muñecas, trabajados con una luz que disuelve contornos y acentúa vibraciones cromáticas, son investidos de una presencia que excede su condición utilitaria y remite a un espacio simbólico. La segunda es la redefinición de la figura del artista: en la estética del *Círculo*, el artista aparece no como mero ejecutor técnico sino como intermediario entre técnica y trascendencia; en Reverón esa condición se evidencia en la tensión entre voluntad formativa y apertura receptiva, de modo que su creación puede leerse simultáneamente como

obra deliberada y como canal de intensidades. La tercera manifestación es la producción de escenarios ficticios y simbólicos en los que lo cotidiano se transforma en rito; la luz instituye superficies donde lo doméstico deviene objeto de experiencia, y la pintura se convierte en lugar de encuentro entre mito, sensibilidad y trascendencia. Estas transformaciones encuentran una interlocución teórica fértil en la filosofía del arte: la idea de la espiritualización de la obra que Adorno desarrolla ayuda a entender cómo lo externo se vuelve expresión de lo interno y cómo la tensión entre separación de la naturaleza y deseo de revocación motiva la autonomía estética:

> En ninguna obra de arte es el espíritu un ente, sino algo que llega a ser, que se está formando. Así queda integrado, como la yo lo dijo Hegel, en un proceso envolvente de espiritualización que es el proceso de la conciencia. Precisamente por su espiritualización progresiva, por su separación de la naturaleza, el arte querría revocar esa separación, que le hace sufrir a la vez que recibe de ella su inspiración (Adorno T. W., 1983, p. 126).

La noción gadameriana de que la comprensión estética posee una validez propia permite defender la imposibilidad de reducir la experiencia pictórica a criterios científicos y legitima, por tanto, una hermenéutica específica de la luz. Para Gadamer, (1998), señala: «fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico» (p.23); finalmente, la perspectiva comparada de Coomaraswamy (1956) sobre la función del arte en tradiciones no occidentales:

> Desde el punto de vista chino, la función primordial del arte consiste en revelar la operación del Espíritu (ch'i) en las formas de la vida; en la India se ha dicho que todas las canciones por igual, ya sean sagradas o profanas, se refieren a Dios, y que sólo Él es el verdadero maestro que revela la presencia del Espíritu supremo (paramátman), dondequiera que la mente se aplique; en el Islam, lo que la voz humana y el laúd imitan es la música de las esferas, y toda forma hermosa, ya sea de la naturaleza o del arte, deriva su belleza de una fuente supramundana (pp. 45-62)

Donde conceptos como «ch'i» o «paramátman» asignan al arte la operación de revelar la presencia del Espíritu. Coomaraswamy amplía el marco interpretativo y evita un reduccionismo exclusivamente occidental. Estas referencias teóricas no

pretenden ofrecer una genealogía exhaustiva sino proporcionar claves metodológicas: la luz, leída en diálogo con la hermenéutica y la estética comparada, aparece como categoría que articula técnica, simbolismo y experiencia.

En términos metodológicos, la lectura propuesta exige alternar análisis técnico (paleta, textura, contorno, grado de claroscuro) con contextualización histórica (cronologías internas del Círculo y condiciones ambientales del litoral) y reflexión filosófica (teorías sobre la espiritualización y la validez de la comprensión estética). Sólo así puede sostenerse que la influencia de la categoría de «la luz» en Reverón no es un simple efecto formal, sino un paradigma hermenéutico: la luz determina la estructura compositiva, orienta la interpretación hacia lo trascendente y habilita la experiencia transformadora del sujeto estético.

Desde esta perspectiva, Reverón no copia la naturaleza; la espiritualiza y la configura, haciendo de la luz el principio que convierte la pintura en instrumento de revelación. Por eso, la respuesta a la pregunta por la influencia de la categoría estética de «la luz» del *Círculo* en Armando Reverón es que dicha categoría le proporciona el criterio compositivo, el marco semántico y la fuerza experiencial que permiten a su obra transformar materiales humildes en mediaciones sagradas, situándolo como artista que actúa tanto como formador de mundos pictóricos como mediador de intensidades que exceden la mera representación. Cuando Benjamín Walter, analiza la obra de arte tradicional, «incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza, resulta perceptible en cuanto ritual secularizado» (p. 117).

No intenta copiar la realidad, sino manifestar la energía vital y sus paisajes puedan transmitir la vibración de la luz, la conexión con lo espiritual como si el *ch'i* se encarnara en la luz tropical y lo eterno. Ahora bien, será que ¿Armando Reverón es el *dēmiurgós* que da vida a lo inanimado?, ¿O es un médium que deja que lo trascendente se exprese a través de él? Convierte los materiales de telas burdas, pigmentos caseros, alambres, en energía pictórica, altas vibraciones que se convierten en un campo de fuerzas donde sus obras cobran vida, incluso lo humilde (muñecas,

objetos precarios, telas burdas) se vuelve puente hacia lo absoluto. Lo cotidiano se sacraliza en su mirada y lo transforma en espíritu.

> El valor estético no se opone al sentido espiritual, sino que le sirve de medio idóneo de expresión. Dentro de las diversas manifestaciones de la cultura nahua antigua que hemos llegado a conocer, se habla de una excelencia artística que puede ser alcanzada en las creaciones humanas (Bech, 2008, p. 189)

Representó la luz en un nuevo nacimiento, el mar y el cielo de un Macuto luminoso, parecen ecos de una armonía cósmica: sus creaciones como resonancia de un orden mayor, simbolizando lo eterno, vehículo privilegiado para expresar lo espiritual. Las Muñecas de Trapo, obra que encarna lo sagrado. Refleja una estética que es inseparable de lo espiritual como signo de lo trascendente. En este marco, una creación humana no es solo producto de la habilidad, sino un espacio donde lo invisible se hace visible, donde lo espiritual se manifiesta en formas sensibles.

Las creaciones artísticas, pueden revelar verdades profundas sobre la existencia, la fugacidad de la vida y el misterio del cosmos. Se combina directamente con habilidades simbólicas representativas, es decir, que tanto el mito como el arte nos dan una especie de conocimiento configurado sobre el mundo, así como la valoración estética de la creación artística como de la sensibilización hacia la misma.

Todo conocimiento del espíritu va a encontrarse con las nuevas formas de la experiencia que van quedando fuera de la ciencia. Esencialmente centrado alrededor de la luz, en la que se fueron diluyendo poco a poco los difusos azules con que pintó el «Paisaje del Valle». Se puede considerar que el período azul fue finalizado entre (1921-1924) cuando la luz del litoral comenzó a modificar su percepción y su actividad artística ante el nuevo resplandor del paisaje costeño.

«La espiritualización creciente de la obra de arte hace que lo externo se convierta en manifestación de lo interno y tenga que seguir adelante apoyado en el espíritu» (Adorno T. W., p. 127). Reverón pasó de uno a otro extremo del iris, desde las turbias emociones de la profunda cueva hasta el esplendor del sol que enceguece y lo abruma todo, ruptura con la realidad que respondían a diferentes estados y que

se repetirían luego en la producción de los siguientes años. Precisamente fue hasta en (1926), en el que Reverón penetró de lleno en la búsqueda de una nueva experiencia que correspondían a planteamientos muy concretos sobre la fuerza y el valor expresivo de la luz y que marcó una etapa dentro del campo de la pintura objetiva.

> La teoría Kantiana de lo sublime anticipa la belleza natural esa espiritualización que sólo el arte proporciona. Lo sublime de la naturaleza no es en él otra cosa que la autonomía del espíritu frente al poder de la existencia sensible y esto sólo se afianza en la obra de arte espiritualizada. (Adorno T. W., 1983, p. 127)

El ser humano, a través del arte, puede alcanzar un grado de perfección que lo conecta con lo divino. La creación artística se convierte en un camino de autotrascendencia. Es el medio donde la experiencia se transfigura en forma. La obra de arte de Reverón no copia la naturaleza, sino que espiritualiza lo sensible, dándole estructura y sentido que desborda la capacidad de los sentidos. «No todo ente es espíritu, pero el arte es ente que llega a ser espíritu por medio de la configuración» (Adorno T. W., 1983, p. 126). Asimismo, encarna la libertad del espíritu frente a la experiencia como acto de trascendencia, donde se eleva a símbolo de lo infinito.

Los colores instauran puntos clave de la vida espiritual, no es mera retórica poética; sino una interpretación hermenéutica sobre el pasaje, se construye una correspondencia entre lo físico y lo espiritual, lo emotivo y lo moral. Procesos anímicos que afectan el espíritu y el alma. Reverón, también fue fascinado por lo solar, los colores desencadenaban recuerdos, rituales interiores y cambios en la disposición anímica; permitiéndole inferir patrones en el mundo imaginario.

> A los procesos ópticos, electromagnéticos y químicos que se desarrollan en nuestro ojo y en nuestro cerebro cuando miramos colores, a menudo corresponden otros procesos simétricos que se sitúan en nuestro espíritu, en nuestra arma. Esas emociones, originadas al tomar conciencia de la fuerza viva de los colores, pueden propagarse hasta alcanzar el centro más íntimo donde se instauran los puntos clave de la vida espiritual y psíquica. Goethe hablaba del efecto moral y sensual de los colores (p. 83).

Reverón mora en Macuto para vivir la pintura como una experiencia total centrada en la luz del sol. Allí buscó despojarse la imagen de sus máscaras hasta dejar

solo una claridad que lo confrontara directamente. La luz se volvió casi protagonista, tan intensa que borraba los contornos y hacía que lo visible se diluyera en atmósfera. El blanco y las gamas luminosas dejaron de ser recursos técnicos para convertirse en actos de sentido: maneras de tocar la percepción y de abrir un espacio íntimo donde lo espiritual y lo perceptual se entrelazan. Su obra no está solo en las formas, sino en la decisión ética-moral de reducir lo innecesario para que la luz revelara, como una confesión, su verdad.

> Para llegar a semejante conclusión seguramente Reverón no necesitó conocer esta declaración de Goya: «Dadme un trozo de carboncillo y os haré maravillas de color». Tenían un elemento en común ambos pintores: la inventiva. Habituado a la luz intensa, Reverón veía colores en todas partes. No necesitaba ponerlos. Pensaba que, como él, los demás podían verlos si sólo se los insinuaba y para esto bastaba el blanco del papel o de la tela (Calzadilla, p. 57).

Tanto Goya como Reverón se presentan como artistas capaces de trascender los medios materiales. El arte no depende de la abundancia de recursos, sino de la capacidad inventiva para transformar lo mínimo en lo máximo. Hermenéuticamente, esto revela una concepción del arte como acto de imaginación creadora, más allá de la técnica. Reverón, inmerso en la luz tropical, percibe el color como algo que no necesita ser aplicado, sino evocado. De esta manera, el blanco del lienzo se convierte en un espacio de apertura fenomenológica, donde el espectador participa activamente en la construcción de la obra.

La inventiva se convierte en el núcleo de la experiencia estética, capaz de transformar lo mínimo (carboncillo, blanco del lienzo) en lo máximo (color, visión). Esto plantea un problema hermenéutico: ¿hasta qué punto la percepción del artista puede ser comunicada al espectador?

El Paisaje como Dispositivo Mítico

El paisaje venezolano se ofrece aquí como un texto abierto a la interpretación hermenéutica: no un mero conjunto de rasgos físicos, sino un dispositivo simbólico que articula memoria, emoción, energía ritual y posibilidad estética. Leer el Ávila en

Cabré, la costa de Macuto o las vastedades de los llanos en Monasterios desde la categoría del mito significa reconocer que esos lugares son redes de sentido que predisponen modos de ver, sentir y producir obra: la montaña que vela, el río que sostiene la continuidad vital, la llanura que expande la experiencia de lo infinito.

> En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito (Campbell., 1959, p. 11).

El paisaje actúa como marco generativo: organiza la mirada del artista, condiciona la intensidad de la luz que éste invoca y habilita la aparición de figuras y objetos que, en la práctica del taller, funcionan como interlocutores sagrados. El mito como estética universal, ha sido la estructura que almacena las formas y los significados de la expresión humana. Radicando su belleza como revelación mítica no solo como representación, sino como una energía cósmica que suele conmover más allá de lo racional. El mito no explica solo el mundo, lo conecta con lo infinito.

El artista no sólo domina la técnica del oficio que practica, sino que es un iniciado que rige lo sagrado. Conoce en detalle los mitos y su contenido espiritual, los rituales y su sentido trascendente. (Bech, 2008, pág. 206). Las representaciones de Cabré y de Monasterios, más allá de sus singularidades estilísticas, integran este horizonte común al inscribir topografías que ordenan la experiencia colectiva y abren una puerta hacia lo arquetípico (Campbell, *op. cit., id*.; Lucca, p. 18).

El *Círculo de Bellas Artes* de Caracas, como espacio institucional, orienta y legitima ciertos modos de relación entre arte, público y modernidad. Lejos de ser una mera sala de exposición, el *Círculo* es un nodo de circulación simbólica donde normas estéticas y micro-rituales (inauguraciones, catálogos, conferencias y reuniones) producen sentido y consolidan imaginarios. En este ámbito, el mito opera tanto en la

producción de obras como en la configuración sociopolítica del gusto: fija cánones, establece jerarquías habilitando lecturas que perduran más allá de los eventos concretos (Bech, 2008, pp. 199–200).

Históricamente, el *Círculo* actuó como interlocutor entre prácticas artísticas locales y corrientes internacionales; su papel fue el de mediador institucional que, a su vez, facilitó la recepción de obras que reconfiguraban la relación entre lo ancestral y lo moderno. En contextos de rápida transformación urbana, la institución sirvió para conservar, reinterpretar y, en ocasiones, sacralizar ciertas figuras y técnicas que, en la práctica del taller, tendían hacia la ritualización. Por eso, pensar el *Círculo* implica atender tanto su política curatorial como las microprácticas estéticas que allí se reconocen.

El paisaje entendido como dispositivo mítico opera a varios niveles. En la superficie, ofrece motivos icónicos (montaña que vela, río que fluye, sabana que se abre) que pueden leerse como arquetipos simbólicos; en profundidad, organiza prácticas y rituales: sesiones de taller, modos de preparación del artista, disposiciones de los objetos. La topografía no es neutra: las pendientes, las llanuras, las márgenes fluviales orientan la posturalida del creador, la duración de la sesión, la paleta escogida y la economía de materiales. Donde la luz es extrema, la técnica se simplifica y el gesto se vuelve performativo; donde la llanura se extiende, la pintura busca la expansión del sentido más que la minucia descriptiva (Bech, 2008, pp. 199–200).

Desde la perspectiva hermenéutica, el paisaje actúa como horizonte de expectativa: el intérprete acude a la obra con presuposiciones culturales que el mito ya ha sedimentado. Lejos de ser un velo ideológico que oculta la realidad, ese horizonte ofrece claves para una lectura atenta: la recurrente aparición de figuras femeninas como espacios de refugio, la conversión de objetos humildes en ídolos domésticos, el tratamiento de la luz como principio ontológico. Estas constantes no son meras repeticiones formales; son indicios de una economía simbólica que vincula lo social, lo biográfico y lo estético (Paradisi, 1989, p. 131).

El taller se transforma, entonces, en un ecosistema: cualquier sala de creación devienen espacios liminales donde el afuera geográfico y el adentro técnico se comunican. Allí la materia humilde (telas burdas, pigmentos caseros, alambres) no es signo de precariedad sino de coherencia ritual. Lo pobre en recursos materiales coincide con lo rico en resonancias simbólicas: la proximidad entre lo cotidiano y lo numinoso refuerza la verosimilitud del mito, que se manifiesta tanto en la obra terminada como en los gestos que la producen (Lucca, 2010, p. 18).

Es preciso subrayar la doble lógica que sostiene esta práctica: por una parte, la técnica exige repetición, dominio del medio y control compositivo; por la otra, la ritualidad precisa de abandono deliberado, de una disposición del cuerpo y la mente a ser atravesados por fuerzas que exceden la intención técnica. Esta tensión no es inconsistencia sino motor creativo: la repetición técnica posibilita el trance ritual, y el trance, a su vez, reorienta la técnica hacia finales simbólicos. La sesión de taller, marcada por acciones como tocar una campana o disponer las muñecas, instituye un tiempo sagrado que habilita la aparición de lo mítico en la obra.

> El gesto que abandona la imitación mimética no anula la sacralidad: la reubica en procedimientos materiales y performativos que actualizan la posibilidad de comunión entre lo visible y lo trascendente. La experiencia estética entonces se define como un rito interpretativo donde el espectador participa, activando memorias simbólicas que el mito contiene y transmite (Campbell, 1959, p. 11; Lucca, p. 16).

Contemplar el paisaje como dispositivo mítico implica asumir una ética interpretativa que respete tanto la historicidad de las obras como su carga simbólica. No se trata de romantizar la práctica artística ni de devolverla a una primitiva ingenuidad: se trata de reconocer la capacidad del arte para reformular lo sagrado en modos contemporáneos, para hacer del taller y de la geografía instrumentos de comunión entre lo humano y lo trascendente. Mirar el Ávila, la sabana o la costa es, en este sentido, participar de un rito de interpretación donde la sensibilidad crítica y la experiencia estética se entrelazan para desvelar los significados que el mito ha depositado en la tierra y en la luz.

Del Simbolismo Ruso al Caribe Venezolano

El Círculo de Bellas Artes no fue solo una agrupación de artistas, sino un acto de resistencia cultural frente a la hegemonía académica y política del régimen de Juan Vicente Gómez. La asociación entre pintores y escritores responde al ideal modernista europeo de unidad de las artes: la literatura y la pintura se complementan para crear un lenguaje estético integral que busca transformar la sociedad. En este sentido, el Círculo encarna una fusión de horizontes, el modernismo se encuentra con el horizonte venezolano, generando un nuevo sentido cultural. A finales del año 1916 Nicolás Ferdinandov llega al Mar Caribe, específicamente, a Margarita.

> Al llegar a Caracas en Compañía de Pedro Rivera, Nicolas se instaló en un Hotel de la Plaza Bolívar, sitio donde hoy está la Gobernación. De buena mañana fue a dar un paseo por la desconocida ciudad y llegó a la esquina de las Carmelitas; allí estaba la fotografía Manrique en cuyos escaparates exponían sus cuadros los pintores. Allí vio un cuadro de Rafael Monasterios; le gusto, entró y lo compró con sus últimas monedas. Indicó las señas del pintor, la pensión Caracas, que estaba cerca de Carmelitas; y fue a conocerlo. Se hicieron amigos; Monasterios le presentó a Armando Reverón. Al regresar poco después a Margarita, Ferdinandov invitó a Monasterios a conocer la isla y residió en su casa; y se fueron juntos… Así entró ese viajero en el mundo de los pintores de Caracas (Zapozhnikov, 1986, p. 63)

Ferdinandov trae consigo la tradición europea y la pone en diálogo con la realidad venezolana, reforzando la idea de que el arte es traducción y puente entre culturas (*Ibíd*., p. 129). Su influencia para algunos jóvenes pintores del Círculo de Bellas Artes estaba cargada de una atmosfera que no solo se limitaba al periodo pictórico y literario, sino también al psíquico y espiritual, dentro de un grupo social que condujo ideológicamente el desarrollo de su nación.

Ferdinandov comenzó a pintar al pastel y luego a la acuarela, vagos temas de vagas mujeres, dentro del estilo como descolorido. Su pintura de entonces, se podría situar entre el romanticismo, el simbolismo y el estilo nabí (*Ibíd*., p. 42). Su estética se convierte en diálogos entre Rusia, Europa y el Caribe. Sus acuarelas submarinas no son meros paisajes, sino interpretaciones simbólicas de un entorno nuevo, que resignifica la identidad del artista errante. Sus diseños como Art Nouveau buscan lo sublime, el

mar profundo, lo inabarcable, lo que excede la representación racional. Sus obras no es solo belleza formal, sino sentimiento de infinitud, donde el espectador se enfrenta a lo que no puede dominar, pero lo eleva espiritualmente.

> Aquí no se hace evidente el contraste, ya que existe una unidad de tratamiento que da una lectura simétrica, pero con poesía inmensa que dan los dibujos a mano alzada. Las obras realizadas en gouache y acuarela, casi son en su mayoría expresadas con la constante acromatización de azules, que en una analogía compositiva translucen el enigma expresivo de un momento, transparencias de espacios virtuales, donde se unen el mar, el cielo, los follajes (Zapozhnikov, 1988, p. 102).

El mar Caribe se convierte para Ferdinandov en un espacio de misterio y trascendencia, donde la luz y el color se transforman en símbolos de lo sublime. Sus líneas sinuosas y cromatismo intenso traducen la experiencia caribeña en un lenguaje estético europeo, pero resignificado por la intensidad tropical. El mar no es solo paisaje, sino metáfora de lo oculto y revelado, donde la perla, el fondo marino, la inmensidad azul son símbolos de búsqueda espiritual y de identidad en el exilio. Su presencia en el Círculo de Bellas Artes, aportó respaldo intelectual y estético. Como extranjero errante, encarnó el ideal modernista de ruptura y experimentación, animando a los pintores del Círculo encontrar su propio lenguaje íntimo.

> Su inclusión en el contexto del arte nacional venezolano está claramente justificada, cuando se analiza el movimiento cultural de la época (1919-1922), donde lo encontramos participando con artistas tales como Federico Brandt, Antonio Edmundo Monsanto, Rafael Monasterios, Armando Reverón. En cuanto a Armando Reverón, merece particular atención por su estrecha convivencia y la influencia que favorablemente produjo en la personalidad de uno de los más importantes artistas venezolanos, provocando en él lo que podría calificar como “introspección reflexiva”, es decir, aislarse necesariamente consigo mismo para reflexionar, y esto se puede hacer cuando se tiene personalidad, gran talento y, definitivamente, cuando se posee un nivel mental progresivamente en evolución (p. 101).

La obra de Ferdinandov, interpreta el mar Caribe como un espacio de misterio y trascendencia. Sus representaciones del fondo marino y de las perlas no son simples paisajes, sino símbolos de lo oculto y lo revelado. Hermenéuticamente, su estética encarna la figura del forastero que traduce lo extraño en un lenguaje comprensible, fusionando el horizonte ruso-simbolista con el horizonte tropical venezolano. Su

actitud modernista, irreverente frente a la academia, lo convierte en mediador cultural entre Europa y América. Acaso, ¿el encuentro entre Ferdinandov y Reverón revela un entrecruzamiento hermenéutico?, y si ambos comparten la ruptura con la academia y la búsqueda de autenticidad, Ferdinandov trae la tradición europea y Reverón la transforma en lenguaje venezolano, entonces, ¿Lo errante y lo solitario se convierten en parte de su estética, mostrando que la obra de arte no se separa de la vida, sino que se interpreta?

El diálogo hermenéutico entre la estética de Nicolás Ferdinandov y la de Armando Reverón permite comprender cómo el arte en Venezuela ha mediado del siglo XX se configuró en un espacio de traducción cultural y de experimentación. Ferdinandov, interpretó el Mar Caribe como un territorio de misterio y trascendencia, donde la técnica estaba al servicio de lo simbólico y lo sublime. Mientras que Reverón transformó la experiencia en un laboratorio de luz, donde la práctica artística se convirtió en un ritual cotidiano, una técnica singular y una afirmación radical de su autoría. En este sentido, lo Ritual, la técnica y autoría en la práctica artística de Armando encuentra resonancia en la relación con Ferdinandov mediante su dimensión simbólica y lenguaje artístico traducido, convirtiendo a Macuto en un templo mágico y ritual, donde la creación era inseparable de la experiencia transcendental.

Ferdinandov, por su parte, vivió el arte como un rito de mediación cultural, un puente entre Rusia y el Caribe. Así, la estética de ambos se entrelaza en un mismo horizonte, el arte como experiencia total y significativa, donde la obra no se limita al lienzo, sino que se expande al plano espiritual. Bajo la dimensión simbólica del mar como el cruce que llega al umbral y, la luz como dimensión fenomenológica que transita hacia un nuevo estado de presencia y conciencia.

Ferdinandov y Reverón revelan que el arte se construye entre lo heredado y lo reinventado. Ambos muestran que la creación artística es un acto hermenéutico, un ritual que da sentido, una técnica que transforma la materia y una autoría que afirma

la singularidad de una estética que trasciende fronteras y que sigue interpelando nuestra comprensión artista y experiencia imprescindible.

CAPÍTULO III Ritual, Técnica y Estética en la Práctica Artística de *Armando Reverón*

Yo soy lienzo. Y el lienzo tiene que estar desnudo.
(2004, p. 155).

Las prácticas creadoras y las categorías existentes del *Círculo de Bellas Artes* y, artistas como Reverón, permiten reconocer que la modernidad estética no es una ruptura pura con lo arcaico sino una reelaboración de sus formas. La categoría estética de *«la luz»,* actúa como lente interpretativa que condiciona tanto su técnica como la estructura semántica de su obra. En su práctica, las telas bastas, los pigmentos caseros y los objetos humildes son materiales susceptibles de transfiguración: bajo el tratamiento lumínico reveroniano, lo rudo deja de ser simple soporte y se convierte en campo de fuerzas donde las presencias cobran intensidad.

La conocida formulación atribuida al propio artista, incluso para Johannes ltten (1961) «Cuando pinto no puedo separar la luz de mis colores» (p. 25) sintetiza la inseparabilidad entre trabajo técnico y sentido estético; en Reverón la luz no adorna la superficie, la organiza y la hace legible como experiencia. Desde la categoría de «la luz» del Círculo permite situar la aparente precariedad material de muchas de sus piezas no como rasgo anecdótico, sino como estrategia estética: la materialidad humilde se vuelve puente hacia lo absoluto en la medida en que la luz opera como transformadora.

Reverón aborda la luz como Rembrandt, desde las sombras. Moldeando la presencia de los objetos, como si estos constituyeran el espacio negativo. Representando formas abiertas sin contornos, navegando por los grados de luminosidad en la atmosfera caribeña, elementos impregnados y simbologías barrocas e impresionistas que manifiestan el grado de conciencia espiritual. El arte en Reverón se enlaza con lo espiritual y el mito, se convierte en un lenguaje de lo invisible,

estéticamente, ofrece formas sensibles que conmueven y elevan. Abre un espacio donde el ser humano reconoce su vínculo con lo sagrado y con los arquetipos que lo trascienden. Paul Westheim afirma categóricamente que «en el mundo del pensamiento mágico-mítico, la obra de arte no es objeto de la vivencia estética, destinada a depurar las pasiones, es vehículo de energías propias para enardecer la pasión religiosa» (Bech, 2008, p. 187).

El arte para Reverón, dejó de ser objetos contemplativos para fundirse con lo ceremonial, estéticamente en instrumentos de mediación espiritual. Es el vehículo sensible de una visión del mundo, confirmando la cosmovisión, y la cosmovisión da sentido a la obra. Es el lugar de encuentro entre lo espiritual y lo estético, razonable y sensibles a la vez. «La danza, la música, el canto, la poesía, la escenificación teatral, las imágenes y las esculturas, las diversas formas de decoración corporal y escénica, formando parte de un solo gran arte que es el arte sagrado del ritual» (p. 199).

Reverón no «colocaba» colores porque los colores ya estaban en el mundo para él. El arte se transforma en acto de insinuación que despierta una capacidad perceptiva latente en el espectador. La imaginación e inspiración creativa en Goya y Reverón, aparece no solo en su técnica, es una disposición existencial que rehúye lo ostentoso y opta por estrategias de evocación. Inventar equivale a convocar mundos posibles con medios o herramientas limitados. El blanco del papel o la tela no es un vacío indefinido sino un campo activo. La luz y la insinuación generan color. El blanco funciona como interlocutor, como «espacio de acogida» que facilita la emergencia del color en la mirada del espectador. La luz de Macuto no es solo fenómeno físico, sino un principio originario. Sus paisajes casi desmaterializados convierten la luz en un mito estético, el sol como fuerza creadora y reveladora.

La realidad artística de Reverón y su morada en Macuto, se transformó en su templo y ritual íntimo, la técnica bajo la experimentación se entrelaza en su práctica, revelando que su arte es una filosofía en acto, un teatro de sombras y luces que reabre constantemente las siguientes interrogantes: ¿de qué manera lo ritual, lo mítico y lo

numinoso se convierte en prácticas artísticas donde la vida y la obra se funden en un mismo horizonte?, ¿en qué sentido la práctica artística de Reverón trasciende la noción convencional para convertirse en afirmación existencial, donde el creador y la creación son inseparables?

Reverón como chamán, encarna la figura del creador que media entre lo humano y numinoso. Su aislamiento y su vida en el Castillete lo acercan a la imagen del sabio o visionario que, a través del arte, conecta con fuerzas invisibles. En la obra que aquí consideramos, la luz, en este escenario, no es sólo un dato físico medible; se transforma en principio ordenador, una gramática perceptiva que funda relaciones entre figura y fondo, entre cuerpo y mundo: no solo revela contornos, sino que instituye presencia, funda espacio y produce la ilusión de una trascendencia inmanente.

> En Macuto la luz se vuelve ritual: atraviesa telas toscas, modela superficies y convierte muñecas y máscaras en presencias. Esta luz-mito, presente en Macuto y en el taller del artista, cumple tres funciones complementarias: en primer lugar, delimita un campo perceptivo donde lo común se transforma en visible extraordinario; en segundo lugar, proporciona una intensidad afectiva que condensa el tiempo y lo hace resonar con un pasado arcaico; y en tercer lugar y último, constituye un vector simbólico que permite la inscripción de lo trascendente en la materia cotidiana (Lucca, 2010, p. 16).

Esa luz-mito actúa como mediadora entre el visible y lo que excede la visión; como tal, obliga al intérprete a considerar la obra tanto en su materialidad técnica como en su función ritual. La textura de los materiales humildes: telas toscas, pigmentos caseros, hilos y alambres, no desmiente la potencia de lo sagrado; la subraya, porque testimonia la posibilidad de que lo numinoso se ancle en lo cotidiano (*Ibíd*., p. 16).

Desde lo hermenéutico y simbólico, los materiales “humildes” como prueba de sacralidad, no es ausencia de valor sino evidencia ética y estética. La elección de materiales frágiles o domésticos subraya que lo sagrado puede arraigarse fuera de templos y altares, en lo que se toca y se vive. Los hilos, alambres y telas toscas son

signos que dan testimonios de una ética de resistencia frente al lujo; funcionan como metáforas de la pobreza creadora y de la cercanía entre arte y vida.



3. Máscara. Armando Reverón. GAN 2025.

La expresión que une lo físico (luz) y lo narrativo-arquetípico (mito) deja de ser solo una referencia documental y se convierte en la figura que abre un umbral entre el mundo perceptible y el excedente trascendental. La obra se piensa como objeto técnico y como instrumento ritual. La textura, la costura y las huellas del trabajo manual no son meros residuos, sino índices de una práctica que ejerce funciones de ceremonia: que convoca, protege y recuerda.

Desde este punto de vista, lo ritual para (Bech, 2008) la define de la siguiente manera:

> Vistas, así las cosas, una de las posibles definiciones del ritual se refiere a la escenificación ceremonial de los grandes temas míticos; el ritual puede entenderse como el arte de expresar y celebrar la participación plena de significado de los seres humanos en la dimensión cósmica y sagrada de la existencia. Este arte de expresar y celebrar lo sagrado puede servir como el concepto clave que explique el uso y la función de todas las artes particulares dentro del universo mítico y ritual (Bech, *op. cit.,* p. 199)

Lo mítico no es solo tema, sino la estructura de sus creaciones artísticas. La luz como absoluto, el taller como templo, las muñecas como ídolos. Su pintura no representa mitos preexistentes, sino que crea un mito propio: el del artista que convierte la naturaleza en experiencia trascendente. La categoría de lo estético y lo espiritual son inseparables. Las creaciones artísticas cumplen una función de ritual,

permitiendo la posesión divina. Siendo este un mediador ontológico, un puente entre mundos, cuya individualidad se disuelve para que lo sagrado se manifieste.

En este sentido, el arte no es producto de la voluntad humana, sino del espacio de irrupción de lo trascendente.

> Mientras talla una pieza particular, el maestro puede invocar a los poderes del espíritu que la máscara corporeizará por medio de una ceremonia personal. En el momento culminante, al terminar la obra, el escultor debe lograr para sí mismo el estado de trance y transferirlo a la máscara, para que el danzante pueda ser poseído por ese espíritu divino durante la ceremonia ritual. El escultor es respetado por ser una especie de sacerdote o chamán. No sólo conoce los misterios de la religión, sino que es él quien sirve de medio transmisor a las fuerzas mágicas, destinadas a habitar la máscara o la figura. El escultor es un *médium* que comunica lo sobrenatural con las máscaras y figuras que produce, y con la comunidad, tanto a través de su arte como del de los danzantes. La personalidad individual del escultor-chamán ha tendido a ser opacada debido a que trata con fuerzas sobrenaturales y para lograr que éstas entren en la obra es necesario que él se comporte como un medio neutro, propiciatorio de su acción. Por eso considera que la obra no es el producto de su labor manual, sino de fuerzas más poderosas que actúan más allá de su voluntad (p. 200).

El pasaje enlaza una hermenéutica de la inmediatez sagrada: la *luz-mito* y la materialidad humilde. Constituyen juntos una poética del anclaje espiritual de lo cotidiano. Reconocer la obra de Armando como instrumento de conexión entre lo técnico- ritual, transforma la práctica creadora y la memoria colectiva mediante el interaccionismo simbólico. La confrontación simultánea con la materia y la sacralidad exige una disposición receptiva: ver implica también suspender la incredulidad para permitir que el arte cumpla su función iniciática o conmemorativa. La percepción de las texturas convoca al cuerpo: provoca tacto imaginado y sensorial, experiencia numinoso no por exhibición, sino por contacto íntimo.

Armando Reverón conecta con lo espiritual, lo chamánico y el mito en, donde su arte, retorna a lo primordial *(el ser).* La luz se convirtió en un mito absoluto, los materiales precarios; sus telas burdas, pigmentos caseros y muñecas hechas con trapos y alambres muestran que lo numinoso puede revelarse espiritualmente. Para Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (1998), definen al mito:

> Del griego *mythos*, palabra, habla, cuento, fábula. En los estadios iniciales de toda cultura se encuentran mitos., que representan simbólicamente en cuentos e imágenes el origen, el sentido y el fin del mundo y de la existencia humana, renuevan y conceden sentido a las experiencias colectivas y presentan modelos orientativos (…) la interpretación de la psicología profunda de los mitos como expresión de deseos reprimidos (Freud) o arquetipos del inconsciente colectivo (C.G. Jung, Kerény), representa con su postulado de un nuevo contenido de verdad un desafío renovado para el arte (p. 166).

Los mitos no solo explican lo inexplicable, sino que renuevan la experiencia colectiva y ofrecen modelos orientativos. En este sentido, el mito es una forma de verdad simbólica que trasciende lo racional y se convierte en un lenguaje universal. Lo numinoso en las obras de Reverón evocan un mito de origen, es decir, sus creaciones parten de la luz del litoral, como si el propio Macuto emergiera de un estado primordial, donde la evocación de fuerzas invisibles mediante el acto chamánico de creación entre lo moderno y lo ancestral: un arte que, al abandonar la imitación de la realidad, se transforma en un rito de aparición, un puente entre el mundo visible y las fuerzas que lo sostienen. La obra y lo ritual no se excluyen; por el contrario, se vuelven el soporte que permite la apertura a lo simbólico.

El artista que renuncia a la autoría absoluta no desaparece: se transforma en mediador, en aquel que crea las condiciones mediante máscara, muñecas, aislamiento o trance para que la obra encarne una densidad mítica. Destaca la relación entre modernidad y ancestralidad, entre la práctica creadora de lo numinoso.

Lo que a primera vista aparece como una contradicción entre lo *Artístico* y lo *Espiritual,* se reformula como estrategia: la renuncia performativa a la autoría produce autoridad distinta, una autoridad que no se impone por firma personal sino por la capacidad de convocar presencias. Hermenéuticamente, la obra deja de significar por la autoría y empieza a significar por la condición relacional instaurada entre objeto, artista y espectador.

> En la concepción psicodramática hablan de un proceso de caldeamiento, término que se refiere a las operaciones subjetivas y objetivas para lograr una respuesta adecuada, que facilite la expresión o la catarsis. Se pueden utilizar estimulantes o iniciadores físicos: movimientos, danzas o psíquicos: imágenes o

> sentimientos sugeridos; y los indicadores simbólicos; títeres y muñecas. Reverón tenía una serie de ritos antes de comenzar a pintar, que son el equivalente intuitivo de un caldeamiento psicodramático cuando comenzaba la sesión del mágico teatro en El Castillete (Calzadilla, 2023, p. 77)

El caldeamiento artístico y los ritos, son técnicas que articulan cuerpo y espíritu que permite la emergencia de lo mitológico. Reverón no buscaba huir de la técnica; la cultivaba hasta convertirla en vehículo de lo numinoso que implica tanto la disposición de emociones, recuerdos o imágenes en movimientos, gestos o articulaciones, que pueden interpretarse filosóficamente, como el proceso de purificación de las pasiones, un pasaje de lo cotidiano a lo extraordinario, de lo profano a lo sagrado, de lo consciente a lo inconsciente. Es un umbral que prepara al sujeto para entrar en el espacio simbólico de la catarsis. Señala Juan David García Bacca (1946):

> El arte incluye, parecidamente, un conjunto de materiales a los que se impone un orden especial, no por ideas, sino por un valor del tipo de belleza. Que cuando un pintor se propone hacer un cuadro toma los materiales y dispone sus actos, desde mezclar los colores hasta ponerlos en el lienzo, guiándose no por la idea de ser natural, sino por la idea de ser visible, ni por ninguna de las otras ciencias físicas o matemáticas, sino por un valor a realizar: a saber, el de belleza (p. 15).

La catarsis, en su sentido clásico Aristotélico, es la purificación o liberación de las pasiones a través del arte. En el teatro griego, el espectador experimentaba miedo y compasión, y al final de la obra alcanzaba una forma de alivio espiritual. En la modernidad, la catarsis se ha ampliado hacia la idea de que el arte permite expresar, transformar y liberar tensiones interiores, tanto para el creador como para el espectador.

En el caso de Armando Reverón, la catarsis se manifiesta en varias etapas, la *Primera:* Reverón vivió en aislamiento, rodeado de precariedad material y de un mundo interior complejo. Su proceso creativo era un ritual de liberación, donde los ritos previos a sus creaciones, el uso de materiales precarios como mediaciones simbólicas, la obsesión con la luz era para él, un acto de sanación y purificación, un modo de transformar su mundo interior en símbolos visibles. *Segunda:* Sus paisajes luminosos son catarsis de la obsesión por la luz, las telas blancas se convierten en

espacios de revelación, donde lo cotidiano se transfigura en lo trascendente. Sus muñecas de trapo son catarsis de lo monstruoso y lo inconsciente, objetos inquietantes que permiten proyectar deseos, miedos y pulsiones reprimidas, donde la luz y lo monstruoso se convierte en un valor estético numinoso y sagrado. *Tercero y último*; sus creaciones artísticas transforman lo reprimido en símbolo, lo precario en trascendente. Reverón nos muestra que la catarsis no es solo un efecto del arte, sino su núcleo esencial que purifica y transforma y elevan el ser.

Por otra parte, *El Castillete* era más que un taller, un escenario donde Reverón desplegaba su teatro interior. Sus ritos no eran meras excentricidades, sino actos de preparación simbólica que lo disponían para la creación, abría la puerta a la catarsis estética, ya que, dentro del significado de lo percibido, produce una liberación numinoso y por lo tanto espiritual. ¿Por qué la catarsis de Reverón puede llegar hacer un ejercicio de purificación para el sujeto que percibe sus obras?

La experiencia del ser humano que percibe, siente y disfruta una obra de arte, por ende, se aproxima a las distintas categorías estéticas generando una sensibilidad por medio de la catarsis, este valor genera goce y deleite, a su vez, al ser observado, el espectador vive una experiencia estética, generando emociones, experiencia estética que busca cuestionarnos, proporcionando interrogantes discutibles, logrando debatir sobre temas y concepciones filosóficas-históricas que surgen y se condicionan.

La actividad artística de Armando Reverón, se combina directamente con habilidades simbólicas representativas y, teniendo esto en cuenta, podemos decir que tanto el mito como el arte nos dan una especie de conocimiento configurado sobre el mundo, como la valoración estética de la sensibilización hacia la misma.

Pero si aplicamos la categoría de lo numinoso en las obras de Reverón, tendríamos que analizar hermenéuticamente el estudio estético y filosófico de Rudolf Otto (1980), sobre *«mysterium tremendum et fascinans»,* como el misterio que aterra y a la vez fascina, y como este puede elevarnos espiritualmente al plano de lo

sobrenatural, se aproxima a estar sujeto a una experiencia simbólica existente en todas las etapas de la creación artística de Armando Reverón [5].

Mysterium Tremendum et Fascinans en las obras de Reverón

Lo numinoso emerge en la intersección entre disciplina y abandono, entre objeto humilde y gesto ritual, ofreciendo al arte un rol sacramental que conecta la creación con la experiencia íntima y colectiva de lo sagrado. Ese reconocimiento es lo numinoso: una aparición que transforma lo cotidiano en lugar de consagración interior. Lo numinoso no se define, sino que se produce, aplicado a la estética de Reverón, su obra no explica lo sagrado, lo insinúan.

El espectador que se dispone a mirar su obra, consigue una mutación anímica. Deja de ser un simple observador para convertirse en interlocutor afectado; lo numinoso se hace presente cuando la obra logra tocar esa fibra receptiva donde el misterio puede despuntar. Lo numinoso en las obras de Reverón, no es un adorno ni una expresión ceremonioso distante; es el efecto de un trabajo deliberado. La sacralidad no está dada por exotismo formal sino por su intencionalidad. La acción de pintar y utilizar simbólicamente a las muñecas como modelos para sus creaciones, funciona como preparatorio ritual.

Se instala un escenario donde lo oculto se manifiesta como presencia. A partir de la conjunción de la escena y de los objetos, surge lo numinoso. Aparece una estética numinoso: que se produce. No explican lo sagrado; lo insinúan. El misterio comienza a despuntar cuando consigue tocar la fibra receptiva del espectador.

> Lo numinoso (pues si de ornen se forma ominoso, y de lumen, luminoso, también es lícito hacer con numen, numinoso); y hablo de una categoría peculiar, lo numinoso, explicativa y valorativa, y de una disposición o temple numinoso del ánimo, que sobreviene siempre que aquélla se aplica. Pero como es enteramente suigeneris, no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; sólo cabe dilucidarla. (…) «Nuestra incógnita no es eso mismo, pero es afín a eso y opuesta a aquello. ¿No se te ofrece ahora por sí misma?». Quiere

[5] Rudolf Otto (1980), distingue entre lo numinoso y lo santo, subrayando que lo primero es una experiencia irracional de lo sagrado *Mysterium tremendum et fascinans,* mientras que lo segundo incorpora una connotación moral que orienta la conducta religiosa. En las prácticas artísticas de Armando Reverón, sin embargo, lo numinoso se manifiesta desligado de esa carga moral:

> decirse, en suma, que nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra, sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu (*p*. 15).

Su obra no busca normar ni juzgar, sino evocar estéticamente lo sagrado a través de la luz, lo insólito y lo inquietante, convirtiendo la experiencia numinosa en un fenómeno puramente estético y simbólico.

Cuando se dispone a mirar con atención, la posición cambia, la obra convoca y provoca una mutación anímica: la respiración, la memoria y la atención del espectador se alteran y permiten que el objeto hable como presencia. Aquí la experiencia estética se torna ritual compartido. Lo que en apariencia era una contradicción entre lo artístico y lo espiritual se muestra como estrategia unificada. La renuncia a la autoría ostensible, los rituales de preparación, la teatralidad de los objetos y la rigurosa técnica se unen para convocar presencias.

Lo numinoso aparece en la intersección entre disciplina y abandono, entre materiales humildes gestos ritualizados y sacramental interior. Lo numinoso considerado como «*tremendum*». Grados y formas de lo «*tremendum*»: su aparición en la religión de los hombres primitivos (p. 21). Lo numinoso se presenta como una categoría estética, no pertenece del todo al dominio de lo comprensible ni se reduce a emociones ordinarias, una experiencia a través de su rasgo definitorio es la genialidad existente en las obras de Reverón, esa cualidad que resiste ser puesta en proposiciones conceptuales sin perder por ello su realidad experiencial.

La expresión que más próxima se nos ofrece para compendiar todo esto es la de *mysterium tremendum* (p. 22). Cuando el artista y/o el sujeto que percibe lo numinoso junto a experiencias estéticas (lo sublime, el misterio que aterra pero que eleva, lo sagrado cotidiano, la emoción estética) para que el oyente reconozca afinidades debe crear espacios donde dicha experiencia se reconozca. Conduce al interprete prácticas simbólicas, imágenes o relatos que despierten en el ánimo la sensación de misterio que no se transmite por razón sino por afecto y atención. Lo divino no anula la intensidad afectiva: por el contrario, la potencia del ánimo numinoso que se mide en la mezcla ambivalente de fascinación y asombro, de

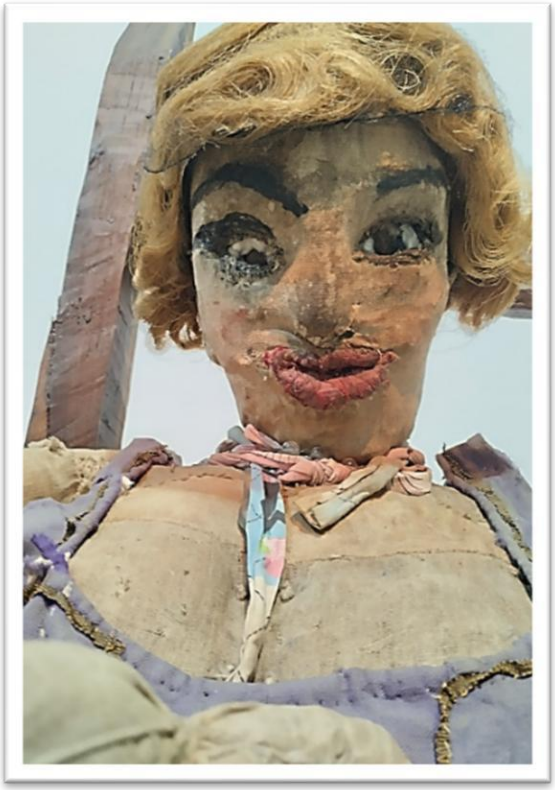
atracción y retraimiento. Puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante sí, ¿ante quién?, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas.

Lo numinoso como un estado singular del espíritu que reconoce lo misterioso, lo terrible y lo sagrado. Lo numinoso se presenta como lo absolutamente otro, una realidad radicalmente distinta de lo humano y lo cósmico, ante la cual el hombre experimenta su propia inferioridad. Esta categoría es *sui generis*, irreductible a definiciones estrictas, pues constituye un dato primario de la experiencia espiritual. Es un umbral de sentido, un fenómeno que no puede ser explicado por categorías racionales, sino únicamente dilucidado a través de símbolos, metáforas y experiencias estéticas. Armando Reverón, encarna la experiencia de lo numinoso a través de la luz, lo insólito, lo monstruoso y demoníaco en el temple del ánimo, revelando lo sagrado en lo cotidiano.

> Detengámonos un momento en las manifestaciones primeras y más toscas de este pavor numinoso. Este sentimiento constituye la verdadera nota distintiva de la llamada «religión de los primitivos», en donde se presenta en forma de terror demoníaco, de una primera conmoción, ingenua y sin desbastar. Más tarde, este sentimiento y los fantasmas que ha engendrado son superados y desalojados por las formas y grados más altos a que llega la evolución de este misterioso impulso, el mismo justamente que se manifestó por vez primera toscamente en aquellos hombres; es decir, el sentimiento del numen. Pero aun en los casos en que este sentimiento ha llegado desde hace mucho tiempo a sus expresiones superiores y depuradas, sus excitaciones primarias pueden volver a brotar ingenuamente en el espíritu y ser de nuevo sentidas (p. 25).

Hermenéutica, se debe atender cómo las obras de Armando Reverón a través del terror numinoso, muestran cómo lo sagrado puede manifestarse en formas primitivas y depuradas, coexistiendo en la experiencia estética. Sus muñecas y su luz son dos polos de lo numinoso: el terror demoníaco y la epifanía trascendente, revelando en toda su complejidad, como el misterio inspira temor y fascinación a la vez, inclusive, que ha cultivado en la disposición de la teatralidad y danzas en *El Castillete*, espacios que preparaban el ánimo para el surgimiento de lo sagrado.

Lo numinoso como categoría estética en la obra de Armando Reverón, atendiendo al sentido ascendente y espiritual tanto del sujeto *(el ser)* como de las obras. Transforma la luz en un principio estético que se aproxima a lo sagrado: la luz absoluta desborda la obra (objeto-figura) y tiende hacia la desaparición de lo meramente visible, generando una experiencia o transición de purificación estética y ascenso hacia lo trascendente. La luz es mediadora entre lo humano y lo transcendente o numinoso. En 1921, la creación de *El Castillete*, constituyeron una expresión estético-religioso: la vida hecha obra, y la obra hecha ritual. Ese despojo implicaba una austeridad que se asemeja a prácticas místicas que orienta la mirada de Reverón hacia lo esencial.



4. Armando Reverón. GAN, 2025.

La construcción de su propio santuario privado (objetos, muñecas, materiales cotidianos sacralizados) convirtieron el espacio en una liturgia visual, donde lo cotidiano se transfigura y la obra se vuelve vehículo de experiencia espiritual. Es entonces, que lo ascendente se manifestaba en sus obras, configurando un itinerario de instrumentos que transformaban lo interior hacia la elevación estética - espiritual. Refuerza en *El Castillete*, el valor sacral de sus Muñecas, sacrificaba la visibilidad convencional para alcanzar una verdad estética que trascendía lo representado.

El arte es tanto mediador y resultado de transformación interior. La identificación creador-obra refuerza la autoridad sacramental del artista para

instaurar lo santo en la obra. Mediante la elevación, aunque no es sólo metafórica: la obra opera como instrumento que enaltece el ánimo del espectador hacia el sobrecogimiento y la fascinación estética.

Lo numinoso y la elevación obligan al artista y espectador, valorar los procesos (luz, despojo, rito) por encima de anécdotas figurativas; su capacidad para provocar lo emocional y lo sensorial en el espectador fuera de lo puramente simbólico.

El Arte que Trasciende y Eleva el Ser

La ruptura del *Círculo* puede entenderse como el paso de un colectivo de protesta a una búsqueda individual del ser. Quizás Reverón se aisló en Macuto para pintar la luz en soledad; Cabré convirtió al Ávila en espejo de su vida interior; Monsanto se volcó a la enseñanza como forma de trascendencia. Convirtiendo la pintura en autoconocimiento para dejar de ser un producto social y convertirse en un acto existencial. Quizás el verdadero manifiesto del Círculo fue demostrar que el arte no se limita a representar, sino que invita a descubrir el sentido profundo de la existencia humana. Más que un oficio, fue para los artistas integrantes, el camino hacia el alma, donde la luz se convirtió en símbolo de trascendencia espiritual y libertad creativa.

Reverón nos presenta la luz como el silencio numinoso en el que el mundo parece nacer otra vez. Esa experiencia, sencilla y radical, es la elevación, el ser se conoce más amplio que sus límites. Sus creaciones son concepciones de una construcción lúdica y efectiva de una mentalidad de mago. Este mundo comenzó a surgir en 1935 cuando el artista se interesó más por los objetos de manera simbólica. La desmaterialización del contorno y la reducción cromática convierten el cuadro en umbral: se entra a un estado, no a una escena. Estéticamente, la luz opera como mito personal que enaltece la percepción y la vuelve presencia de Muñecas.

> La obra de arte pertenece al sujeto como algo idéntico a él, tanto como en otro tiempo la naturaleza tenía que ser ella misma. Su liberación de la heteronomía de la materia y aun de los objetos naturales, su exigencia de poder tomar como objeto

> cualquier cosa, hizo el arte dueño de sí mismo y lo purificó de la rudeza de cuanto se creía presente al espíritu sin mediciones (Adorno T. W., 1983, p. 88).

El arte no es un objeto externo, sino una emanación del ser, una prolongación de la identidad del creador, de esta manera, el arte entra en un proceso de purificación espiritual: el arte deja de estar sometido a lo material y se convierte en expresión autónoma del espíritu. Esta autonomía es, en términos filosóficos, una elevación del ser, pues el artista ya no depende de lo dado, sino que crea desde su interioridad.

Es por ello, que la obra de arte cuando se relaciona con quien la crea, y su vez, llega a sentir una extensión íntima del creador, se muestra tal cual es, coincidiendo con la identidad del artista. Al liberarse de la obediencia ciega a la materia y a los objetos naturales, el arte puede convertirse en objeto artístico y, en ese acto, se vuelve dueño de sí mismo.

Al hacerlo, se limpia de la rudeza que se atribuía al espíritu cuando éste se decía presente en el mundo sin mediaciones y así se purificó de lo mundano. La elección de materiales precarios afirma que lo sublime puede brotar de lo frágil. La estética de lo humilde transforma la limitación en intensidad, y la tela deviene campo de aparición donde lo mínimo es suficiente para que surja lo eterno. Las Veladuras, brumas y amaneceres instauran un ritmo contemplativo. Reverón convoca pausa y respiración, como espectador no *mira*, habita en la duración que lo despoja de urgencias y lo eleva hacia un sentir más amplio.

> Si lo bello es una estable condición de todo ser, la belleza del cosmos se fundará sobre la certidumbre metafísica y no sobre un simple sentimiento de admiración. La exigencia de una distinción *secundum rationem* de los trascendentales llevará a definir en qué específicas condiciones el ser puede ser visto como bello: se fijarán, por lo tanto, en un campo de unidad de los valores, las condiciones de autonomía del valor estético (Bech, *op. cit*., p. 218)

El arte de Reverón deja de ser el reflejo de la naturaleza y se afirma como campo autónomo, proyectando su identidad artística sobre cualquier materia. Se purifica mediante formas y medidas, estéticamente, abre su repertorio artístico.

Afirma la libertad creadora y condiciona la expresión del espíritu. El resultado es una obra que es a la vez íntima y normativa, reflejo del sujeto transformado del mundo sensible. Su obra es el tránsito subordinado a causas externas (necesidades rituales, imitación de la naturaleza, finalidad utilitaria) a un arte que se autorregula.

Esa autonomía implica que su propia obra establezca su propia verdad y valor, independientes del campo social de la urbe del momento. Ahora bien, si las *Muñecas de Trapo* le pertenecen a Armando como algo idéntico a él, surge la cuestión de su propia identidad. La obra legitima al sujeto y a la vez lo objetiviza; Reverón se reconoce y se confronta en su propia obra. Esto plantea tensiones sobre la autonomía; ¿la obra es realmente libre o sigue siendo expresión de una subjetividad condicionada?

Pero el espíritu ya no se afirma simplemente por presencia inmediata en el mundo, sino a través de mediaciones técnicas y formales. Filosóficamente, el arte se convierte en la instancia que traduce vivencias en forma comprensible y compartible, imponiendo límites y medidas que también condicionan la verdad del espíritu.

> Es en ese sentido que Rafael Argullo afirma, categóricamente, el valor incontrovertible de la representación del cuerpo humano en la pintura y la escultura del Quattrocento, caracterizadas por sus atributos estéticos, estrictamente propios y diferenciados: «No hay otro elemento más característico del Renacimiento ni tampoco, a pesar de su concreción, más genuino en su dimensión artística y más universal en su alcance cultural: El cuerpo humano es, por antonomasia, la unidad simbólica del Renacimiento» (p. 219).

El cuerpo como unidad y proporción simbólica refleja el centro metafísico e intelectual, moral y estético. El cuerpo encarna la idea de que la condición humana puede conocerse y celebrarse mediante la observación y la razón. Cuando Armando Reverón a través de sus creaciones artísticas utiliza la luz no como un recurso técnico sino como el sujeto mismo de la pintura; aparece como sustancia que disuelve contorno y hace *aparecer* en vez de representar. La atmósfera de la luz tropical produce una suspensión temporal, actúa como umbral que invita a la atención contemplativa, y esa atención es la condición perceptiva para la elevación del espíritu.

Es una experiencia peculiarísima, puesto que no proviene de los sentidos ni de la razón pura, sino del «fondo del alma» (…) «lo que se designa como numinoso no es el acto psíquico, sino su «objeto», lo sagrado» (Otto, *op. cit*., p. 148). Es el encuentro del espectador con lo numinoso. Esta elevación del espíritu se articula mediante una poética de la luz, una materialidad humilde que funciona como soporte de la manifestación y revelación teatral y performativa que convierte *El Castillete* y su obra de arte, en un espacio de ritualidad y espiritualidad de transcendencia.

> Al manifestarse lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra, aparentemente nada la distingue de las demás piedras (Rubio, 2022, p. 42).

Reverón eleva el espíritu porque su arte no se limita a mostrar, sino que evoca. La luz como revelación, el despojo como purificación, *El Castillete* como santuario y su obra convertida en un puente hacia lo espiritual, un espacio donde lo humano toca lo trascendente. «Una trascendencia que lo sitúa por encima de lo mundano y lo observable» (p. 40). Reverón logra que su arte sea misterio, sobrecogimiento y fascinación a la vez. La luz, el despojo y el ritual no son solo recursos plásticos o estéticos-filosóficos, sino ascenso del espíritu: el espectador participa en una experiencia de lo santo.

> Todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o monstruoso se convierte en recipiente de las fuerzas mágico-religiosas y, según las circunstancias, en objeto de veneración o de temor, en virtud de ese sentimiento ambivalente se suscita constantemente lo sagrado (p. 43).

Lo sagrado no es una esencia fija, sino un acontecimiento afectivo que emerge cuando lo humano se enfrenta a lo extraordinario. *Lo insólito, lo perfecto* o lo *monstruoso* se convierten en símbolos cargados de potencia, capaces de provocar veneración o temor. Desde un análisis hermenéutico, lo sagrado se manifiesta en la ambivalencia: en esa tensión entre atracción y sobrecogimiento que mantiene vivo el misterio y eleva el espíritu hacia lo trascendente.

Cuando Reverón se aparta de la tradición académica y crea un universo propio en *El Castillete*, donde las muñecas y objetos cotidianos, se convierten en símbolos cargados de ritualidad y fuerza mágica. Su aislamiento, su teatralidad, se convirtieron en su figura sagrada, generando fascinación y desconcierto en quienes lo contemplan.

> El ser humano no sólo es un ser histórico y concreto incrustado en su contexto; es un ser simbólico y espiritual. El pensar simbólico es consustancial al ser humano, precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela aspectos de la realidad que, por su profundidad, no son evidentes. La simbología no es la creación irresponsable de la psique, ni proyecciones emocionales infantiles. La simbología responde a una necesidad y llena una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser (*p*. 45)

Lo sagrado se manifiesta como *mysterium tremendum et fascinans,* una experiencia ambivalente de temor y atracción. Un análisis estético-hermenéutico reconoce que este sentimiento no se capta de manera conceptual, sino a través de símbolos, metáforas y formas sensibles. Así, lo insólito o lo singular en el arte se convierte en recipiente de fuerzas numinosas, despertando en el espectador un sentimiento que lo eleva más allá de lo cotidiano.

El arte, al mostrar el exceso de perfección o por deformidad inquietante, provoca una reacción espiritual. La categoría estética de lo monstruoso no es mera aberración, sino un signo de lo otro, de lo que desborda de lo humano. Lo insólito, abre la percepción a lo inesperado y lo nuevo, generando un espacio de revelación. Estas categorías opuestas a lo bello, son formas distintas de suscitar lo sagrado.

La obra de arte, como símbolo, dirige hacia lo trascendente. La experiencia estética se convierte entonces en un proceso de elevación del espíritu, donde el espectador es arrancado de la inmediatez y conducido hacia un horizonte de sentido mayor. Esta elevación no es escape, sino crecimiento de la vida: el arte revela lo oculto, purifica la percepción y abre un espacio de comunión con lo sagrado.

Armando Reverón, no es un creador de objetos, sino un intérprete de lo invisible. Su obra es fruto de una búsqueda interior que se traduce en formas sensibles capaces de transmitir lo numinoso. Su arte no solo representa lo real, sino que lo

transfigura en experiencia espiritual. *Lo insólito* y lo *monstruoso* se convierten en recipientes de lo sagrado, y en esa ambivalencia se suscita la elevación del espíritu.

Lo insólito en el arte funciona como ruptura de la normalidad, como irrupción de lo inesperado que abre un espacio de interpretación. Revela lo oculto en lo cotidiano, lo que está latente en la experiencia humana pero no siempre visible. Para André Breton, considerado el padre del surrealismo, definió lo insólito como aquello que rompe con la lógica y la racionalidad cotidiana. André Bretón en su *Manifiesto Surrealista (1924)*, defendió la liberación del inconsciente y los sueños como fuentes de creación artística.

> Tanto va la fe a la vida, a lo que en la vida hay de más precario me refiero a la vida real, que finalmente esa fe se pierde. El hombre, soñador impenitente, cada día más descontento de su suerte, da vueltas fatigosamente alrededor de los objetos que se ha visto obligado a usar, y que le han proporcionado su indolencia o su esfuerzo; casi siempre su esfuerzo, ya que se ha resignado a trabajar, o, por lo menos, no se ha negado a tentar su suerte (¡lo que él llama su suerte!). Una gran modestia constituye actualmente su patrimonio: sabe cuáles son las mujeres que ha poseído y en qué ridículas aventuras se ha enredado; tanto su fortuna como su pobreza le son indiferentes pareciéndose en esto a un niño recién nacido, y en cuanto a la aprobación de su conciencia moral, admito que prescinde de ella sin gran esfuerzo. Si conserva cierta lucidez no le queda sino volverse para mirar atrás, hacia su propia infancia que, por mutilada que haya sido gracias a los cuidados de sus domadores, no por eso deja de parecerle llena de encantos. En ella, la carencia de cualquier rigor conocido le otorga la perspectiva de vivir varias vidas simultáneas; se arraiga en esta ilusión y sólo quiere saber de la facilidad instantánea y extrema de todas las cosas. Cada mañana los niños parten sin preocupación. Todo está cerca, las peores condiciones materiales resultan maravillosas. Los bosques son blancos o negros, no se dormirá jamás. Aunque es cierto que no se puede llegar tan lejos, no depende esto sólo de la distancia. Las amenazas se acumulan y uno cede, uno abandona parte del terreno a conquistar. Aquella imaginación, que no reconocía límites, ahora sólo se la dejan utilizar subordinada a las leyes de una utilidad arbitraria; incapaz ella de asumir por mucho tiempo empleo tan inferior, generalmente prefiere, cuando el hombre cumple veinte años, abandonarlo a su destino sin luz (p. 19).

Los surrealistas hicieron de lo insólito su esencia estética, explorando el inconsciente, los sueños y lo irracional, a través de la interrupción perceptiva de lo cotidiano. Generando un choque que despierta la conciencia estética, ya que al introducir lo extraño, el arte insólito revela lo que estaba latente en la experiencia

humana: deseos, miedos, pulsiones, creando enigmas que deben ser descifrados. En Reverón, marcado por lo insólito y la precariedad material, transformó su entorno en un lenguaje estético propio. Lo que para otros sería carencia, para él fue potencia simbólica.

Encarna su mirada infantil en su arte; su mundo de mágico existencial, su juego con la luz, su capacidad de transformar lo cotidiano en visión, su propia manifestación como movimiento del ser vivo. Su obra es una restitución de la infancia como espacio de imaginación ilimitada. Una lucha por mantener la luz interior y exterior como principio vital, sus paisajes blancos, sus telas luminosas, son un intento de restituir la claridad perdida frente a la oscuridad de la rutina. En Reverón, lo insólito se ha relacionado con objetos domésticos que, al ser investidos de función simbólica, se convierten en presencias inquietantes y reveladoras.

Lo monstruoso no es simplemente lo grotesco o lo deforme, sino la irrupción de lo primordial, aquello que emerge desde los estratos más profundos de la *«geología espiritual».* Reverón, al crear sus muñecas de trapo, introduce en el espacio artístico objetos que parecen frágiles y domésticos, pero que en su extrañeza y ambigüedad encarnan precisamente esa potencia caótica: son presencias que inquietan, que desestabilizan la frontera entre lo humano y lo inanimado. Para Juan Eduardo Cirlot (1992) establece:

> Símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las «potencias no formales». En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse como el volcán en erupción y surgir por la imagen o la acción monstruosa. Simbolizan también, según Diel, una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras (p. 306).

Lo monstruoso se convierte en un lenguaje estético y lo caótico se traduce en formas rudimentarias que interpelan al espectador. El arte de Reverón se entiende como un espacio donde lo monstruoso se purifica y se eleva, mostrando la verdad interior del artista. Lo monstruoso no es negación de la belleza, sino su profundización

hermenéutica: la belleza se revela en la tensión con lo inquietante. Así el espectador participa en esta experiencia, enfrentando la atracción y repulsión que lo monstruoso provoca, y reconociendo en ello una dimensión espiritual del arte. Para los autores Cabrera, Rodríguez García & Rodríguez (1992), abarcan nociones sobre el valor estético, la apreciación artística y la función de la belleza, establecen:

> El hombre actual realiza su apropiación espiritual del mundo de dos modos diferentes, es decir, tiene dos actitudes diferentes ante el mundo que son: la cognoscitiva, también llamada científica o científico-cognoscitiva, donde se expresa la aspiración de la conciencia humana a alcanzar las leyes objetivas del ser, su esencia; y la valorativa, que expresa la otra necesidad de la actividad practica del hombre, que es en definir la significación que tiene por objeto, que valoramos para nosotros, o sea, que valor representa para ese hombre dado, en un momento concreto de su vida y en su época histórica en que este se desenvuelve (p. 15).

Aunque Reverón no fue científico en sentido estricto, pero su obra revela la exploración sistemática de la luz como fenómeno, quien no solo pintó la luz, sino que vivió en ella, convirtiendo su entorno en laboratorio perceptual y santuario existencial. lo hermenéutico de la doble actitud en Reverón, puede interpretarse como la aspiración cognoscitiva: desentrañando la esencia del paisaje venezolano, no mediante fórmulas, sino a través de una sensibilidad rigurosa y experimental. Reverón encarna, desde su obra y vida, la tensión entre la actitud cognoscitiva y la actitud valorativa del hombre moderno, revelando una apropiación espiritual del mundo que trasciende la objetividad científica para fundarse en la experiencia luminosa, afectiva y situada del ser. Reverón construyó sus propios pinceles, pigmentos y muñecos, lo que sugiere una actitud de investigador empírico. Su aislamiento en Macuto puede interpretarse como una retirada epistemológica, donde el mundo se convierte en objeto de contemplación y estudio.

Pero él no se limita a conocer el mundo: lo habita, lo valora, lo transforma en símbolo. Su obra no solo representa la luz, sino que la convierte en experiencia espiritual. El uso de materiales precarios, la creación de muñecas, chozas y escenarios, revela una necesidad de significación, una valoración íntima del entorno como extensión del alma. *El Castillete,* por ejemplo, no es solo un espacio físico: es refugio

simbólico, matriz de creación, útero de sentido y sus muñecas no son objetos, son presencias, interlocutoras, espejos de su yo fragmentado.

El valor de un objeto depende, según (Ibíd., pág. 15) del «hombre dado, en un momento concreto de su vida y en su época histórica». El arte de Reverón no puede separarse de su contexto vital, de su aislamiento, de su relación con Juanita, de la Venezuela de comienzos del siglo XX. Su apropiación espiritual del mundo es radicalmente situada, profundamente encarnada, porque el paisaje no ha sido el fondo: sino su estado del alma.

> La asimilación estética de la realidad por el hombre se realiza desde el punto de vista emocional -espiritual. Esta surge cuando en el hombre aparece el sentimiento y la necesidad del placer estético, es decir, cuando el hombre ha logrado liberarse- como lo señala Marx- de la burda necesidad material y aparece en él una segunda necesidad, que, aunque está presente en la primera, cobra fuerza cuando aquella ha sido satisfecha; y es la necesidad de tipo espiritual, emotiva. Esta está condicionada por el medio que rodea al hombre, así por la disposición psicológica de este en ese momento concreto, en el cual los objetos adquieren para él una significación emotivoespiritual particular. (*Ibíd*., pág. 16).

Las obras de Reverón representan una asimilación estética de la realidad profundamente emocional y espiritual, en la que él, liberado de la necesidad material, transforma su entorno en una experiencia simbólica, revelando cómo su entorno y su disposición psicológica confieren a los objetos una significación emotivo-espiritual única, quien, al retirarse a Macuto, no solo se aleja del mercado artístico y la sociedad, sino que reconfigura su existencia como un acto estético total. No pinta para vender ni para complacer al otro. Su retiro al *Castillete*, su uso de materiales precarios (sábanas, cartones, pigmentos naturales), y su vida rigurosa revelan una liberación voluntaria de la necesidad material.

Esta renuncia no es miseria, sino ascetismo creativo, ya que al satisfacer lo básico, emerge en él la necesidad de crear sentido, de habitar el mundo como símbolo. No convierte su entorno en obra: su casa, sus muñecas, sus rituales son formas de asimilación estética. No busca representar la realidad, sino transfigurarla desde su vivencia interior, ya que la significación espiritual de los objetos depende de

la disposición psicológica del sujeto. Esto hace que Reverón, se aísle y proyecte su mundo interior y su estado emocional sobre el paisaje. Revelando por medio de la luz un mundo místico, disolviéndolas en formas y objetos en vibraciones.

El medio que rodea a Reverón como condicionante simbólicas, el litoral caribeño, la vegetación, el sol abrasador, no es fondo, sino fuente de sentido. Sus pinturas y muñecas no se limitan a representar el paisaje: lo absorbe, lo reinterpreta, lo espiritualiza. Cada objeto adquiere una carga simbólica y *El Castillete* es su templo estético, su laboratorio espiritual que se convierte en materia de revelación, no de consumo.

> La relación estética es, por un lado, una forma de enlace directo entre el hombre y el mundo, con toda su existencia empírica concreta: el individuo se encuentra con objetos, fenómenos y procesos reales que poseen para él sentido por si solos y no como signos de algo más, …, de modo que el hombre alcanza un punto de vista tal de la realidad que le satisface precisamente por la existencia misma de ella; a esto se debe que aspiremos siempre a prolongar hasta el máximo el estado de la vivencia estética y a conservar esta maravillosa y feliz sensación de equilibrio con el mundo. (*Id*.)

La relación estética como un enlace directo entre el hombre y el mundo, donde los objetos y fenómenos poseen sentido por sí mismos. Se manifiesta profundamente en la obra y vida de Armando Reverón, quien no solo pintó el mundo, sino que lo habitó estéticamente, convirtiendo su entorno en experiencia inmediata, no mediada por representaciones ni símbolos externos, sino que encarna una vivencia estética en la que se vincula directamente con el mundo empírico, encontrando en la luz, los objetos y el paisaje no símbolos de otra cosa, sino presencias que lo satisfacen por su ser mismo, revelando un estado de equilibrio espiritual con la realidad.

> Todos los objetos naturales y culturales pueden aparecer investidos de la función simbólica que exalta sus cualidades esenciales para que tiendan a traducirse a lo espiritual. Los astros, rocas, montañas y accidentes del paisaje, los árboles y vegetales, las flores y frutos, los animales, igual que las obras arquitectónicas o los útiles, los miembros del cuerpo humano, o los elementos abstractos. Pero, recordemos que esa multiplicidad se reduce considerablemente, frente a determinadas tensiones simbólicas, cuando se ensartan, por así decirlo, tales objetos en líneas de igual significación (p. 45).

Todos los objetos naturales o culturales pueden ser investidos de una función simbólica que exalta sus cualidades esenciales y los traduce hacia lo espiritual. La multiplicidad de elementos (astros, montañas, árboles, cuerpos, arquitecturas) se reduce cuando se organizan en líneas de significación, es decir, cuando el artista los ensarta en un orden simbólico que les confiere sentido más allá de su materialidad. Aunque Reverón no pinta la montaña, la roca o el árbol como objetos aislados, sino como emanaciones de la luz tropical. La naturaleza se convierte en símbolo de lo absoluto, en un puente hacia lo espiritual. Se rodeaba de objetos diversos *(Muñecas, Chozas, Telas, Paisajes)*, todos ellos se organizaban bajo una misma tensión simbólica: *la luz*. La luz es la línea de significación que ensarta y unifica la multiplicidad de elementos en su obra.

Reverón no pintaba para representar, sino para recrear la presencia del mundo. En sus lienzos, especialmente en el período blanco, la luz no alude a otra cosa: es luz, vibración, atmósfera. El mar, las rocas, las chozas, las muñecas, no son metáforas, sino presencias concretas que el artista contempla y transforma desde su vivencia. No es alegórica ni narrativa: es fenomenológica, ya que el objeto no remite a un significado oculto, sino que se basta a sí mismo en su ser sensible. Las muñecas, como figuras femeninas no son simples objetos, sino símbolos de la presencia humana transfigurada. Se convierten en mediaciones entre lo material y lo espiritual, entre lo íntimo y lo universal.

La vivencia estética como estado de equilibrio, señala que el hombre aspira a prolongar la vivencia estética porque esta le brinda una sensación de equilibrio con el mundo. Y Reverón alcanza este estado en su retiro al Castillete, donde su vida se convierte en obra. Allí, el límite entre arte y existencia se disuelve: pinta lo que vive, vive lo que pinta. Su arte no es producto, sino prolongación de su vivencia, intento de conservar ese estado de comunión con el mundo. La existencia empírica de Armando, como fuente de sentido se encuentra entre sus procesos reales que poseen sentido por sí solos. Reverón no idealiza ni estiliza, trabaja con lo que tiene, con lo que lo rodea. Su arte nace de la materia empírica y esa elección revela una ética estética, ya que el mundo le es suficiente, no necesita adornos. Para John Dewey (1980), establece



5. Armando Reverón. GAN 2025.

> La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente (p. 41).

La experiencia estética no solo consiste en una actitud de contemplación desinteresada, sino en la participación en el ser del objeto que se presenta. El sujeto no permanece fuera de ella, sino que entra en juego con la obra, es decir, la idea de

que el hombre se encuentra con objetos y fenómenos que poseen sentido por sí mismos, y que la vivencia estética genera una sensación de equilibrio con el mundo. La vivencia estética de Armando Reverón es una forma de conocimiento que no se reduce a la conceptualización, sino que se realiza en la experiencia misma de los sentidos. Su obra no puede entenderse como producto artístico desligado de la vida, sino como emanación directa de su interacción con el mundo. Reverón no pinta desde fuera, pinta desde dentro, desde la fricción entre su yo y el paisaje que lo rodea.

Para Armando Reverón aparece como una figura que resiste esta abstracción. Su obra no se limita a ser objeto de contemplación estética, es experiencia encarnada, vivencia simbólica, restitución del vínculo entre arte, vida y mundo. Para Gadamer (1996), concibe el arte como «bella apariencia», como «efímero resplandor transfigurante» que se eleva por encima de la realidad (p. 323) y Reverón, en cambio, desciende a la materia, al cartón, al trapo, a la luz tropical, su arte no idealiza, encarna. No busca elevarse al «reino ideal», sino busca habitar en el mundo sensible desde la fragilidad, la vibración, la inmediatez.

La estatización moderna reduce el arte a objeto de disfrute y contemplación. Reverón, en cambio, convierte el arte en acontecimiento existencial, no busca agradar, sino revelar. No ofrece belleza ideal, sino verdad sensible. En este sentido, su obra se alinea con la visión hermenéutica de Gadamer, ya que su arte como acontecimiento de verdad, busca experiencias que transformen al espectador y al creador.

La práctica artística de Armando Reverón puede comprenderse como un teatro de sombras, en el que la luz tropical y la penumbra interior se entrelazan en un ritual estético que convierte su vida en obra. Desde la intimidad de *El Castillete*, Reverón transformó muñecas de trapo, objetos y lienzos en actores de un escenario personal que reabría constantemente las preguntas sobre la creación. Hermenéuticamente, este teatro revela que la obra no es mera representación, sino mediación cultural y existencial, donde la sombra no niega la luz, sino que constituye su condición de

posibilidad. El misterio que permite que la claridad se manifieste, en este proceso, ritual, técnica y autoría se funden en una experiencia filosófica-estética.

Su práctica artística, muestra que su obra es inseparable de su vida: el ritual convierte la creación en ceremonia íntima; la técnica se redefine como experimentación radical y corporal; y la autoría se afirma como existencia que se convierte en obra. El arte es siempre fusión de horizontes, y en Reverón esa fusión se da entre el horizonte caribeño de la luz y el horizonte interior de la sombra, ya que todo símbolo se interpreta a través de otro símbolo: las muñecas de Reverón, sus objetos y sus lienzos son símbolos abiertos que remiten unos a otros en un diálogo infinito. En Reverón, la corporalidad del gesto pictórico convierte la luz en experiencia encarnada. Así, en *El Castillete*, Reverón construyó un teatro de sombras donde la luz tropical y la penumbra interior dialogan en un gesto estético que trasciende la representación, dejando como legado la certeza de que el arte es filosofía en acto, una experiencia hermenéutica que reabre incesantemente interrogantes de la existencia del hombre y como este se unifica en su propia creación.

CAPÍTULO IV El Teatro de Sombras como Metáfora Existencial

La pintura es un constante ensayar; todo ensayo es vivir.
Por eso me gusta el teatro, porque todo ensayo teatral
es reflejo de la vida misma (2004, p. 160).

La obra de Armando Reverón no puede ser abordada simplemente como un catálogo de estilos o una evolución técnica; constituye, en esencia, un fenómeno hermenéutico donde la biografía y la creación se entrelazan de forma indisoluble. En su universo, la máxima de que «no hay forma sin contenido ni contenido sin forma» cobra una dimensión ontológica: el arte no es una representación de la vida, sino una conversación entre presencias que habitan un espacio sagrado.

El Castillete: Arquitectura del Ritual y Topos Mítico

Para comprender la estética reveroniano, es imperativo situarse en El Castillete de Macuto. Este no fue un simple taller, sino un ámbito ritual y un templo personal donde Reverón ejerció como «escenógrafo de su propia obra» (Calzadilla J. , 2012, p. 93). Como señala Juan Calzadilla, la estructura física del lugar -con sus pilares de palmeras, techos de palma y redes de mecates- configuraba un ecosistema simbólico donde el aire mismo estaba transitado por la memoria y el mito.

> Hay tres ranchos indígenas: uno paralelo a la playa, dormitorio y bodega de sus cuadros. Más allá, detrás de un cují, el rancho para depósito de víveres y cocina, sobre piedras al borde de un hoyo convertido así en subterráneo, trampa de los rumores raciales de la tierra… Y vertical, entre estos dos, levantó Reverón el rancho de estudio. Los pilares son tallos de palmeras atornillados sobre durmientes de madera. El techo de palma. En alto un soberano de escalera. Por cielorraso, una red de mecates. El piso es de tierra amarilla color de onoto con algunas piedras brotadas. Transitado el aire por dos chinchorros de moriche y un trapecio. En un extremo un escaparate de cajones para guardar los cuadros grandes. Al frente, dos caballetes, uno grande y otro pequeño, hechos por el artista, de tallos de cocoteros. Encima una sombrilla gradúa la luz. A un lado una tarima de tablas de coco, para posar las modelos. Y por paredes del rancho, grandes cortinas de cañamazo corridas sobre mecates que le traen los barcos anclados en el puerto (*Calzadilla*., p. 78).

En este escenario, el artista operaba como un escultor-chamán. La construcción de este espacio respondía a una necesidad de aislamiento místico que no anulaba la técnica, sino que la prolongaba hacia una «catarsis pulida». Aquí, Reverón se despojaba de su individualidad para permitir que la luz tropical se manifestara a través de él, actuando como un mediador entre lo humano y lo divino. «Allí donde el único sacerdote era él: un hombre de barba en pantalón cortos que, para pintar, se apretaba la cintura con un mecate, buscando separar las alturas del espíritu de las bajezas de la carne» (Lucca, pág. 16). Esta renuncia a la autoría absoluta debe entenderse, desde la estética de la recepción, como una estrategia performativa para que la obra adquiera una densidad mítica inaccesible para el arte académico.

Las Muñecas de Trapo: Hierofanías de la Materia Humilde

El giro más radical de Reverón fue la adopción de la materia humilde. Sus muñecas de trapo, confeccionadas con retazos, alambres y pigmentos cotidianos, representan una «*pobreza*» *avant la lettre*. Al rechazar los materiales institucionales del Círculo de Bellas Artes y elegir retazos, alambres y pigmentos de uso cotidiano, Reverón afirmó que la creación nace de una urgencia íntima y no de la validación del mercado.

El papel del *Arte Povera* en la praxis de Armando Reverón no debe entenderse como una adscripción histórica a un movimiento, sino como una transgresión ontológica y una insurgencia material que redefine la naturaleza del objeto artístico. Esta *«pobreza»* reveroniano opera como un mecanismo de ruptura frente a la tradición, manifestándose a través de los siguientes ejes fundamentales: la transgresión de Reverón se fundamenta en un «despojo radical de lo superfluo», donde la renuncia a los materiales nobles de la academia permite que la materia humilde se erija como el principal vehículo de sentido. Al elegir conscientemente retazos, alambres, papel y pigmentos de uso cotidiano, el artista convierte la precariedad en una herramienta de afirmación estética. Este gesto transforma cada muñeca y cada objeto en un «objeto-vivo» que no busca la belleza convencional, sino

una verdad simbólica que emana de la necesidad y la urgencia íntima, desafiando así la lógica de validación institucional y del mercado del arte.

La adopción de esta estética de la pobreza representa un rechazo explícito a los cánones heredados del Círculo de Bellas Artes de Caracas. Mientras la institución promovía la exhibición y el diálogo público, Reverón se replegó hacia una práctica radicalmente íntima en El Castillete, donde lo doméstico y lo vulnerable sustituyeron a la retórica académica. Esta transgresión permitió que las muñecas de trapo surgieran como el reverso poético y existencial de su formación profesional, estableciendo una nueva forma de mirar lo humano desde la fragilidad.

Desde la estética del arte, el cruce entre el espíritu del *Arte Povera* y el simbolismo escénico coloca a la obra de Reverón en el centro de una insurgencia material. Los materiales pobres no son solo soportes, sino «signos saturados de intención» que permiten al artista externalizar conflictos internos y transformar el dolor en gesto creativo. En este contexto, la materialidad precaria es la que posibilita que el objeto devenga un «laboratorio psíquico» y un «escenario mítico» simultáneamente, donde la técnica se ritualiza para dar paso a lo imprevisible.

Finalmente, el uso de materiales humildes es lo que permite la manifestación de lo numinoso. La transgresión radica en que, a través de la «*pobreza*», Reverón logra que objetos rudimentarios y proporciones desajustadas funcionen como Hierofanías precarias. Al habitar estos materiales con rituales y voces, el artista transmuta la materia inerte en presencias sagradas, demostrando que el arte verdadero opera en los intersticios de lo humano y lo inanimado, convirtiendo la carencia en una epifanía de su mundo interior.

El vínculo entre el *arte Povera* y la precaria en la obra de Armando Reverón se manifiesta a través de la transfiguración de la materia despojada en un vehículo de revelación sagrada. Esta relación se articula mediante los siguientes puntos clave:

La «Pobreza» como Renuncia y Afirmación

El gesto de Reverón se alinea con el arte Povera al ejecutar un despojo radical de lo superfluo y un rechazo explícito a los cánones académicos del Círculo de Bellas Artes. Al elegir materiales como retazos, alambres y pigmentos de uso cotidiano, el artista convierte la precariedad en una *«pobreza»* donde la creación surge de una urgencia íntima y no de la validación institucional. Esta elección no es solo técnica, sino una afirmación de la materia humilde como el único medio capaz de portar un sentido profundo y existencial.

De la Materia Humilde a la Hierofanías

La Hierofanías precaria ocurre cuando estos materiales humildes, propios de la estética *Povera*, se transforman en manifestaciones de lo sagrado. Las muñecas de trapo no son simples objetos, sino acontecimiento precario y arquetipos encarnados que funcionan como mediaciones entre lo humano y lo espiritual. Lo sagrado logra manifestarse en estos objetos cotidianos, demostrando que los símbolos son la mejor expresión de lo desconocido y de lo «absolutamente otro». Al ser habitadas por rituales y voces, estas figuras dejan de ser pigmentos y formas para convertirse en signos saturados de intención incrustados en la materia.

El Objeto-vivo y lo Numinoso

La vinculación se consolida en la figura de la muñeca como un objeto-vivo. Mientras que el arte Povera aporta la base material insurgente, la categoría de lo numinoso explica la experiencia que estos objetos provocan: un *«mysterium tremendum et fascinans»* que genera tanto temor como fascinación. Así, la precariedad material se une a una búsqueda espiritual que trasciende la representación pictórica, convirtiendo la deformidad y la carencia de los materiales en una verdad simbólica de lo humano en su estado caótico. El arte *Povera* proporciona el método de insurgencia material y despojo, mientras que la Hierofanía

precaria es el resultado espiritual de ese proceso, donde lo monstruoso y lo rudimentario se elevan a la categoría de presencias sagradas y mediaciones culturales.

Así, las muñecas de trapo no son juguetes ni reproducciones miméticas; son signos saturados de intención. Su única razón de ser era servir de medio expresivo y comunicativo, «las muñecas, por otra parte, estaban decoradas con un preciosismo en el detalle que no se encuentra en las figuras de sus cuadros pintados directamente del natural» (Calzadilla J., 2012, p. 94). Hermenéuticamente, funcionan como «mediaciones entre lo humano y lo inhumano, entre lo vital y lo inerte».

En su confección rudimentaria y proporciones desajustadas, se manifiesta lo que podríamos llamar la estética de lo monstruoso, una búsqueda de la verdad simbólica en el caos. Relacionar lo monstruoso con las muñecas de trapo implica reconocer que Reverón no buscaba la belleza convencional, sino la verdad simbólica de lo humano en su estado caótico. Sus muñecas son símbolos de fuerzas cósmicas y psíquicas que se resisten a la forma, que se manifiestan en lo rudimentario y lo inquietante.

En ellas, lo monstruoso no es negación del arte, sino su profundización hermenéutica: la obra se convierte en un espacio donde las potencias inferiores del espíritu se hacen visibles, donde lo caótico se traduce en símbolo, y donde el espectador se enfrenta a la tensión entre atracción y repulsión. Como afirma Alfredo Boulton (1968), en estos rostros de trapo se condensa la «expresión del dolor y del sentimiento humano», transformando la precariedad en una imagen de gran belleza.

> Lo imaginativo y fantástico, el poder de sugerencia que a veces lograba el artista, están magníficamente expresados en este temple en que el pintor transforma en una imagen de gran belleza la expresión del dolor y del sentimiento humano. Su versatilidad, sus cambios emocionales y su diversidad de técnicas y formas de expresarlas están igualmente presentes en el rostro de la mujer (p. 335-336).

Para profundizar en esta relación entre el cuerpo y el objeto, podemos remitirnos a Maurice Merleau-Ponty, quien en su *Fenomenología de la percepción* (1985) sostiene que «el cuerpo es el vehículo del ser en el mundo» (p. 102). En

Reverón, las muñecas son extensiones de su propia corporalidad; no son objetos externos, sino «espacios habitados» que conservan voces y rituales incrustados en su fibra.

La interpretación de la obra de Armando Reverón desde la fenomenología de Merleau-Ponty permite trazar puentes fundamentales entre la materia, el cuerpo y la memoria. Desde esta perspectiva, la corporalidad de Reverón no se limita a la presencia física del artista, sino que se manifiesta como una práctica encarnada donde el cuerpo se convierte en el instrumento primordial de la percepción y la emoción.
Esta relación se articula a través de los siguientes ejes fundamentales.

El Cuerpo como Vehículo de Percepción y Creación

Siguiendo la premisa fenomenológica de que el cuerpo es el mediador de nuestra existencia, Reverón no concebía la pintura como un acto técnico aislado, sino como un acontecimiento vital que requería una preparación litúrgica. Sus gestos corporales previos a la creación (como vestirse con ropajes especiales, calzar sandalias y ceñirse un mecate a la cintura) son símbolos de una transición donde el cuerpo prepara la atención y la sensibilidad para el trabajo artístico. En este sentido, la creación se complace en las posibilidades de la corporalidad, entendida como un conjunto de esquemas sensoriales, motrices y cognitivos que trascienden lo meramente racional.

La Obra como Prolongación del Ser

Para Reverón, la interacción con la luz tropical y la manipulación de materiales reciclados no eran acciones externas, sino formas de incorporar su corporalidad en la práctica artística. Sus obras no son solo representaciones visuales, sino huellas de un cuerpo que experimenta activamente con la materia; la obra de arte se convierte así en una prolongación de su propio ser.

Esta fusión entre el sujeto y el objeto se manifiesta de las siguientes formas: como gestos filosóficos encarnados, donde la técnica de Reverón materializa una

visión donde la emoción organiza la percepción y el cuerpo le da forma física; como Trance y automatismo gestual, en el que el ritual y la técnica pulida posibilitan un estado de trance donde el cuerpo domina el gesto para permitir la irrupción de lo mítico; y Las muñecas de trapo como extensión corporal, que funcionan como espacios habitados y mediaciones simbólicas que extienden la presencia del artista hacia lo inanimado.

La conexión entre la «carne del mundo» concepto fundamental de la fenomenología de Merleau-Ponty- y las muñecas de Armando Reverón se manifiesta en la disolución de las fronteras entre el sujeto que percibe y el objeto percibido, convirtiendo a la creación en una práctica encarnada. En el universo de Reverón, las muñecas no son entes externos o meras representaciones miméticas, sino que forman parte de un tejido sensible donde el cuerpo, la luz y la materia se entrelazan con el ser.

Las muñecas de trapo no son simples objetos inanimados; son «huellas de un cuerpo» que experimenta activamente con la materia y la luz. Esta relación sugiere que la «carne» del artista y la «carne» de la muñeca (hecha de retazos, alambres y pigmentos) comparten una misma ontología: el artista no solo usa su mano para pintar, sino que involucra todo su ser en una coreografía donde la creación trasiega por los esquemas sensoriales y motrices del cuerpo.

Las muñecas funcionan como «espacios habitados» que conservan voces, gestos y rituales incrustados en su fibra material. Al tratarlas como modelos, testigos e interlocutoras, Reverón les otorga una cualidad de «presencia» que la aleja de la neutralidad del objeto. En este sentido, se establece un diálogo infinito entre símbolos donde las Muñecas actúan como un signo saturado de intención, permitiendo que la emoción organice la percepción y la técnica la materialice en gestos filosóficos encarnados.

En el escenario ritual de El Castillete, las muñecas encarnan la fusión entre la corporalidad y la visión. El proceso creativo de Reverón, marcado por el aislamiento

místico y el automatismo gestual, buscaba que la obra surgiera como una materialización de fuerzas invisibles. Al «opacar» su propia individualidad, el artista permitía que la muñeca hablara en la lengua del mito, convirtiéndose en un mediador donde la luz caribeña y la materia humilde se fundían en una sola experiencia afectiva.

En este sentido, hermenéuticamente, las muñecas operan como autorretratos expandidos o sustitutos del yo. Cada rostro de trapo condensa la historia emocional del artista, transformando el dolor y la fragilidad en una imagen de belleza. Esta interacción constante con lo doméstico y lo vulnerable revela que, para Reverón, el arte opera en los intersticios de lo humano y lo inanimado, donde la materia «pobre» se transmuta en una Hierofanías precaria que interpela al espectador desde un misterio profundamente sensible. Las muñecas conectan con la «carne del mundo» porque son el punto de encuentro donde el paisaje externo y la biografía afectiva de Reverón se vuelven una sola sustancia materializada en el ritual artístico.

La Disolución de la Dualidad Sujeto-Objeto

La estética reveroniano resuelve la paradoja entre la agencia del artista y su neutralidad mediante una estrategia performativa. Al «opacar» su individualidad para que la luz se manifieste a través de él, Reverón actúa como un mediador que utiliza su cuerpo como un «receptáculo» o «lago» que recibe y proyecta la realidad. Esta entrega intuitiva al fenómeno natural revela que su arte es un diálogo infinito entre lo humano y lo sensible, donde la corporalidad y la visión se funden para hacer hablar a la luz y a la sombra.

En la praxis de Armando Reverón, el mecate no es un simple accesorio, sino un elemento fundamental de su liturgia creativa que simboliza la frontera entre lo terrenal y lo trascendente. Al ceñirse esta cuerda a la cintura, el artista realizaba un acto ritual con el objetivo explícito de «separar las alturas del espíritu de las bajezas de la carne».

Este simbolismo se integra en su proceso de la siguiente manera: como preparación para el rito. El acto de ceñirse el mecate servía para preparar el cuerpo y

la atención antes de iniciar la obra, marcando el inicio de una función donde el artista se sentía transportado. Además, este gesto constituye una transición al ámbito sagrado, al funcionar como un símbolo que marca la transición del mundo cotidiano al mundo artístico, permitiendo que Reverón asumiera un papel de mediador o «sacerdote» de su propia creación.

Al involucrar su cuerpo mediante este amarre, Reverón convertía la creación en un acontecimiento donde el cuerpo se transformaba en el instrumento de la emoción y la percepción, buscando que el espíritu dominara sobre la materia física. Esta separación simbólica permitía al artista «opacar» su individualidad para que la obra surgiera como una manifestación de fuerzas invisibles y dimensiones míticas, alejándose de la voluntad puramente humana para conectar con lo numinoso. Así, el mecate actuaba como un regulador ontológico que garantizaba que el proceso artístico fuera una epifanía de su mundo interior, elevando la materia humilde a un plano de contemplación sagrada.

En la estética de Armando Reverón, el trance actúa como un catalizador que transforma la técnica en un automatismo gestual, permitiendo que la percepción táctil y motriz tome el relevo de la planificación racional. Este estado de conciencia no anula la pericia del artista, sino que la ritualiza y la prolonga, abriendo un canal para que lo imprevisible y lo mitológico se manifiesten a través del cuerpo.

La influencia del trance en la percepción táctil del artista se despliega a través de los siguientes mecanismos: en primer lugar, el cuerpo deviene en instrumento de la emoción. Durante el trance, el cuerpo de Reverón se convierte en el mediador primordial de la creación, dejando de ser un ejecutor técnico para ser un instrumento de la percepción y la emoción. El proceso creativo trasiega por esquemas sensoriales y motrices que admiten prácticas no reflexionadas, donde el tacto y el movimiento responden a una «irracionalidad fecunda». En segundo lugar, como insurgencia material y manipulación. El estado de trance posibilita una interacción profunda con la materia humilde y los objetos reciclados. La percepción táctil se agudiza al

manipular retazos y alambres, convirtiendo estos gestos en huellas de un cuerpo que experimenta directamente con la materialidad del mundo, vinculando la creación a impulsos intuitivos y emocionales en lugar de a un plan racional. En tercer lugar, en el trance, la destreza de Reverón se manifiesta en la acumulación de toques y pinceladas que no son ávidas ni críticas, sino afectuosas y suaves. Esta percepción táctil-afectiva permite que la técnica materialice lo que las fuentes denominan «gestos filosóficos encarnados», donde la emoción organiza la percepción y el contacto físico con el soporte reconfigura lo visible en función de lo sentido.

Por último, el aislamiento místico característico de su trance permite que el artista «opaque» su individualidad, facilitando que el objeto (como las muñecas de trapo) hable a través de una interacción física que le otorga una densidad mítica. Bajo esta condición transcendental, la obra surge materializada por fuerzas invisibles que el artista convoca mediante su gestualidad ritualizada. Así, el trance permite a Reverón trascender la visión puramente óptica para habitar una corporalidad plena, donde el acto de pintar y construir objetos es una celebración estética que convierte la percepción táctil en una epifanía de su mundo interior.

La Liturgia del Proceso Creativo

El acto de pintar para Reverón era una liturgia solemne. Antes de iniciar una sesión, el artista se sometía a una preparación física y espiritual: se ceñía la cintura con un mecate para «separar las alturas del espíritu de las bajezas de la carne» y utilizaba sandalias y vestimentas especiales.

> Ello se observaba muy claramente en Reverón, quien antes de pintar se rodeaba de todo un ceremonial o ritual predeterminado: usaba una vestimenta especial, parte de la cual han podido ustedes observar en el ambiente reveroniano colocado a la entrada de la presente exposición; ejecutaba una serie de movimientos, calzaba unas sandalias especiales, y después de toda esa serie de preparativos atacaba el lienzo y pintaba apasionadamente (Calzadilla J., 2012, p. 39).

Este ritual marcaba la transición del mundo cotidiano al espacio artístico, donde el cuerpo se convertía en el instrumento de la emoción.

La sesión comenzaba con un llamado casi sacerdotal:

> Cuando Reverón iba a comenzar una sesión de pintura con sus muñecas como modelos, tocaba o hacia tocar por su mono una campana y luego exclamaba: «La sesión va a empezar. Si hay alguien que se oponga, que lo manifieste». Nadie respondía y entonces Reverón iniciaba su función, su pieza teatral. En estos momentos se sentía transportado, y ciertamente, no queda duda de que lograba el efecto que se proponía: ser un juglar. Pero un juglar de vena simplemente popular. Sus narraciones, sus cuentos a las personas que seguían asombradas la «función», siempre tenía un toque emocional que en algunos casos lindaba con sabia filosofía (Paradisi., 1991, p. 131).

Este silencio ceremonial permitía que el artista entrara en un estado de trance y automatismo gestual, donde la técnica se ritualizaba para abrir paso a lo imprevisible. En este contexto, la máscara juega un papel crucial. Citando a Juan Eduardo Cirlot (1992):

> Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida, máscaras muy especiales son las que se usan en las ceremonias de iniciación de algunos pueblos de Oceanía, según Frazer. Los jóvenes mantienen los ojos cerrados y el rostro cubierto con una máscara de pasta o greda. Aparentan no entender las órdenes dadas por un anciano. Gradualmente se recuperan. AI día siguiente se lavan y se limpian la costra de greda blanca que les tapaba los rostros e incluso los cuerpos. Con ello finaliza su iniciación. Aparte de este significado, el más esencial, la máscara constituye una imagen. Y tiene otro sentido simbólico que deriva directamente de lo figurado de tal suerte. Llega la máscara, en su reducción a un rostro, a expresar lo solar y energético del proceso vital (p. 299).

La máscara facilita el «traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser», funcionando como una crisálida de transfiguración mágica que permite al artista ser «otro» durante la creación.

El Teatro de Sombras y lo Numinoso

El universo de Reverón culmina en un teatro de sombras existencial, donde las muñecas actúan como modelos, fetiches y espejos de un yo fracturado.
Hermenéuticamente, estos objetos son acaso ¿mediadores de sus alucinaciones? O las herramientas de autoterapia que permitieron externalizar la angustia: las Muñecas remiten a la madre ausente, a la modelo idealizada y, en última instancia, a la fragilidad de la existencia. Desde una perspectiva estética, la categoría de «lo numinoso», propuesta por Rudolf Otto (1980), resulta fundamental para desentrañar la naturaleza ontológica de las Muñecas de Armando Reverón. Esta categoría explica la obra no como un ejercicio de representación, sino como la irrupción de lo «absolutamente otro», un misterio que provoca simultáneamente un sentimiento de temor y fascinación (*mysterium tremendum et fascinans*).

La influencia del «*mysterium tremendum*» de Rudolf Otto en la mirada de quien contempla la obra de Armando Reverón -especialmente sus muñecas de trapo- se traduce en una experiencia de tensión dialéctica entre la atracción y la repulsión. Esta categoría, que define lo numinoso como lo «absolutamente otro», transforma la observación pasiva en un encuentro con un misterio que, aunque carece de carga moral o teológica, posee una fuerza transformadora profunda.

Este impacto en la mirada del espectador se articula a través de los siguientes fenómenos estéticos: como un encuentro con la «Hierofanías precaria». El espectador no se halla ante un objeto decorativo, sino ante una lo sagrado en lo humilde. Al observar las Muñecas confeccionadas con retazos y alambres, la mirada detecta una «verdad simbólica» que surge del caos y de lo rudimentario, obligando al sujeto a reconocer lo humano desde la deformidad y la carencia. Esta materialidad precaria actúa como un vehículo semiótico que interpela al espectador como un misterio que inspira, simultáneamente, temor y fascinación.

Como la fascinación por lo monstruoso. La mirada es capturada por lo que las fuentes denominan la estética de lo monstruoso. Las muñecas, con sus proporciones

desajustadas y su confección improvisada, evocan lo demoníaco y lo primitivo. Esta visión sitúa al espectador en los intersticios entre lo humano y lo inanimado, provocando una inquietud existencial que desborda la representación pictórica convencional. Lo numinoso se manifiesta aquí en la capacidad de la obra para hacer visibles las «potencias inferiores» del espíritu (deseos y pulsiones exaltadas) que irrumpen con fuerza volcánica ante los ojos del observador.

Entendiendo la mirada como proceso de catarsis. El impacto del *mysterium tremendum* no busca el rechazo, sino una catarsis estética y espiritual. A través de la técnica ritualizada de Reverón (su trance, el uso de máscaras y el aislamiento en El Castillete), la obra adquiere una densidad mítica que envuelve al espectador. La mirada se sumerge en un «teatro de sombras» donde cada figura es presencia y ausencia a la vez, convirtiendo el acto de ver en un diálogo infinito entre símbolos que remiten a la fragilidad de la existencia.

Y como la disolución de la neutralidad. Bajo la influencia de lo numinoso, el espectador pierde su neutralidad. Las Muñecas dejan de ser objetos neutros para convertirse en signos saturados de intención y «espacios habitados» que conservan voces y rituales. La mirada se siente «recorrida por la luz» y por la experiencia afectiva del artista, reconociendo en la obra un autorretrato expandido que no solo muestra un mundo, sino que lo transforma desde la emoción y la invención simbólica. Así, el «*mysterium tremendum*» de Otto explica por qué la obra de Reverón sigue interpelando al espectador moderno: lo sitúa ante un misterio numinoso que desafía la razón y apela a la sensibilidad más primitiva, logrando que la belleza emane precisamente de aquello que es inquietante y sagrado al mismo tiempo.

Esta dimensión numinoso se manifiesta en las muñecas a través de los siguientes ejes: en primer lugar, sus Muñecas funcionan como manifestación de lo sagrado en una realidad profana y precaria, es decir, manifestaciones de lo sagrado que emergen de objetos cotidianos y materiales humildes. Al utilizar retazos, alambres y pigmentos de uso diario, Reverón transforma la materia «Povera» en un vehículo de

sentido que trasciende la validación institucional, convirtiendo el objeto en una presencia cargada de misterio. En segundo lugar, lo numinoso explica el carácter inquietante de estas figuras, las cuales evocan una estética de lo monstruoso y lo primitivo. Su confección rudimentaria y sus proporciones desajustadas las sitúan en el terreno de lo monstruoso, funcionando como mediaciones entre lo humano y lo inhumano, lo vital y lo inerte. En el universo estético de Armando Reverón, la relación entre lo monstruoso y la búsqueda de la verdad simbólica no es de oposición, sino de una profunda integración hermenéutica. Para el artista, lo monstruoso actúa como el vehículo necesario para alcanzar una verdad humana que la belleza convencional es incapaz de capturar.

Esta relación se articula a través de los siguientes puntos fundamentales: como la verdad en el estado caótico. Reverón rechazó los cánones de belleza institucional del Círculo de Bellas Artes para buscar la verdad simbólica de lo humano en su estado caótico. En este sentido, lo monstruoso no representa una negación del arte, sino su profundización hermenéutica; es el espacio donde las «potencias inferiores» del espíritu -como los deseos, las pulsiones y las imaginaciones exaltadas- se hacen visibles.

Entendiendo la deformidad como mediación. Las Muñecas de Trapo, caracterizadas por su confección rudimentaria, proporciones desajustadas y materialidad precaria, son los símbolos de este carácter monstruoso. Sin embargo, esta misma deformidad es la que les permite funcionar como mediaciones entre lo humano y lo inhumano, o entre lo vital y lo inerte, convirtiéndose en signos saturados de intención que evocan lo humano desde la carencia.

La traducción del caos en símbolo. A través de lo monstruoso, lo caótico se traduce en símbolo. Reverón transformó la expresión del dolor y el sentimiento humano en imágenes de gran belleza simbólica, demostrando que lo imaginativo y lo fantástico pueden materializarse en objetos que, aunque inquietantes, poseen un gran poder de sugerencia.

Entendiendo la relación de lo numinoso y lo «absolutamente otro». Lo monstruoso se vincula con la categoría de lo numinoso, evocando lo demoníaco y lo primitivo. Esta relación sitúa al espectador ante un misterio que provoca una tensión entre la atracción y la repulsión, funcionando como una Hierofanías precaria que revela lo sagrado o lo trascendente a partir de materiales humildes y formas desdibujadas.

Como teatro de sombras existencial. En el escenario de El Castillete, lo monstruoso se manifiesta en figuras frecuentemente mutiladas o cosidas de modo improvisado que actúan en un «teatro de sombras». Estas figuras son actores y telones que representan la fragilidad de la vida y la soledad del artista, confirmando que el arte verdadero opera en los intersticios de la representación y el sueño. Para Reverón, lo monstruoso es la forma en que la materia humilde se transfigura en un autorretrato expandido de la condición humana, donde la técnica ritualizada permite que lo imprevisible y lo mitológico emerjan como una verdad simbólica inalcanzable para el método científico o la neutralidad académica.

En este sentido, las muñecas son símbolos de «potencias inferiores» -pulsiones e imaginaciones exaltadas- que irrumpen con fuerza volcánica y se resisten a la forma académica. En este sentido, ¿cómo se vincula el teatro de sombras con lo monstruoso?

Las Muñecas de Trapo como Actor del Teatro Liminal

En el universo estético de Armando Reverón, el teatro de sombras y lo monstruoso se vinculan a través de una dialéctica de la presencia y la ausencia, donde la deformidad de las muñecas de trapo actúa como el lenguaje principal de una representación existencial. Esta relación se articula de la siguiente manera: el teatro de sombras desarrollado en El Castillete es un espacio escénico donde las muñecas no son simples objetos, sino actores y telones que participan en un ritual de apariciones y desapariciones. En este escenario, lo monstruoso se manifiesta en la naturaleza de estas figuras: al ser «mutiladas o cosidas de modo improvisado», las muñecas

encarnan figuras limítrofes que habitan los intersticios entre lo humano y lo inanimado. El teatro de sombras es, por tanto, el marco que permite que estas formas «monstruosas» (definidas por su carencia y deformidad- evoquen la esencia humana desde lo inquietante).

Dentro de este teatro, Reverón no buscaba la belleza académica, sino una verdad simbólica de lo humano en su estado caótico. Lo monstruoso se vincula al teatro de sombras como la representación de las «potencias inferiores» del espíritu: deseos, pulsiones e imaginaciones exaltadas que se resisten a la forma convencional. Así, el teatro de sombras se convierte en un «laboratorio psíquico» donde lo caótico se traduce en símbolo, permitiendo que el espectador experimente la tensión numinoso entre la atracción y la repulsión.

Hermenéuticamente, la conexión entre ambos conceptos se profundiza a través de la categoría de lo numinoso. En el teatro íntimo de Reverón, lo monstruoso de las muñecas evoca lo «demoníaco y lo primitivo», funcionando como Hierofanías precarias que revelan lo desconocido. El teatro de sombras es el dispositivo que permite que estas figuras de trapo actúen como Mediaciones entre lo vital y lo inerte, símbolos de la fragilidad de la existencia como representación; y como máscaras de un yo fracturado, proyecciones de la angustia y el éxtasis del artista que pueblan su escenario de sombras.

El teatro de sombras poblado por estas figuras constituye un gesto de transgresión y repliegue creativo frente a los cánones institucionales. Al habitar este espacio con lo monstruoso, lo rudimentario y lo desproporcionado, Reverón afirma una nueva forma de mirar lo humano desde lo vulnerable y lo doméstico. En última instancia, lo monstruoso dota de densidad mítica al teatro de sombras, transformando la precariedad material en una invención simbólica que reconfigura lo visible en función de lo sentido.

Bajo la lente de Otto, las muñecas de trapo no son simples juguetes ni modelos inertes, sino espacios habitados y cuerpos para lo divino que permiten una suerte de

posesión espiritual. Al ser dotadas de voz y ritualidad, se transforman en signos saturados de intención, mediando entre lo humano y lo espiritual en un diálogo infinito de símbolos. Significa esto que podemos considerar a las muñecas como fetiches o autoterapia psicoanalítica.

Desde una perspectiva hermenéutica y estética, la naturaleza de las muñecas de Armando Reverón trasciende la mera clasificación objetual para situarse en el núcleo de un proceso catártico y de mediación psíquica. Las fuentes consultadas permiten afirmar que estas figuras textiles operaron como auténticos dispositivos de autoterapia psicoanalítica y extensiones simbólicas de su mundo interior.

Esta dimensión hermenéutica se fundamenta en lo dopaminérgico del inconsciente, es decir, el impulso artístico de Armando Reverón deviene de una alquimia pictórica y ontológica de autocuración destinado a suturar la fisura del Yo. La hiperactividad neuroquímica manifestada bajo la transfiguración enceguecedora de la luz del Caribe a una revelación devoradora, condujeron su Período Blanco a una disolución mística de la materia, donde el límite entre el cuerpo, el lienzo y el cosmos se vuelve liberadora. Lejos de ser un mero ejercicio formal, sus rituales pre-pictóricos de constricción y ceguera sensorial operaron como catalizadores de un trance sagrado para enfocar el gesto creativo, al tiempo que su inconsciente (herido por la orfandad y replegado en El Castillete, se configuró, así como el «laboratorio psíquico» donde la creación nacía de una urgencia íntima y una necesidad de refugio) proyectó en las Muñecas de Trapo y en sus autorretratos la presencia de una identidad fragmentada. De este modo, la obra de Armando se erige no como la representación pasiva de la locura, sino como una respuesta existencial y poética donde la compulsión biológica y el mito personal se amalgaman para habitar el abismo que definen el arte latinoamericano.

Por otra parte, las muñecas funcionan como intermediarias de las alucinaciones del artista y como interlocutoras silenciosas durante sus crisis. Cada rostro de tela deviene en una máscara y proyección de un yo fracturado,

constituyendo un mecanismo catártico que le permitía externalizar y, simultáneamente, contener la angustia, la pérdida y el éxtasis de su experiencia vital.

Desde una perspectiva hermenéutica y bajo una clave de lectura psiquiátrico culturalista, la praxis de Armando Reverón en El Castillete trasciende la categoría de mero síntoma psicopatológico para constituirse en una auto inferencia psicoanalítica in situ. La ritualización de su quehacer pictórico (manifestada en el desnudamiento corporal, la fricción con la arena del entorno y la convivencia con Muñecas de Trapo) no debe reducirse a la expresión pasiva del delirio, sino comprenderse como un despliegue activo de búsqueda ontológica en el mito y el imaginario colectivo venezolano. En este sentido, la inmersión en el aislamiento y la obsesión por la luz caribeña operan como un dispositivo de transmutación estética, donde las manifestaciones ritualizadas del artista devienen en un proceso dinámico de sanación, autoconocimiento y reflexión clínica activa a través del objeto artístico.

Como sustitutos del yo y fetiches simbólicos. Aunque el término «fetiche» puede tener diversas acepciones, las fuentes describen a las muñecas como sustitutos del yo y espejos que proyectan la subjetividad del artista. Funcionan como símbolos de mediación entre la realidad y la representación, encarnando figuras como la madre ausente o la modelo idealizada, lo que las convierte en signos saturados de una intención afectiva y sexualizada.

Como espacios habitados y comunicación. Lejos de ser objetos neutros, las muñecas son tratadas como modelos y testigos, transformándose en espacios habitados que conservan voces y rituales incrustados en su materia. Esta relación dialógica permitía al artista construir un universo donde el dolor se transformaba en gesto creativo y la soledad en compañía simbólica.

Y, por último, el arte como refugio y ternura: La creación de estas figuras permitía a Reverón explorar una relación esencial de comunión a través del arte, donde la mujer -representada en la muñeca- no era un objeto de deseo distante, sino un espacio de refugio y protección. las muñecas de trapo pueden considerarse un

original autorretrato expandido donde la técnica y el ritual se entrelazan para organizar la percepción y materializar la biografía afectiva del artista. De este modo, la obra de Reverón no solo muestra su mundo, sino que lo transforma, utilizando la invención simbólica como una herramienta para dotar de sentido a su propia existencia frente al caos. Sin embargo, la técnica ritualizada de Reverón -que incluye el aislamiento místico, el uso de la máscara y el automatismo gestual (tiene como fin último convocar estas presencias numinosas). El artista, actuando como un escultor chamán, opaca su individualidad para permitir que la obra surja como una materialización de fuerzas invisibles, logrando que el espectador se enfrente a una tensión entre la atracción y la repulsión.

En este sentido, ¿de qué manera el Castillete operaba como un escenario surrealista? El Castillete de Macuto no era simplemente un taller de pintura, sino un escenario vital y un templo personal donde la realidad cotidiana se suspendía para dar paso a una «fantasía teatral» de corte surreal. Su funcionamiento como escenario surrealista se articulaba a través de los siguientes mecanismos.

Un Teatro de Sombras y Presencias

El Castillete operaba como un espacio escénico donde la frontera entre lo humano y lo inanimado se disolvía. En este entorno, cada objeto -desde las herramientas hasta las famosas muñecas de trapo- participaba en un ritual de apariciones y desapariciones, similar a un «teatro de sombras surreal». Las muñecas no eran objetos estáticos, sino que devenían en actores y telones simultáneamente, funcionando como interlocutoras y modelos que habitaban un espacio donde el arte operaba en los «intersticios de la representación y el sueño».

La Fusión de lo Doméstico y lo Grotesco

La cualidad surrealista del Castillete radicaba en la amalgama de elementos contradictorios. En este escenario, lo grotesco y lo doméstico se fundían de manera indisoluble. Las muñecas, confeccionadas de forma improvisada con retazos y

alambres, a menudo mutiladas, encarnaban figuras limítrofes que desafiaban la lógica racional. Esta atmósfera permitía que el espacio fuera, a la vez, un escenario mítico y un laboratorio psíquico donde lo caótico se traducía en símbolo y lo precario en una imagen de gran belleza.

La «Irracionalidad Fecunda» del espacio

El funcionamiento del Castillete no respondía a un plan racional o académico, sino a una «irracionalidad fecunda» impulsada por intuiciones y emociones. El ambiente físico mismo contribuía a esta atmósfera irreal. Construido con pilares de palmeras, techos de palma, pisos de tierra color onoto y una red de mecates como cielorraso, el espacio evocaba una estructura primitiva y ritual. El aire estaba transitado por chinchorros y cortinas de cañamazo que graduaban la luz, convirtiendo el lugar en un «cuadro subjetivo» donde la luz y la sombra tenían voz propia.

En la estética de Armando Reverón, la luz caribeña no actúa como un simple factor de iluminación física, sino como un agente ontológico de transfiguración y desmaterialización. Su papel en la desintegración de los modelos (específicamente las muñecas de trapo y la figura femenina) es fundamental para entender su «método impresionista» y su búsqueda espiritual.

La luz caribeña influye de las siguientes maneras: la luz es el componente esencial que permite a Reverón alcanzar una expresividad libre mediante la ruptura de las líneas. Al integrar efectos lumínicos extremos, el artista logra desdibujar el corpóreo femenino, haciendo que la solidez de la forma se disuelva en la atmósfera. Este proceso de desintegración no es una pérdida de control, sino una búsqueda poético-espiritual donde la forma física se sacrifica para que se manifieste la esencia luminosa.

Para Reverón, la luz caribeña deja de ser un mero dato óptico para convertirse en un vehículo de estados anímicos como el éxtasis, la melancolía y la fragilidad. El artista no busca describir la realidad con neutralidad, sino traducir la belleza mediante la experiencia afectiva de la luz. En este proceso, la luz «recorre» y «redondea» a las

modelos con pinceladas afectuosas que no son ávidas ni críticas, sino gestos de comunión que integran al modelo con el paisaje.

En el ritual de El Castillete, Reverón asume el papel de un escultor-chamán que opaca su propia individualidad para convertirse en una especie de «lago o recodo» a través del cual la luz del día se manifiesta. Esta renuncia a la autoría absoluta permite que la luz sea la verdadera protagonista, «habitando» a las muñecas y convirtiéndolas en presencias manifestadas que hacen hablar tanto a la claridad como a la sombra.

Finalmente, la luz juega un papel crucial en la elevación de lo humilde hacia lo sagrado. Mientras que las muñecas evocan lo "monstruoso" y lo primitivo, sus paisajes y modelos bañados por la luz revelan lo trascendente y lo depurado. La desintegración de la forma a través de la luminosidad es, en última instancia, una Hierofanías: una forma de revelar lo absoluto y lo desconocido a través de la materia precaria de sus modelos. La luz caribeña en Reverón funciona como un disolvente estético que rompe la frontera entre el objeto y su entorno, transformando a los modelos en «espacios habitados» donde la emoción organiza la percepción y la técnica materializa la luz en una densa unidad mítica.

El Artista como Escenógrafo y Chamán

Reverón actuaba como el escenógrafo de su propia obra, transformando su existencia en una «pieza teatral» continua. Antes de cada sesión, realizaba ritos preparatorios (como tocar una campana o anunciar el inicio de la función) que marcaban la transición hacia un estado de trance y aislamiento místico. En este escenario, el artista asumía el rol de un escultor-chamán que «opacaba» su individualidad para que los objetos hablaran la lengua del mito, convirtiendo al Castillete en un lugar de mediación entre lo real y lo imaginario. En definitiva, el Castillete era un escenario surrealista porque lograba que la vida y la creación se fundieran en un ritual estético, donde la materia humilde y la luz tropical daban forma a un universo de «apariciones y presencias» que trascendía la representación pictórica convencional.

Así, lo numinoso explica por qué las muñecas de Reverón poseen una fuerza transformadora que carece de carga moral, pero que abre la posibilidad de una catarsis estética y espiritual, interpelando al espectador desde un misterio que es, a la vez, dolorosamente humano y profundamente sobrenatural. El arte de Reverón es un original autorretrato expandido. Como señala Avner Zis, citado por Cabrera (1992), la obra de arte es el cuadro subjetivo del mundo objetivo del autor (p. 42).

Reverón no buscaba describir la realidad con neutralidad científica, sino traducirla mediante la «experiencia afectiva de la luz y la soledad». Su legado es la prueba de que el arte verdadero transforma el mundo desde la corporalidad, la emoción y la invención simbólica, convirtiendo lo humilde en un testimonio eterno de la condición humana.

El aislamiento en Macuto, concretamente en la edificación de El Castillete, no representó una simple retirada geográfica, sino la instauración de un escenario vital donde la existencia y el arte se fundieron en un ámbito ritual y simbólico. Este repliegue creativo influyó en su simbolismo escénico al alejarse de los espacios convencionales y académicos del Círculo de Bellas Artes, Reverón desarrolló en Macuto una práctica íntima y radical donde las muñecas de trapo se transformaron en interlocutoras, modelos y símbolos. Este espacio funcionaba como un escenario donde cada objeto participaba en un ritual de apariciones y desapariciones, configurando una «fantasía teatral» en la que lo grotesco y lo doméstico se fundían.

La estructura física de su refugio (con pilares de palmeras, techos de palma y una red de mecates por cielorraso) no era un taller tradicional, sino un ámbito ritual y escenario mítico. Este entorno permitía que el aire mismo estuviera transitado por chinchorros y grandes cortinas de cañamazo que graduaban la luz, creando las condiciones para que la obra surgiera como una interacción entre la acción humana y el fenómeno simbólico.

El aislamiento permitió que Reverón transformara el acto de pintar en una liturgia o función teatral. Antes de iniciar una sesión, el artista preparaba la escena

ubicando las muñecas, tocando una campana para anunciar la «función» y realizando movimientos ceremoniales que marcaban la transición del mundo cotidiano al mundo artístico.

Además, este aislamiento fue un gesto de transgresión y repliegue creativo que le permitió mirar lo humano desde lo vulnerable y lo doméstico. En este escenario de soledad, las muñecas de trapo dejaron de ser objetos neutros para convertirse en signos saturados de intención y mediaciones culturales que permitían al artista externalizar conflictos internos y habitar un espacio estético propio.

El retiro en Macuto facilitó un estado de trance y aislamiento místico donde la técnica se ponía al servicio de lo imprevisible. Este simbolismo escénico permitió que sus obras no fueran solo representaciones visuales, sino Hierofanías precarias y «espacios habitados» que invocaban fuerzas invisibles y dimensiones sagradas. el aislamiento en Macuto convirtió la vida de Reverón en una obra en sí misma, donde el escenario de apariciones y presencias de El Castillete permitió que la luz tropical y la materia humilde se integraran en un ceremonial estético total.

CAPÍTULO V

La Mirada Transfigurada: Fenomenología, Hermenéutica y Percepción Estética en el Universo de Armando Reverón

El cielo es todo, no puede evadirse. Tiene guardada toda su belleza (2004, p. 159).

Abordar la obra de Armando Reverón implica, necesariamente, trascender la mirada del historiador de arte convencional para adentrarse en las profundidades de la ontología y la fenomenología. El problema central de su estética no puede ser reducido a un catálogo de marinas o a una crónica paisajística del litoral caribeño; por el contrario, representa un quiebre epistémico en la forma en que el ser humano se relaciona con la visibilidad. Al aproximarnos a su denominado «periodo blanco», no asistimos meramente a la representación de una atmósfera, sino a una propuesta estética radical donde el objeto, como entidad sólida y diferenciada, se disuelve bajo el imperio absoluto de la luminosidad que puede interpretarse bajo la categoría kantiana de lo «sublime dinámico», donde la naturaleza desborda la capacidad de representación de la imaginación humana.

En este escenario, no estamos ante una pintura de la luz, sino ante una «pintura desde la luz»; que no constituye un ejercicio retiniano pasivo, sino una manifestación de la «carne del mundo» (*la chair du monde*), ese tejido donde el sujeto que mira y el objeto mirado se entrelazan en una comunión indivisible. Como sugiere Merleau-Ponty (2010), la visión no es una inspección de la mente sobre el mundo, sino un «entrelazamiento» o quiasmo donde el cuerpo del artista queda atrapado en el espesor de lo real (p. 176).

El Umbral de lo Visible: La Luz como Categoría Ontológica

Ante este paroxismo solar que amenaza con evaporar la materia, Reverón erige una «estética de la presencia» a través de sus muñecas de trapo, las cuales funcionan como mediaciones ontológicas y centros de gravedad visual necesarios para hacer el mundo habitable. Mientras que la neuroestética explica secundariamente esta experiencia como una saturación de los sistemas sensoriales

que obliga al cerebro a activar procesos cognitivos para «completar» la imagen, la hermenéutica filosófica nos revela un proceso de ascesis pictórica cercano al pensamiento de Schopenhauer. El artista se desprende de la anécdota y el color para convertirse en el «sujeto puro del conocer», aquel que contempla la Idea eterna sin el velo de los deseos personales. Siguiendo a Rudolf Arnheim (1974), el orden de estas formas -incluso aquellas deliberadamente inacabadas- no es un fin en sí mismo, sino el medio para hacer visible la estructura espiritual de la realidad (pág. 67). En esta danza entre la desintegración de la materia y la gloria del espíritu, Reverón no solo pinta el paisaje de Macuto; pinta la posibilidad misma de la luz como origen sagrado de todo lo visible.

La saturación sensorial como Umbral Cognitivo

Desde la perspectiva de la percepción estética, el fenómeno de la blancura en Reverón se vincula inicialmente con una saturación extrema de los sistemas sensoriales. El sistema visual humano, evolutivamente diseñado para identificar contrastes, bordes y relieves que garanticen la supervivencia, se enfrenta en los lienzos de Macuto a la anulación de la línea y el contorno. El exceso de luminancia produce un fenómeno de inhibición lateral en las células de la retina que, lejos de cegar al espectador de manera pasiva, lo obliga a activar procesos cognitivos de orden superior para «completar» la imagen.

Este proceso de «completitud» es lo que Rudolf Arnheim define como la dinámica de la forma. Para Arnheim, la visión no es un registro mecánico, sino una actividad creadora que organiza las fuerzas visuales en busca de un equilibrio. En su obra fundamental, el autor sostiene: «La percepción de la forma consiste en la aplicación de patrones estructurales a los datos sensoriales. El acto de ver no es una recepción pasiva, sino una exploración activa del objeto» (1974, p. 52).

En Reverón, esa exploración activa es llevada al límite. Al despojar al cuadro de sus referencias cromáticas tradicionales, el artista obliga al espectador a una participación háptica: la mirada deja de «recorrer» el paisaje para empezar a «sentir»

la densidad del aire y la vibración del calor. El cerebro no solo decodifica luz; reconstruye un espacio que ya no es puramente óptico, sino existencial.

La Carne del Mundo: Merleau-Ponty y la Visión Encarnada

Para comprender la profundidad de este tránsito, es imperativo acudir a la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. En *Fenomenología de la percepción*, el filósofo francés sostiene que el cuerpo no es un objeto en el espacio, sino el vehículo mismo del ser-en-el-mundo. La luz en la estética de Reverón funciona como la «carne del mundo», «la chair du monde», ese tejido conjuntivo donde el sujeto que mira y el objeto mirado se entrelazan en una comunión indivisible.

Merleau-Ponty afirma que «ver es haber visto ya» (1985, p. 238), sugiriendo que la percepción es un compromiso total del cuerpo con su entorno. En Reverón, el pintor de Macuto no intenta reproducir la luz como un observador externo; intenta habitarla. Sus lienzos son el registro de un cuerpo que se deja permear por la atmósfera hasta que la distinción entre el «yo» y el «mundo» se disuelve en el blanco absoluto. La obra es, entonces, el rastro de una presencia que se funde con su medio, eliminando la distancia cartesiana entre el sujeto pensante y la extensión física.

Lo Sublime y el Sacrificio de la Representación

Esta disolución no debe entenderse como un error de la técnica o un síntoma de extravío perceptivo, sino como una búsqueda deliberada de la esencia. Aquí resuenan con fuerza las ideas de Immanuel Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*. El encuentro de Reverón con el sol caribeño puede interpretarse bajo la categoría de lo «sublime dinámico».

La naturaleza, en su manifestación más extrema de brillo y calor, desborda la capacidad de representación de la imaginación humana. Según Kant, lo sublime despierta en nosotros un sentimiento de «placer negativo»: una mezcla de temor ante nuestra pequeñez física y de exaltación ante nuestra capacidad racional de pensar lo infinito. Kant explica: «Lo sublime es aquello que, por el hecho de poderlo solamente

pensar, demuestra una facultad del espíritu que sobrepasa toda medida de los sentidos» (1961, p 187).

Reverón captura precisamente ese momento de crisis de la representación. Su pintura es el testimonio de un hombre que, habiendo mirado directamente al sol, ha decidido pintar la ceguera como una forma superior de conocimiento. Es un acto de sacrificio estético: para ganar la verdad de la luz, el artista debe sacrificar la seguridad de la forma reconocible.

El Silencio de la Voluntad: Una Lectura desde Schopenhauer

Complementando esta visión, podemos interpretar el «vacío» blanco de Reverón a través de la filosofía de Arthur Schopenhauer. Para el autor de *El mundo como voluntad y representación*, el arte es el único camino de liberación temporal frente a la «voluntad de vivir», ese impulso ciego y sufriente que gobierna la existencia.

Cuando Reverón despoja a sus cuadros de la anécdota, de la historia y del color vibrante para sumergirlos en el monocromatismo del blanco y la sepia, está realizando un acto de ascesis pictórica. El espectador, al enfrentarse a estos paisajes desiertos, es invitado a convertirse en el «sujeto puro del conocer», aquel que contempla la idea eterna sin el velo de sus deseos o necesidades personales. Schopenhauer señala: «Cuando el objeto se ha elevado a la categoría de Idea, el individuo ya no es individuo, sino sujeto puro del conocer, y el objeto ya no es una cosa particular, sino la Idea misma» (2009, p. 245).

La luz de Reverón, por tanto, no es solo un fenómeno físico; es una categoría ontológica que suspende el tiempo y el espacio. Es el «*nunc stans*» o el ahora permanente. En ese blanco infinito, el drama humano se detiene, y lo que queda es la contemplación pura de la existencia en su estado más elemental y sagrado.

Hacia una Hermenéutica de la Luz Espiritual

La obra de Armando Reverón exige una lectura que sea capaz de integrar el rigor de la ciencia perceptiva con la profundidad de la metafísica. Su «periodo blanco»

es un laboratorio de la visión donde el artista pone a prueba los límites de lo humano. Si bien la neuroestética nos explica la mecánica de su retina saturada, es la hermenéutica filosófica la que nos permite comprender el significado de ese sacrificio visual.

Reverón no pintaba el paisaje de Macuto; pintaba la posibilidad misma de la luz como origen de todo lo visible. Al final de su camino, la luz ya no es algo que ilumina a los objetos, sino que los objetos son apenas accidentes temporales en el seno de una claridad eterna. Su pintura es, en última instancia, una lección de humildad ontológica: la revelación de que, en el centro de la visión más intensa, habita el misterio de lo sagrado.

La Construcción de la Alteridad: Las Muñecas y el Objeto Sagrado

En el universo de Macuto, cuando la luz alcanza ese punto de paroxismo donde la materia parece evaporarse, el artista experimenta una crisis de la representación. Es en este preciso umbral donde Armando Reverón siente la necesidad imperativa de erigir un contrapunto material. La aparición de las muñecas de trapo y los objetos rituales en El Castillete no marca simplemente un cambio de temática; representa el tránsito crítico de una «estética de la disolución» (el periodo blanco) a una «estética de la presencia». Estos objetos, lejos de ser subproductos de un juicio alterado, constituyen, desde una perspectiva hermenéutica, mediaciones ontológicas necesarias para la habitabilidad del mundo.

Desde la psicología de la forma de Rudolf Arnheim, comprendemos que la visión no es una recepción pasiva, sino un proceso de organización activa. En su obra fundamental, *Arte y percepción visual*, Arnheim sostiene que la mente busca constantemente el equilibrio a través de una red de fuerzas visuales que otorgan estructura a lo percibido (1974, p. 52). En el «vacío» deslumbrante del litoral, las muñecas de Reverón funcionan como auténticos centros de gravedad visual. Ellas poseen una «forma dirigida» que detiene la dispersión centrífuga del espacio provocada por la luz. El trapo, la tiza y la madera proporcionan esa resistencia táctica

y háptica que la luminosidad niega, devolviendo al artista el sentido del límite y de la corporeidad.

Sin embargo, para profundizar en la Estética del Arte, debemos interpretar la función simbólica de estas entidades. Las muñecas de Reverón no son simulacros, sino arquetipos de lo humano que operan en un nivel noúmeno. Aquí es fundamental la influencia del pensamiento de Arthur Schopenhauer. En *El mundo como voluntad y representación* (2009), Schopenhauer afirma que el arte es el conocimiento de las «Ideas eternas», aquellas formas permanentes que subyacen a la voluntad ciega del mundo y que permiten al sujeto liberarse momentáneamente del principio de razón suficiente (p. 245). Al fabricar sus propias figuras, Reverón no está «jugando» en un sentido infantil; está objetivando la «Idea» de la humanidad en un entorno donde la sociedad, la historia y la convención han sido borradas por el sol. La muñeca es la representación del «Otro» en su estado puro, despojada de las contingencias del tiempo y del espacio social.

A este concepto podemos sumar la noción de «Idea Estética» de Immanuel Kant. Según Kant en su *Crítica del Juicio* (1961), una idea estética es una representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que ningún concepto determinado pueda serle adecuado (p. 254). Las Muñecas de Reverón son precisamente estas ideas encarnadas: desbordan cualquier definición lógica (¿son juguetes?, ¿son ídolos?, ¿son cuadros tridimensionales?) para instalarse en el ámbito de lo inefable.

El proceso de creación de estos objetos es, en sí mismo, un acto de interpretación hermenéutica. Reverón dota de alma a la materia humilde a través de un diálogo que recuerda la tesis de Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1991). Para Gadamer, la obra de arte es un proceso de «reconocimiento» donde el ser humano se encuentra consigo mismo en la materia transformada (p. 48). El objeto no está terminado cuando adquiere una forma anatómica, sino cuando desarrolla una «presencia» capaz de sostener la mirada del creador. Esta cualidad genera en el

espectador moderno la sensación de lo «unheimlich» («lo ominoso»), tal como fue descrito por la estética freudiana y de Jentsch, precisamente porque habitan ese umbral inquietante entre lo inanimado y lo vital, desafiando nuestras categorías lógicas de clasificación y forzando una reevaluación de lo que consideramos «humano».

El Ritual como Metodología de la Visión

El Castillete no debe ser comprendido como una arquitectura habitacional convencional, sino como una extensión del propio cuerpo de Reverón; una verdadera «máquina de ver» diseñada para filtrar la realidad. Cada acción realizada por el artista -desde la confección del faldellín hasta el frotamiento rítmico y casi violento de los pinceles sobre la tela- constituía una liturgia estética. Es aquí donde la *percepción estética* se entrelaza indisolublemente con la historia de la espiritualidad y la mística.

La crítica tradicional ha caído con frecuencia en el reduccionismo de etiquetar estas conductas como síntomas de una psicopatología. No obstante, una hermenéutica de la cultura revela que Reverón estaba recreando, de forma intuitiva pero rigurosa, las condiciones de la ascesis mística. El aislamiento sonoro mediante el taponamiento de los oídos y la restricción del campo visual no son delirios, sino herramientas técnicas de despojo sensorial. Como señala Martínez Otero (2012), la reducción de los estímulos externos permite una «hiper-focalización» en la experiencia interna, afinando la capacidad del cerebro para detectar las variaciones mínimas del color, la temperatura y la textura que pasan inadvertidas para el ojo profano (p. 112).

Esta práctica ritual transforma la pintura de un «objeto-producto» a un «acontecimiento-proceso». La obra no es el lienzo final, sino la danza y el sacrificio de su gestación. En este punto, la filosofía de Maurice Merleau-Ponty resulta esclarecedora. En su ensayo *El ojo y el espíritu* (2013), Merleau-Ponty sostiene que el pintor «presta su cuerpo al mundo» para que el mundo sea visible a través de él. El cuerpo del artista no es una pantalla, sino un filtro activo: «El cuerpo del pintor está

con las cosas, su mirada está atrapada en el espesor del mundo, y es a través de esa mirada que el mundo se hace pintura» (p. 18).

Reverón no observa el mar desde la distancia segura de la orilla; se sitúa en el epicentro del conflicto entre el sol y el agua. Su cuerpo actúa como un prisma. Sus movimientos espasmódicos frente al lienzo, a menudo interpretados como crisis nerviosas, son en realidad la respuesta motora a un estímulo visual que es casi insoportable por su intensidad luminosa. Es la lucha del espíritu por dar orden a lo sublime dinámico que Kant describió.

A través de esta metodología ritual, Reverón alcanza una forma de conocimiento que los hermeneutas llaman «la verdad de la obra». Al cerrar sus oídos al ruido del mundo y envolver su cuerpo en materiales rudimentarios, el artista logra una purificación del acto perceptivo. Su visión deja de ser «óptica» (superficial) para volverse «háptica» (profunda y táctil), permitiéndole capturar no la apariencia de las cosas, sino el latido mismo de la luz en su estado naciente.

Hacia una Estética de la Desintegración y la Gloria: La Culminación Ontológica

La etapa final en la trayectoria de Armando Reverón representa no solo un cambio de estilo, sino la culminación de una búsqueda ontológica que lo sitúa en la vanguardia de la reflexión metafísica sobre la imagen. En este periodo, el dibujo recupera una primacía absoluta y el soporte -el papel, el cartón, la arpillera desnuda- deja de ser un receptáculo pasivo para convertirse en un protagonista narrativo. Asistimos aquí a una «economía de medios» que roza el ascetismo; el óleo denso y las veladuras complejas de años anteriores ceden su lugar a la huella desnuda de un gesto, al rastro del carbón y a la mancha de la sepia.

Esta transición puede ser interpretada, desde una perspectiva de la *percepción estética*, como el paso de lo sublime de la naturaleza a lo que podríamos denominar el «sublime del espíritu». Siguiendo la analítica de Immanuel Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*, si el «periodo blanco» de Reverón representaba lo sublime dinámico, la fuerza abrumadora de la luz exterior, sus obras finales encarnan lo

sublime matemático: aquel estado donde la mente reconoce su propia capacidad de trascender lo sensible. Kant (1961) explica: «Sublime es aquello que, por el solo hecho de poderlo pensar, demuestra una facultad del espíritu que sobrepasa toda medida de los sentidos» (p. 115). Reverón ha comprendido que la verdad del arte no reside en la acumulación de detalles descriptivos ni en la pericia técnica del acabado, sino en la «transparencia». Al despojar a la obra de su «carne» pictórica, el artista obliga a la percepción estética del espectador a enfrentarse al silencio. Este silencio no es vacío, sino una plenitud noética.

Para explicar cómo esta aparente «ausencia» de información visual se convierte en una experiencia estética poderosa, debemos acudir a la psicología de la forma de Rudolf Arnheim. En *Arte y percepción visual* (1974), Arnheim sostiene que el cerebro humano posee una tendencia intrínseca hacia la «ley de cierre» o completitud estructural. Sin embargo, en la obra tardía de Reverón, las formas son dejadas tan deliberadamente inconclusas que el proceso de cierre no puede ser puramente fisiológico; debe ocurrir en el espíritu del observador. Como señala Arnheim: «El orden de la forma no es un fin en sí mismo, sino un medio para hacer visible la estructura espiritual de la realidad. El espectador no solo recibe información, sino que recrea la tensión del objeto» (p. 74).

Esta «apertura» de la obra es, precisamente, lo que garantiza su constante vigencia. Desde una perspectiva hermenéutica, el sentido de la pintura de Reverón no está fijado de una vez por todas en el momento de su ejecución en Macuto, sino que se despliega y se actualiza en cada encuentro con un nuevo intérprete. Aquí, la obra de arte deja de ser un objeto histórico para convertirse en un «acontecimiento de verdad».

Esta desintegración de la materia nos conduce a la filosofía de Arthur Schopenhauer. Para el filósofo, el genio es aquel capaz de abandonar la mirada interesada del mundo para contemplar la Idea pura. En sus dibujos finales, Reverón parece haber alcanzado ese estado de «sujeto puro del conocer», donde la distinción

entre el mundo como voluntad (deseo, lucha, materia) y el mundo como representación ha llegado a su punto de máxima transparencia:

> El mundo es mi representación: esta es una verdad válida para todo ser viviente y cognoscente [...] Todo lo que existe para el conocimiento, es decir, este mundo entero, es solamente objeto en relación con el sujeto, intuición del que intuye (Schopenhauer, 2009, p. 3).

Reverón nos lega, en este crepúsculo creativo, una pregunta que sacude los cimientos de nuestra relación con el entorno: ¿Es el mundo aquello que vemos de forma objetiva, o es la luz, tanto la física como la del espíritu, lo que nos permite «inventar el mundo»? Para la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, la respuesta se halla en esa intersubjetividad donde lo visible y lo invisible se tocan. En su ensayo *Lo visible y lo invisible* (2010), el autor sugiere que la visión es un entrelazamiento; el artista no mira la luz, sino que la luz mira a través del artista (p. 45).

La estética de la desintegración de Armando Reverón no es una crónica de la pérdida, sino de la gloria. Es la victoria del espíritu sobre la opacidad de la materia. Al final de su vida, Reverón no pinta paisajes; pinta la posibilidad misma de la visibilidad. Sus trazos finales en cartón son el testimonio de una mirada que, tras haberlo visto todo, ha decidido quedarse con lo esencial: el asombro ante el hecho mismo de que el mundo aparezca ante nosotros. Su obra nos recuerda que la pintura no es un espejo de la realidad, sino el umbral sagrado donde la realidad se transfigura en sentido.

El Genio Perceptivo como Resistencia: Hacia una Ontología de la Luz

Finalmente, la figura de Armando Reverón exige ser rescatada de la periferia de la anécdota clínica para ser instalada con pleno derecho en el centro de la gran tradición filosófica de Occidente. Durante décadas, la mirada simplista del diagnóstico médico eclipsó la verdadera magnitud de su gesta: su denominada «locura» no fue un extravío de la razón, sino el precio de una coherencia estética inquebrantable. Mientras la modernidad del siglo XX se perdía en la vorágine de la velocidad, la industrialización y el consumo alienante, Reverón ejecutaba un acto de insurrección

existencial: se detenía en un litoral para observar, con una paciencia casi litúrgica, cómo el mundo nace y muere en cada destello de sol.

Su obra constituye, en esencia, una defensa radical de la *percepción pura*. Para comprender la magnitud de este compromiso, es fundamental retomar el pensamiento de Arthur Schopenhauer. En su obra capital, *El mundo como voluntad y representación* (2009), el filósofo alemán sostiene que el ser humano está habitualmente atrapado por el «velo de Maya» y el principio de razón suficiente, que nos obliga a ver las cosas solo en función de su utilidad o de nuestra propia voluntad. Sin embargo, el artista -el genio- es aquel capaz de romper ese velo: «El genio es la capacidad de mantenerse en la intuición pura, de perderse en ella y de librar al conocimiento de su servicio a la voluntad [...] el genio es la objetividad plena» (p. 231).

Reverón logró precisamente esa liberación. Al aislarse en Macuto, el artista despojó a la realidad de sus etiquetas funcionales. El mar dejó de ser una vía de transporte o un recurso económico para convertirse en un «fenómeno originario». Su arte es un acto de resistencia contra la ceguera espiritual de su tiempo; una negativa a aceptar la mirada fragmentada y utilitaria que la sociedad moderna impone sobre la naturaleza.

Desde la fenomenología de la percepción, esta resistencia se traduce en lo que Maurice Merleau-Ponty denomina la recuperación de la «visión pre-objetiva». En su ensayo *El ojo y el espíritu* (2013), Merleau-Ponty afirma que el pintor es el único que mira el mundo sin la pretensión de dominarlo. Reverón, al taponar sus oídos y ceñir su cuerpo, estaba realizando una «epojé» fenomenológica: un paréntesis que silenciaba el ruido de la cultura para dejar que la «carne del mundo» hablara a través de sus trazos. Como señala el filósofo francés: «El pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin ninguna obligación de valorarlas. Para él, el mundo no es un objeto de uso, sino el lugar de una epifanía constante» (p. 24).

Esta epifanía se manifiesta en Reverón a través de sus muñecas, su luz y su castillete. Estos elementos no son refugios de un hombre quebrado, sino las

herramientas de un místico de la materia. A través de ellos, nos recordó que la belleza no es un adorno superficial ni un alivio decorativo, sino una «forma de verdad». Es una verdad que no se entrega a la observación distante, sino que solo se revela a aquellos que, como él, tienen el valor de mirar directamente al «corazón del fuego», es decir, a la intensidad insoportable de lo real.

Bajo una interpretación kantiana, el legado de Reverón nos sitúa en la frontera de «lo Sublime». Si, como afirma Immanuel Kant (1961), lo sublime es aquello que hace que la facultad del espíritu se sienta superior a cualquier medida de los sentidos (pág. 115), entonces la vida de Reverón fue una constante ascensión hacia lo sublime. Al pintar la blancura que ciega, el artista no estaba retratando un paisaje; estaba retratando el límite mismo de la capacidad humana para aprehender lo sagrado.

Armando Reverón no fue un náufrago de la razón, sino un faro de la percepción. Su Castillete fue un laboratorio donde la biología de la visión y la metafísica del ser se fundieron en un abrazo indisoluble. Al final de este recorrido, su figura se alza como un testimonio de que el arte sigue siendo el único territorio capaz de resistir a la deshumanización. Su luz, que a ratos parece desintegrarlo todo, es en realidad la luz que nos permite inventar de nuevo el mundo, recordándonos que, en medio de la precariedad de la arpillera y el trapo, reside la gloria de una mirada que se atrevió a ser absoluta.

La trayectoria de Armando Reverón culmina en una apoteosis de la visibilidad donde el lienzo deja de ser un espacio de representación para convertirse en un umbral de revelación ontológica. Esta «mirada transfigurada» no debe entenderse como una pérdida de contacto con lo real, sino como el acceso definitivo a lo que Merleau-Ponty denomina el quiasmo fundamental: un entrelazamiento donde el artista ya no mira la luz como un objeto externo, sino que la luz misma parece mirar a través de él. Al sacrificar la seguridad de la forma reconocible en favor de la transparencia, Reverón alcanza ese «sublime dinámico» que Kant describe como una facultad del espíritu que sobrepasa toda medida de los sentidos.

Es en este punto donde la estética de la desintegración se revela como una victoria del espíritu sobre la opacidad de la materia, transformando el paisaje de Macuto en un acontecimiento de verdad que se actualiza y expande en cada nueva mirada. Como sostiene Kant (1961), este estado de plenitud estética ocurre cuando la imaginación, en su libre juego, se eleva por encima de lo meramente empírico para rozar lo absoluto (p. 187)

Por tanto, la obra del «maestro de la luz» constituye un acto de resistencia metafísica contra la ceguera espiritual de la modernidad. Si bien la percepción estética proporciona una base mecánica necesaria para comprender cómo la saturación sensorial obliga al cerebro a una actividad creadora de completitud, es la hermenéutica filosófica la que dota de sentido trascendental a este sacrificio visual. En sus trazos finales sobre cartón y arpillera, el artista se despoja de la «voluntad de vivir» para convertirse en el «sujeto puro del conocer» de Schopenhauer, aquel que contempla la Idea eterna sin el velo de los deseos contingentes. Siguiendo a Rudolf Arnheim, estas formas deliberadamente inconclusas no son vacíos de información, sino los medios precisos para hacer visible la estructura espiritual de la realidad.

Al final de este camino, Reverón no solo nos lega imágenes; nos lega la posibilidad misma de la visibilidad como un umbral sagrado donde la realidad se transfigura en sentido. Es la victoria definitiva de una mirada que, tras haberlo visto todo, ha decidido quedarse con lo esencial: el asombro puro ante el hecho de que el mundo, a pesar de todo, aparezca ante nosotros.

La Victoria de la Mirada Transfigurada: Hacia una Ontología de la Luz y la Materia en Armando Reverón

Una vez que se empieza hay que seguir haciéndolo.

Un cuadro no se termina nunca (2004, p. 158).

La presente investigación se planteó, desde su exordio, como un interrogante sobre la naturaleza de la percepción y la transferencia de códigos en la obra de Armando Reverón. Al término de este recorrido dialéctico, el debate no se clausura de forma dogmática, sino que se resuelve en una síntesis dinámica, pudiendo afirmar que la investigación ha cumplido su propósito teleológico: demostrar que la obra de Armando Reverón no es un objeto de representación, sino un acontecimiento de verdad.

Recapitulación Dialéctica: El Cierre del Círculo Hermenéutico

Hemos comprobado que la tríada individuo-código-espectador no es una estructura estática, sino un flujo de significaciones donde el artista, al despojarse de las convenciones del academicismo, obliga al espectador a una reconfiguración de su propia subjetividad. Replanteando la relación entre el individuo, el código y el espectador, encuentra su resolución en una **«**fusión de horizontes**»** (Gadamer H.-G., 1991, p. 48).

El recorrido por el Círculo de Bellas Artes y la posterior ruptura de Reverón nos permite afirmar que su obra constituye un «texto abierto» en el sentido más radical del término. La conclusión fundamental es que Reverón no pintó el paisaje; pintó la visibilidad misma. Como señala Hans-Georg Gadamer (1991), el arte es un proceso de «reconocimiento», donde lo que se reconoce no es el objeto exterior, sino la esencia de la cosa que sale a la luz a través de la representación (p. 64). En Macuto, ese

reconocimiento alcanza su paroxismo: el espectador ya no busca el mar o el cocotero, sino que se encuentra con la luz como un absoluto.

El Acontecimiento de la Verdad en la obra de Reverón: Reconocimiento y Fusión de Horizontes.

El Juego y el Reconocimiento

Para Gadamer, el arte no es un objeto que se tiene frente a sí, sino un «suceso» que envuelve al espectador. En la serie de *El Playón*, el debate sobre la luz alcanza su resolución dialéctica. Aquí, el espectador no asiste a la representación de una playa, sino al reconocimiento (*Annerkennung*) de la luz como fundamento de lo real. Gadamer sostiene que «lo que propiamente se experimenta en una obra de arte... es más bien cuánto de verdad hay en ella, esto es, cuánto conoce y reconoce uno en ella» (*Id*.).

En *El Playón*, la disolución de la línea costera por el efecto de la blancura obliga a una «percepción estética» que trasciende lo biológico. No es que el ojo no vea por el exceso de luminancia; es que la razón reconoce la unidad originaria entre el cielo y el mar. Al observar las pinceladas nerviosas y el espacio «vacío» del lienzo, el espectador participa en el *juego* del arte. El cuadro es un texto que exige ser leído: el reconocimiento aquí no es identificar un lugar geográfico (Macuto), sino identificar la esencia de la visibilidad. Como señala Gadamer, el reconocimiento consiste en conocer algo «como aquello que es», pero de una manera más profunda y esencial que en la vida cotidiana. *El Playón* es, por tanto, más real que la playa misma, porque en él la luz se ha vuelto logos.

La «Fusión de Horizontes»: El Sujeto como Texto

El análisis de los *Autorretratos* de Reverón (especialmente aquellos del periodo de transición) permite profundizar en la categoría gadameriana de la *fusión de horizontes* (*Horizontverschmelzung*). El horizonte del artista (su contexto de aislamiento, su ascesis ritual en el Castillete) y el horizonte del espectador

contemporáneo se encuentran en el lienzo. Reverón no se pinta a sí mismo como una identidad cerrada, sino como un ser-en-el-mundo que se deshace bajo la luz.

En el *Autorretrato con barba* o el *Autorretrato con bomba*, el rostro ya no es una máscara biográfica, sino un campo de batalla hermenéutico. La «fusión» ocurre cuando el espectador deja de ver al «loco de Macuto» para ver la condición humana frente a lo absoluto. Gadamer (1998) afirma que la comprensión no es un acto subjetivo, sino un entrar en el «acontecimiento de la tradición» (p. 358). El autorretrato de Reverón funciona como un espejo ontológico: nuestro horizonte de búsqueda de sentido se funde con el horizonte de su sacrificio visual. El resultado no es la comprensión de la psicología de Reverón, sino una nueva comprensión de nosotros mismos como seres que habitan la luz.

La Presencia de lo Sagrado

La obra *La Maja* (o sus diversas versiones sobre el desnudo) nos permite abordar la categoría gadameriana del *símbolo*. Para Gadamer, el símbolo no solo «representa» algo ausente, sino que hace que lo representado esté *presente* (*Repräsentation*). El desnudo en Reverón, envuelto en veladuras y texturas de arpillera, no es una referencia al cuerpo femenino, sino una epifanía de la forma pura.

Aquí, la sustitución de la neuroestética por la hermenéutica es vital: mientras la percepción sensorial analiza la captación de los tonos carne, la hermenéutica comprende que *La Maja* es una mediación entre lo finito y lo infinito. Siguiendo a Gadamer (1991), la obra de arte «no dice simplemente algo, sino que lo dice de tal manera que lo dicho está allí con una plenitud de ser» (p. 82). La textura rugosa del soporte enfatiza que el símbolo es materia transfigurada. El espectador no observa un cuerpo; experimenta el aparecer de la belleza como una forma de verdad que se impone por sí misma.

El Diálogo Hermenéutico y la Otredad

Finalmente, las muñecas representan el grado máximo de la *interacción simbólica* y el diálogo hermenéutico. Para Gadamer, la comprensión tiene la

estructura de una conversación. Las muñecas no son objetos inanimados; son interlocutores en el teatro de sombras de Reverón. En ellas, el «código» se vuelve presencia física.

Al aplicar la categoría del *festival o la fiesta* de Gadamer, entendemos que el mundo de las muñecas es un tiempo ganado, un tiempo que se detiene para que la verdad acontezca. «La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en que aprendemos a demorarnos» (*Ibíd*., p. 94). Las muñecas obligan al espectador a demorarse, a entrar en un espacio donde la distinción entre lo vivo y lo inanimado se suspende. Esta es la resolución del debate planteado en la introducción: el vínculo entre creador y público se sella en el reconocimiento de que la materia humilde (el trapo, el relleno) puede portar la dignidad de lo sagrado si la mirada ha sido transfigurada por la fe estética.

La Ontología de la Luz y el Quiasmo Fenomenológico

Uno de los aportes más significativos de esta investigación ha sido la interpretación del «periodo blanco» como una superación de la representación figurativa. Hemos constatado que este no constituye una simple respuesta a la luminosidad del trópico, sino un quiebre epistémico donde la luz deja de iluminar los objetos para convertirse en el objeto mismo de la pintura. Mientras que la percepción estética -apoyada secundariamente en hallazgos sobre la saturación del nervio óptico- explica la mecánica del deslumbramiento, es la fenomenología la que dota de sentido a esta experiencia.

En este sentido, la *percepción estética* del espectador no es un proceso pasivo; es un encuentro que, al enfrentarnos a la obra de arte de Reverón, asistimos a lo que Maurice Merleau-Ponty (2010) denomina el quiasmo o entrelazamiento entre el vidente y lo visible: ese punto de torsión donde el cuerpo del vidente se confunde con lo visible, donde la «carne del mundo» se manifiesta en toda su densidad a través de la transparencia del lienzo (p. 176).

La luz de Reverón no es un medio para iluminar objetos; es la sustancia misma de la cual está hecho el mundo. Esta conclusión nos permite elevar la discusión al plano de la ontología: en la pintura reveroniano, la materia se transustancia en claridad. Siguiendo a Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* (2013), podemos concluir que el pintor «presta su cuerpo al mundo» para que la luz se haga visible. Esta entrega total del artista es lo que permite que el espectador trascienda la mirada retiniana y acceda a una visión espiritual.

La Disolución del Objeto en la Visibilidad Pura

En la serie de *El Playón*, el quiebre epistémico del «período blanco» alcanza su máxima expresión fenomenológica. Aquí, la luz no es una iluminación exterior que cae sobre las cosas, sino que, en términos de Merleau-Ponty, asistimos a la emergencia de la «carne del mundo» (*la chair du monde*). En estas obras, la distinción entre el cielo, el mar y la arena se vuelve porosa.

Al analizar formalmente *El Playón*, observamos que la materia pictórica (el blanco de cinc, el soporte de arpillera) no intenta «imitar» la playa, sino que «es» la luz capturada. Para Merleau-Ponty (2010), «la visión no es una inspección de la mente, ni una mirada sobre un objeto, sino una comunión» (p. 115). En *El Playón*, el espectador experimenta un *quiasmo*: el ojo se pierde en la blancura y, en ese deslumbramiento, el sujeto deja de ser un observador externo para ser «visto» por la luz misma. La percepción estética se convierte en un acto ontológico donde la transparencia del lienzo revela que el mundo no está hecho de cosas sólidas, sino de un tejido de visibilidad donde el cuerpo del pintor y el paisaje se entrelazan de forma indivisible.

El Cuerpo como Quiasmo y la Sensibilidad del Soporte

En las versiones de *La Maja*, Reverón traslada la investigación lumínica al cuerpo humano. Aplicando la categoría de *intersubjetividad corporal*, la figura femenina no se presenta como un objeto erótico o anatómico, sino como una densidad de la carne que emerge del fondo rugoso de la arpillera. Merleau-Ponty

(2013) sostiene que «mi cuerpo es a la vez vidente y visible... es un complejo de visión y movimiento» (p. 32).

En la descripción formal de *La Maja*, la pincelada casi transparente y el uso de carboncillo para definir apenas el contorno subrayan que el cuerpo es «el lugar donde el mundo se siente a sí mismo». El soporte tosco de la tela dialoga con la fragilidad de la piel representada, creando un punto de torsión: la materia humilde de la arpillera se vuelve «carne» ante los ojos del espectador. Aquí, la *percepción estética* trasciende lo retiniano para volverse háptica; el espectador «toca» la luz con la mirada. La fusión de horizontes en este caso es el encuentro entre el cuerpo del observador y el cuerpo de la obra, reconociéndose ambos como parte de la misma sustancia sensible.

El Pintor como «Vidente-Visible»

Los *Autorretratos* de Reverón son, quizás, la prueba más fehaciente de la tesis de Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. En obras como el *Autorretrato con bomba*, el artista ya no se pinta como un ego soberano. Se pinta como un ser que está siendo consumido por la luz que él mismo intenta capturar.

Formalmente, el rostro se desdibuja, las cuencas de los ojos se vuelven vacíos de luz. Esto ilustra perfectamente que «el vidente, puesto que es visible, puesto que es carne, no puede mirar las cosas si no es en su propia carne» (Merleau-Ponty M. , 2010, p. 176). Reverón «presta su cuerpo al mundo» (p. 18) para que el acto de verse haga carne en el cuadro. El autorretrato es la clausura del debate sobre la identidad: el artista reconoce que él es parte del paisaje, que su piel es del mismo espesor que la atmósfera de Macuto. No hay dualismo; hay una unidad ontológica que la conclusión de este trabajo exalta como el mayor logro de su poética.

La Otredad y el Entrelazamiento de los Sentidos

Finalmente, las muñecas de trapo representan el paroxismo de la *percepción estética* como encuentro simbólico. Desde la fenomenología, la muñeca no es un objeto inerte, sino un «cuasi-cuerpo». En el ritual de Reverón, estas figuras de materia

humilde adquieren la dignidad de presencias humanas a través del entrelazamiento de los sentidos.

Formalmente, la textura del trapo, el relleno de guata y los rostros apenas sugeridos funcionan como «anclas» para la mirada en medio del deslumbramiento del Castillete. Merleau-Ponty explica que percibimos con todo nuestro ser, no solo con los ojos. Al interactuar con las muñecas, Reverón realiza una ascesis donde la materia (lo visible) se convierte en espíritu (lo sentido). La conclusión es clara: las muñecas son mediadoras del quiasmo; son el punto donde lo inanimado accede a la categoría de lo humano a través de la fe estética. El espectador, al reconocer la «presencia» en la muñeca, culmina el proceso de fusión de horizontes, entendiendo que el arte es el lenguaje de la carne del mundo.

Lo Sublime kantiano y la Resistencia de la Materia

Este fenómeno, aunque puede ser analizado de forma secundaria desde los mecanismos biológicos de saturación sensorial, encuentra su sentido último en la superación de la materia. El análisis de la textura y el soporte (arpillera, cartón, papel) y el uso de pigmentos rudimentarios no son carencias técnicas, sino una elección estética deliberada que, siguiendo a Rudolf Arnheim (1974), impone un orden visual donde el vacío y lo inacabado funcionan como centros de fuerza que exigen la participación activa del observador para completar la estructura del sentido (p. 67). Ello nos conduce a una conclusión sobre la estética de la humildad. Reverón utiliza materiales que, por su propia precariedad, ofrecen una resistencia a la luz. Aquí, la luz en Reverón opera bajo la categoría de «lo sublime dinámico» de Immanuel Kant volviéndose operativa. Lo sublime surge cuando la imaginación se ve superada por la inmensidad del fenómeno sensorial -en este caso, la luz absoluta del trópico-, lo que provoca una elevación de la razón hacia lo infinito (Kant, 1961, p. 191). Como sugiere Kant, ante una naturaleza que desborda nuestra capacidad de representación sensible, el espíritu se eleva hacia una facultad superior que reconoce lo absoluto (*Ibíd*., p. 187).

El Equilibrio en el Límite de la Invisibilidad

En la serie de *El Playón*, el orden visual propuesto por Reverón desafía las leyes convencionales de la composición. Según Arnheim (1974), toda obra de arte es un «campo de fuerzas» donde cada elemento posee un peso y una dirección (p. 52). En *El Playón*, nos encontramos ante una estructura donde el «vacío» blanco no es una ausencia de información, sino una fuerza expansiva que presiona los escasos puntos de anclaje (las figuras de los pescadores o la línea del horizonte).

Formalmente, el reconocimiento de la playa ocurre a través de lo que la Gestalt denomina «cerramiento» o completitud. El espectador no recibe una imagen acabada; recibe vectores de luz. Arnheim sostiene que el ojo tiende a organizar el campo visual de la manera más simple y equilibrada posible. En el caso de Reverón, el equilibrio no es estático, sino un *equilibrio dinámico* entre la saturación lumínica y la resistencia de la arpillera. El «reconocimiento» aquí es el acto en que el observador, ante el desbordamiento de lo sublime dinámico kantiano, impone un orden interno para rescatar la forma de la nada. La fusión de horizontes se da cuando el orden mental del espectador se acopla a la estructura inacabada pero precisa que Reverón ha dispuesto en el lienzo.

La Tensión entre el Contorno y la Materia

Al analizar *La Maja*, la categoría de «forma» de Arnheim revela una lucha entre el objeto y su entorno. En esta obra, el cuerpo femenino no está delimitado por una línea cerrada, sino que es un gradiente de texturas. Arnheim explica que la percepción de la forma depende de la relación entre «figura y fondo». En Reverón, esta distinción se vuelve porosa: el fondo de la arpillera invade la figura de la mujer, y la figura se desparrama en el fondo.

Esta «estética de la humildad» utiliza la precariedad del soporte como una *resistencia visual*. La rugosidad del saco de café actúa como una fuerza de fricción contra la luz. Para Arnheim, el orden visual exige que el observador participe activamente: el cerebro «estira» los pigmentos rudimentarios para reconstruir la

suavidad de la piel. El sentido de la obra no reside en el pigmento, sino en la tensión generada por el contraste entre la materia tosca y la figura etérea. La obra es una «estructura de fuerzas» que solo se completa en el sistema nervioso del vidente, elevando la percepción de un fenómeno biológico a una experiencia de lo absoluto.

El Centro de Fuerza y la Auto-interpretación

Los *Autorretratos* de Reverón permiten un análisis profundo sobre el *centro de fuerza* compositivo. Según Arnheim, el centro no es necesariamente el medio geométrico del cuadro, sino el foco donde convergen las tensiones (*Ibíd*., p. 67). En sus autorretratos del periodo blanco, el centro es la mirada del artista -a veces apenas sugerida- que intenta sostenerse frente a la disolución.

Formalmente, el uso de materiales como el cartón o el papel acentúa la sensación de fragilidad. Arnheim sostiene que la «dinámica» es una propiedad intrínseca de la percepción: vemos movimiento donde hay trazos rápidos. Los autorretratos de Reverón no son imágenes estáticas del «yo», sino registros de la pulsión de ver. La fusión de horizontes ocurre aquí en el nivel de la *expresión*: el espectador reconoce en el rostro desdibujado del pintor su propia lucha por dar orden y sentido a un mundo que tiende al caos o a la ceguera del deslumbramiento. La obra funciona como un «esqueleto estructural» sobre el cual el espíritu del espectador proyecta su propia finitud.

Volumen, Masa y el Símbolo como Orden Visual

Finalmente, las Muñecas de Trapo representan el paso de la superficie al volumen en la búsqueda de un orden habitable. Aplicando la teoría de Arnheim sobre el *espacio y la masa*, las muñecas no son simples objetos, sino «centros de gravedad» que organizan el vacío del Castillete. Su construcción rudimentaria posee lo que Arnheim llama «claridad estructural»: formas básicas (esferas, cilindros) que el ojo capta de inmediato como presencias humanas.

A diferencia de la pintura, donde la luz disuelve la forma, en las muñecas la luz la revela en su tridimensionalidad. El «reconocimiento» de la otredad en el trapo es

un proceso de *pensamiento visual*. El espectador no «piensa» que la muñeca es una persona; la «ve» como una configuración de fuerzas vitales. La precariedad de los materiales (aserrín, tela vieja) refuerza la idea de que la belleza y el sentido nacen de la organización inteligente de la materia humilde. Es la victoria del orden espiritual sobre la entropía material.

El Sentido de la Forma

En conclusión, el estudio de Reverón a través de Rudolf Arnheim nos permite afirmar que su arte no es el resultado de la locura o la carencia, sino una *arquitectura de la percepción*. La «fusión de horizontes» de la que hablamos no es solo conceptual, es visual: es el momento en que la estructura de fuerzas de la obra y la estructura de búsqueda de sentido del observador se vuelven una sola.

Al renunciar a la terminación académica, Reverón entrega al espectador el regalo de la creación: lo obliga a dejar de ser un receptor pasivo para convertirse en el arquitecto de su propia visión. En este equilibrio entre lo sublime que desborda y el orden que rescata, la obra de Reverón se erige como un testimonio eterno de que el espíritu humano siempre encontrará la forma, incluso en el corazón del blanco absoluto.

El Ritual y la Muñeca: Una Ascesis de la Forma y la Metafísica de lo Sagrado Schopenhaueriana

La investigación ha demostrado que el simbolismo en Reverón (las muñecas, el Castillete, los objetos de trapo) no debe interpretarse bajo el lente de la psicopatología, sino de la ascesis mística y estética. En este punto, la filosofía de Arthur Schopenhauer ofrece una respuesta contundente. Así, el universo de las muñecas y los objetos de Macuto revela la dimensión simbólica de una existencia que ha renunciado a la «voluntad de vivir» para abrazar la contemplación pura. En términos de Schopenhauer (2009), el artista, al retirarse del mundo social y rodearse de simulacros, se convierte en el «sujeto puro del conocer», aquel que ha logrado acallar la «voluntad de vivir» para contemplar la Idea eterna. Reverón se desprende de la

anécdota biográfica para convertirse en el «sujeto puro del conocer», aquel que capta la Idea eterna de las cosas más allá del velo de lo contingente (p. 245).

Las muñecas son, por tanto, «Ideas Estéticas» en sentido kantiano: representaciones de la imaginación que dan mucho que pensar, sin que ningún concepto determinado sea suficiente para abarcarlas (Kant, 1961, p. 254). La interacción simbólica descrita por Herbert Blumer (1969) se eleva aquí a una categoría ritual; las muñecas no son juguetes ni fetiches, sino presencias ontológicas que median entre el silencio del artista y el clamor del mundo. El ritual de Reverón es el puente que permite que lo sagrado penetre en lo cotidiano. La conclusión aquí es que la obra de arte total en Reverón no es solo el cuadro, sino su propia existencia como un acto de resistencia contra la ceguera espiritual de su tiempo. Así, el «teatro de sombras» del Castillete se confirma como un texto abierto donde la verdad es el resultado de un diálogo incesante entre la tradición estética, el contexto cultural y la subjetividad del espectador.

La Disolución de la Voluntad en lo Sublime Solar

En la serie de *El Playón*, la técnica de Reverón -caracterizada por la economía de pigmentos y la transparencia del soporte- puede interpretarse como una manifestación del «sujeto puro del conocer» de Schopenhauer. Al enfrentarse a la luz absoluta del trópico, Reverón no busca dominar el paisaje a través de la voluntad de representación, sino que se entrega a una contemplación desinteresada. Según Schopenhauer, el genio es aquel capaz de abandonar su propia individualidad para convertirse en el «claro ojo del mundo» (Schopenhauer, 2009, p. 231). En *El Playón*, el paisaje deja de ser un «motivo» para convertirse en la *Idea* eterna de la luz.

Desde la óptica de Kant (1961), esta obra encarna lo *sublime dinámico*. La inmensidad del blanco y la desaparición de los contornos superan la capacidad de nuestra imaginación para aprehender el objeto, lo cual provoca una tensión que eleva al espectador hacia lo infinito (p. 191). El «reconocimiento» aquí no es identificar una

playa, sino reconocer la propia facultad suprasensible de la razón frente a una naturaleza que nos desborda.

La Idea Estética y la Resistencia al Concepto

Al analizar *La Maja*, entramos en el terreno de las «Ideas Estéticas» kantianas. Para Kant, una idea estética es una representación de la imaginación que se une a un concepto dado, pero que está ligada a tal multiplicidad de representaciones parciales que no puede encontrarse para ella ningún concepto que la exprese plenamente (*Ibíd*., p. 254). *La Maja* de Reverón, pintada sobre arpillera con tonos terrosos y veladuras blancas, no es simplemente un «desnudo»; es una presencia que «da mucho que pensar» sin dejarse atrapar por una definición biográfica o erótica.

Aquí, el interaccionismo simbólico de Herbert Blumer resulta fundamental. El significado de la obra no reside en el pigmento, sino en la *interacción social y simbólica* que se genera entre la obra y el espectador. Siguiendo a Blumer (1969), los seres humanos actúan hacia las cosas sobre la base de los significados que las cosas tienen para ellos. En *La Maja*, el espectador debe negociar el significado de esa figura casi fantasmal, realizando una fusión de horizontes entre su propio bagaje cultural y la resistencia material del cuadro. La obra se convierte en un símbolo mediador que permite que lo sagrado (la belleza pura) penetre en la percepción cotidiana.

El Sujeto más allá del Velo de Maya

Los *Autorretratos* de Reverón representan el sacrificio del «yo» en favor de la verdad estética. Schopenhauer describe el *Velo de Maya* como la ilusión que nos hace ver el mundo como una multiplicidad de individuos separados. Al pintarse a sí mismo desdibujado por la luz, Reverón está rompiendo el *principium individuationis*. Se reconoce no como un individuo biográfico, sino como parte de la Voluntad única que anima la naturaleza. El autorretrato es, por tanto, un acto de ascesis: el artista renuncia a su rostro para que la Idea de la visión sea lo único que permanezca (Schopenhauer, 2009, p. 245).

Formalmente, el uso de materiales precarios (papel, carbón, tiza) refuerza la idea de la *humildad ontológica*. Kant sugeriría que el espíritu del espectador, al ver la precariedad de la forma humana frente a la gloria de la luz, experimenta un «respeto» por la propia vocación espiritual del artista. El reconocimiento es mutuo: el espectador se reconoce a sí mismo en el despojo del artista.

El Triunfo del Interaccionismo Simbólico

Las muñecas son el escenario donde la teoría de Blumer alcanza su plenitud. Para Blumer, el significado es un producto social; surge de las actividades de los individuos al interactuar. Las muñecas no son patologías, sino *actores simbólicos* en un drama ritual. Reverón crea con ellas un «teatro de sombras» que es un texto abierto. La fusión de horizontes aquí es absoluta: el artista dota de alma al trapo, y el espectador acepta entrar en ese juego de significados compartidos.

Desde la metafísica de Schopenhauer, las muñecas son el refugio del sujeto que ha renunciado al mundo de los deseos (la Voluntad) para vivir en el mundo de la representación pura. Son «simulacros» que permiten habitar la Idea sin el dolor del existir. Kant, a su vez, vería en el Castillete una *obra de arte total* donde el genio da la regla al arte no a través de conceptos, sino de la creación de un mundo simbólico propio que ofrece una «plenitud de sentido» inagotable.

La Verdad como Encuentro Simbólico

En conclusión, la obra de Armando Reverón no es un objeto terminado, sino un proceso de *comunicación existencial*. La fusión de horizontes que hemos analizado a lo largo de esta investigación, se manifiesta como el punto donde la ascesis schopenhaueriana del artista, la estructura de lo sublime kantiano y el dinamismo simbólico de Blumer se encuentran.

Reverón nos enseña que la percepción estética no es un registro retiniano, sino una *asunción ontológica*. Al cerrar este debate, queda claro que la luz, la textura y el simbolismo son los vehículos que permiten al ser humano trascender su contingencia

y rozar lo absoluto. La mirada transfigurada es, en última instancia, aquella que ha aprendido a ver en la materia humilde el rastro de lo eterno, convirtiendo el silencio de Macuto en una palabra universal de esperanza estética.

Balance Reflexivo y Prospectiva: El Legado de una Mirada

Para finalizar, este balance reflexivo nos indica que la «mirada transfigurada» de Armando Reverón ha logrado transfigurar la ceguera del deslumbramiento en una visión de claridad absoluta, por lo que sigue siendo un desafío para la estética contemporánea. La principal conclusión de este Trabajo de Grado es que la verdad en el arte no es una adecuación con la realidad exterior, sino un acontecimiento que ocurre en la interacción simbólica entre el sujeto y la obra.

Su obra nos enseña que el arte no consiste en hacer ver lo que ya existe, sino en hacer visible la luz como origen sagrado de la realidad. El problema planteado originalmente -la transferencia de códigos en la vivencia estética- queda resuelto al comprender que el verdadero código de Reverón es el silencio, y su transferencia es un acto de gracia donde el espectador, al igual que el artista, termina por reconocerse en el espejo blanco de lo infinito. La obra de arte, por tanto, no se cierra; permanece como un umbral siempre dispuesto a ser cruzado por quien tenga el valor de mirar hacia el corazón del fuego.

Esta investigación no pretende agotar el problema, sino conservar la chispa del enigma reveroniano. Al sustituir el enfoque puramente mecanicista por una interpretación fenomenológica y hermenéutica, hemos abierto nuevas vías para comprender cómo el arte puede ser un camino de conocimiento ontológico. Reverón nos deja una lección final: en el límite de la visibilidad, donde el ojo parece cegado por la luz, es donde el espíritu comienza realmente a ver.

REFERENCIAS

Ackerman, G. M. (1986). *Jean-Léon Gérôme: His Life and Works.* Courbevoie: ACR.

Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética.* Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.

Adorno, T. W. (1983). *Teoría Estética.* Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

Almarza, M. (1996). *La experiencia hermenéutica del arte según H. G. Gadamer (Fundamentación Filosófica de la Teoría Estética de la Recepción).* Estudios Filosóficos, 129.

Arancibia Durá, C. (2025, abril 1). *11 obras esenciales de Armando Reverón.* Retrieved from Cultura Genial: https://www.culturagenial.com/es/armando-reveronobras/#google_vignette

Arismendi, I. (2012). El diseño escénico y la construcción objetual en la obra de Armando Reverón. *Investigación teatral, 2*(3), 65-78.

Arnheim, R. (1974). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador.* Madrid: Alianza Editorial.

Asprilla, L. (2013). *La Investigación desde las Artes.* Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.

Bacca, G. (1946). *La Poética de Aristóteles.* México: Universidad Autónoma de México.

Baudelaire, C. (2010). *El pintor de la vida moderna.* Madrid: Alianza Editorial.

Bech. (2008). *El significado de la obra de Arte.* México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008.

Benjamin, W. (1989.). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Buenos Aires: Buenos Aires, Taurus, 1989.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria.* Madrid: Alianza Editorial.

Bergson, H. (2007). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.* Madrid: Alianza Editorial.

Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method.* New Jersey: Prentice-Hall.

Boime, A. (1971). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century.* London: Phaidon.

Boulton, A. (1968). *Historia de la pintura en Venezuela: Época Nacional. De Lovera a Reverón. Segunda Edición.* Caracas-Venezuela: Editorial Arte.

Boulton, A. (1968). *Historia de la pintura en Venezuela: Época Nacional. De Lovera a Reverón. Segunda Edición.* (Vol. 3). Caracas: Editorial Arte.

Boulton, A. (1972). *Historia de la pintura en Venezuela: Época contemporánea* (Vol. 3). Caracas: Ernesto Armitano.

Boulton, A. (1972). *Historia de la pintura en Venezuela: Época Nacional. De Lovera a Reverón. Segunda Edición.* (Vol. 3). Caracas: Editorial Arte.

Bourdieu, P. (2005). *Las Reglas del Arte. Gènesis y estructura del Campo Literario.* Barcelona: Anagrama.

Bretón. (1924). *Manifiestos del Surrealismo.* Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Cabrera, R. G. (1992). *Temas de Estètica.* La Habana: Pueblo y Educación.

Callen, A. (2000). *The Art of Impressionism: Painting Technique & the Making of Modernity.* New Haven: Yale University Press.

Calzadilla. (2004). *Reverón, voces y demonios.* Caracas-Venezuela: Monte Àvila Editores.

Calzadilla. (2023). *Los Laberintos de la Luz.* Caracas-Venezuela: El Perro y la Rana.

Calzadilla, J. (1968). *El arte en Venezuela.* Caracas: Ediciones Círculo Musical.

Calzadilla, J. (2012). *Pinturas Antológicas. Galería de Arte Nacional.* Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, Caracas.

Calzadilla, J. (2013). *EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES. A cien años de su fundación.* Caracas-Venezuela: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional.

Campbell. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito.* México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Castagnary, J.-A. (1867). *Le Salón de 1863.* París: Garnier.

Chevreul, M. E. (1939). *De la loi du contraste simultané des couleurs.* Paris: Pitois Levrault.

Cirlot, E. J. (1992). *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Labor, S. A., Aragò.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos.* Barcelona-España: Labor, S.A., Aragò.

Clark, T. J. (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* Pricenton: Princeton University Press.

Coomaraswamy, A. K. (1956). *The Transformation of Nature in Art and Religion.* Boston, MA: Beacon Press.

Cottington, D. (2004). *Cubism and Its Histories.* Manchester: Manchester University Press.

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century.* Cambridge, MA: MIT Press.

Crespi, I. &. (1995). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas.* Buenos Aires: EUDEBA,

Dewey. (1980). *El Arte como Experiencia.* Publishing Group, Nueva York: PAIDÓS.

Dierssen Sotos, M. (2019). *Neuroestética: La base biológica de la experiencia artística.* Barcelona: EMSE EDAPP.

E, C. J. (1992). *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Labor, S. A., Aragò.

Fried, M. (1996). *Manet's Modernism; or, The Face of Painting in the 1860s.* Chicago: University of Chicago Press.

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta.* Barcelona: Paidós.

Gadamer. (1998). *Verdad y Método.* Salamanca- España: Ediciones Sìgueme, S. A.

Gage, J. (1993). *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* London: Thames & Hudson.

Gombrich, E. H. (1950). *The Story of Art.* Londres: Phaidon.

Hegel. (1835). *Introducción a la Estética.* Berlín: Ediciones de Bolsillo.

Herbert, R. L. (1988). *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society.* New Haven: Yale University Press.

Hernández, M. (1910). *Teoría y práctica del paisaje moderno.* Madrid: Casa del Arte.

House, J. (1986). *Monet: Nature into Art.* New Haven: Yale University Press.

Itten. (1967). *El arte del color.* Paris: EDITORIAL BOURET.

Kant, E. (1961). *Crítica del Juicio.* Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

Konrad, & Wolfhart. (1998). *Diccionario de Estética.* Barcelona-España: Critica Grijalbo Mondadori- Barcelona.

López, M. (1932). El paisajismo tropical venezolano. - *Revista de Arte Venezolano, 10*(2), 22-23.

Lucca, A. (2021). *La tarea de la Imaginación. Arte-Literatura-Ciudad.* Caracas Venezuela: Publicaciones Arbitrada. Universidad Metropolitana.

Mainardi, P. (1993). *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic.* Cambridge: Cambridge University Press.

Mariàtegui, J. C. (2007). *Literatura y Estética.* Caracas-Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Marinetti, F. (1909). *"Le Futurisme".* Italia: Le Figaro. Publicada en la revista Prometeo (II, nº VI, abril 1909).

Martínez Otero, L. M. (2012). *Creatividad y neurociencia: El proceso creador en las artes.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Méndez, L. A. (1976). *El Círculo de Bellas Artes.* Caracas-Venezuela: C.A. Editora El Nacional.

Méndez, L. A. (1976). *El Círculo de Bellas Artes.* Caracas: C.A Editora. El Nacional.

Mendoza, J. (1924). *Historia del Círculo de Bellas Artes.* Caracas: Editorial ABC.

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'esprit.* Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: PlanetaAgostini.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible.* Madrid: Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu.* Madrid: Trotta.

Morris, W. (1890). *News from Nowhere.* Londres: Reeves & Turner.

Otto, R. (1980). *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios.* Madrid- España: Alianza Editorial, S. A., Madrid.

Otto. (2020). *Fenomenología de la Religión. La experiencia religiosa primordial.* Bolivia.: Universidad Católica Boliviana, facultad de Teología “San Pablo” Cochabamba.

Palacios, E. (1940). *Memorias del Círculo.* Caracas: Talleres Gráficos de Caracas.

Paradisi. (1991). *Reverón, El Pintor Iniciado. Tesis para obtener el Título de Licenciado en Pintura.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda".

Perán Erminy. (s.f.). *González Bogen, Carlos.* Retrieved from Fundación Empresas Polar, Diccionario de Historia de Venezuela (en línea): https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/g/gonzalezbogen-carlos/

Pereira, D. (1992). *Reverón: la materia, la luz y el pensamiento.* Caracas: Monte Ávila Editores.

Ponty, M. (1986). *El ojo y el Espíritu.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidos.

Proust, M. (1913). *À la recherche du temps perdu.* París: Grasset.

Raymond, B. (1965). *Historia de la Estetica.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. Reverón, A. (1936). *Cartas y ensayos.* Caracas: Ediciones CBA.

Rewald, J. (1956). *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin.* New York: The Museum of Modern Art.

Rewald, J. (1973). *The History of Impressionism.* New York: The Museum of Modern Art.

Riegl, A. (2005). *Preguntas de estilo: problemas de estilo en el arte y la literatura.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Rodríguez, B. (1980). *La pintura abstracta en Venezuela.* Caracas: Huella.

Rodríguez, B. (1980). *La pintura abstracta en Venezuela.* Caracas: Huella.

Rood, O. N. (1879). *Chromatics, with Applications to Art and Industry.* New York: D. Appleton.

Rubio Tenor, M., & Ojeda-Rivera, J. F. (2018). Paisaje y paisajismo: realidad compleja y diálogos discursivos. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, 78*, 245– 269.

Rubio, B. (2022). *Comprender el hecho Religioso.* España: Instituto Bíblico y Oriental.

Salas, M. P. (1987). *Emilio Boggio y su Pintura. Suma de Venezuela.* Caracas-Venezuela: Monte Àvila Editores. C. A.

Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Alianza Editorial.

Simmel, G. (1971). *Filosofía del paisaje.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Soto (2019). *El cerebro del Artista. La creatividad vista desde la neurociencia.* España: Shackleton Books SL, 2019.

von Helmholtz, H. (1867). *Handbuch der physiologischen Optik.* Leipzig: Leopold Voss.

Zapozhnikov. (1986). *El hombre del Pais de las Nieves Azules.* Caracas: Nòvosti.

Zapozhnikov. (1988). *Nikolas Ferdinandov El Ruso.* Caracas-Venezuela: Fondo Editorial Carlos Aponte.

SÍNTESIS CURRICULAR DE LA AUTORA

JUSMARGRE FABIOLA PALOMARES es Abogada, título obtenido en la Universidad Valle del Momboy, Estado Trujillo. Se desempeña como Docente Universitario. Ha participado en el IV Congreso Nacional INVEDE "Psicología, Derecho Penal, Criminalística y Medicina Forense" (2012) y ha cursado el Diplomado en Criminalística en la Investigación Penal Venezolana (Universidad Valle del Momboy 2017), así como el Curso de Perfeccionamiento en Criminalística y Medicina Legal en la Escuela Nacional de Fiscales (Caracas, 2019). Posee un Diplomado en Docencia Universitaria (Universidad Valle del Momboy, 2020), un Diplomado en Edición y Promoción del Libro y la Lectura (Editorial El Perro y la Rana, Caracas, 2020) y un Diplomado en Dramaturgia (Compañía Nacional de Teatro, Caracas, 2020). Asimismo, culminó el Diplomado en Metodología de la Investigación en la Facultad de Medicina de la Universidad de los Andes (2023). Su trayectoria artística en el campo de la poesía y las artes plásticas ha sido ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional. Entre sus distinciones destacan el Reconocimiento Especial del poeta Antonio Miranda (Brasil, 2016) por su obra Pies Descalzos; el Reconocimiento del TNJ por la dirección general de su obra Conversaciones con mi otro yo, el Escritor (Valera, 2017); su selección entre los 40 poetas del IV Certamen Literario Sierra de Francia con su poemario Pies Descalzos (España, 2018); y su participación como artista plástica en el I Encuentro Regional de Arte Emergente del Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio y el Museo de Bellas Artes, Caracas (2025). Más recientemente, fue ponente en el II Encuentro Nacional del Pensamiento Estético en Progreso (2025).

SÍNTESIS CURRICULAR DEL TUTOR

CARLOS ANTONIO RADA ALAYÓN es licenciado en Filosofía, título obtenido en la Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Filosofía; Magister en Arte, mención Estética y Doctor en Cultura y Arte para Latino América y el Caribe, ambos títulos obtenidos en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas. Ha realizado cursos en la Maestría de Filosofía en la Universidad Simón Bolívar. Ha sido Coordinador del Doctorado de Educación del Pedagógico de Caracas, UPEL. Actualmente es profesor Jubilado, con la Categoría Académica de Titular, del Instituto Pedagógico de Caracas de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador y Coordinador de la Línea de Investigación Estética y Filosofía del Arte del Núcleo de Investigaciones Filosóficas «Ignacio Burk» (NIFIB). Ha participado en diferentes seminarios sobre Filosofía del Arte. Así como varios cursos, talleres y seminarios de capacitación pedagógica llevados a cabo por la Subdirección de Extensión del IPC. Actualmente dicta los cursos de Fundamentos de la Filosofía I y II, Crítica y Estética de la Música y Lectura de Texto Filosófico en la Maestría de Arte, mención Estética de la UPEL-IPC.