

Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra

Eleonora Cróquer Pedrón
Universidad Simón Bolívar
elecrope@gmail.com

Resumen

Mi presente intervención constituye el segundo momento de una curiosidad sostenida, desde hace ya más de diez años, en torno a ciertos “casos” emblemáticos de la literatura y el arte en América Latina: Frida Kahlo (Cróquer, 1999), Clarice Lispector (Cróquer, 2000), Delmira Agustini (Cróquer, 2009) y Armando Reverón (Cróquer, 2010). De entre cada una de mis aproximaciones monográficas a estos autores —“anormales” (Foucault, 2000) / “originales” (Deleuze, 2000)—, se fue dibujando un problema que he intentado definir a partir de la sintomática bifrontalidad que determina sus manifestaciones concretas en el mapa de la cultura latinoamericana. Por una parte, *del autor al texto que se le atribuye*; por otra, *del autor-texto histórico* (el que ha quedado registrado en ese archivo (de lo) *excepcional* que es el “caso”, quiero decir) *hacia la máquina cultural en la cual se inscribe como un “objeto” en gran medida problemático*. Desde esta perspectiva, insisto en concentrarme en la particularísima relación *obra-vida* sobre la cual parece articularse siempre el “caso de autor”. Este archivo —híbrido y heterogéneo, abigarrado y heterotópico— termina convirtiendo al acontecimiento del cual se supone *da cuenta* (la obra-vida de un creador *excéntrico*) en una *extraña* configuración de “texto-con cuerpo”, un *corpus*, que no solo *habla de tal existencia excéntrica*, sino que, *aun* (y *aún*), *da de qué hablar*.

Palabras clave: caso de autor, vida-obra, archivo, exceso, espectacularidad, impacto, productividad significativa.

Abstract:

This paper represents the second phase of a curiosity sustained for more than ten years centering on certain emblematic “cases” of

literature and art in Latin America: Frida Kahlo (Cróquer, 1999), Clarice Lispector (Cróquer, 2000), Delmira Agustini (Cróquer, 2009) and Armando Reverón (Cróquer, 2010). From each of my tentative monographs on these authors —“abnormals” (Foucault, 2000)/ “originals” (Deleuze, 2000)— there gradually emerged a problem which I have attempted to define using as a starting point the symptomatic bifrontality which determines its concrete manifestations on the map of Latin American culture. On the one hand, *from author to the text attributed to him*; on the other, *from the historical author-text* (I mean, the one that is registered in that exceptional archive (the archive of the exceptional) which is the “case”) *to the cultural machine in which it is inscribed as an “object” which is to a great extent problematic.* From this perspective, I insist on focusing on that very particular relationship *work < > life* on which the case of author seems always to be articulated.

Key words: case of author, life < > work, archive, excess, spectacular, impact, substantial productivity.

Definir de qué modo se ejerce la función-autor (...) no equivale a decir que el autor no existe (...). Ahorrémonos pues las lágrimas.

Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”. Respuesta a las objeciones de Lucien Goldmann.

1. Para empezar, quiero volver sobre una intuición de origen que sigue siendo el inicio de cada una de mis aproximaciones al problema que traigo a colación aquí, de nuevo (y en el que debería detenerme alguna vez, por cierto, con mayor rigurosidad). Sobre todo en esa implosión de esplendores, agonías, derivas y mutaciones de lo moderno en América Latina, que se verifica entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, la “historia cultural de la modernidad latinoamericana” —que es el relato de sus prácticas, procesos y discursos (y/o de los Nombres/Hombres a quienes se les atribuyen, lo sabemos)— aparece como dividida (“barrada”, “castrada”, “confrontada con la falta”) por un tipo particular de autoría literaria y

artística, que *excede* con mucho aquella conocidísima “función-autor” magistralmente discutida por Foucault en textos claves al respecto, como “¿Qué es un autor?” (1999 [1969]) y *El orden del discurso* (1992 [1970]). Una autoría que no funda ni instaaura discursividad alguna. La desborda, más bien. La *desquicia*.

Es corta la distancia que separa estas dos conferencias, dicho sea de paso, de aquel “desquiciamiento” general del “Saber” científico y humanístico (“Arconte” del reinado del “Autor”, donde los haya), que supuso el acontecimiento Mayo del 68 —y los desplazamientos disciplinares, políticos, administrativos, epistémicos y estéticos que lo acompañaron. Más o menos simultáneamente, en su seminario de 1969-1970, *El reverso del psicoanálisis* (1992), también Lacan discutía las posiciones de sujeto y las fórmulas del deseo involucradas en el discurso “Universitario”, al cual identifica desde ese momento como el discurso de un Sujeto —“por fin cuestionado” (1980 [1949]): por el psicoanálisis— *sordo y ciego* tanto a las obediencias y fugas que rigen el Inconsciente, como a las posibilidades reales que tiene el individuo de hacerse cargo de ellas. A ese discurso, Lacan opone el del analista, en cuanto representante de “otro saber” más “ético”: el saber de la propia inconsistencia del lugar desde el cual se *habla*. El sujeto que propone este discurso es, en definitiva, un sujeto en falta. La tachadura lacaniana (esa “grafía” que señala, al mismo tiempo, la castración que ejerce el Nombre del Padre, la inconsistencia del deseo del Otro, la inexistencia de la Mujer y de la Relación Sexual y la inauguración potente y productiva del deseo) borra por igual al Sujeto y al Saber que lo sostiene. Creo que la metáfora lacaniana, entonces, es un extraordinario recurso para “graficar” la función (esa “otra función”, diferente) del tipo de autor que me interesa: un autor que no sostiene el “absoluto” de la Historia (ni el de la “Cultura”, ni el de la “Modernidad”), sino que lo divide (la historia, la cultura, la modernidad). Allí donde este aparece, el Sujeto de esa Historia-Cultura-Modernidad no comprende, ni puede, (con la) nada que (a)guarda entre sus palabras.

Por supuesto, siempre podríamos pensar que es ello —cierta propensión al desquiciamiento del discurso— lo que en general determina la “anormalidad” (Foucault, 2000) / “originalidad” (Deleuze, 2000 [1989]) de la literatura y el arte; toda “Ella”, respecto de otras prácticas

y elaboraciones de articulación simbólica “fundadoras” (del lado de la Ciencia y del Saber) o “instauradoras” (en el ámbito del Pensamiento, que la erudición custodia) (Foucault, 1992 [1970]). De hecho, el propio Foucault busca ahí el quiebre posible de la razón de “Autoridad”, que tan abiertamente cuestiona en las conferencias arriba referidas. “El pensamiento del afuera” (1999 [1966]) constituye, muy probablemente, uno de los lugares significativos de esa ambivalencia foucaultiana, entre la crítica devastadora y el deseo de otorgarle al lenguaje, cuando menos, el beneficio de la duda: su potencialidad liberadora y libertaria; su “salud”, que diría Deleuze (1996 [1993]); es decir, la radicalidad de ese su deseo de “salir de sí”. “Ahora bien”, dice Foucault,

[L]o que hace tan necesario pensar esta ficción [se refiere a Blanchot] —mientras que antes se trataba de pensar la verdad— es que el ‘hablo’ funciona como al revés del ‘pienso’. En efecto, este conduce a la certeza indudable del Yo [*Je*] y de su existencia; aquel por el contrario aleja, dispersa, borra esta existencia y no deja aparecer más que su emplazamiento vacío (...). La palabra de la palabra nos lleva por medio de la literatura, pero quizá también por medio de otros caminos, a ese afuera en el que desaparece el sujeto que habla. Es por esta razón sin duda que la reflexión occidental ha pasado tanto tiempo sin decidirse a pensar el ser del lenguaje, como si hubiera presentado el peligro que la experiencia desnuda del lenguaje le haría correr a la evidencia del ‘existo’ (299).

Un paso más al respecto, sin embargo, también en este ámbito “distinto” de la productividad significativa —este ámbito en el cual el lenguaje puede ser *llevado* al infinito de su propia interioridad vacía de “entraña”—, el tipo de autoría al cual me refiero se inscribe en la línea del tiempo que le corresponde, más bien, en tanto que una pesada y escandalosa “*excepción*”: se manifiesta, materialmente, al interior de ese territorio (del) Otro, como un “caso”. Fenómeno “anormal” donde los haya, que *no cesa* de hacer causa de deseo en el investigador —detective, médico, psiquiatra, analista crítico o cultural... seguidor incansable de las huellas de lo Real; sujeto siempre a/por la tentadora pregunta de ese “Otro”: el enigma. Y, al tiempo, reconstrucción a trozos (rompecabezas) de lo que (no) se sabe de antemano. La paradójica incertidumbre frente a la *evidencia* es,

quizá, el rasgo más desconcertante de un “caso”: *documenta* de un “exceso”, ahí donde se (de)muestra su Verdad.

En este sentido, el “caso de autor” sería el síntoma posible de una función-autor *trastocada* —“alterada”, “enferma”— por el trazo convulsivo de lo especular. Y no tanto por lo que refiere a su relación con el término “espejo” (“reflexión” analógica del mundo), sino por lo que sugiere de un vínculo con la productividad significativa. “Especular” es “hablar” de lo que (no) se sabe (“registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo”; “editar, reflexionar con hondura, teorizar”; “perdersse en sutilezas o hipótesis sin base real”, según el DRAE). Quizá a esto se deba la enorme potencia de *afectación* —*interpelación al afecto*— que acompaña al “caso” desde el momento primero de su *establecimiento*: su espectacularidad; y, por ende, disposición a ser “mercadeado”. Recordemos, por ejemplo, el emblemático caso de Baudelaire, o el de cualquiera de los “raros” que llamaron intensamente la atención del Darío cronista (1994 [1896]). Son un anuncio, primero, y una consumación tajante, todos ellos, de lo *mediático*, otrora por advenir tanto al terreno de la política —según sugiriera Benjamin (1989 [1935])— como al campo del discurso. *Star-System* de una “desviada” productividad *rizomática*: pintura, literatura, correspondencia, presentaciones públicas, performances, objetos, diarios, obituarios, escándalos amorosos, historias clínicas, informes policiales... Una productividad donde lo “Real” de la vida del “creador” (la dimensión más física de su cuerpo y/o de las pulsiones que lo atraviesan) deviene *indiscernible* del producto de su “trabajo creativo”; y donde esa obscena *imposibilidad de discernir* se hace pública —sifilíticos que enarbolan versos maldicientes cuyos prólogos se organizan a partir de la sífilis; suicidas que hacen del poema el documento último de una voluntad de muerte; locos que dan testimonio de su delirio en la escritura o en la pintura; extranjeros que extravían la lengua (cualquier lengua, da lo mismo) hacia el terreno del sinsentido; maniacos o histéricos, henchidos de goce, cuya *vida es obra* (y viceversa). Una productividad que, además, *obra*: produce, genera, libera, crea. Los (A)utores que me interesan —e insisto también aquí en abusar de la grafía lacaniana: la “(A)” refiere al gran “Otro”, en tanto que Inconsciente— le “dan de qué hablar” a la

cultura: a su alrededor proliferan las *especulaciones*... Quizá porque, a pesar de la franca “popularidad” que llegan a adquirir sus múltiples *maneras de aparecer/desaparecer en escena* (se siguen haciendo películas, reediciones, reimpressiones, exposiciones...), no dejan nunca de ser un “caso” (difícil de “evaluar”, “conocer”, “interpretar”, “comprender”, *a ciencia cierta*). Aunque, asimismo quizá, porque a pesar de esa su existencia a todas luces problemática, no deja de suscitar fascinaciones y usos de “otra” naturaleza.

Armando Reverón (1889-1954) es el indiscutible “caso” de la plástica venezolana —“The last (...) of the great early modernist to be presented to International audiences”, como reza la contratapa del catálogo de la más reciente retrospectiva del artista, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2007), a cargo de John Elderfield, con asesoría de Luis Enrique Pérez Oramas. *A su nombre, todo aparece*. Las *pinturas*, claro, cronológicamente catalogadas (somos gente “instruida” en el arte de archivar): el problema de la luz cegadora; el blanco absoluto que le gustaba privilegiar sobre el soporte burdo y roído del yute; los materiales extraños; los tintes de composición doméstica; el cinturón hecho de ramas y bejucos; los pinceles indescritibles; las odaliscas tropicales, desnudas y exhaustas; las heces de Reverón sobre el lienzo; los rituales “pseudoshamánicos” de caraqueño desterrado; el cinturón ceñido con fuerza; el dolor autoinfligido y el maltrato a las muñecas; los tapones en los oídos (como “para verte mejor”); y los *autorretratos* infinitos; y las fotografías de los rituales, los cuadros, los espejos rotos, las baratijas acumuladas de manera compulsiva; y la lastimosa pobreza de ese tesoro. Y los *objetos* intemporales (ninguna fecha los situa), cada vez más cercanos a las intervenciones de Duchamp (porque cada vez más la crítica los ha leído en esos términos): la mantilla (ese delirio paranoico tejido sobre el velo de una viuda), las siniestras prótesis de murciélago, la *silenciosa* jaula de pájaros, el teléfono que *no suena*, el espejo que *no proyecta* ninguna imagen, el piano que *no hace* música, *el absoluto silencio para mirar/ser mirada*. Y las *muñecas* enormes, usadas, golpeadas, decoradas, vestidas, desnudadas, prostituidas, literalmente “cogidas”, “sucias” de semen (y malolientes, de seguro). Y El Castillete —recinto y escenario, topos de encierro y exposición, hogar, vitrina, lugar de

residencia y de resistencia de “el loco de Macuto”, metáfora múltiple de la marginalidad.

Pero resulta que al llamado de *ese nombre que insiste: Armando Reverón*, aparece por igual la iconografía de Armando Reverón (Alfredo Boulton [1930], Jean de Menil [1940], Victoriano de los Ríos [1950] y Ricardo Razetti [1959]). Y los documentales de Edgar Anzola (1934) y Roberto Lucca (1945-49)¹. Y el anecdotario de sus excentricidades; el informe psiquiátrico del médico que atendió sus crisis dentro y fuera del manicomio; el testimonio de los amigos obsesivamente comprometidos con el deseo de “salvarlo” de sí mismo; las “infidencias” de Juanita acerca del natural *mutismo* del artista. Y Juanita, mujer *silenciosa* en extremo. Y las intervenciones de Boulton (críticas, curatoriales, sociales y administrativas). Y la literatura: el libro de poesía infantil de Arráiz Lucca (*Armando Reverón*, 2007); la novela de Adriano González León (*Viento blanco*, 2001); el largo poema irónico de Carlos Contramaestre (*Armando Reverón, el hombre mono*, 1969); la pieza teatral de Cabrujas (*Autorretrato de artista con barba y pumpá*, 1990). Y las muñecas de la serie fotográfica de Brito (2001), de nuevo imaginarizadas y violadas. Y la película de Margot Benacerraf (*Armando Reverón*, 1951-1952); y la de Diego Rísquez (*Reverón*, 2011). Y los trámites, los escándalos, los desastres, la catástrofe de su siempre fallida inscripción institucional en tanto que “patrimonio” material e inmaterial de la nación. Es decir, las huellas de su propia marginalidad: el establecimiento de El Castillete, en Macuto, como Museo Armando Reverón; la falta de presupuesto, a lo largo de 40 años de alternancia política entre liberales y conservadores; la precariedad del estado de preservación y exposición de las obras, una y mil veces denunciada en prensa; el deslave del estado Vargas (1999) en el litoral central venezolano y la desaparición de El Castillete, que hizo de él la tierra de su edificación; la Fundación Armando Reverón. Y las pugnas por el imaginario reveroniano en tiempos de revolución bolivariana (*Armando Reverón* [Nueva York, 2007]; *Armando Reverón* [Caracas, 2008]). Y, si me apuran, el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, acogedor y precario; solitario bajo un puente en Catia (estación del metro de Caño Amarillo), —esa última zona de Caracas, escindida entre las dos parroquias del Sucre

empobrecido y el 23 de Enero “malandro”, al borde de la autopista que conduce hacia la ciudad portuaria de La Guaira.

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

Impresión freudiana querría decir [por ejemplo] la impresión *dejada* por Sigmund Freud, a partir de la impresión *dejada* en él, inscrita en él desde su nacimiento y su alianza, desde su



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

La cueva, 1920. Óleo sobre tela.

“Traje de luces del mono”, sin fecha. Tela, cuero, fibra, cordón, piedras e hilo.

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

“Mantilla-Plaza Bolívar”, sin fecha. Papel celofán, papel kraft, hilo, cinta adhesiva transparente y tejido.

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

circuncisión, a través de toda la historia, manifiesta o secreta del psicoanálisis, de la institución y de las obras, pasando por la correspondencia pública y privada, incluida la carta de Jacob Shelemoh Freud a Shelemoh Sigmund Freud en memoria de los signos o avales de la alianza para acompañar la ‘piel nueva’ de una Biblia. Quiero hablar de la *impresión dejada* por Freud, por el acontecimiento que porta este apellido, la *impresión* casi inolvidable e irrecusable, innegable (...) que Sigmund Freud le habrá *hecho* a cualquiera que, después de él, hable *de él* o *le* hable, y deba, por tanto, aceptándolo o no, sabiéndolo o no, dejarse marcar así (...) (38; énfasis del autor).



Alfredo Boulton, 1930.
Jean de Menil, 1943.
Victoriano de los Ríos, 1949-1954.
Ricardo Razetti, 1953.
Victoriano de los Ríos, 1949-1954.
Ricardo Razetti, 1953.

Otra cosa sucede, sin embargo, bajo el significante Reverón, algo que parece funcionar, más bien, del lado de lo inmanente que a favor de lo simbólico; algo que responde a una suerte de irresistible “pulsión” de ver/saber la entraña.

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

2. En su imprescindible *Profanaciones* (2005: 81 y ss.), no hace de ello demasiado tiempo, Giorgio Agamben se interroga acerca del “gesto” foucaultiano de vaciar el discurso de la vida que lo produce. El punto de partida de su reflexión —tan articuladamente consistente con la serie de trabajos a través de los cuales insiste en plantearse el problema de lo humano en los trazos de la cultura, o en rescatar al Foucault humanista de entre las severas premisas con las que el francés intentara tomar distancia respecto de tal tradición— es esa suerte de paradoja formulada por Beckett a partir de la cual Foucault trama su (im)pertinencia:

El 22 de febrero de 1969, Michel Foucault pronunció su conferencia “¿Qué es un autor?” frente a los miembros y a los invitados de la Sociedad francesa de filosofía. Dos años antes, la publicación de *Las palabras y las cosas* lo había convertido de golpe en una celebridad, y en el público (estaban presentes, entre otros, Jean Wahl, quien hizo la introducción a la conferencia, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann y Jacques Lacan) no era fácil distinguir entre la curiosidad mundana y la expectativa por el tema anunciado. Rápidamente, después de las primeras frases de presentación, Foucault formula a través de una cita de Beckett (“Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla”) *la indiferencia con respecto al autor como lema o principio fundamental de la ética de la escritura contemporánea. El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: “la marca del autor está solo en la singularidad de su ausencia”.*

La cita de Beckett contiene, sin embargo, en su enunciado, una contradicción que parece evocar irónicamente el tema secreto de la conferencia. “Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla”. Hay allí, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad (81-82; énfasis mío).

Traductor/lector de Foucault, Agamben explica a continuación:

En este punto, Foucault puede aclarar el sentido de su operación. Se funda en la distinción entre dos nociones que suelen confundirse habitualmente: *el autor como individuo real, que permanecerá rigurosamente fuera de campo, y la función-autor, la única sobre la cual Foucault concentrará su análisis.* El nombre de autor no es simplemente un nombre propio como otros nombres, no lo es en el plano de la descripción ni en el de la designación. Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido

en París, como creía, o no ejerce la profesión de médico que por alguna razón le atribuía, el nombre propio Pierre Dupont continuará refiriéndose siempre a la misma persona; pero si descubro que Shakespeare no ha escrito las tragedias que le son atribuidas y ha escrito, en cambio, el *Organon* de Bacon, no se puede decir ciertamente que el nombre de autor Shakespeare no haya cambiado su función. El nombre de autor no se refiere simplemente al estado civil, no “va, como el nombre propio, desde el interior de un discurso hacia el individuo real y exterior que lo ha producido”; se sitúa, sobre todo, “en los límites de los textos”, de los cuales define el estatuto y el régimen de circulación dentro de una sociedad dada. “Podría decirse, por consiguiente, que hay, en una cultura como la nuestra, un cierto número de discursos que están provistos de la función-autor mientras que otros están desprovistos de ella... La función-autor caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos dentro de una sociedad”. De aquí las diferentes características de la función-autor en nuestra época: un régimen particular de apropiación, que sanciona el derecho de autor y, al mismo tiempo, la posibilidad de perseguir y castigar al autor de un texto; la posibilidad de seleccionar y distinguir los discursos en textos literarios y textos científicos, a los cuales corresponden modos diversos de la función misma; la posibilidad de autenticar los textos constituyéndolos en un canon o, por el contrario, la posibilidad de afirmar su carácter apócrifo; la dispersión de la función enunciativa en más sujetos que simultáneamente ocupan lugares diversos; y, en fin, la posibilidad de construir una función transdiscursiva, que convierte al autor, más allá de los límites de su obra, en “instaurador de discursividad” (Marx es mucho más que el autor de *El capital* y Freud es claramente más que el autor de *La interpretación de los sueños*) (82-83).

“Desde esta perspectiva”, continúa Agamben, “la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede

aparecer en el orden del discurso” (85). No obstante, la radicalidad de la apuesta foucaultiana por prescindir de lo biográfico, y de los posibles cuestionamientos generados en contra, desde la perspectiva de Agamben, el hecho de pensar al autor no como una entidad biográfica, sino como un dispositivo del discurso, no significa necesariamente que Foucault “borre” la existencia —fenoménica, contingente, “real”— de la persona que habla. Para Foucault, por el contrario, según cita textualmente Agamben: “la huella del escritor está solo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura” (85). Y eso, en una sorprendente “vuelta de tuerca”, lo conduce hacia otro lugar del discurso foucaultiano: *La vida de los hombres infames* (1990 [1977]) “concebida originalmente como prefacio a una antología de documentos de archivo, registros de internación o *lettres de cachet*, en las cuales el encuentro con el poder, en el momento mismo en el que los marca de infamia, arranca a la noche y al silencio existencias humanas que de otro modo no habrían dejado huella alguna” (85). Ese texto lleno de “vidas”, cuya fascinación reside (tanto para Foucault como para Agamben) en haber sido “jugadas” en la escena de la escritura. Y, en este sentido, son la confirmación “de una ética, de una forma-de-vida” (88).

A partir de esta larguísima cita del diálogo que Agamben establece con Foucault, para concluir, quiero volver sobre otro principio: en algún momento de su recorrido por la rizomática madriguera de *obra <> vida* que responde al nombre de Kafka —ese masoquista que fabula un castillo, es imposible no hacer énfasis en ello—, el Deleuze coautor de Guattari afirma: “Vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor. Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas, cuando de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables” (1990 [1975]: 63). Tras esa urdimbre de textos y pulsaciones casi orgánicas de la existencia, que la metáfora vegetal les ayuda a definir (el rizoma), Deleuze y Guattari identifican en el “autor” la entraña misma de lo vivo: eso que hace borde con lo político-colectivo. Más allá

de Reverón, entonces, se me ocurre desviarme hacia el “afuera” radical de otro pintor: Bárbaro Rivas (1893-1967), alcohólico y pobre, absolutamente pobre, residente del barrio que no acaba de crecer en el este de la ciudad de Caracas, Reverón de Petare: a medias expresionista tardío, a medias naïf, el pintor que —como solía decir— “pintaba de oídas”.

Notas

- ¹ Enumero de manera poco exhaustiva. Los materiales iconográficos, visuales y audiovisuales del archivo Reverón son muchos más. Pero mi falta responde a un criterio: de cara a la intuición que persigo en el corpus, me interesan más los documentos comunes: los que perduran en el tiempo y bajo dominio público.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arráiz Lucca, Rafael (2007). *Armando Reverón*. Caracas: Playco editores.
- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Cabrujas, José Ignacio (2009). *Obras Completas*. Caracas: Equinoccio.
- Catálogo de la exposición (2007). *Armando Reverón*. Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Contramaestre, Carlos (1969). *Reverón, el hombre mono*. Caracas: Ediciones de El Techo de la Ballena.
- Cróquer, Eleonora (1999). “Velado y obsceno, el cuerpo escrito de Frida Kahlo”. En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (13): 205-223.
- _____ (2000). *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____ (2009). *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2010). *Intervenciones críticas: Armando Reverón (1889-1954)*. [Inédito].

- Darío, Rubén (1994). *Los raros*. Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). “Bartleby o la fórmula”. En: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Foucault, Michel (1990). *La vida de los hombres infames*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- _____ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- _____ (1999). “¿Qué es un autor?”. En: *Conocimiento y literatura. Mérida: Universidad de Los Andes*.
- _____ (1999). “El pensamiento del afuera”. En: Michel Foucault. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2000). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González León, Adriano (2001). *Viento blanco*. Caracas: Rayuela. Taller de ediciones.
- Lacan, Jacques (1992). *El reverso del psicoanálisis*. Seminario de 1969-1970. Barcelona: Paidós.
- _____ (1980). “Del sujeto por fin cuestionado”. En: *Escritos 1*. México: Siglo XXI editores.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.