

Este ensayo está hecho a la medida de ciertas dificultades. Los artículos de Foucault sobre literatura, el lugar de Sade en *Las palabras y las cosas*, los problemas de la *Arqueología del saber*, la red teórica de la modernidad y la Muerte del Hombre, éstos y otros temas eran obstáculos recurrentes a pesar de una lectura atenta de su obra.

La muerte de Foucault no interrumpió la circulación de nuevos textos. Ocurre con él que, como con otros filósofos, retazos, fragmentos y trabajos teóricos completos aparecen gradualmente en ediciones póstumas. Su obra inédita es importante por su volumen y su contenido.

No hubiera podido terminar este trabajo sin la ayuda de Arlette Farge, François Esald y Dominique Seglard, que pusieron a mi disposición el Archivo Foucault de la Biblioteca du Saulchoir.

Quiero agradecer a Alicia Páez y a Edgardo Chibán por sus observaciones y sugerencias después de una lectura detallada del manuscrito, y también a Alfredo Siedl que colaboró en todo su desarrollo.

Dedico este trabajo a Cora Burgin.

Los senderos de Foucault  
Por Tomás Abraham

## I. El modelo literario: ontología y lenguaje

El libro *Las palabras y las cosas* ofrece algunas dificultades. Los datos que elabora Foucault provienen de saberes poco frecuentados y corresponden a tiempos ya lejanos. El período histórico analizado se inicia en el Renacimiento y llega hasta nuestras propias narices, a las de aquéllas, los años sesenta.

El texto es un rompecabezas distribuido discretamente, una serie discontinua. Tres épocas: renacimiento, edad clásica y modernidad. El esbozo de la cuarta corresponde a nuestra contemporaneidad. Los cortes que establecen los períodos corresponden a ciertas reglas, Foucault las define como circuitos o redes teóricas. El modo de intervención de estas reglas produce configuraciones, nuevas unidades del saber: las epistemes. La episteme es una napa o estrato de saber. Una napa de este tipo indica una sedimentación que no siempre se ofrece a la vista, no es evidente. Exige un trabajo de reconstrucción.

La cultura aparece como la corteza terrestre, una formación geológica como un mil hojas discursivo. El pasaje de una capa a la otra atraviesa momentos de transición en el que se descomponen viejas unidades y se vislumbran otras. Foucault privilegia a la literatura como núcleo de estos pasajes epistémicos.

Estos circuitos teóricos también corresponden a una geometría conceptual. La esfera para el renacimiento, el plano para la época clásica, el volumen de la modernidad. Las figuras literarias de Cervantes y Sade indican sus momentos de ruptura.

La forma de sedimentación de las epistemes no es azarosa, pero tampoco se regula por ningún fin preestablecido. La tarea del filósofo es exponer los planos de organización que estructuran los discursos.

Foucault no llama geólogo al aventurero que desciende por los cráteres en busca de sedimentos perdidos, lo nombre arqueólogo. Con *Las palabras y las cosas* Foucault inaugura un trayecto conocido como la arqueología del saber.

El ordenamiento conceptual del texto no corresponde a un único modelo. Se mezclan en él un modo de constitución de unidades histórico-culturales con la producción de nuevos problemas. Combina un historial con un diagnóstico. Este último fue el que provocó alguna consternación: la muerte del Hombre como imagen unificadora de la filosofía y las ciencias humanas.

Hasta propuso un tratamiento, la constitución de una Ciencia General de los Signos, un modelo semiológico y crítico adecuado a los tiempos del alejamiento de los dioses, y a ciertas propuestas de Lévi-Strauss.

Este trayecto arqueológico no hubiera sido posible sin la reflexión de Foucault sobre la literatura. Este interés es anterior y paralelo al texto en cuestión. Se manifiesta a través de artículos, conferencias y polémicas. Trataré de mostrar cómo la reflexión sobre la crítica literaria y el ejercicio de la misma intervienen en la textura y configuración de *Las palabras y las cosas*.

El análisis seguirá una serie de puntos temáticos para ordenar la exposición. Su orden de aparición es azaroso, tan sólo respeta la filigrana dispersa de los textos.

## Surrealismo

Una vez escrita *La historia de la locura* y mientras prepara *El nacimiento de la Clínica*, Foucault participa de una serie de encuentros críticos frecuentes en aquella época, comienzos de la década del sesenta. Me refiero al combate cultural por una nueva literatura. Este dispositivo polémico se debía a que los jóvenes intelectuales franceses estaban cansados de hollar en donde ya no había resquicios. Los instrumentos y el modo de plantear ciertos problemas aparecían saturados.

Foucault se interesa por las reflexiones de Georges Bataille, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot. Estos escritores tienen un rasgo común, transitaron por el ensayo y la novela. Bataille también lo hizo por la escritura fragmentaria como la poesía y los aforismos. En una entrevista Foucault dice que su interés por estos pensadores le permitió irse de la filosofía, encontrar su exterior, un pensamiento del afuera. Medita la noción de transgresión elaborada por Bataille, la idea de simulacro de Klossowski y la relación entre literatura, lenguaje y obra en los libros de Maurice Blanchot.

No fue por azar que Sartre en su libro *¿Qué es la literatura?*, de 1947, dedicara varias páginas a enterrar al surrealismo, “ese escándalo de la pre-guerra”, ni tampoco lo fue que en su artículo sobre Blanchot lo situara “en una época de desilusión: después de la gran fiesta metafísica de la post-guerra, que terminó en un desastre...” Este desastre que fue el nazismo y la ocupación de Francia por las tropas alemanas lo induce en 1943 a armar un dispositivo polémico contra Georges Bataille, un “nuevo místico”,<sup>1</sup> como tituló su ensayo. Estos autores no fueron surrealistas en su sentido más habitual. Poetas y pintores constituyeron la médula de aquel movimiento. Pero sí se vincularon a él por sus bordes. La acusación de Sartre es un indicio del comienzo de una década de reflexión sobre el compromiso social y político del intelectual, y las bases de una nueva concepción de la literatura y el arte. La sumatoria de dos decepciones, la de la generación de Foucault superpuesta a la de Sartre, permitirá un rescate teórico del surrealismo. El agregado de la

---

<sup>1</sup> Jean Paul Sartre: “Un nuevo místico”, en *El hombre y las cosas*, Losada.

decepción de la fiesta humanista y comprometida del existencialismo sartreano abrirá un nuevo espacio polémico. El trofeo en juego será el de un nuevo estatuto para el espacio literario.

El surrealismo no produjo una teoría en sentido estricto. Las obras de Breton son textos de divulgación, apoyo programático y enunciado de principios. Las propuestas ideativas como la escritura automática y el pasaje por diversos onirismos no constituyeron modelos teóricos ni epistemológicos. Esto no es un defecto, ya que no fue la constitución de teorías el centro de sus objetivos.

La escritura automática no barría los límites entre un arte reflexivo y otro espontáneo. Dejar que la mano de la escritura se moviera como órgano huérfano y acéfalo, neutralizar la consciencia y voluntad paciente, habla de una utopía singular: el deseo de que sea la vida misma que se haga arte a través del cuerpo de los artistas. Una estética vital, in-orgánica y primaria, encarnada por una obra jamás acabada.

El erotismo surrealista fue una expresión insistente de este deseo.

Los intelectuales teóricos, sociólogos, antropólogos, psicoanalistas, interesados en el surrealismo, tenían una concepción de la racionalidad no excluyente de lo fantástico, lo surreal. Las incursiones de Leiris en la antropología, de Bataille en la economía, de Caillois en la sociología, son una muestra de este espíritu no cartesiano.

Hay surrealismo en las palabras de Lacan. No sólo frecuentó a los surrealistas sino que jamás dejó de hacerlo. El supuesto verbo zen con que se lo quiere orientalizar proviene del surrealismo francés. La palabra rota de los poetas, los anagramas de Cendrars, los caligramas de Magritte, el sinsentido de los automatismos, la paranoia crítica de Dalí.

Foucault piensa el surrealismo en los tiempo en que colabora en la revista *Tel Quel*. En un artículo dedicado a Robbe-Grillet, dice Foucault:

La mirada atenta que *Tel Quel* dirige a Breton no tiene la forma de una retrospectiva. Y, sin embargo, el surrealismo había comprometido sus experiencias en la búsqueda de una realidad que las explicara, dándoles, más allá del lenguaje (jugando sobre él, con él, a pesar de él), un poder imperativo. ¿Pero si las mismas experiencias pudieran sostenerse en el exacto lugar en el que se presenta, en una superficie sin profundidad, en el volumen indeciso del que provienen, vibrando alrededor de su núcleo, sobre un fundamento que es ausencia de fundamento? ¿Si el sueño, la locura, la noche, dejaran de designar el sitio de un umbral solemne, y trazaran y borrarán los límites que atraviesan la vigilia y el discurso en el instante en que los recibimos ya desdoblados? ¿Si la ficción no fuera un más allá de lo cotidiano ni su secreto íntimo, sino un trayecto sagital que nos golpea en los ojos y nos muestra lo aparente como tal?<sup>2</sup>

Retomar la experiencia surrealista vaciándola de toda profundidad, no pensar la experiencia estética según una lógica binaria, elaborar la idea de ficción fuera de toda metafísica dualista, incorporar la vieja búsqueda esta vez sin trascendencias, son parte de este legado surreal.

Lenguaje y literatura

---

<sup>2</sup> Michel Foucault: *Distance, Aspect, Origine, Théorie d'Ensemble*, Du Seuil, 1963.

En una serie de conferencias de 1964,<sup>3</sup> Foucault traza el panorama general de su reflexión sobre la literatura. Seguiremos su recorrido.

Primera definición. La literatura es un invento reciente. Data del siglo XIX. La literatura no es el despliegue del lenguaje en el reino de la fantasía. Foucault la define como una relación.

La relación de Eurípides con nuestro lenguaje es literatura, el de su obra con el griego no lo era. El lenguaje es el murmullo de todo lo pronunciado.

En varios artículos, y siguiendo indicaciones de Blanchot, Foucault concibe la obra literaria como una cápsula. Un paquete de energía de lenguaje. Si estamos transidos de lenguaje, si éste se figura como un murmurar permanente y sin origen, la obra retiene el murmurar, espesa la transparencia. La concepción clásica que insistía sobre la transparencia de la lengua, su circulación ordenada y su consumo refinado, se transforma en algo estanco y opaco.

La literatura no es parte de ninguna dimensión inefable, no es la puesta en materia de algún espíritu aristocrático. Está hecha de lo no inefable, se hace con lo fabulado.

A partir del siglo XIX ya no se trata de la relación de lo antiguo con lo nuevo, motivo de interrogación de la literatura clásica. El siglo XIX es el del fin de la literatura, de su culminación. Ésta se realiza por medio de cuatro negaciones, cuatro tentativas de asesinato. Rechazar la literatura de los otros –negar a los otros el derecho de hacer literatura –negarse a sí mismo ese derecho –no hacer otra cosa en el uso del lenguaje literario que el asesinato sistemático de la literatura.

Pero las dos figuras que señalan esta operación final son la transgresión y a biblioteca.

El marqués de Sade es el umbral histórico de la literatura. Cada frase de Sade se dirige a lo dicho por los filósofos del Siglo de las Luces. Su obra tiene la pretensión de borrar toda la literatura, toda la filosofía, como una palabra profanadora que deje la página en blanco.

Sade es el paradigma de la literatura.

Su doble es Chateaubriand. En este caso no se trata de borrar ni de barrer. Por el contrario, la escena es la de la eternidad polvorienta de la biblioteca, el aroma dulzón que se desprende al abrir la tapa de un antiguo libro, el anaquel bruñido, los lomos con letras doradas, el claroscuro que aclara un sillón repujado, la sensualidad del libro, el ser sólido de la literatura. Foucault se propone trazar el sistema de co-pertenencia de Sade y Chateaubriand, el que permite entender la experiencia moderna de la literatura.

Desde el momento en que Chateaubriand comienza a escribir, su palabra sólo tiene sentido más allá de su propia muerte. Quizá no tanto al modo renacentista o clásico en el que la historia coronará la gloria del artista, más bien en la materialidad eterna del libro funcionando como un catafalco eterno. Pensemos en que Chateaubriand con cada frase produce las cenizas de una tumba preciada: el libro; ése es su horizonte y el sentido de su escritura.

Si Edipo es el emblema de la transgresión, Orfeo lo es para la muerte. Yocasta profanada, Eurídice perdida y encontrada.

La transgresión sadeana remite a la prohibición, la muerte en Chateaubriand, a la biblioteca. En cada obra hay un llamado a la literatura. Esta apelación, los signos que la manifiestan, es la escritura. Cada obra no sólo cuenta su historia, también nos dice qué es la literatura. Desaparecida la retórica que nos decía qué era un lenguaje bello, la literatura emerge como

---

<sup>3</sup> Michel Foucault: "Langage et Littérature", Conferencias, Saint Louis, Bruxelles, 1964. Archive Foucault, Bibliothèque du Saulchoir.

un lenguaje desdoblado. La obra es la distancia entre el lenguaje y la literatura. Pero si el lenguaje se ilustra con la imagen del murmurar, el ser de la literatura es una imagen singular: el simulacro.

La experiencia de la literatura desplegada entre la transgresión y la biblioteca, se compone con otra cualidad. Para explicar el funcionamiento de la literatura como simulacro, Foucault nos habla de Proust.

*La búsqueda del tiempo perdido* no recorre el trayecto que comienza en la vida de Proust y termina en la obra. En realidad, en el momento en que se cierra su vida, se despliega la obra.

La pluralidad de tiempos en Proust se expone así:

- a) El tiempo de vida es una referencia lejana, irrecuperable, perdida.
- b) El tiempo de la obra no puede realizarse. Cuando el texto termina, la obra aún no está hecha. El tiempo ha sido malgastado no sólo por la vida, sino por el relato que anuncia el modo en que se escribirá la obra.
- c) Tiempo sin cronología. Tiempo perdido y sólo recuperable por fragmentos. La obra de Proust es el proyecto de hacerla, de hacer literatura. La obra real está detenida en el umbral de la literatura.
- d) En el momento en que el lenguaje anunciador de la obra está por silenciarse, termina el texto y el tiempo. El tiempo se perdió en el momento de su reencuentro.

El lenguaje de Proust es un espacio intermediario, ni la obra ni la literatura, como el espacio virtual de los espejos. Esta combinación de tiempos ya pasados y por venir, este presente de la obra que anuncia lo que será recordado, le da la dimensión de simulacro, el verdadero volumen de la obra de Proust.

Transgresión, ultratumba y simulacro son las figuras en las que se dispersa el ser de la literatura.

En la época clásica hasta el siglo XVIII, la obra de lenguaje se yergue sobre un silencio. Lenguaje mudo, palabra de Dios, de la verdad, la Biblia o la Naturaleza. La obra de lenguaje supone un libro previo. La transcripción de este lenguaje oculto no puede ser directa. La retórica como un sistema de torsiones de figuras, y la literatura, ofician de intermediarios entre lo hablado y el habla de la Naturaleza o Dios. Berkeley y los filósofos del siglo XVIII llamaban signo al lenguaje natural y divino. La retórica es uno de los caminos que permiten llegar de la opacidad del lenguaje a la transparencia del signo. Desde el siglo XIX se silencia la palabra primera y comienza el murmurar indefinido, la dispersión y la fractura de lo ya dicho. Se puede decir que la literatura nace cuando se sustituye al espacio de la retórica, el volumen del libro. Sólo cuatro siglos después del invento de la imprenta, el libro adquiere estatuto de literatura.

La obra clásica no era más que re-presentación, representaba un lenguaje ya hecho. Su modelo era el teatro. La esencia de la literatura pasa del teatro al libro. Simulándose en el espacio lineal de la biblioteca, la literatura ya no habla desde Dios, la naturaleza o el hombre: su sujeto es el libro.

La biblioteca fantástica

Foucault nos habla de este tipo de biblioteca en un artículo dedicado a Gustave Flaubert, a su obra *La tentación de San Antonio*.<sup>4</sup> Flaubert la concibe mientras mira un cuadro de Brueghel sobre el santo. Escribe una obra heterodoxamente teatral. Tiene la estructura de escenas y personajes. Sin embargo, no es una obra de teatro. No hay escenas ni personajes. Sólo está el anacoreta y sus tentaciones. Es una historia de alucinaciones en el desierto. Los elementos de la escena son primarios. Una caverna, unas piedras de clausura, un pan rancio, humedad en las rocas, la barba del santo. Un mundo de soledad acorralado de visitas. El Diablo, la Reina de Saba, Manés, Valentín, Tertuliano, monstruos, coyote, manjares, ciudades maravillosas, dioses paganos, es el mundo que se presenta al clamor de sus deseos. El mundo de la cultura es el mundo de la tentación.

La obra tuvo una recepción negativa, Flaubert la reescribió varias veces. De todos modos, no dejó de aburrir. El escritor consagrado por *Madame Bovary* había entregado una obra menor, un remiendo de escenas caóticas, personajes históricos ofreciendo discursos latosos. Paul Valéry intentó rescatar la obra:

¿De qué se trata *La tentación de San Antonio*?, de nada menos que de lograr la figura de una fisiología de la tentación... Es evidente que "toda tentación" es el resultado de la acción de la vista o de la idea de algo que despierta en nosotros la sensación de una carencia... ¡Es el Diablo!, la naturaleza, y la tentación es la condición más evidente, la más constante, la más ineluctable de la vida. Vivir es a cada instante carecer de algo... vivimos de lo inestable, por lo inestable, en lo inestable: éste es el núcleo de la sensibilidad, es el resorte diabólico de la vida de los seres organizados. No hay nada más extraordinario que el intento de concebir, y nada más "poético" que querer plasmar esta potencia irreductible. No tengo dudas de que Flaubert era consciente de la profundidad de su tema: pero parecería que tuvo miedo de sumergirse hasta un punto en que todo intento de aprender algo más sobre las cosas fuera totalmente inútil... Quedó extraviado, entonces, en demasiados libros, y demasiados mitos.<sup>5</sup>

Este extravío es, por el contrario, un hallazgo para Foucault. Se conjugan aquí la erudición y la fantasía. Las tentaciones del santo se presentan como una modalidad particular del sueño. Los personajes alucinados despliegan siglos de historia. Las situaciones ilustran arcanos inmemoriales. Las tentaciones de Antonio a través del sueño del escritor confirman una tesis de Foucault: para soñar, no hay que cerrar los ojos, hay que leer. La tentación despliega informaciones, monumentos, reproducciones. La imagen de Brueghel pasa por el tamiz de la escritura y se convierte en espejismo. De lo visible a la letra se pasa por metamorfosis continuas. Hay un objeto de la escenografía escasa del santo que Valéry no menciona y Foucault privilegia: el libro. La Biblia de San Antonio.

Lo imaginario es un fenómeno de biblioteca, un rumor asiduo de repeticiones dibuja el circuito de lo ya escrito. El libro se juega en la ficción de los libros. Este desdoblamiento del libro y este pliegue del lenguaje tiene su antecedente en el Quijote, en Borges, en Sade..., pero el juego es irónico, Flaubert es serio.

Foucault establece un paralelismo entre Flaubert y Manet. Viejas pinturas vuelven en el *Almuerzo sobre la hierba* y el *Olimpia* de Manet. La relación Flaubert-biblioteca equivale a la de Manet-museo, la relación de la pintura consigo misma. Manet establece con su pintura un parentesco entre las obras, el fenómeno de colección se efectúa en la misma operación artística. El arte edifica en donde se forma el archivo. Es un hecho esencial de nuestra cultura el que cada cuadro o texto pertenezca a la pintura y a la escritura. La pintura es una

---

<sup>4</sup> Michel Foucault: "La bibliothèque fantastique", *Cahiers*, Renaud-Barrault, 1967.

<sup>5</sup> Paul Valéry: Prefacio a la *Tentation de Saint Antoine*, Flammarion, 1967.

superficie cuadriculada y la escritura, un murmullo al que se prenden las obras como medallones en una red.

Foucault insiste con esta tesis en un trabajo sobre Mallarmé. Subraya el corte entre la visión clásica del lenguaje y la perspectiva moderna, la que inaugura el siglo XIX. Hasta el siglo pasado el opus se concebía como un lenguaje dirigido al exterior, bajo la forma dominante de la circulación y el consumo. Entre público y artista se distribuían los privilegios del orden racional clásico. En el siglo pasado se inventó la conservación documental absoluta. Al crear los archivos y las bibliotecas, al diagramar su proliferación, se produjo lo que Foucault designa como “un fondo de lenguaje estanco”. El libro es también un documento: entre lo vivido y la obra, aparece un tercer elemento que impide la transitividad de la relación. Es esta especie de caldo nutritivo almacenado que hace posible el tratamiento exhaustivo del objeto verbal. El problema clásico del modelo representacional, el de las relaciones entre el fondo y la forma, se pensará ahora, a partir de la poesía de Mallarmé, como la relación entre la forma y lo informe. La forma como aparición de lo no formado, su transitoria fulguración.

La forma-signo de la tumba es una imagen repetida por Foucault para indicar la imposible conjunción entre el signo y la muerte. El nombre y el epitafio bautizan lo que ya no está. Las palabras sobre las fosas impulsan a una resurrección establecida por la lengua. La forma monumento da forma a lo informe proclamando su ausencia. Este vínculo del lenguaje con la muerte es el que lleva a cabo Mallarmé en sus poesías. Poeta del vacío, del sitio. “La palabra que hace surgir la imagen dice a la vez la muerte del sujeto hablante y la distancia del objeto hablado”.<sup>6</sup> El exterior del lenguaje aparece como su pliegue interior con referente vacío.

Las tumbas y los muros que rodean y encierran a San Antonio no evitan las imágenes que al no poder ser apresadas –el santo no puede impedirse extender sus manos–, se convierten en tentaciones. Es la palabra la que hace la tumba, sólo designa su vacío. El mundo cerrado de la biblioteca es infinitamente abierto al rumor del lenguaje. Al remolino de lo dicho van, y de él vuelven, las obras. Foucault inaugura así, siguiendo las inspiraciones de Blanchot, una reflexión de la palabra desdoblada de la modernidad, la palabra biblioteca, la autoimplicada, con la muerte. Es el vacío dejado por los dioses el que permite el lenguaje infinito, aquel que no acaba nunca de hablar de sí mismo.

## El pensamiento del afuera

Éste no sólo es el título de un artículo sobre la obra de Marice Blanchot. Es un resumen de una de las vertientes por las que la reflexión de Blanchot incide en el pensamiento de Foucault. En su trabajo *El lenguaje infinito* Foucault retoma sus tesis acostumbradas: el espacio infinito del lenguaje, el juego sin límite de los espejos, las formas de reduplicación. Estas cualidades son notas a tomar en cuenta para “una ontología formal de la literatura”.<sup>7</sup> La ontología se refiere al Ser, y en este caso al Ser del lenguaje.

Este carácter ontológico con que Foucault designa al lenguaje es lo que permitió a Deleuze, en su obra sobre Foucault, diagramar los cruces y paralelismos entre lenguaje y luz,

---

<sup>6</sup> Michel Foucault: “Le Mallarmé de J. P. Richard”, *Cahiers des Annales*, 1963.

<sup>7</sup> Michel Foucault: *El lenguaje infinito*, Dianus, 1986.

decibilidades y visibilidades, para finalmente otorgar un privilegio ontológico al lenguaje sobre lo visible.

“El ser que les da el ser a todos los seres”<sup>8</sup> es una definición de este privilegio. En una conferencia Foucault habla de la deixología, disciplina del documento,<sup>9</sup> y dice: “Después de todo, la lengua es la forma más general en la que se presenta el documento humano”. Aquí la ontología deriva hacia una tendencia estadística. Y en lo que concierne a la ciencia que corresponde a este objeto particular, la lingüística, Foucault le reconoce el avance de haber construido un modelo en el que las relaciones entre los elementos son independientes de la naturaleza de los mismos, por lo que el modelo puede ser pertinente para el análisis de los discursos: mitos, cuentos, obras literarias.<sup>10</sup>

Esta ontología formal de la literatura recibe una forma de ciertos antecedentes poéticos. El murmullo incesante, el ruido, el remolino originario, el fondo del volcán, que pueblan algunos de poemas de Hölderlin. Único modo de defenderse contra ese rumor invasor es hablar bien alto. Ensoberarse con el lenguaje propio, crear obra. Por efecto paradójico este acto nos vuelve a vincular con el murmullo del inicio.

El lenguaje al infinito es aquel que nace de la existencia de las bibliotecas. El sueño del libro de todos los libros, del volumen que encierra el secreto de todos los secretos, es un sueño imposible. Así como la muerte se posterga con la proliferación de espacios de duplicación, abriendo espacios análogos de sí, el incendio de la biblioteca es el sueño del Tirano, aquel que no soporta la palabra adversa.

Las figuras de Borges o de las *Mil y una noches* en las que el relato dilata el momento de la ejecución se enfrentan a la pesadilla del tirano y el de la matemática absoluta, el que anula la palabra adversa y el intento de concentrarlas a todas en una Cifra. La figura del incendio de las bibliotecas no nos da el Libro de los Libros, nos deja el silencio del Déspota con su ábaco al costado.

La biblioteca no es, entonces, el claustro que encierra la libertad poética. Por el contrario, el infinito del lenguaje le debe la posibilidad de su circuito. El pensamiento del afuera es un efecto de esta arquitectura. Foucault recuerda la paradoja del pensamiento griego en boca de Epiménides, aquel que dice “miento, esto es verdad”. Cuando la boca sólo enuncia la actividad que le pertenece, y dice: “hablo”, la paradoja del pensamiento se transforma en expansión infinita del lenguaje.

Hay una soberanía solitaria del hablar, desaparece el sujeto en la exposición del lenguaje. La literatura moderna manifiesta una autorreferencialidad que permite el fuera de sí, la desviación, la dispersión, el vacío, la desnudez y el espacio. El “pienso” se refiere a un sujeto, el “hablo”, a un vacío. La experiencia del afuera es el índice del ser del lenguaje. Esta experiencia está distante de las de los místicos, que Foucault descalifica como falso afuera. El afuera místico no es más que una máxima interioridad en la perfecta identidad entre ser y habla. La infinitud y el afuera de la experiencia moderna está en las antípodas. Es la imposibilidad de la mística, la soledad de la desnudez del deseo y el alejamiento de los dioses anunciado por Sade y Hölderlin.

El habla de la modernidad hace eco en Nietzsche cuando lee la metafísica de occidente en su gramática. En Mallarmé, para quien el lenguaje aparece como exclusión de lo que

---

<sup>8</sup> Michel Foucault: “Le Mallarmé...”, *cit.*, p. 1002.

<sup>9</sup> Michel Foucault: *Le Structuralisme et l'analyse littéraire*, Misión Cultural Francesa en Túnez, 1967.

<sup>10</sup> Michel Foucault: “Linguistique et Sciences Sociales”, *Revue Tunisienne de Sciences Sociales*, Université de Tunisie, 1969.

nombra, en Artaud, cuyo lenguaje desata la violencia del cuerpo y el grito, en Bataille, que piensa los límites en la fractura de la subjetividad y en la transgresión, en Klossowski y la experiencia del doble, el simulacro; finalmente, en Blanchot.

La mística, frecuente referente negativo de Foucault junto al esoterismo, es un pensamiento en reposo, pertenece a un cerebro blando. El lenguaje no se resuelve en un silencio. Entre la palabra y el silencio se despliega el irrefrenable murmurar. Interrumpirlo no nos entrega la altitud de la trascendencia, el silencio es una mancha blanca en un mantel sin costura. Es necesario darle el peso adecuado a la propuesta de Mallarmé, en la que la palabra es la inexistencia manifiesta de lo que se designa, y, además, la visible borradura de aquel que habla.

La palabra atada desde siempre al tiempo, sellada como palabra dada y prenda de lazos futuros, promesa, contrato, memoria y relato, profecía e historia, no es más que un rumor informe y disimulación.

Maurice Blanchot. Su pensamiento habla de la soledad del escritor. Escribir es retirar el lenguaje del mundo. La producción de personajes novelados sólo es una coartada. Una pretensión de parecerse al mundo. La tarea del escritor es la de hacer sensible el murmullo, convertir en imagen el lenguaje. Cuando hay imagen hay fascinación, hay una captura por la imagen. La vista evita la confusión del contacto, pero la imagen logra el contacto a distancia. Se impone a la mirada.

La fascinación es la pasión de la imagen. Blanchot define a esta clase de visión como aquella que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver. La ausencia de límites de la fascinación, su cualidad abismal, revela a la literatura. La literatura no es un lenguaje con imágenes, es lenguaje en imagen.

La figuración no es el modelo del lenguaje en imagen. La figura-personaje, la figura escena o relato de acción, se hace a la medida de la impaciencia. Este tipo de imágenes figurativas resultan de un deseo de unidad, y de un temor al desconocimiento público. El principio de la figuración es la exigencia del desenlace prematuro. La angustia de la impaciencia hace de la imagen un ídolo.

El arte es el silencio de lo usual y de lo actual. La aceptación negativa de incompreensión o incomunicación de ciertas obras son el efecto de una fractura en lo inmediato y habitual. La supuesta transparencia de ciertos lenguajes no es más que el reverso de la mirada domesticada. La estética del arte también es una ética, lo es en tanto experiencia, búsqueda. Escribir nos cambia, dice Blanchot, somos lo que escribimos. La muerte es el final del recorrido, su extremo, y su trasfondo también. La obra es el pasaje de lo indeterminado a lo extremadamente determinado.

Entre otras cosas, dice Blanchot:

El arte humanista es aquel en que el hombre busca la gloria en sus obras, actuando en ellas para perpetuarse en esa acción. Esto puede considerarse significativo e importante. Pero el arte entendido de este modo no es más que un estilo memorable de unirse a la historia. [...] Es necesario escapar de la eternidad perezosa de los ídolos y desaparecer en la cooperación de la transformación universal.<sup>11</sup>

La muerte es imagen de fascinación, acto supremo del artista supremo: el que crea su propia nada. Imagen de presencia, de verdadero instante, el artista águila descollando por su

---

<sup>11</sup> Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Gallimard.

capacidad de suicidio. La muerte, su hermana blanca. Meditaciones posibles de un artista presumido.

Por eso, continúa así:

Esto no quiere decir que, como lo pretendían las bellas individualidades del Renacimiento, debemos ser artistas de nosotros mismos, hacer de nuestra vida y de nuestra muerte un arte y del arte una afirmación suntuosa de nuestra persona. Rilke [el referente de Blanchot] no tenía la tranquila inocencia de este orgullo, y mucho menos su ingenuidad: no estaba seguro ni de sí ni de su obra, contemporáneo como era de un tiempo crítico que obligaba al arte a sentirse injustificado [...] La obra siempre significa: ignorar que ya existe un arte, ignorar que hay un mundo.

Van Gogh, ejemplo maldito de la relación del artista y la muerte, del fulgor de la locura en el color, el suicidado de la sociedad, nos habla a través de una cita de Blanchot, del arte y la paciencia:

¿Qué quiere decir dibujar?, ¿cómo se llega a hacerlo? Dibujar consiste en abrirse un camino en el muro de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que sentimos y lo que podemos, Cómo hacemos para atravesar ese muro, ya que de nada sirve golpear con fuerza, debemos minarlo, atravesarlo con una lima, lentamente, y, creo, con paciencia... Yo no soy un artista —es grosero el solo hecho de pensarlo de sí mismo—, se podrá no tener paciencia, no aprender de la naturaleza a tener paciencia, tener paciencia viendo elevarse el trigo, crecer las cosas, podríamos considerarnos cadáveres si pensáramos que ya no podemos crecer. Digo esto para mostrar lo idiota que me parece hablar de artistas dotados o no dotados.

Una vez descendido el artista de su Parnaso, trastocado su genio y figura, nos quedamos con el pensamiento y su afuera.

No es el afuera del pensamiento, es un pensar afuera, fuera de todo territorio interior, reflexivo, fuera también del interior codificado que diagrama el intercambio de los elegidos de una sociedad. Un pensar fuera del corazón y del salón.

Blanchot trata de cercar la figura de la relación, una relación pura desplegada en la exterioridad. Hablando de Rilke, dice: “El otro lado, que Rilke también llama la relación pura, es pureza de relación, el hecho de estar en esta relación fuera de sí, en la cosa misma”. El mundo de la representación estructura cara a cara, el mundo de la reciprocidad de la mirada niega el espacio. Deleuze inventó un concepto adecuado para la imagen del afuera: la línea de fuga, movimiento de des-territorialización.

Lo abierto, el afuera en el pensamiento, se distingue de los falsos afueras: el deseo de tener, el afán de poseer, la seguridad, la estabilidad, el contabilizar y la tendencia permanente a dar cuenta de todo.

Pero el afuera no es sólo un viaje o tránsito para encontrarse con el viento del pensamiento, no es mera receptividad. El afuera es el resultado de una acción:

La tarea del poeta es la de una mediación de Hölderlin expresó y celebró por primera vez. El poeta tiene por destino el de exponerse a la fuerza de lo indeterminado y a la pura violencia del ser [...]. Pero la tarea no consiste en entregarse a la indecisión del ser, sino en darle una decisión, exactitud y forma, o, más aún, como lo dice el poeta, “hacer las cosas a partir de la angustia”, elevar la incertidumbre de la angustia a la decisión de una palabra justa... Decir es nuestra tarea.

Así se dibujan las imágenes de esta “hambre de espacio”, de “este viento que gira sobre nada”, del pensamiento del afuera. Un afuera en que el movimiento es la metamorfosis, el modo en que se consuman los seres. Ni la unión ni el abismo ni el pedazo, la danza de las formas.

Esta danza vive en las obras, desde la piedra levantada en las primeras sepulturas, el grito rítmico de los primeros himnos que anuncian a las divinidades, las estatuas que les dan forma, las obras que representan a los hombres, hasta la obra que se figura a sí misma.

La obra que fue palabra de los dioses, palabra de la ausencia de los dioses, que fue palabra justa, equilibrada del hombre, más tarde palabra de los hombres desde la diversidad, luego palabra de hombres desheredados, o de aquellos que no tienen la palabra, también palabra de aquello que no habla en el hombre, de su secreto, de la desesperación o del éxtasis, ¿qué le queda por decir, qué es lo que siempre ha sido eludido por el lenguaje? Ella misma.<sup>12</sup>

### Las palabras y las imágenes

Son dos palabras que sintetizan un núcleo del pensamiento de Foucault. Deleuze, en su ensayo sobre Foucault, analizó el modo en que ambas figuras se cruzan. Las palabras y las cosas, lo decible y lo visible, la luz y el lenguaje, el signo y la línea, estos términos apareados constituyen aspectos de un problema general. Se trata de la relación entre dos órdenes de apariencias, dos formas, la forma discurso y la forma dibujo. Estas relaciones fueron elaboradas por Foucault en trabajos dedicados a la pintura, a la fotografía y a la arquitectura. Pero la forma dibujo, que Deleuze llama máquinas de visibilidad, también interviene en la nave de los locos de los espacios de la locura, en el panóptico de Bentham, el espectáculo del suplicio y los jardines de Raymond Roussel.

Vimos cómo Foucault confirmaba la posición de Deleuze sobre la primacía ontológica del lenguaje, su espontaneidad frente a la receptividad de la luz, o forma dibujo. El “Ser que da el ser a todos los seres” privilegia el orden del signo y del sentido. Más allá de que sea un grafismo o una línea, el orden de las inscripciones privilegia el sentido, es decir el lenguaje. Siempre se trata de nombrar a las cosas, ilustrándolas, contabilizándolas o simbolizándolas. Por eso sucede que la bipolaridad se diluye en una indiferencia, se pierden los contornos entre forma escritura y forma dibujo, o entre decibilidades y visibilidades, para instituir una dimensión con nombre matemático: el orden simbólico, cuya función, ya lo dijimos, es nombrar. Sin nombre no hay cosas. Resulta extraño que Deleuze que tanto insistió en pensar la lógica del deseo en un orden a-significante, privilegie así el orden del lenguaje. En todo caso, Foucault desarrolla el tema en situaciones históricas, construye singularidades. La ontología histórica que intenta delinear impide que fabriquemos un modelo basado en sus investigaciones. La armadura de su texto tiene filigranas en distintos niveles, la intencionalidad no es unívoca ni aparece en un orden deductivo constante. Pero sí parece posible recorrer el camino de esta preocupación. La primacía del lenguaje en Foucault se revierte en una escenografía diferente al presentarnos a Panofsky.<sup>13</sup>

Afirma que Panofsky termina con el privilegio del discurso, y no para reivindicar la autonomía del universo plástico, “sino para describir la complejidad de sus relaciones: entrecruzamiento, isomorfismo, transformación, traducción, la moldura de lo visible y lo decible que caracterizan a una cultura en un momento de su historia”.

Para mostrar esta madeja de relaciones, Panofsky distingue temas y motivos. Un mismo tema como “El rapto de Europa” puede ser una ilustración de un motivo calmo o de un

---

<sup>12</sup> Maurice Blanchot: *L'Espace...*, cit., p. 315.

<sup>13</sup> Michel Foucault: *Les Mots et les Images. Sur Panofsky*, Nouvelle Observateur.

rapto violento. Es posible también que un mismo motivo, una forma plástica constante como la mujer desnuda, sea ejemplo del tema del vicio en el Medioevo, o del amor puro y despojado en el siglo XVI. Hay momentos en la historia en que la forma y el discurso se interpenetran. Cuando ya no se representa la Natividad por el parto de una mujer, sino por una Virgen arrodillada, se coloca el acento en el tema de La Madre del Dios viviente, pero también indica la sustitución de un esquema triangular y vertical por una organización en rectángulo.

También puede suceder que el discurso y la plástica sean parte de un mismo movimiento, un mismo dispositivo de conjunto, como en *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*.<sup>14</sup> Una misma estructura diagrama las Sumas, la verticalidad de los conceptos, la nervadura de los edificios, citemos mejor a Foucault:

El discurso escolástico en el siglo XII rompe con la larga exposición de pruebas y discusiones: las “Sumas” hacen aparecer su arquitectura lógica, especializando tanto la escritura como el pensamiento: divisiones en párrafos, subordinación visible de las partes, homogeneidad de los elementos de un mismo nivel; visibilidad, entonces, del conjunto del argumento. En la misma época, la ojiva hace perceptible la nervadura del edificio; sustituye a la gran continuidad de las galerías la construcción de las naves transversales que da la misma estructura de los elementos que cumplen una función idéntica. Aquí y allá existe un mismo principio de manifestación.<sup>15</sup>

El isomorfismo entre distintos aspectos o estructuras en un período histórico es un resultado y un modelo usual de análisis. Mostrar las constantes o continuidades entre la armazón de los discursos, los dispositivos políticos, o el diseño urbano, es motivo de atracción para diferentes tipos de antropologías culturales. Sin embargo, la puesta en ejecución de un programa así no es algo sencillo. Lo habitual siempre fue trazar las semejanzas temáticas entre estos aspectos, su trasfondo de ideas, a la pertenencia a una misma concepción del mundo. Mucho más arduo, e interesante, es exponer el modo en que esta continuidad aparece en las estructuras mismas de los distintos campos de la cultura. Cuando del tema pasamos a la forma, sólo entonces nos enfrentamos a la dificultad de entender las especificidades de cada una de las instancias de producción cultural.

El camino ofrece nuevas dificultades cuando se admite que las relaciones entre ámbitos de la cultura no sólo son isomórficas. Dice Deleuze:

Entre lo invisible y lo enunciable debemos mantener todos los aspectos a la vez: heterogeneidad de las dos formas, diferencia de naturaleza y anisomorfismo, presuposición recíproca entre las dos, enganches y capturas mutuas; primacía bien determinada de una sobre la otra.<sup>16</sup>

Heterogeneidad, anisomorfismo, presuposición recíproca, primacía. La múltiple relación que tienen lo visible y lo decible permite que dominios alejados en su trayecto, puedan cruzarse en un momento y producir un acontecimiento, una ruptura, una novedad. Un cruce aleatorio.

El hospital y el discurso médico sobre la locura no provienen de un mismo origen, tampoco pertenecen a un mismo principio de manifestación. La *Historia de la locura* mostraba lo siguiente: el hospital general como forma de contenido o lugar de visibilidad de la locura no provenía de la medicina sino de la policía; y la

---

<sup>14</sup> Erwin Panofsky: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La Piqueta.

<sup>15</sup> Michel Foucault: *Sur Panofsky*, cit.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze: *Foucault*, Minuit, 1986, p. 74.

medicina como forma de expresión, agente de producción para los enunciados de la “sinrazón”, desplegaba su régimen discursivo, sus diagnósticos y sus curas, fuera del hospital [...]: *Vigilar y castigar* retoma un tema cercano profundizándolo: la prisión como visibilidad del crimen no deriva de la forma de expresión del derecho penal; proviene de un horizonte diferente, “disciplinario” y no jurídico; el derecho penal, por su lado, produce enunciados de “delincuencia” independientemente de la prisión, como si estuviera conminado a decir de cierto modo, esto *no es* una prisión... Las dos formas no tienen la misma formación, la misma génesis o genealogía, o en el sentido arqueológico de *Gestaltung*.<sup>17</sup>

Habíamos dicho que nos referiríamos a los textos de reflexión sobre la literatura y el lenguaje en los albores de *Las palabras y las cosas*. Hay uno, sin embargo, que le es posterior sin dejar de pertenecer a sus contornos. Por el tema y también por el tiempo. Comienza con una carta de René Magritte sobre ciertos pensamientos que le produjo la lectura de *Las palabras y las cosas*, y culmina con un texto, años más tarde, de Michel Foucault, dedicado al pintor.

Dice Magritte:

Las palabras semejanza y similitud [*ressemblance et similitude*] nos permiten sugerir con fuerza la presencia – absolutamente extraña– del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas aparecen diferenciadas, los diccionarios no son edificantes en cuanto a su diferencia.

Así comienza una carta de Magritte referida a la identidad que estas dos palabras tienen en el capítulo del libro de Foucault dedicado a la episteme del Renacimiento. Foucault habla de las cuatro similitudes que operan en la configuración de la semejanza. Magritte a través de su pintura, y de sus palabras, le sugería una distinción:

Me parece que, por ejemplo, las arvejas tienen entre sí relaciones de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor, su peso). Del mismo modo podría hablarse de lo falso y lo auténtico, etcétera. Las “cosas” no tienen entre ellas semejanzas, tienen o carecen de similitudes. Pertenece al pensamiento el ser semejante. Se asemeja a lo que ve, escucha o conoce, deviene lo que el mundo le ofrece. Es tan invisible como el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir una dificultad: existe un pensamiento que ve y que puede describirse visiblemente. *Las meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Puede lo invisible ser, a veces, visible? Con la única condición de que el pensamiento se constituya exclusivamente de imágenes visibles.<sup>18</sup>

Magritte se pregunta luego por las relaciones entre lo visible y lo invisible, distanciándose de una repetida literatura que insiste en privilegiar uno u otro de estos términos. Afirma que sólo lo visible puede ocultar, o ser ocultado, lo invisible puede ser conocido o ignorado. Se interroga por la pintura, un invisible intangible que nada puede ocultar, y por el pensamiento, atraído por el misterio de lo visible y lo invisible. Envía así, unas reproducciones a Foucault, entre ellas la conocida como *Esto no es una pipa*. Un dibujo de una pipa en un pizarrón en el que está escrito “Esto no es una pipa”. Sobre el pizarrón, flotando en el aire, está dibujada una pipa más grande, con la misma forma que la primera. Dos pipas y una frase. Esto no es una prisión, decían los enunciados penales sobre la delincuencia, esto no es una pipa dice el enunciado suscripto al dibujo. Esto no se fuma, esto es un dibujo de una pipa que sí se fuma, la de arriba de la pizarra, que no deja de ser otra cosa dibujada e imposible de fumar. La relación entre ambas pipas es la misma que existe entre dos arvejas, son similares, pero no semejantes. La repetición de una mismidad

---

<sup>17</sup> Gilles Deleuze: *Foucault*, cit., p. 69.

<sup>18</sup> Michel Poucault: *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973, pp. 83-84.

rompe con los artilugios representativos, la serie de repeticiones lo hace con la alegoría. Foucault destaca la presencia del pizarrón apoyado en un caballete de tres plantas que terminan en punta, de frágil sostén, inestable. Es el marco de la lección del maestro, y el espacio de la obra de arte. El pizarrón es el espacio común de la imagen y del texto. El “Esto es” es un demostrativo. Hábito ya arcaico del lenguaje. La función del dibujo es hacer reconocer. El dibujo no ilustra una cosa ni reenvía a ella, *esto es* una pipa. Pero aquí el demostrativo aparece en una función negativa.

El caligrama, esta combinación continua entre escritura y dibujo es tautológico, pero su repetición difiere de otras. La retórica es alegórica: dice las mismas cosas con palabras diferentes, aprovecha la plétora del lenguaje. El caligrama se sirve de la doble propiedad de la letra: signo y línea, fija la palabra y figura la cosa.

El caligrama tiene las tres funciones: compensar el alfabeto –repetir sin el auxilio de la retórica– descubrir las cosas en una doble grafía. Con la frase horada y dispersa la plena presencia que supone la figura. Con el dibujo compensa la ausencia de referente visible al que remite la palabra.

Con esta doble operación se borran las viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: nombrar/mostrar, articular/reproducir, significar/imitar, leer/mirar.

Dice Foucault:

Dos principios reinaron, creo, sobre la pintura occidental desde el siglo XV al XX. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y la referencia lingüística (que la excluye). Hacemos que se vea por la semejanza, se habla a través de las diferencias. De tal modo que los dos sistemas no pueden cruzarse ni fundirse.<sup>19</sup>

Ni siquiera cuando un nombre o inscripción se agrega a un dibujo, a modo de leyenda, o cuando un dibujo termina en un texto, se puede evitar una relación jerárquica que impide que discurso y forma puedan darse simultáneamente.

El sistema de exclusiones impide la convergencia entre la representación plástica, a la que se adscribe la semejanza, la representación visual y la forma, y la referencia lingüística, signada por la diferencia, el signo verbal y el discurso.

Este principio de jerarquización fue abolido por Klee, según Foucault, porque combinó figuras yuxtapuestas y la sintaxis de los signos. Barcos, casas y nombres adquieren en su pintura la forma de los elementos de la escritura, y las palabras se convierten en elementos plásticos que sugieren direcciones y nombran cosas. La pintura de Klee está atravesada por flechas, funcionando como onomatopeyas gráficas. Se trata del “entrecruzamiento en un mismo tejido del sistema de la representación por semejanza y el de la referencia por los signos”.

La ruptura de un segundo principio, aquel que afirma que la fuerza del signo demostrativo “esto es” establece en la pintura una equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo, fue llevada a cabo por Kandinski:

doble borradura simultánea de la semejanza y del vínculo representativo por la afirmación cada vez más insistente de esas líneas, de esos colores que Kandinski llamaba “cosas”, ni más ni menos que el objeto iglesia, el objeto puente, o el hombre-jinete con su arco; afirmación desnuda que no se sostiene sobre semejanza alguna, y que cuando se le pregunta sobre “aquello que es”, no puede referirse sino al gesto que la ha formado: “improvisación”, “composición”, o a aquello que tiene lugar: “forma roja”, “triángulos”, “violeta

---

<sup>19</sup> Michel Foucault: *Ceci...*, cit., pp. 39-41.

anaranjado”, o a las tensiones o relaciones internas: “rosa determinante”, “hacia arriba”. “un medio amarillo”, “compensación rosa”.

Magritte se diferencia de los pintores antes mencionados. Su pintura parece mantenerse en el orden de las semejanzas. Pero algo extraño sucede cuando se mezclan los elementos, se alternan los límites, o se separan las masas de su forma objeto. Cuando una hoja del árbol se parece al árbol, cuando un barco está hecho de la misma agua que el mar, cuando una superficie apenas diferenciada contiene la palabra fusil, haciendo converger la masa y el nombre mediante un descarte del objeto, cuando el zapato tiene la forma del pie que recubre, se establecen entre las formas, y entre los elementos plásticos y los gráficos, tensiones y rupturas.

Caen imágenes en medio de las palabras, resplandores verbales deshacen las figuras. Sintetiza Foucault:

Me parece que Magritte disoció la semejanza de la similitud y hace jugar a ésta contra la primera. La semejanza tiene un “patrón”, elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias que se degradan en la distancia. Ser semejante supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no tienen comienzo ni fin, que es posible recorrer en un sentido o en el otro, sin obedecer a ninguna jerarquía, pero que se propaga de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza se ordena como modelo que deje reconducir y hacer conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar a lo similar.

Las relaciones entre lo visible y lo decible son complejas. Deleuze trata de establecer el modelo. Éste se complica más aún cuando sirve de base para la elaboración de una teoría del discurso. La diferencia establecida por Foucault en la *Arqueología del saber* entre prácticas discursivas y prácticas no discursivas, dupla insistente en la literatura marxista y otras afines, tiene a partir de la lectura que hace Deleuze, una nueva perspectiva: la relación entre lo visible y lo decible, luz y lenguaje, o formas y discursos.

Los análisis de Foucault sobre Magritte, los que hace sobre la obra de R. Roussel, aportan elementos para mostrar las tensiones entre cada término de la dupla, y la relatividad de toda reducción inmediata a un privilegio liso y llano del lenguaje. Ya volveremos sobre este orden de primacías, que también encuentra H. Dreyfus en la arqueología.

Magritte, pintor del hielo y del sinsabor, alejado del sol lírico de los surrealismos, más alejado aún de los onirismos, pintor de la perfecta vigilia,<sup>20</sup> pone en marcha un orden de la repetición: el simulacro. Magritte no busca comprender nada más allá de lo real, porque “no hay nada que comprender”, responde a la máxima pregunta “¿por qué hay algo más bien que nada?” con un “por nada”. De este modo hace eco a estas palabras de Foucault en su artículo sobre Panofsky:

El discurso no es el fondo interpretativo común a todos los fenómenos de una cultura. Hacer aparecer una forma no es un modo solapado (más sutil o más ingenuo, como se quiera) de *decir* algo. Todo aquello que hacen los hombres no es en fin de cuentas, un ruido indescifrable. El discurso y la figura tienen cada uno su modo de ser; pero tienen entre sí relaciones entreveradas y complejas. Se trata de describir su funcionamiento recíproco.

---

<sup>20</sup> René Passeron: “Magritte”, Filipacchi, 1970, p. 36.

## Literatura y locura

Desde la pintura se resquebrajó el orden representativo. Las estrategias de esta operación son variables. Los pintores mencionados por Foucault emplearon la escritura para lograr este efecto. Magritte usó la repetición de figuras para desencajar la ilusión de la representación de las cosas. El *Esto es una pipa*, la evidencia pictórica del índice, queda flotando sobre la nada cuando el referente está indicado en el cuadro mismo. Este rasgo se acentúa con la negación de este poder demostrativo-negativo. Esta repetición necesita del enunciado para su éxito.

Así como Foucault recurre a la pintura para horadar el poder representativo, y escoge a los artistas que usan la escritura-dibujo para romper con ciertas evidencias, en otro momento, y en otros textos, acudirá a un determinado tipo de escritores para combatir las evidencias demostrativas de la palabra.

Estos escritores son Brisset, R. Roussel y Wolfson. Brisset escribió una gramática, el segundo novelas fantásticas y poemas, el tercero un tratado de lingüística.

Para Brisset, antes de las palabras, existen las frases y los enunciados. Antes de las sílabas, el indefinido murmurar de lo que se dice. En Brisset el murmurar se define como un elemento acuático, un flujo. Su punto de vista nos hace pasar de las organizaciones de los sistemas lingüísticos a la exterioridad de las cosas dichas.

La unidad lograda finalmente en la palabra está dada por una escena de la que surgen murmuraciones, órdenes y relatos. La imagen que vuelve es la del murmurar de las ranas en el pantano, el sin fondo del lenguaje es un croar ininterrumpido entre seres que cambian de escena. La definición de la palabra en Brisset está dada por una homofonía escénica.<sup>21</sup>

Brisset salta de una palabra a la otra, como las ranas: ensalada... en salada... en sal el hada... en la sala da... alrededor de un sonido se irradian las diferentes escenas.

El libro de Roussel *Cómo escribí algunos de mis libros*, dejado para los futuros escritores como testamento a abrir después de su muerte –que fue un suicidio–, nos entrega la llave del misterio de sus obras: un juego metódico de frases y palabras. Juego arduo, difícil lento. El procedimiento parte del enunciado de dos frases parecidas en el sonido, de significado diverso. “Las bandas del viejo pillo tras las blancas que se ocultan en el verde follaje”. La otra frase es: “Las bandas del viejo billar, con una negra entre blancas en un rincón del verde...”. Un juego de junglas y otro de salón.

Existe una homofonía, una “casi” identidad. Este casi, esta pequeña diferencia es la que permitirá por la distancia que crea, el inicio del tejido de una historia, a galope entre ambas frases, que culminará cuando pueda hacerse un lazo entre ambas. El procedimiento se repite incesantemente a lo largo de cualesquiera de sus novela. El “casi” de Roussel, la falla de una diferencia fonológica, no da una simple diferencia de sentido sino un abismo infranqueable que hace necesario un discurso suturador, desde uno de sus bordes. Deleuze dedicó un trabajo a la obra de Wolfson: “El esquizo y las lenguas”. Foucault lo menciona como ejemplo de estos operativos de fraccionamiento de las evidencias lingüísticas.

Wolfson lucha contra la invasión de la lengua materna. Inventa una serie de procedimientos para neutralizar la voz de su madre. Desde el uso del *walkman*, hasta un modo de englutir cantidades monstruosas de comida mientras calcula a enorme velocidad modos de traducción de sonidos, el combate contra el inglés de la madre se revierte en un tratado de

---

<sup>21</sup> Michel Foucault: “Sept Propos sur le 7me. Ange”, Fata Morgana, reed. 1986.

la lengua. Los psiquiatras hablaron de fuga de ideas. Para Foucault no se trata de la liberación total de un lenguaje separado de los significados y de las cosas, sino de una inmersión de las palabras en las cosas. Las palabras tienen funciones de gritos y gestos, la lengua reencuentra un arcaico poder de plasticidad. En Wolfson hay una escenografía fonética indefinidamente acelerada.

Deleuze habla de procedimientos y no de significación. Ni designación, ni traducción, sino procedimientos y manipulaciones de las cosas insertas en las palabras.

Estos juegos de lenguaje muestran los efectos que se producen sobre la superficie lingüística. Transformando las palabras se inventan historias y se escriben tratados. Es la literatura como construcción imaginaria, “pura concepción” como decía Roussel. Las historias de “Locos Solus” de Roussel, la del enano Pizzighini que se lastima con un corte profundo para seguir sangrando y recibir las ofrendas de un pueblo que asocia su natural transpiración sanguínea con una abundante cosecha... innumerables historias como la cabeza de Danton que flota en la burbuja de vidrio adosada a una maquinaria que mueve sus nervios o la carrera de hipocampos coloreados... estos relatos sin moraleja, estas historias construidas sin finalidad ni trascendencia, muestran a Foucault la naturaleza infinita y abierta del lenguaje. Para los que creen que los chicos inventan máquinas con el mecano para ser como papá ingeniero, es difícil entender a Roussel que parece escribir como un chico. Perdido en el placer de la invención, una literatura afuera del mundo, ajeno a la dirección de la vida.

Julio Verne, admirado por Roussel, fue objeto de un artículo de Foucault.<sup>22</sup> Tanto Roussel como Verne, y por ciertas características de sus creaciones literarias, fueron depositarios de supuestas cifras hermenéuticas, claves de arcanos inmemoriales, operaciones iniciáticas de tradiciones ocultas, en fin, la cultura del misterio.

Para Foucault, lo que los críticos ven como signo cabalístico es, en realidad, el artificio de la técnica literaria.

Las fábulas se extraen de las posibilidades míticas de la cultura. Un viaje al centro de la tierra, la figura del sabio loco, la idea de la resurrección o de la metamorfosis, estas fábulas se hacen literatura por medio de la escritura y de los procesos de ficción. Foucault lee el texto de Verne, su textura, su apariencia táctil, la mezcla sensitiva que de la visión privilegia las apariencias y la superficie, el tejido y la red del lenguaje. Allí descubre discontinuidades, discursos varios, recreaciones ficcionales a partir del lenguaje uniforme de la ciencia. No le interesa si el héroe de la novela cruzó siete mares con cuatro con cuatro compañeros en tres días en busca de una perla maravillosa, todo esto en tanto respuesta a una versión que señala un secreto alquímico.

De las palabras y las imágenes a las palabras y las cosas, el poder del lenguaje se tamiza requiebrándose lejos de su evidencia mostrativa. Veamos ahora el ejemplo de Hölderlin. Foucault ya había relacionado la literatura con la locura en su *Historia de la locura*. Las dos tendencias que había subrayado, el aspecto moral de la locura, y su aspecto trágico, la primera de las cuales se extendía desde las reflexiones de Erasmo hasta los modos de patologizar a la locura, y la segunda desde las visiones endemoniadas del medioevo hasta los textos de los artistas románticos, desplegaban así los juegos entre locura y literatura. Foucault habla de Hölderlin en un texto sobre un estudio de Laplanche: “Le non du père”,<sup>23</sup> pequeña diferencia fonética con el tema subyacente al escrito en cuestión, que trata del *nom*

---

<sup>22</sup> Michel Foucault: “La proto-fábula”, en *Verne, un revolucionario subterráneo*, Paidós, 1968, pp. 37-49.

<sup>23</sup> Michel Foucault: “Le nom du père”, en *Critique*, Minuit, 1962.

*du père*, el nombre del padre. Esta negación del nombre, este sin nombre del padre, resume una tesis del psicoanálisis según Laplanche, es decir, para la época, Lacan. La elisión del nombre del padre y su relación con la psicosis. La elisión simbólica y no biológica o real, tomando en cuenta que el padre de Hölderlin murió a sus dos años, y su padrastro, pocos años después, es una fractura en el orden del lenguaje, una ruptura que los críticos de sus poesías también hicieron notar. Pero sucede que la vida de Hölderlin, transformada en mito, cuenta el modo en que su brillantez, reconocida por sus contemporáneos, Hegel, Schelling, Goethe, Schiller, se convirtió en locura. Hölderlin es un poeta loco. Su caso es de privilegio para todos aquellos que desean entender una obra desde una vida.

El problema está planteado, la relación entre la locura y la esencia del poema. Hay quienes dicen que la locura es un acontecimiento patológico crepuscular en el que la obra cae en ruinas. Otros, más románticos, harán de la locura una cúspide, límite extremo que ningún lenguaje puede descifrar.

Foucault reconoce en el libro de Laplanche un intento de elaboración en un solo y mismo lenguaje una sintaxis común a la locura y a la obra.

Poeta de filósofos, poeta de la esencia de la poesía en Heidegger, poeta del exilio y del terruño, de la errancia y la fidelidad, poeta del fraseo dialéctico, y para todos los que encuentran en la palabra poética una confirmación de la vida filosófica.<sup>24</sup>

Foucault da un paso atrás, mide su distancia, espera. Más allá de tantas palabras, este interés es sospechoso, hasta su interés lo es. El poeta-ejemplo, gran figura, eterno mito, víctima de la incompreensión, marginado social, errante, elegido por una pasión absoluta y desesperada, fortaleza ética.

Hölderlin es uno de los primeros de una larga serie de víctimas de las Luces (el crepúsculo que anuncia la noche moderna), o de lo que se llama el derrumbe de la tradición. Es sin duda el primero en afrontar con tal lucidez la desaparición de toda regla y de todo modelo, de toda codificación en materia de arte; el primero en reflexionar la crisis general de la "imitatio" (que redobla, o que redoblan en el después-de-Kant, la crisis de la razón y, en las convulsiones engendradas en el 89, la ruptura definitiva de la institución teológico-política), y a consumirse en la creación "ex nihilo" de una obra futura o de un nuevo arte.<sup>25</sup>

Hölderlin es un héroe.

A partir de esta constatación, Foucault se pregunta por la epopeya del artista. Por el momento y las condiciones en que aparece el problema y la imagen del artista como sujeto de una leyenda épica.

En el "Uso de los placeres" Foucault recomienda la lectura de Burckhardt, sugiere que en el Renacimiento la figura del héroe amplía las variedades técnicas de sí, de los modos de constitución de las vidas en obras de arte. Veinte años antes nos habla de Vasari, de su biografía de los artistas y genios del Renacimiento. A pesar de que el modelo de estas vidas puede encontrarse en la vida de los Santos del medioevo, esta exaltación de lo peculiar, de las singularidades de los individuos, se aleja de aquellas vidas ejemplares. El mundo de la pintura permite percibir la primera flexión subjetiva en la forma anónima del antiguo héroe. La relación de sí a sí del artista. Desde el siglo XVI se abre el espacio que moldeará con el tiempo la figura del artista loco, que hace de su obra un objeto extraño para los otros. La vieja alianza establecida por Vasari entre el artista y su obra no terminará de resquebrajarse.

---

<sup>24</sup> Alain Badiou: *L'Être et le événement*, Seuil, pp. 283 y ss. Theodor Adorno: "Parataxe", en Friedrich Hölderlin: *Hymnes, Élégies et autres poèmes*, Flammarion, 1983.

<sup>25</sup> P. Lacou Labarhe: Prefacio a Friedrich Hölderlin, *Hymnes, Élégies et autres poèmes*, Flammarion, 1983.

El siglo XIV, época de versiones escatológicas, del pensar sobre la esquizofrenia, ensancha los bordes del abismo.

Los biógrafos de Hölderlin resaltan una de sus particularidades. En los lugares en los que comienza a instalarse, algo sucede que lo hace huir, se escapa. Por eso no se saben las razones de ciertos viajes, del abandono de ciertos trabajos, del esfuerzo abortado por encontrar una situación cómoda que se rompe en pedazos con sus desapariciones. No hay razones, mejor dicho hay una que no son menos de dos: una grieta. Deleuze en la *Lógica del sentido* escribe sobre la fisura de Fitzgerald. En la obra de Hölderlin parece posible recorrer el itinerario de esta grieta. Existe el momento de felicidad, es el de la perfecta reciprocidad de la mirada, la ternura compartida. Sobreviene entonces el vacío, el abismo devorador, el límite, la muerte. Un acantilado de corte abrupto. Edipo ciego y desterrado en las puertas de Atenas. Empédocles, el fuego del volcán, el consumidor de las formas. El lenguaje mismo aparece como lugar de la mancha, de la culpa, de la profanación de los dioses. La perfecta reciprocidad de las miradas y el momento de felicidad es la muerte. Las grietas del acantilado no son más que su resultado. ¿Pero cómo evitar esta verdad tan conocida? ¿Quién sabe cuál es la muerte más conveniente... la de la mirada compartida... la de la partida? El interrogar sobre la locura y la obra no sólo puede pensarse desde el lirismo, o porque hay un isomorfismo de estructuras entre obra y vida. Hay senderos de locura que recorren la obra. Pero Foucault encuentra que Laplanche se maravilla demasiado con ciertas correspondencias. Encuentra una continuidad de sentido entre la obra y la locura. Por eso parece inclinarse por la lectura de Blanchot, que no desconoce la ruptura, en el que el desastre de la palabra en la locura es lo que permite el lenguaje común a ambos. La locura aparece como la última fuga. La obra requiere, a pesar de sus fragmentaciones poéticas y de sus desorganizaciones, de un mínimo encuentro, una mínima reciprocidad, un resto entero de la mirada. En el momento en que el viejo zapatero decide adoptar a Hölderlin, y cuidarlo durante años, alberga un ser que ya se ha ido.

La lógica de la fracción psíquica no permite el sueño del entero. No hay una continuidad entre las grietas. La hendidura de la obra también la separa de la vida. No se explican la una a la otra. Cada una es una fracción, y su vínculo operativo pasa por un cruce, una x, o una cruz. Foucault recuerda a Iena, y da el marco del derrumbe de Hölderlin. La locura del poeta también es histórica. La depresión de Iena, el triunfo de Napoleón y el comienzo del fin de la historia. La finitud del Hombre, el tiempo como retorno, el círculo, los efectos en el lenguaje de la muerte de Dios, Nietzsche. El lenguaje adquiere estatura soberana, huérfana, la escatología se convierte en la estructura de la experiencia literaria. Es el tiempo del alejamiento de los dioses, tiempos en que ausencia de obra impulsa al acto poético, el salto, el absoluto, el deseo de grieta.

Dice Foucault:

Ha llegado el tiempo de percibir que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni por esas estructuras que lo hacen significativo. Sino que, en cambio, tiene un ser y es sobre este ser sobre el cual hay que interrogarlo. Este ser, ¿cuál es actualmente? Algo, sin duda, que tiene que ver con la autoimplicación, con el doble y con el vacío que se abre en él.

En este sentido, el ser de la literatura, tal como se produce desde Mallarmé y llega hasta nosotros, gana la región en que, desde Freud, se obtiene la experiencia de la locura. A los ojos de no sé qué cultura futura –y quizá ya próxima– seremos nosotros aquellos que más se han acercado a estas dos frases jamás pronunciadas realmente, esas dos frases tan

contradictorias e imposibles como el famoso “Yo miento” y que designan, las dos, la misma auto-referencia vacía: “Yo escribo” y “Yo deliro”.<sup>26</sup>

## Apéndice

### Sade, o los límites de la representación

Nos detendremos en un punto, diminuto, no tiene más que tres páginas, de *Las palabras y las cosas*. Se trata de “El deseo y la representación”, último punto del capítulo “Los límites de la representación”.

La transformación de una episteme y su reconversión en otra pasa por fases de transición. Del Renacimiento a la episteme de la representación el punto de la transición es una figura literaria: el Don Quijote. La novela de Cervantes fue el eslabón débil de la cadena de semejanzas de un mundo en el que las proezas del “Mío Cid” se deshacían ante la risa del caballero andante. La caída del eslabón permitió un hueco por el que se filtraron los nuevos intentos significativos que trazan una nueva figura geométrica: el plano representativo. No fue el Don Quijote, ni Cervantes, la causa de ese pasaje arqueológico, sino la simple muestras de un objeto de la época que condensa la transición. Siempre ha sorprendido a Foucault ver que en unos pocos años, a veces no más de veinte, treinta o cincuenta, el modo de enunciación del saber adquiere acentos inéditos. Cuando nota estas modificaciones inexplicables, se coloca la lupa del investigador y rastrea. ¿Cómo es posible un discurso?, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de su aparición?, ¿por qué tal palabra, - construcción, saber, no fue posible cincuenta años antes?, ¿cuáles son las estructuras epistémicas necesarias para sostener el enunciado de tal formación discursiva?

Así como antes fue Don Quijote, ahora es Sade, el Marqués. El eslabón débil del plano de la representación es el deseo. Esta será la figura compleja e inasible que ahuecará la tersura representativa. Es un miembro de la nobleza y de la cultura clásica, un experto en ceremoniales de cortes, que remedará las poses de la aristocracia pero ya no en los salones sino en el tocador. Quijote también imitaba a los héroes de caballería. Insistiré una vez más. El surrealismo teórico se hace nuevamente presente. La literatura provoca nuevas líneas de fuga en el discurso erudito. La lanza de Sade horada la *mathesis universalis*, desde la Bastilla, enjaulado con su corte de alienados.

Hay una retirada de la representación. Gérmenes de nuevas imágenes aparecerán en escena: el espíritu oscuro de los pueblos, las fuerzas y la violencia, la irrupción de la libertad, el deseo, la voluntad. El envés metafísico de la consciencia ya no será el Señor que mediante el susurro de las ideas innatas garantiza la certera actividad del espíritu humano. Estamos en el espacio libertino.

La obra de Sade muestra la precariedad del equilibrio entre la ley del deseo y la representación discursiva. Cada escena sadeana es un adelgazamiento de la representación, proliferan las palabras, se multiplican las descripciones, se nombra todo, se repiten los signos, se anatomizan las observaciones. El libertino no es un personaje que acecha en la oscuridad mientras la dueña de casa se desnuda antes de dormir, no es aquél que con un antifaz la toma contra su voluntad y goza expurgando líquidos por conductos varios. Es

---

<sup>26</sup> Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, 1976, T. II.

algo más que un protagonista porno. Existe un orden libertino en el que cada acto se completa con una descripción minuciosa. No existe libertinaje sin discurso, ni Casanova sin *Memorias*. El libertino es un dramaturgo y un escenógrafo. No lo guía la violencia salvaje ni loca, lo estimula la representación. Pero es una representación que se va anulando a sí misma. La escena sadeana es un desorden ordenado. La mezcla de cuerpos, los rituales de sodomía combinados con exhortaciones de libertad ilustrada, los ataques eruditos a la racionalidad mientras se desanudan breteles y se reparten las masturbaciones, nos señalan que algo raro pasa en el orden de la representación visible y decible. Estamos en el tocador del Marqués, hemos pasado los bordes de la representación a la española, con el cuadro de las Meninas con su espejo al fondo, a sus últimos límites, con un espejo de vestíbulo que ya no refleja a la pareja real, son los cuerpos exultantes, los gemidos de placer y las frases dieciochescas de la realeza. El libertinaje es el erotismo del alba en el que se erigen los derechos del hombre, un suplemento para la libertad. Estamos ante el fin de la alianza, lo que Foucault llamará simbólica de la sangre, concepción del deseo por el que los lazos genealógicos, los pactos de sangre, los rituales de venganza y los gestos de prohibición, lo marcan. Tampoco el libertinaje pertenece a la “sexualidad”, fenómeno del siglo XIX, la medicalización de un sexo adaptado al control de las poblaciones:

El libertino es aquel que, obedeciendo todas las fantasías del deseo y cada uno de sus furores, puede y debe también aclarar el menor movimiento por una representación lúcida y voluntariamente puesta en obra. Hay un orden estricto de la vida libertina: toda representación debe animarse enseguida en el cuerpo vivo del deseo, todo deseo debe enunciarse en la luz pura de un discurso representativo. De ahí esta sucesión rígida de “escenas” (la escena, en Sade, es el desorden ordenado de la representación) y, en el interior de las escenas, el equilibrio cuidadoso entre la combinatoria de los cuerpos y el encadenamiento de las razones.<sup>27</sup>

La aparición de Sade en los bordes del discurso clásico no es un puro azar ni una patente exclusiva de Foucault. Coinciden en este interés Pierre Klossowski y Jacques Lacan. El interés por Sade proviene de Georges Bataille y su *Literatura y el mal*, de Maurice Blanchot, se prolonga en contemporáneos de Foucault como Barthes. Pero creo que es la figura de Klossowski la que más incidió en el nuevo lugar del Marqués en la hermenéutica francesa. Que Sade se vincule con Kant en los acontecimientos que disuelven el mundo representacional, es más que una humorada, es una llamada de atención para los que vinculan universalidad con la buena voluntad. Es la condición necesaria para el Bien desde un fundamento universal, el lugar de la ética, el que está en juego. Lacan dice que estar bien en el mal es lo que enseña Sade. Escuchemos a Klossowski, es por su voz que ciertas evidencias filosóficas comienzan a temblar:

El criminal [*scélérat*] que filosofa no otorga al pensamiento ningún otro valor que no sea el de favorecer la actividad pasional más intensa, que para el buen ciudadano [*l'honnête homme*] no es sino una carencia de ser. Pero si la más imperdonable criminalidad consiste en disfrazar la pasión en pensamiento, el criminal no ve en el pensamiento del buen ciudadano otra cosa que el disfraz de una pasión impotente.<sup>28</sup>

La primera pregunta de Klossowski concierne a la escritura de Sade, al hecho de escribir en Sade. La actividad humana de escribir supone una generalidad. Es el carácter “específico” del hombre el que le impone la comunicabilidad. Esto no es ningún misterio, suponemos que es un fenómeno que se repite en todas las especies vivientes. Como el hombre es

---

<sup>27</sup> Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 222.

<sup>28</sup> Pierre Klossowski: *Sade, mon prochain*, Seuil, 1967, pp. 18-21.

*sapiens*, articulador oral de sonidos y marcador de grafitos en superficies, las danzas de transmisión con las que se comunican las abejas adquieren en el hombre la forma de obras lanzadas al espacio cultural. Por eso se escribe, y Sade también. Aunque parezca una obviedad, en realidad, en el caso del Marqués, esto constituye un obstáculo porque su trazo se da por misión la de constituir una escritura no específica. Escribir supone una generalidad, la pertenencia del individuo a una especie. El lenguaje “reproduce” la estructura normativa de la especie humana. Esta estructura normativa es la que subordina las funciones vitales a la necesidad de reproducción y perpetuación de la especie. El instinto de conservación del mundo viviente. La escritura pertenece a esta generalidad inamovible. El lenguaje es una actividad de la especie y el que hace uso de él, reafirma su carácter genérico.

La comunidad del lenguaje que constituye a la especie humana se manifiesta en circuitos de reciprocidad desplegados en intercambios de persuasión. El intercambio entre singularidades crea el circuito de la generalidad. “La reciprocidad de persuasión sólo se efectúa con el principio de identidad o principio de contradicción: el que hace coincidir el lenguaje estructurado lógicamente en el principio general del entendimiento, es decir la razón universal”.

Plasmar una escritura de la contrageneralidad es una “*contradictio in adjecto*”, como gusta decir a los lógicos. Y en este caso la operación se refuerza porque estamos ante una “*contradictio in abjecto*”.

La contrageneralidad establece un circuito diferente. Es el intercambio entre singularidades perversas, antinormativas. No tiene estructura lógica. Klossowski llama al intento sadeano una filosofía de la monstruosidad integral.

La contrageneralidad pensante, la monstruosidad filosófica caracteriza a la modernidad, la de los tiempos de Sade, es el ateísmo. Combinarlo con la violencia de los cuerpos no hace más que seguir las necesarias consecuencias de la decapitación del Señor, desde la celestial hasta Luis XVI:

para Sade el ateísmo proclamado por la razón normativa, en nombre de la libertad y de la soberanía del hombre, está destinado a dar vuelta la generalidad existente en una contra-generalidad. Así el ateísmo, acto supremo de la razón normativa, debe instituir el reino de la ausencia total de normas...

El acto supremo de la razón normativa instituye el reino de la ausencia total de normas, la contrageneralidad supone la generalidad. Experto en argucias lógicas, Sade nos cuenta la caída, una vez más, del génesis en que el hombre por mucho querer saber ha sido expulsado de un nuevo paraíso. Sólo que la condena ya no será trabajar por el pan, sufrir en los partos y volver al polvo del que provenimos. Estamos condenados a la prostitución general y a la sodomía metafísica.

Vayamos ahora a la zona intensa de la tesis Sade-Klossowski. Ateísmo y sodomía son las dos caras de la modernidad. La disolución de la razón normativa en el Siglo de las Luces, lo que después se llamó muerte de Dios, se dio en tiempo de Sade en la figura del Rey. Son varios los historiadores que nos alertan acerca del significado de aquel acto robesperiano. Nos es muy difícil comprender la hecatombe emocional que produjo el sacrificio sangrante de un rey divino. La estructura de la generalidad sostiene a los órganos del cerebro con el que confeccionamos ideas como al de nuestras restantes funciones vitales con las que producimos humanos. La aparición necesaria de una contranormatividad llamada ateísmo se corresponderá con una desestructuración del orden de nuestro funcionamiento vital.

Cambiarán nuestras conductas, la teleología de nuestro organismo se disolverá en estructuras fantasmáticas que pertenecerán al orden perverso. Dice Klossowski: “El ateísmo integral será el fin de la acción antropomorfa”. Las descripciones de Sade son simultáneamente montaje de escenas. Hay un delgado desliz de los discursos eruditos a la descripción de los actos. Este se da, por supuesto, al interior del lenguaje, pero de un modo cuya particularidad remite a la función del lenguaje cuando es guión cinematográfico o teatral. Estamos en los límites de la representación discursiva. La escritura sadeana actualiza la ejecución del acto en un vaivén entre representación sensible y representación descriptiva. La generalidad se mantiene en la contrageneralidad, la razón normativa se mantiene en la perversión. Sin la norma no hay desvío, que siempre lo es respecto de una rectitud. La presencia de la norma en los actos perversos es lo que Klossowski llama “ultraje”. Es la transgresión de las normas. El acto aberrante, otro modo de llamarlo, es esta permeabilidad entre la razón normativa y el desvío de las funciones vitales.

La soberanía del individuo en su carácter libre se sostiene en la idea de un yo responsable dueño de su cuerpo. La contrageneralidad hace surgir, “por lógica consecuencia”, la idea de una prostitución general, complementaria de la monstruosidad general. Recordemos que Lacan, retomando palabras de Sade, nos da un aspecto cercano del “orden infame” que pretende instituir el Marqués cuando enuncia la máxima general de su razón práctica:

“Tengo el derecho de gozar de *tu* cuerpo... es lo que cualquiera tiene el derecho de decirme, lo ejerceré sin que ningún límite me detenga en los desmanes que quiera realizar...”<sup>29</sup> Máxima universal como pura ley, válida para todos los casos, y con una sintaxis llamativa, ya que comienza al modo decalógico con un Tú dirigido al sujeto. Desde el inicio declara la abolición de la propiedad personal de los cuerpos.

La decapitación de la autoridad real es la decapitación de la autoridad de un mundo, a él le corresponde una toma de la Bastilla en el orden del deseo. Ésa es la perversión, la insubordinación de las funciones vitales.

¿Qué es esta transgresión permanente en la que Sade se hace acreedor? ¿Es el sueño de un mundo en el que ya no hay más prohibiciones, instituciones, controles, leyes o normas? Por supuesto que no. La transgresión sólo busca perpetuarse, la anulación de la ley la mata. La transgresión es una recuperación incesante de lo posible, por eso exige el mantenimiento de la Norma.

Sin obstáculo no hay energía, para mantener el nivel de la energía transgresora es necesaria la presencia de la Ley. El transgresor es lo contrario de un memorioso, es un olvidadizo. La transgresión se efectúa en el no recuerdo de los actos previos. Carece de triunfos. La escritura de Sade se repite en sus descripciones del mismo modo en que se repiten los actos transgresores. La perversión sadeana es maníaca. Es la repetición de un gesto único que no pertenece a código alguno. La transgresión perversa es la marca que nos abre a lo posible en cuanto tal. La inquietud filosófica contemporánea sobre las utopías y las virtudes éticas de una política de lo posible se ha olvidado de Sade, un adelantado en éticas comunicacionales. Las vinculaciones entre Kant y Sade constituyen un buen recordatorio para los especialistas en simetrías edificantes.

El problema de Sade es que por el mero hecho de hablar mantiene la generalidad contra la que se rebela. Hablar, escribir, nos convierte en individuos específicos. El ateísmo integral con la llamada a la perversión razonable, la perversión que se explica a sí misma en el gesto libertino, se detiene en el representarse y explicitarse. Es una apelación a la reciprocidad, a

---

<sup>29</sup> Jacques Lacan: “Kant avec Sade”, en *Écrits*, Seuil, 1966, pp. 768-798.

la persuasión y al consenso. Pero la adhesión que pide la escritura sadeana tiene su estilo. El consenso es un acuerdo, pero en este caso, es una complicidad. El modelo de sociedad de Sade es la sociedad secreta con su simulacro de universalidad, mi semejante es mi compinche, y el contrato social un complot.

En este remedo de la Ilustración, la universalidad se mantiene y la contrageneralidad también.

La representación se afina, el gesto único del perverso, la escritura que ya no hace más que bautizar actos y repetir escenas, va rompiendo el orden clásico del discurso.

La representación cumple la función de un estímulo. Klossowski llama “esquema de la imaginación” al acto representativo por el cual los órganos son capaces de vaciarse de su función general. Es una estructura de ausencia que cumple el papel de un factor de excitación. Por eso el ano puede cumplir una función diferente a la de la defecación y una boca a la de ingestión. Estas fantasías se sostienen en estas estructuras en ausencia llamadas esquemas. Con los datos aportados por la sensibilidad, la imaginación, es posible armar un diagrama que haga más urgente y voluptuosa la satisfacción del deseo.

Klossowski llama forclusión del lenguaje en Sade al afuera de su lenguaje. El acto golpea las puertas del lenguaje desde adentro

Forclusión quiere decir que algo queda afuera. Ese algo que queda afuera, una vez más, es un acto a realizar, que cuanto menos se hace más golpea en la puerta; a qué puerta sino a la de la vacuidad literaria. Los golpes en la puerta son las palabras de Sade que si resuenan al interior de la literatura, no son menos, por eso, golpes lanzados desde un afuera. El afuera es precisamente aquello que por sí mismo prescinde de comentarios. Que por Sade ese afuera se ofrezca al comentario de algo que se produce al interior del pensamiento, he aquí lo que le da al texto de Sade su originalidad inquietante.<sup>30</sup>

Son los golpes del deseo, con los que Foucault anuncia el fin de la representación.

---

<sup>30</sup> Pierre Klossowski: *Sade...*, cit.