

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía



Apuntes del discurso literario en la obra de Michel Foucault

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el título de Licenciado en Filosofía

Presenta

Ezequiel Imanol Martínez González

Director

Dr. José Salvador Arellano Rodríguez

Querétaro, Qro. Junio del 2013

AGRADECIMIENTOS

Alguien dijo, en algún sitio, que los textos son cartas a los amigos; cartas que tienen una mano que la firme y una que la sostenga para su lectura. En ese sentido, agradezco profundamente al Dr. José Salvador Arellano porque, más allá de cumplir de manera protocolaria como mi director de tesis, tuve en él un lector constante, y, además, una persona que con gran generosidad me brindó más que el apoyo suficiente para redactar este trabajo, ofreciéndome un sitio y unas condiciones favorables para trabajar en ella, a la par de haberme brindado, también, una enorme confianza por la que siempre le estaré agradecido.

De igual modo, tuve en mi colega y amigo Jorge Vélez Vega, el *míster*, un lector que, además, orientó este trabajo, argumentándome puntos a favor y en contra del mismo, dirigiendo mis lecturas y escuchando, siempre y de buen modo, mis preocupaciones. Sin duda alguna este trabajo no estaría completo ni tendría los trazos y rostros que tiene de no ser por él.

A mi Madre le debo un techo siempre dispuesto para guarecerme y un camino que me empeño en reconstruir para poder hacerla sentir orgullosa. A la memoria de mi Padre, quién no alcanzó a ver este texto, este título ni a esta persona que hoy soy, pero que, sin duda, dejó un recuerdo como piedra de toque para continuar día a día.

Debo, además, agradecer a mi familia, amigos y compañera, porque fue gracias a ellos que el neurótico que esto escribe, encontró un asidero para no abandonar en ningún momento las noches y los días en que se compuso este trabajo.

Finalmente, un agradecimiento a los lectores, quienes con astuta lectura trazaron las líneas de este trabajo; en particular al Dr. Mauricio Ávila Barba, quien, al igual que el mi director de tesis y mi colega Jorge, fue parte importante de este proceso, sacando tiempo de donde parecía no haberlo para orientar el texto.

Mi enorme agradecimiento a todos, antes de que los nombres se borren.

Resumen:

Debido a que en el desarrollo de su obra Michel Foucault recurre de manera constante al discurso literario para dar cuenta de formas de saber en éste, el trabajo se plantea a manera de un rastreo a través de momentos significativos en su obra (comprendiendo títulos tales como *Historia de la locura en la época clásica*, *Vigilar y castigar* y *La verdad y las formas jurídicas*) para advertir estas referencias que establece con un discurso intransitivo como es el literario. Además de ello se presentan los pronunciamientos del autor francés con respecto a la propia literatura y sus implicaciones: desde qué momento comenzó a hacerse la pregunta por la literatura, cómo se le caracterizó, qué relación guardan las obras con los autores, etc. Para, posteriormente, presentar un problema ligado a la constitución de su “historia crítica del pensamiento” en relación a los entramados que establece con el discurso literario, a saber: la noción de “autor”. Con todo ello se busca presentar no sólo una revisión de ciertos postulados planteados y trabajados por Michel Foucault con respecto a la literatura, sino, además, el modo en que la emplea dentro de su particular forma de trabajo.

Palabras clave: discurso, literatura, saber, autor.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I: Nociones de literatura en Michel Foucault	11
• Introducción.....	11
• La pluma como bisturí.....	14
• De lenguaje y literatura.....	17
• Crítica, estructura y espacialidad de la literatura.....	24
• El problema de la ficción: otras consideraciones.....	27
Capítulo II: Del juego de mitades a la sofisticación del crimen	29
• Introducción.....	29
• <i>Stultifera Navis</i>	31
• El juego silencioso de los cautos.....	37
• El juego de mitades.....	41
Capítulo III: Problematización de la noción de “autor”	49
• Introducción.....	49
• Barthes: La muerte del autor.....	51
• Foucault: función-autor.....	57
• El filósofo enmascarado.....	62
Conclusiones	69
Bibliografía	74

Para mí la literatura fue siempre el objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera.

Michel Foucault, entrevista con Roger-Pol Droit

Introducción

Antes de que en 1656, por encargo de Luis XIV, el arquitecto Liberty Bruant iniciará la construcción del Hôpital Général pour le Renfermement des Pauvres de Paris (Hospital general para el internamiento de los pobres y vagabundos de París –hoy Hospital de la Pitié-Salpêtrière-), situado en el Distrito XIII de París -el mismo sitio en el que falleciera Michel Foucault en 1984-, ya habían aparecido con casi medio siglo de anticipación un par de figuras esenciales del “paisaje imaginario del Renacimiento”: el Quijote y Hamlet, entre otras figuras a modo de anticipación de un saber que se fraguaría durante la Época Clásica. Antes de ellos, incluso, ya circulaban relatos de navíos con peculiares tripulaciones, el primero de ellos el *Narrenschiff* de Brandt, aparecida con siglo y medio de antelación. Todas ellas obras del discurso literario cuyos caracteres, de cierto modo, aparecen a modo de anticipación de un saber, como el propio Michel Foucault mostrara en su trabajo *Historia de la locura en la Época Clásica*.

Es una constante en la obra del filósofo francés la relación que guardan sus trabajos de “historia crítica del pensamiento” con el discurso literario, al que acude a modo de dar cuenta de la presencia -en estos discursos exteriores a la filosofía- de diversas figuras en momentos de latencia de las *napas discursivas*; las cuales, siguiendo su modo de trabajo, darán paso a formas de saber que propiciarán prácticas y subjetivaciones determinadas.

En su obra se pueden encontrar referencias a la obra de Sófocles para dar cuenta de formas de investigación en la Grecia Clásica (Foucault, 1999), lo mismo que a la forma en que aborda una literatura del crimen, la literatura policiaca -donde la *sofisticación* de los crímenes sólo podían ser obra de caracteres excepcionales y no ya de “los artesanos del ilegalismo”- para contrarrestar cierto carácter de autenticación del suplicio de los condenados (Foucault, 2004) o, en otro caso, al referirse a la obra de Brandt para mostrar las composiciones literarias aparecidas en el “paisaje imaginario” del Renacimiento: las *Nef des Fous* (Foucault, 1976) del que, a su manera, formara parte tiempo después la mencionada

figura emblemática inventada por sí mismo de Alfonso Quijano, así como diversos personajes que se dan cita en la obra de Shakespeare -los cuales participan de una *locura trágica* como desgarramiento que precede a la muerte-; siendo todos estos casos una suerte de antesala de la sistematización de la locura; por citar algunos ejemplos. En otros casos, la aparición del discurso literario en la obra de Foucault no es para evidenciar saberes investidos en obras de dicho discurso, sino para mostrar de qué manera ciertos campos de saber, y sus prácticas, pueden hacer aparecer una forma particular de literatura, como es el caso del surgimiento de la “novela negra” como resultado de las prácticas penales en Europa durante los siglos XVII a XIX.

De modo tal que, a lo largo del desarrollo de su obra, Michel Foucault abreva en ejemplos del discurso literario para desarrollar una forma de trabajo consistente en un análisis de las condiciones en las que se forman ciertos discursos constituidos a partir de formas de saber. Sin embargo, pese a esta recurrencia de acudir a la literatura para explicar configuraciones de dichas formas, el autor francés nunca publicó un trabajo que hablase exclusivamente respecto de ésta, aunque sí se pronunció sobre ella en conferencias, entrevistas y artículos. Así, por ejemplo, en la entrevista que sostuvo con Roger-Pol Droit explicó la relación que guardaba con el discurso literario, apuntando lo siguiente:

Para mí la literatura fue siempre un objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera [...] Para saber lo que es la literatura, no son sus estructuras internas las que quisiera estudiar. Me gustaría captar ante todo el movimiento, el pequeño proceso por el que un tipo de discurso no literario, abandonado, olvidado, que apenas se lo pronuncia entra en el campo de la literatura. (Droit, 2004).

Resulta, además, problemática la relación en que se inscribe la propia literatura, pues para Foucault el carácter mismo de “literatura” obedece a maneras determinadas en que ficciones, poemas y relatos se hacen circular en una sociedad, dotándolos de un carácter definido por instituciones como la Universidad, generados en los últimos dos siglos a raíz de la pregunta “¿qué es la literatura?”, pregunta que Foucault identifica como cuestión contemporánea, que, emparentada por lo expuesto en autores como Roland Barthes, podría

generar una declaración de la “desaparición del autor”.

En ese sentido, esta investigación busca responder a una serie de interrogantes en torno al papel que guarda el discurso literario con respecto a la obra del filósofo francés a partir de su propia concepción sobre ella y de sus partícipes, a saber: cuál es la comprensión de Foucault sobre la literatura y su papel en tanto discurso, así mismo cuáles son los principales momentos en la literatura de los que el filósofo francés se sirve para evidenciar la construcción de formas de saber en tres momentos específicos de su obra, y, finalmente, cuál es el papel del autor y las consideraciones respecto a la desaparición de éste.

Hemos insistido ya que, pese a que el autor francés nunca publicó en vida un trabajo avocado a atender los problemas de la literatura, no puede entenderse su obra sin tomar en cuenta las referencias literarias a las que acude, refiriéndose lo mismo a la obra de Borges que de Cervantes, Proust o Kafka, entre otros. Los pronunciamientos que de manera directa hiciera sobre éstos y otros autores -así como los referidos a las problemáticas que implica el discurso literario, y que van desde su lugar con respecto al lenguaje, su conceptualización y uso del término que la designa, así cómo el de la relación que guarda con la muerte, entre otros- se hallan en numerosos artículos, conferencias, ensayos, etc. que han sido recopilados tras su muerte. El volumen más importante de ellos, en que se buscó rescatar y hacer públicos sus pronunciamientos en formatos distintos al de obra con que publicara en vida, fue el que la Editorial Gallimard publicara durante la década de los años noventa bajo el título *Dits et écrits*, el cual en cuatro tomos incluía 364 artículos, ensayos, entrevistas e intervenciones. Sin embargo, dicha recopilación no ha sido traducida al castellano en su totalidad, sino que de manera parcial se han editado volúmenes que recogen en mayor o menor medida los textos allí incluidos bajo una categorización editorial con respecto a los temas a tratar; entre ellos se encuentran los tres volúmenes publicados bajo el título de *Obras esenciales*, cuyo primer tomo responde al título de “Entre filosofía y literatura” y bajo el cual se incluyen textos realizados durante 1954 y 1970, los cuales, según sus editores, forman parte del momento en que se gestó el “estilo foucaultiano” (Morey 1996, p.p 21-22), en él los textos se agrupan en lo que su editor llamará un “replanteamiento de la pregunta por la constitución *política de la experiencia*” donde el lenguaje es parte fundamental de dicha

experiencia.

Algunos de los textos allí incluidos -y los cuales son tomados de los publicados por Gallimard- fueron también editados en el trabajo titulado “De lenguaje y literatura” bajo el mismo sello editorial, en que, rescatando la conferencia inédita que da título al libro, se agrupan escritos en torno al discurso literario y que van, como su editor Ángel Gabilondo señala, desde una ontología de la literatura a partir de la representación (“De lenguaje y literatura”) hasta el pronunciamiento -haciendo eco de Barthes- por la desaparición del autor (“¿Qué es un autor?”), precisando que Foucault es más una suerte de *experimentador* que un teórico, pese a abordar temas que estudiosos de la materia hicieran como Roland Barthes.

Pese a estos esfuerzos por recopilar en distintos volúmenes los textos que Foucault escribiera o pronunciará con respecto a la literatura, así como el rescate de entrevistas en que expone su postura con respecto a ello, no existe un trabajo dedicado a rastrear la relación que establece entre su obra y los ejemplos del discurso literario de los que se sirve, más allá de las consideraciones que al respecto hiciera. Se ha trabajado, en todo caso, desde diversos apuntes del autor francés con respecto a la literatura y su posición crítica, sin que esto signifique ver de qué modo él, en su propia obra publicada en vida, acude a ella; y es por ello que considero pertinente llevarlo a cabo aunque sea a modo de entrada -de invitación, de “apunte” (de ahí el título)- para, de este modo, esclarecer el lugar que tiene la literatura en su obra emparentado con sus propios pronunciamientos; es decir, no limitándonos a entender la literatura en la obra de Foucault a modo de postulados – recordemos, por ejemplo, su insistencia de pronunciarse en contra de ser tomado como “un crítico literario”- sino a manera de empleo de un discurso exterior a la filosofía en su particular modo de trabajo..

En ese sentido, este trabajo se plantea partir de un análisis filosófico del pensamiento de Michel Foucault realizando un rastreo en su obra para localizar y dar muestra de la relación que existe en ella con respecto al discurso literario; esclareciendo en un primer momento el pronunciamiento que Foucault hiciera sobre su postura con respecto a la

literatura para, en un segundo momento realizar dicho rastreo en sus principales obras, y, finalmente, problematizar una de las nociones sustentadoras del trabajo de Foucault: la de autor.

De este modo, en dicho rastreo, se acudirá a tres trabajos de su producción. En un primer momento se abordará su trabajo *Historia de la locura en la época clásica* para identificar en qué obras del Renacimiento iba evidenciándose una forma de saber sobre lo que posteriormente se caracterizaría como locura. En segundo momento, su texto *Vigilar y castigar* dará pie para mostrar las prácticas propiciatorias de una forma particular de hacer literatura, a saber: ejercicios de propaganda de suplicios y de “vidas infames” como antesala de la literatura negra. Finalmente, no descartándolo pese a no ser un trabajo que figure dentro de sus obras principales publicadas en vida a modo de libro, *La verdad y las formas jurídicas* -la serie de conferencias dictadas durante 1975- servirá para mostrar el análisis que Foucault elabora con respecto a la obra de Sófocles para mostrar como en el mito edípico ya existe un antecedente en los mecanismos de investigación, es decir de qué manera en el discurso literario se encuentran encubiertas prácticas de un ejercicio jurídico. A grandes rasgos –y apoyado en una diferenciación entre *discurso de verdad* y *discurso de ficción*- se buscará mostrar cómo un discurso encubre a otro, lo precede o viceversa.

Este rastreo –que constituye la parte central del trabajo- estará antecedido por un capítulo en que se aborde, a grandes rasgos, los pronunciamientos más completos que den una idea de la postura que Foucault tenía con respecto a la literatura; para ello se echará mano, como se ha insistido, de entrevistas y conferencias, siendo la que por título tiene *De lenguaje y literatura* la que lo aborde con mayor extensión.

Finalmente, para desentrañar una posible justificación al modo de trabajar de Foucault –en que lo mismo recurría a archivos clínicos o penales así como a discursos del ámbito científico, filosófico o, lo que más interesa para los motivos del presente trabajo, literarios- se examinará su ponencia presentada ante la Sociedad Francesa de Filosofía en 1969 titulada *¿Qué es un autor?*, donde, a partir de la frase de Beckett –“Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla”- Foucault aborda el problema presentado un año antes por

Barthes con respecto a la desaparición del autor. A partir de ello se buscará echar luz sobre una posible vía para incorporar en un trabajo filosófico a elementos del discurso literario.

Con ello se busca señalar a modo de hipótesis que, así como en su obra Foucault se sirve de ejemplos del discurso literario para mostrar cierto saber patente en entramados discursivos -y en dónde éstos no funcionan intransitivamente no debiéndose más que a sí mismos sino en relación a su contexto-, la literatura puede ser una forma de comprensión para formas de saber que originan o se suman a un discurso dado, sosteniendo que el discurso literario arroja un saber distinto al que se origina y engendra desde el puramente filosófico.

Capítulo I:

Nociones de literatura en Michel Foucault

Antes de emprender un rastreo en los momentos significativos de la obra de Michel Foucault en que éste recurre al discurso literario para dar muestra de la constitución de formas de saber o de discursos a partir de prácticas y saberes -lo mismo sea en el ámbito de la sexualidad, de la penalidad o la locura- habría que plantear, a grandes rasgos, cuáles fueron los pronunciamientos que hiciera con respecto a ella. Ya se ha señalado que pese a no haber escrito un trabajo abocado exclusivamente a la literatura, sí se pronunció al respecto tanto en cursos, conferencias o entrevistas, que son a las que ahora recurriremos para mostrar de qué modo se servía de este particular discurso como una herramienta más para constituir su investigación, cuál es esa especie de reja que dibuja a través de la cual trabajará en lo que, siguiendo a Morey (1996), podría denominarse una “historia crítica del pensamiento”¹.

Sobre la poca consideración que trabajos dedicados a la obra del pensador francés

¹ El término proviene del propio Foucault, quien en el apartado “Foucault” del *Dictionnaire des philosophes* bajo el seudónimo de Maurice Florence explicaba en extenso su trabajo de la siguiente manera:

“[Si cabe inscribir a Foucault en la tradición filosófica, es en la tradición *crítica* de Kant y podría] denominarse su empresa *Historia crítica del pensamiento*. No se habría de entender por tal una historia de las ideas que fuera al mismo tiempo un análisis de los errores que con posterioridad se podría evaluar; o desciframiento de los desconocimientos a los que están ligadas y del que podría depender lo que pensamos hoy en día. Si por pensamiento se entiende el acto que planeta, en sus diversas relaciones posibles, un sujeto y un objeto, en la medida en que éstas constituyen un saber posible. No se trata de definir las condiciones formales de una relación con el objeto; tampoco es cuestión de liberar las condiciones empíricas que en un momento dado han podido permitir al sujeto en general llegar a conocer un objeto ya dado en lo real. La cuestión es determinar lo que debe ser el sujeto, a qué condición está sometido, qué estatuto debe tener, qué posición ha de ocupar en lo real o en lo imaginario, para llegar a ser sujeto legítimo de tal o cual tipo de conocimiento; en pocas palabras, se trata de determinar su modo de “subjetivación”,; pues éste no es evidentemente el mismo según que el conocimiento del que se trate tenga la forma de la exégesis de un texto sagrado, de una observación de historia natural o del análisis del comportamiento de un enfermo mental. Pero, al mismo tiempo, la cuestión es también determinar en qué condiciones algo puede llegar a ser un objeto para un conocimiento posible, cómo se ha podido ser problematizado como objeto que hay que conocer, a qué procedimiento de recorte ha podido ser sometido y qué parte de él se ha considerado pertinente. Se trata, pues, de determinar su modo de objetivación, que tampoco es el mismo según el tipo de saber del que se trate” (Foucault 199b, pp 363-364)

El pasaje entre corchetes es de F. Ewald. Sobre el episodio de este artículo revísese el tercer capítulo del presente trabajo.

han tenido con respecto a sus escritos sobre literatura, ya lo comentaba Patxi Lanceros (1996) en un apartado de su trabajo *Avatares del Hombre*, en que reserva un espacio, como él señala, “específico y moderadamente amplio” para el análisis de dichos escritos con respecto a su finalidad que él halla intrínseca al proyecto general foucaultiano, a saber, el problema de la subjetividad. En dicho apartado acusa que éstos se han visto ignorados o, en todo caso, se les ha concedido “el favor de unas líneas -predominantemente elogiosas- que no suelen pasar de la constatación de una evidente belleza formal, o -en el mejor de los casos- de la sutileza y penetración analíticas” (p41); en el que muestra de dicho desinterés es la precariedad de la edición o traducción de los ensayos concernientes a la literatura.

No se trata aquí, sin embargo, de ver en qué medida la literatura tiene una inserción significativa en el trabajo de Foucault con respecto a un problema específico (como hiciera Lanceros sobre la subjetividad), ni siquiera el de un muestreo general y exhaustivo de todas las consideraciones que de ella hiciera (las cuales van, a modo intrínseco, desde el despliegue constitutivo del lenguaje como construcción infinita en la literatura, de la relación que guarda con la muerte, o de lo emparentado que está la transgresión con la locura, por poner algunos ejemplos); es más bien, y eso habría que dejarlo asentado de una buena vez, de qué modo entiende a la literatura en tanto herramienta para llevar a cabo su trabajo, para con ello emprender un muestreo general a base de momentos específicos en que la literatura se inserta como constitutivo de éste y que, finalmente, constituye la parte fundamental de este trabajo. Para dichas consideraciones habría que tomar también de ejemplo la frase pronunciada por Foucault recuperada por Ángel Gabilondo (Foucault 1996a. Introducción) la cual reza: “No soy en absoluto un crítico literario, no soy un historiador de la literatura”², así como lo que dejara ver en una de las entrevistas en que se pronunció al respecto: “Para mí la literatura fue siempre el objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera” (Droit 2004).

Así bien, según los particulares fines de este trabajo, se tratará primeramente de evidenciar cuál era la postura en la que Foucault se situaba para llevar a cabo su trabajo -no

² Gabilondo refiere aquí a *Archéologie d'une passion*, D.E., IV, p. 607.

bien definido, si no acaso expuesto, de filósofo, historiador, o de alguien dedicado a la política-. Y en ese sentido la figura del *diagnosticador*, que planteará Foucault al abordar su complicada relación con la escritura, arroja luz y da cuenta de qué modo se tenía el pensador francés con respecto a su forma de acudir al pasado, a ese cuerpo muerto, como quien tiene en la escritura un instrumento como escalpelo para abrirlo y, de ese modo, mostrar la densidad de un discurso que “orienta el campo general de nuestra mirada y nuestro saber” (Foucault 2012).

Así mismo, en un segundo momento, se abordará la conferencia *Langage et littérature* que el autor dió en la Universidad Saint-Louis de Bruselas en 1964 que constituye su pronunciamiento de mayor extensión con respecto al sitio de la literatura y en la que sostiene que ésta es tal en relación a nosotros a partir del siglo XIX, siglo en que la retórica fue sustituida por el espacio de la obra -por eso que nosotros llamamos literatura-, y en relación también al momento en que, como expone en una entrevista aledaña, desde la institución universitaria se configuró lo que la literatura clásica era en relación a la contemporánea; en suma, ese pliegue en los que diversas figuras como la *transgresión* o la relación con la muerte lo exponen en ese simulacro de la misma que toma cuerpo en el libro. Por otra parte, en la misma conferencia aborda y esboza una propuesta de cómo tener a la crítica literaria en nuestros días no ya como lectura privilegiada ni como un análisis de signos que se agota en una misma práctica, sino como una tarea del pensamiento para restablecer un lenguaje constituido desde el espacio que ocupa.

Finalmente, para esclarecer algunos de los presupuestos desde los que han sido trabajado los estudios que se ocupan de la relación antes mencionada, se apuntarán las consideraciones que el mismo Foucault hiciera con respecto a la literatura en tanto discurso particular, así como de las consideraciones que con respecto a la ficción hiciera en lo apuntado por Deleuze y que constituirá un punto esencial desde el cual emprender el muestreo de los momentos antes descritos para, de este modo, hacer visible también el desplazamiento que puede darse ya sea de un *discurso de verdad* a uno de *ficción*, y viceversa.

La pluma como bisturí

Para Michel Foucault, hijo de un médico cirujano, escribir se asemejaba a la labor de quien abre cuerpos, teniendo por instrumento la pluma. Él, que de joven quiso especializarse en psiquiatría y cuyos primeros trabajos fueron en el hospital Saint-Anne de París, encontró en la escritura (a la tardía edad de los treinta años, y mientras buscaba el modo de expresarse en una lengua distinta durante su estancia en Suecia) una vía para hacer frente a ese sistema de valores de la infancia en el que se expresaba una depreciación por la escritura -teniéndola por un acto de “producir viento” (Foucault 2012)- correspondiente al medio médico de la provincia cuyos valores, como expresara Foucault, son opuestos a la escritura.

Así lo comentó con Claude Bonnefoy en una entrevista realizada en 1968, que recientemente ha visto la luz bajo el título *Un peligro que seduce* (Foucault 2012), y en la cual explica su complicada relación con la escritura, contra la intención manifiesta de prescindir de datos biográficos o del contexto social y cultural del campo de conocimiento, al abordar un autor para así hacerlo funcionar como “puro sujeto hablante”, ante el interés del entrevistador, quien, por otra parte, le recuerda que lo que le interesa es “Michel Foucault escribiendo”, y quien encuentra en sus obras publicadas hasta entonces “un pensamiento analítico extremadamente preciso y penetrante, sostenido por una escritura en la que las vibraciones no son únicamente las de un filósofo sino que revelan a un escritor” (p. 30).

En ella, Foucault exponía:

Supongo que hay en mi pluma una vieja herencia del bisturí. Después de todo, ¿acaso no trazo sobre la blancura del papel esos mismos signos agresivos que mi padre trazaba sobre los cuerpos de los demás cuando operaba? He transformado el bisturí en una pluma. He pasado de la eficacia de la curación a la ineficacia de los comentarios; he sustituido la cicatriz sobre el cuerpo por el graffiti sobre el papel; he sustituido lo imborrable de la cicatriz por el

signo perfectamente borrable y tachable de la escritura. Tal vez incluso debería ir más lejos. Tal vez, para mí, la hoja de papel sea el cuerpo de los demás (2012, p. 42)

Si la pluma era para Foucault lo que en otro tiempo fue el bisturí del padre con que se intervenían los cuerpos en una absoluta reducción de las palabras, en un silencio en que la única escritura era la del diagnóstico, halló éste en la escritura un valor para ocuparse del problema de “qué supone la existencia de las palabras, de la escritura y del discurso en una cultura como la nuestra”. Le parecía -comentó a Bonnefoy- que nunca se había dado tanta importancia al hecho de que, después de todo, los discursos son algo que existe; y que justamente esa “densidad” de ellos es lo que trató de examinar, más precisamente, y como dirá más adelante, en su modo de aparición y funcionamiento. Y así lo exponía:

Los discursos no son una especie de película transparente a través de la cual se ven las cosas, no son simplemente el espejo de lo que es y de lo que se piensa. El discurso tiene una consistencia propia, su espesor, su densidad, su funcionamiento. Las leyes del discurso existen como las leyes económicas. Un discurso es algo que existe como una técnica, que existe como un sistema de relaciones sociales, etc. (2012, pp. 39-40)

Por otro lado, al preguntarle desde dónde escribía, si desde la filosofía, la historia o la sociología, Foucault responde a su entrevistador que ni la uno ni las otras, que él es más bien un médico, o, mejor dicho, un *diagnosticador*. Y como tal trabaja con un cuerpo muerto, con el pasado, para decir de él “cosas absolutamente serenas, completamente analíticas y anatómicas, no dirigidas hacia una posible repetición o resurrección”; y de ahí también que su escritura pueda parecer cargada de cierta agresividad porque, como explica, su lugar es el de un anatomista que hace una autopsia en busca de un foco de lesión, “ese algo que ha caracterizado su vida, su pensamiento y que, en su negatividad, ha organizado finalmente todo lo que ha sido”. Por eso cuando como un cuerpo que despierta oye gritar a sus lectores, éste se sorprende y no alcanza a decir más que “¡Vaya, si no estaban muertos!” (2012, pp. 43-45). Por el contrario, ve en su actividad algo suave, “como de fieltro”, una escritura aterciopelada “en el límite de lo afectivo y lo perceptivo” cuyo envés es que su escritura está ligada a la muerte de los demás; una relación con la muerte que, como se verá más adelante, es la que guarda todo ejercicio de escritura, y más precisamente de la literatura, a

partir del siglo XIX.

Esta postura del *diagnosticador* es justamente la que sostiene a lo largo de los trabajos de su denominada, siguiendo a Morey (1996), “historia crítica del pensamiento”, acudiendo al cuerpo de un saber como la locura, la sexualidad o la penalidad; emparentado con una postura de lo que Deleuze llamará un *emplazamiento móvil* en las formaciones discursivas y del que dice que es siempre “el de un médico, el de un clínico, el de un diagnosticador, el de un sintomatologista de las civilizaciones (independientemente de cualquier *Weltanschauung*)” (Deleuze 1987, p.39). Preguntándose Foucault si un diagnóstico ¿es tarea del historiador, del filósofo, del que se dedica a la política? (2012, p.49)

Esa mirada de *diagnosticador* iría emparentada, según se ve en su obra, y según se lo comenta también Bonnefoy, con acudir a escritores que no son ni historiadores ni médicos ni filósofos, en todo caso literatos. Lo que sorprende, comenta Bonnefoy, es que en sus obras escritores que no son médicos ni filósofos, incluso pintores, no dejan de hacernos señas. Y es que, al abrir ese cuerpo muerto que es el pasado, no hay gesto distinto en acudir lo mismo a un archivo clínico o penitenciario que a un texto que es para nosotros tenido por literatura.

Y así, siguiendo a Barthes en su distinción entre “escritores” y “escribientes”, Foucault se sitúa como parte de los segundos, en oposición a aquellos de imaginación, los que inventan. “No soy pues un escritor” dice, y añade: “Me sitúo resueltamente del lado de los escribientes, de aquellos cuya escritura es transitiva [...] de aquellos cuya escritura está destinada a señalar, mostrar, manifestar algo fuera de sí misma algo que, sin ella, habría quedado si no escondida, al menos invisible” (Foucault 2012, pp.76-77). El diagnosticador se muestra aquí no como un escritor cuya práctica de su escritura no permanece “ni por un momento erigido sobre su pedestal, para mantenerse en pie a partir de su propio prestigio”, no teniendo la intención de hacer una obra, sino el “proyecto de decir cosas”. No es tampoco un intérprete, puesto que no busca hacer aparecer cosas ocultas, olvidadas por siglos o milenios, ni encontrar “detrás de lo que otros han dicho el secreto que quisieron esconder” (p77); no trata de descubrir un sentido disimulado en las cosas o en los discursos. Su postura es otra, y así la explica:

Mi proyecto de discurso es un proyecto prósbita. Me gustaría poner de manifiesto lo que está demasiado próximo a nuestra mirada, para que podamos verlos, lo que está ahí muy cerca de nosotros, pero a través de lo cual miramos para ver otra cosa. Devolver su densidad a esta atmósfera que, a nuestro alrededor, nos asegura el ver las cosas lejos de nosotros; devolver su densidad y su espesor a lo que no experimentamos como transparencia, [...] igualmente, llegar a delimitar, a dibujar, a designar esa especie de mancha ciega a partir de la cual hablamos y vemos, para captar de nuevo lo que nos facilita la mirada alejada, para definir la proximidad que en torno a nosotros orienta el campo general de nuestra mirada y de nuestro saber. Captar semejante invisibilidad, lo invisible de lo excesivamente visible, ese alejamiento de lo que resulta demasiado próximo, esa familiaridad desconocida es, para mí, la importante operación de mi lenguaje y de mi discurso. (2012, pp. 78-79)

Parece ser esta distinción la que, por otra parte, da pistas para mostrar de qué modo Foucault acude a la obra de lenguaje de unos u otros. Incluso, para atestiguar de qué modo es que se constituyen estos lenguajes u obras, en formas de saber que nos son próximas como, en su caso, el del discurso literario, discurso del que, como se ha apuntado, trató de manera escasa pero esclarecedora; y cuyo más claro ejemplo se encuentra en lo que pronunciara en la conferencia que a continuación se trata.

De lenguaje y literatura

En la conferencia que diera en 1964 -años, por lo demás, de mayor producción en cuanto a trabajos de carácter lingüístico se refiere en su obra- en la Universidad Saint-Louis de Bruselas titulada *De lenguaje y literatura* (Foucault, 1996a), Foucault pareciera plantear, a grandes rasgos, que una obra del lenguaje es literatura en tanto lo es para nosotros, para quienes -desde el siglo XIX- la literatura se halla en lo erigido en la obra. No está tan seguro, dice Foucault, que Dante, Cervantes o Eurípides sean literatura; pertenecen a ella “en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros” (1996a, pp. 63-64).

Así, al realizar la pregunta ¿qué es la literatura?³, halla en ella dos aspectos que constituirán una primera figura en la caracterización de ésta, una correspondiente a la *transgresión* y otra a lo que llamará la *machaconería de la biblioteca*. La primera es aquella que tiene que ver con ese momento previo a la escritura, con ese constituyente que es la fábula -“algo que se está por decir y que se puede decir”-, se trata de la paradoja de la hoja en blanco que encierra la pregunta de ¿cuándo la obra es literatura? La paradoja de la obra, dice Foucault, es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco; y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada aún (1996a, p. 66). Al momento en que esa superficie blanca se rellena, las palabras que sobre ella se inscriben son una *transgresión*. La literatura se aloja en el ritual previo “que traza en las palabras su espacio de consagración” y no ya en las palabras que constituyen la página; es, en suma, el momento de la figura del escritor encerrado, y esto a causa de esa otra pregunta que se cuestiona sobre qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito sobre un libro sea literatura.

Foucault no halla en la primera frase de *En busca del tiempo perdido* (“Mucho tiempo me he acostado temprano”) ni una sola palabra que pertenezca a la literatura, se trata más bien de una *entrada* en ella

[...] no porque esa frase fuera la salida a escena de un lenguaje completamente armado [...] sino lisa y llanamente porque es la irrupción de un lenguaje a secas sobre una página completamente en blanco; es la irrupción del lenguaje sin señas ni armas en el umbral mismo

3 De modo esclarecedor Domingo Fernández Agis explica así la conferencia de Foucault en su texto “La textura de lo Impensable. Una aproximación a Michel Foucault” (Fernández, 2010): “En aquella ocasión Foucault tomó como punto de partida la pregunta: ¿qué es la literatura? Para responder sin mucha demora que dicha pregunta proviene de la literatura misma, pues para poder plantearla previamente hay que considerar que no puede identificarse la literatura con el acto mismo de escribir. En efecto, la pregunta supone la apertura de un cierto hueco en el interior mismo de la escritura, un hueco en el que tal vez sea posible encontrar su propio ser. En todo caso, en su conferencia distingue tres planos en los que podemos situar la pregunta por la literatura y explorar desde ellos posibles respuestas: a) El plano del lenguaje, en el que la literatura vendría a ser el murmullo de lo que se dice; b) El de la obra literaria, que es un espacio en el que queda atrapado el murmullo del mundo, en el que éste logra concentrarse hasta disponer de una cierta densidad y opacidad; c) El de la propia literatura, un ámbito específico que sólo empieza a existir a partir de un momento preciso, que él cree poder determinar con exactitud (...) el siglo XVIII” (p. 43)

de algo que nunca se verá en cueros: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura. (1996a, p. 67)

De ahí que, como se señalará, la obra de François-René de Chateaubriand y su contemporáneo Alphonse François de Sade se diferencien. La del primero está anclada en la pretensión de ser un libro, de ser literatura que se transporta a “esa especie de eternidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta”, que se escribe con palabra muerta no teniendo sentido sino en la medida en que permanece más allá de ella -constituyendo así una segunda figura que es la de la *muerte*-; mientras que la del segundo ejemplifica esa otra forma o aspecto que es el de la *transgresión*.

Es la de Sade la segunda forma que se halla como *asesinato* de la misma en tanto que, desde su constitución en el siglo XIX, todo acto literario funciona como transgresión de esa “esencia pura e inaccesible que sería la literatura”, un acabamiento o *asesinato inicial* de la misma, sea éste el de Baudelaire, el de los surrealistas, o, como señala Foucault, el de Mallarmé -de quien, por otro lado, identifica a su obra como un acontecimiento a partir del cual se puede formular la pregunta antes mencionada de “¿Qué es la literatura?”. Y así, en esta retahíla de autores, lo explica: “Baudelaire no es al romanticismo, Mallarmé no es a Baudelaire, el surrealismo no es a Mallarmé lo que Racine fue a Corneille o lo que Beaumarchais fue a Marivaux” (1996a, p. 68)

Se trata de una historicidad en el dominio de la literatura, en la que hasta el siglo XVIII ésta no funcionaba a razón de una serie de rechazos -cuatro para Foucault- en los que se inscribe la del siglo XX, a saber: el de la literatura de los demás, el de rehusar a éstos el derecho de hacer literatura (“discutir que las obras de los demás sean literatura”), tanto como el rechazo a uno mismo del derecho a hacer literatura y, finalmente, el “rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura” (1996a, p. 68). Ahí mismo, en oposición al lenguaje cotidiano -“les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano” dice Foucault- sostiene que cada palabra al momento de ser escrita en la paradójica página en blanco *hace señas* “hacia algo que es la

literatura”, señas que diferencian ese lenguaje real entresacado e introducido en la obra literaria del que es constituyente de la obra, la cual, dirá Foucault:

[...] no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura , están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera. (1996a, p. 69)

Apunta también que hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX se halla ese pliegue en el que nace la experiencia moderna de la literatura, “el sistema de pertenencia mutua” entre Chateaubriand y Sade autores que constituyen lo que llamaré el umbral de la literatura contemporánea⁴. “Creo que esta experiencia -escribe Foucault- no es dissociable de la transgresión de la muerte, no es dissociable de la trasgresión en la que Sade ha convertido toda su vida” (1996a,p. 71)

Así pues, de un lado está la *transgresión* o *asesinato* y, de otro, el de la *muerte*, siendo estos los aspectos en los que se distribuye el lugar donde, dice, algo como la literatura nos llega. Y apunta:

“Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura” (Foucault 1996a, p. 71)

Es este el momento donde se sitúa ese pliegue en que nace la experiencia moderna de la literatura, fines del S. XVIII e inicios del XIX, en el cual, por otra parte, es el momento en que, desde la institución universitaria, se constituyó la llamada “literatura clásica” como

⁴ Cabría señalar, sin embargo, que las referencias hechas por Foucault a obras del discurso literario son, las más de las veces, europeas cuando no específicamente francesas; lo cual vendría a mostrar una pregunta legítima sobre una unificación que hace de “la literatura” en términos generales aún y cuando ésta se halla localizada y acotada a la producción de ciertas obras en una determinada lengua. No es propósito de este trabajo discurrir al respecto, simplemente señalarlo como un punto importante sobre el cuál acudir a la obra de Foucault.

distinción y crítica de la contemporánea (propio de la transgresión), *sacralizándola* en función de hacer circular relatos, poemas o ficciones. Así lo señala en la entrevista que sostuvo con Roger Pol-Droit (2004) poco más de una década después de haber dictado la conferencia antes citada. En ella destaca además que, de algún modo, esta misma sacralización de la literatura dada desde la institución universitaria se cerraba a sí misma:

Contamos ya con una verdad: el hecho de que la literatura funciona gracias a un juego de selección, de sacralización, de valoración institucional, de la que la Universidad es a un mismo tiempo el emisor y el receptor. (Pol-Droit, p. 2)

Volviendo a las señas que la obra hace hacia la literatura, sostiene que es la primera la que llama a la segunda, “que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a las demás que es efectivamente literatura” (Foucault 1996a, p.72), a través de signos que indican que cada palabra y cada frase pertenecen a ésta, signos a los que la crítica, desde Barthes dirá Foucault, los llama la escritura. Se puede decir, apunta, que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino que, además, dice lo que es la literatura; no diciéndolo en dos tiempos, uno para el contenido y otro para la retórica, sino en una unidad que está señalada precisamente porque, a finales del siglo XVIII, la retórica desaparece.

Con esta desaparición es la literatura la que se encarga, desde ese momento, de “definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura”. Y no sólo eso, sino que además se verá obligada a tener un lenguaje único y a la vez desdoblado, diciendo a la vez una historia, contando una cosa, y haciendo visible lo que es el lenguaje de la literatura, “puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje”.

Finalmente, plantea una tercera caracterización distinta de las figuras negativas de la *transgresión* y de la *muerte*, y ésta es la del espacio de desdoblamiento que es el *simulacro* en el cual está anclada la obra: en esa distancia entre el lenguaje y la literatura y que es, a fin de cuentas, “todo el ser de la literatura”, toda vez que si se interrogara sobre el ser mismo de

la literatura se encontraría que no hay tal ser de la literatura sino, sencillamente, un simulacro de ella. Es esta figura la de Proust, o a su modo, la de Cervantes o Diderot en donde, en el primero, su lenguaje funciona como ese espacio virtual en los espejos que puede ser vislumbrado pero no tocado, y en el que tanto el segundo que “escribe el simulacro de una novela” hace lo que el tercero con su *Jacques el fatalista* en una obra que se despliega en varios niveles y que cada tanto hace saltos hacia atrás, hacia un lenguaje neutro, lenguaje propio de Diderot y de los lectores, “el lenguaje de todos los días”.

Más allá de la encajadura de los relatos unos en otros en la obra de Denis Diderot, Foucault halla en ella que en éstos se imponen “géneros de figuras retrógradas” de tres clases: el de los personajes que interrumpen el relato que oyen, el de los personajes que aparecen en el relato encajado y, por último, el de los instantes en que Diderot se vuelve hacia su lector. Y apunta sobre lo que tiene como una estructura característica de Diderot que también se encuentra en Cervantes y en otros tantos relatos que van de los siglos XVI al XVIII, lo siguiente:

Así, del corazón más escondido, más indirecto del relato, hasta una realidad que es contemporánea, antes incluso a la escritura, Diderot no hace otra cosa que desengancharse, en cierto modo, con respecto a su propia literatura. Se trata en cada instante de mostrar que, de hecho, todo ello no es literatura, y que hay un lenguaje inmediato y primero, el único sólido, sobre el que se encuentran edificados, arbitrariamente y a capricho, los propios relatos (1996, p77)

En oposición con Diderot, expone el *Ulises* de Joyce, diferenciándolo del primero en tanto que al hacer una novela que está construida sobre la *Odisea*:

no hace del todo como Diderot cuando construye una novela sobre el modelo de la novela picaresca; de hecho, cuando Joyce repite a Ulises, lo repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura (Foucault 1996, p77)

Esa forma de lenguaje que se inaugura en el siglo XIX y que tiene a *Jacques el fatalista* por una broma.

Con lo anterior, resume, podría decirse que “la obra de lenguaje en la época clásica, no era verdaderamente literatura”, y se pregunta por qué no se puede decir que *Jacques el fatalista*, o Cervantes, Racine, Corneille o Eurípides sean literatura, “salvo naturalmente para nosotros, en la medida en que lo integramos en nuestro lenguaje” (Foucault 1996, p. 78). Ante ello, y ante la pregunta sobre la relación que Diderot guarda con su propio lenguaje, apunta que podría decirse que antes de finales del siglo XVIII, en la época clásica, “toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que ella estaría encargada de restituir”; esto es, que se tenía un lenguaje como fondo inicial, “que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios” como lenguaje soberano que cualquier otro lenguaje humano debía restituirlo a base de traducirlo, de transcribirlo, de repetirlo. Toda vez que ese lenguaje, el fundamento de cualquier desvelamiento, estaba oculto, no podía transcribirse directamente, por lo que eran necesarios los deslizamientos y las torsiones de palabras en el sistema de la retórica.

Y se pregunta:

Después de todo, qué eran las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc., sino el esfuerzo por, con palabras humanas que son oscuras y ocultas en sí mismas, reencontrar, mediante un juego de aberturas y como a través de enredos, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y como tarea restituir y restaurar. (1996a, p. 78)

El lenguaje literario se situaría entre uno charlatán, que no decía nada, y uno absoluto, que lo decía todo pero no mostraba nada; allí en la medianía, mediante un juego de figuras que eran las de la retórica, la obra clásica trataba “de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia, a la luminosidad misma de los signos”⁵, lo cual la caracterizaba.

5 Aquí Foucault refiere a Berkeley y a “los filósofos del siglo XVIII” para usar el término de los *signos*.

La literatura así entendida comienza cuando, como dice Foucault, ha callado aquel lenguaje que no había dejado de estar supuesto durante milenios; a partir del momento en que “se deja de estar a la escucha de ese habla primera y, en su lugar, se deja oír el infinito de murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas”, en el momento en que la obra no toma cuerpo ya en las figuras de la retórica sino en el volumen del libro que sustituye el espacio de la primera. Y, sin embargo, constata que el libro se ha convertido en un acontecimiento tardío en el ser de la literatura, cuatro siglos después de haber sido inventado técnicamente; teniendo, como ya se ha apuntado líneas arriba, al Libro de Mallarmé como el primero que tiene el estatuto de literatura que al “repetir y anular al mismo tiempo todos los demás libros [...] responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar” (1196a, p.79).

Crítica, estructuras y espacialidad de la literatura

Para seguir aproximándonos a saber desde dónde propone que se aborde la literatura, habría que continuar esbozando lo que a grandes rasgos trabaja en el segundo día de sesiones de la mencionada conferencia, en el que Foucault vuelve sobre un par de problemas con respecto a la literatura. El primero de ellos, el concerniente a la crítica, ese lenguaje segundo (el que habla de la literatura) que se encuentra proliferado de manera espesa y a causa del cual el primero, el literario, se ha visto adelgazado, según acusa el autor. El segundo problema, derivado de ello, es la propuesta que esboza sobre un posible análisis, esto luego de que encuentra que el problema de la crítica ya no estriba en su antiguo carácter, aquél que se situaba como intermediario de la escritura y la lectura, y que hacía tener a ésta como una lectura privilegiada a través de la cual la escritura se hacía accesible. Por el contrario, halla dificultoso saber cómo abordar a la crítica así y como la encuentra en el momento en que escribía y que ha pasado de ser únicamente este segundo lenguaje y es, por el contrario, uno primero en tanto que es escritura; y es que, en resumidas cuentas, encuentra que la crítica ha pasado a ser un acto de lectura que no se interesa ya

por el momento de la creación, y es más bien un acto de escritura, a su vez un primer lenguaje.

Así pues, para poder abordar a la crítica en su complejidad no ya de lectura privilegiada sino también en tanto escritura, encuentra que a mediados del siglo veinte, con Jakobson a la cabeza, se ha propuesto tenerla por *metalenguaje* como noción para intentar explicar qué es la crítica, toda vez que ésta cumple con la doble cualidad de poder definir, por una parte, las propiedades de un lenguaje dado y, por la otra, las leyes y códigos del primer lenguaje (el literario). Sobre éste no cabe aquí detenerse demasiado, en todo caso solo señalar que Foucault encuentra que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, tanto que, debido a su particularidad de suspender el código de la lengua en que está situada⁶, pudiendo no valer absolutamente, el metalenguaje, como noción para explicar la crítica, se ve rebasado toda vez que para serlo implicaría hacer una teoría “de toda habla efectivamente pronunciada, a partir del código establecido por la lengua” (1996a, p 86).

Allí mismo al mostrar otra de las particularidades de la literatura, que consiste en ser el único ser en el mundo absolutamente repetible, Foucault señala que ha habido principalmente dos formas de la crítica: la primera, consistente en “una ciencia de las repeticiones formales del lenguaje” (retórica) y la segunda, la del “análisis de las identidades a través de los lenguajes” (lo que formalmente ha sido la crítica); y se pregunta si no sería posible, si no es que ya es así, una forma que consistiría de un desciframiento de la autorreferencia en la literatura, “de la implicación que la obra se hace a sí misma”. Formula la

6 Al respecto Foucault menciona en la conferencia: “La literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. [...] Podemos decir sencillamente que la literatura es el riesgo siempre corrido y siempre asumido por cada palabra de una frase de la literatura, el riesgo de que, después de todo, esa palabra, esa frase, y a continuación lo demás no obedezcan al código. Hay diferencia entre las dos frases siguientes: “Mucho tiempo me he acostado temprano” y “Mucho tiempo me he acostado temprano”, siendo la primera la que yo digo y siendo la segunda la que leo en Proust, que son verbalmente exactamente idénticas; en realidad, son profundamente diferentes. A partir del momento en que la frase está escrita por Proust en el umbral de *En busca del tiempo perdido*, es posible, al final, que ninguna de estas palabras tenga exactamente el sentido que les demos, a estas mismas palabras, cuando las pronunciamos cotidianamente, y es también muy posible que el habla haya suspendido el código en que ha sido tomada” (p85)

pregunta de si “¿no habría lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje?” y refiere el primer momento de repetición al canto VIII de la *Odisea* en que Ulises en mitad de un banquete escucha a una aeda cantar las aventuras de éste que se halla oculto.

Escribir no es contonear la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra, y tendría tal vez que decirse que la literatura occidental [...] ha debido comenzar con Homero, Homero que precisamente ha utilizado en la *Odisea* una muy sorprendente estructura de repetición⁷ (1996a, p.87)

Tras ello elabora un esbozo de las dos direcciones en las que podrían ser reagrupados los análisis literarios. El primero con respecto a las estructuras significativas y significantes de la obra a través de cuatro formas de sedimentos semiológicos, y que van desde las regiones que ocupa la literatura en la red de signos de una sociedad (económicos, religiosos, sociales, monetarios, etc.) a las estructuras de una semiología lingüística, el de la red de utilización de signos de la escritura (ciertas palabras y ciertas estructuras) así como, finalmente, el de los signos de implicación o auto implicación y que se hallan desde Homero hasta Proust, y, de los que dice que “nos enseñaría ciertamente muchas cosas sobre lo que es la literatura” (p93). Allí mismo advierte que al aplicar los métodos semiológicos indistintamente a la literatura se olvida de que el lenguaje es uno más en una red amplia de signos (los mencionados líneas arriba) tanto como que la literatura hace uso de estructuras muy particulares que nada tienen que ver con las del lenguaje cotidiano. Sobre ello, muy concisamente, acusa: “Es verdad que la literatura está hecha con lenguaje. Como, después de todo, la arquitectura está hecha con piedra. Pero de ello no hay que sacar la consecuencia de que es posible aplicarle indiferentemente las estructuras, los conceptos y las leyes que valen para el lenguaje en general” (Foucault 1996a, p.93).

Por otra parte, una segunda dirección al reagrupar los análisis, sería la concerniente a la espacialidad, donde señala que desde Herder hasta Heidegger el lenguaje -en tanto *logos*-

⁷ Acerca de las formas de repetición en la literatura, Foucault vuelve en otro trabajo, *El lenguaje al infinito*, (Foucault 1996a)

había “tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo bajo su vigilia inmóvil” (1996a, p.95), y que es desde Bergson a partir de quien se tiene la idea de que tras todo lenguaje había espacio, con lo cual se deja ya el parentesco que se pensaba era con el tiempo. Al respecto menciona, que la función de la literatura no es el tiempo sino el espacio:

Puesto que, de manera general, sólo hay signo significante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguiente, en un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permitiría ser signo, ya que lo que le permite ser signo no es el tiempo, es el espacio. (Foucault 1996a, p.96)

Con esta vuelta a la predominación del espacio en el ser del lenguaje -la obra- Foucault refuerza aquél cambio que ya advertía con respecto al nacimiento de lo que para nosotros es literatura, aquél lenguaje que tras desaparecer la retórica se halla alojado en el espacio mismo de la obra, de la “machaconería de la biblioteca”, donde la materialidad de este es, como dirá, el soporte accesorio de un habla preocupada por la memoria. “Y helo aquí convertido, y esto es la literatura, más o menos en la época de Sade, en el lugar esencial del lenguaje, su origen siempre repetible, pero definitivamente sin memoria” (1996a, p.102). Mostrando también que la tarea del análisis literario es desde ya tarea de la filosofía y, en general, del pensamiento, de ese lenguaje fracturado, puesto que:

poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se le aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centelleo, a la tempestad inmóvil del mediodía (p. 103)

El problema de la ficción: otras consideraciones

Una vez que se ha revisado tanto la imagen que Foucault tenía de sí en su proceder de investigador –la del *diagnosticador*- así como de las ideas generales que grosso modo expuso en su conferencia *De lenguaje y literatura*, donde alcanza a esclarecer puntos importantes como el hecho de que la literatura es tal en relación a nosotros, y que ésta se halla erigida sobre la espacialidad de la obra y no ya en la palabra difuminada de la retórica. Además, y en concordancia con lo que ahí expone, se ha mostrado cómo identifica en el siglo XIX el momento en que desde la institución universitaria se denominó y agrupó a cierto número de textos que ahora tenemos por literatura.

Por último habrá que tener en cuenta aquel pronunciamiento que hiciera Foucault en la entrevista que sostuvo con Lucette Finas para *La Quinzaine Littéraire* en 1977 donde, al preguntársele por el tratamiento que hace de los hechos y discursos engarzados en un mismo discurso en su *Voluntad de saber*, refiere lo siguiente con respecto al uso de las ficciones:

En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, 'fabrique' algo que no existe todavía, es decir, "ficcione". Se "ficciona" historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se "ficciona" una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica (Foucault 1992, p. 162)

Es verdad que se trata apenas de una cita entresacada de una conversación y no ya de un trabajo en extenso o, cuando menos, de un curso pronunciado; sin embargo, parece que en ello sintetiza lo que de fondo constituye su obra, a saber: que detrás de una cultura y una época existe una *episteme* "que define las condiciones de posibilidad de todo saber; sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente investida en una práctica" (Foucault 2007 p.166), y del que podemos servirnos para establecer los ámbitos en los que se desarrollará el muestreo en el apartado siguiente, donde se presentarán los momentos en que en la obra del autor francés aparecen por un lado los discursos de verdad -aquellos que

son transitivos- y los de ficción -los intransitivos, propios de la literatura- dejando ver que en algunos casos los segundos dan pie para que se establezca un discurso de verdad (la sexualidad, la penitencialidad, la locura, etc.), donde la literatura funciona como anticipo, como umbral de una forma de saber; habiendo otros también en que se da de modo inverso, siendo el discurso y sus prácticas, la forma de saber, la que propicie un modo de literatura, de discurso de ficción. Todo dentro de esa otra postura que Foucault sostenía en la entrevista antes citada con Roger Pol-Droit donde exponía que en su obra su intención era pasar de la *expectativa* -“destacar la literatura ahí donde la hay”- a una *negativa*, haciendo reaparecer el resto de discursos no-literario o paraliterarios elaborados en una época dada.

Capítulo II:

Del juego de mitades a la sofisticación del crimen

Es bien conocida la presencia del cuento “El idioma analítico de John Wilkins” en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, ese cuento de Borges en que Foucault a partir de la exótica taxonomía ahí descrita daba cuenta de la imposibilidad de ciertas agrupaciones en el discurso (“lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”). No solo eso, dicho prefacio abre con la declaración de que el mencionado libro nació del texto de Borges, “de la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento”. El cuento del argentino funciona como entrada para realizar una arqueología en que se muestra de qué manera una *episteme* en una cultura, y en un delimitado momento, define las condiciones de posibilidad de todo saber. Siguiendo a David Bak Geler (2008), a lo largo de todo el libro la literatura irrumpe a los cortes arqueológicos de los saberes estudiados de la Época Clásica y la Moderna, sin estar a su mismo nivel; sin embargo, al estar encubierto su sitio, los discursos literarios se muestran como “un reto para lo pensable”, y, en ese sentido, paradójico es el cuento de Borges que da entrada al libro.

Lo no-pensado, “este tejido que nos atrapa como una tela de araña y nos obliga y contamina a pensar de determinada manera, marcando los bordes de lo posible”⁸, obstruye el acceso del pensamiento a la literatura. Del saber de la Época Clásica y de la época Moderna ha quedado excluida la literatura en su forma no domesticada. Los discursos literarios son, así, un reto para lo pensable.

Y qué mejor manera de testimoniar tal idea que presentar a uno de esos textos impensables como causante y detonador de un libro. El texto literario es el de Borges; el libro, *Las palabras y las cosas* [...] Nótese el énfasis que hace Foucault en afirmar que es a nuestro pensamiento, el de nuestra época, al que tal texto hace tambalear. Y es que no hay, para Foucault, ningún fantasma de trascendentalismo en la literatura; al igual que todos los discursos,. Se inscribe

8 María Inés Gracia Cnal, *El loco, el guerrero, el artista. Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault*. México, UNAM-Xochimilco/ Plaza y Valdés Editores, 1990, p32.

en un a priori histórico, pero su particularidad es que hace tambalear ese mismo a priori.
(Geler 2008, p.17)

Ahora bien, como ya hemos señalado no es este el único caso en que en medio del trabajo de Foucault acontece un discurso literario; todo lo contrario, en su obra esto es una constante e incluso hay quien afirma que ésta no puede ser entendida sin un bagaje literario detrás. Una y otra vez detrás de su historia crítica del pensamiento aparecen referencias al discurso literario, discurso que se inserta como un elemento más en los archivos que constituyen su genealogía y arqueología.

Es precisamente esta aparición la que a continuación queremos mostrar, tomando tres momentos específicos de su labor en que, según los específicos fines de cada trabajo, aparecen obras del discurso literario. Para acceder a una diferenciación en el rastreo realizado en la obra de Foucault nos servimos de aquella diferenciación enunciada en el capítulo anterior en la que, por un lado, se mostraba al *discurso de verdad* y por el otro, al *discurso de ficción*. Este par de caracterizaciones sirven para que, siguiendo lo apuntado por Barthes, pueda englobarse dentro de uno –el de *ficción*- a esos discursos intransitivos que, a diferencia de los transitivos –los de *verdad*-, no tienen de suyo una pretensión de señalar o decir algo del mundo. Así pues, de un lado se situarían los *discursos de verdad*, y sus prácticas en que éstos se envisten, y del otro los *discursos de ficción*, propios de la literatura.

El interés en este capítulo está pues en mostrar de qué modo un *discurso de ficción* precede a uno de verdad, y viceversa. Así, en primer momento se mostrará cómo en el “paisaje imaginario del Renacimiento” comienzan a aparecer figuras, tanto en la literatura como en la plástica, que más adelante podrían ser identificadas y señaladas desde la sistematización y práctica de un saber –el de la locura. En segundo momento, y a la inversa, se muestra cómo las prácticas penitenciarias, particularmente los suplicios, desembocarán en la aparición de una literatura del crimen, con caracteres perfeccionados y originados desde las prácticas de un saber como el jurídico. Por último, y siendo la excepción en cuanto a la procedencia del texto, se mostrará cómo detrás de un acontecimiento del discurso literario, del de ficción, puede mostrarse un saber distinto hasta el que ahora ha aparecido,

así en el *Edipo Rey* de Sófocles Foucault ve no un complejo de nuestra cultura ligado a nuestro deseo, sino un complejo ligado a ciertas prácticas de la penalidad que perviven hasta nuestros días; decíamos que es este un caso excepcional ya que a diferencia de los ejemplos anteriores, el texto no procede de un trabajo que figure dentro de la producción de Foucault desarrollada y pensada a modo de libro, sino que se trata de una conferencia, sin que ello demerite lo ahí expuesto.

Desde luego que los momentos no se agotan en estos, tres, sin embargo éstos dan cuenta de las formas en que la literatura aparece ligada al trabajo de Foucault, una a modo de umbral de un saber y prácticas específicas, la otra como causa de un saber y, finalmente, otra a modo de conjunción de éstas en una revisión de acontecimiento de un discurso de ficción.

Stultifera Navis

En el capítulo primero de su *Historia de la locura en la época clásica I*, titulado “Stultifera Navis”, Michel Foucault señala que tras la desaparición de la lepra al final de la Edad Media -en parte debido al final de las Cruzadas y con ello a la ruptura de los lazos entre Europa y Oriente, donde se hallaban los focos de infección- un fenómeno que la sustituirá, o que acaso será parte de su herencia, es aquél al que halla complejo y, del que dice, la medicina tardará en apropiarse: la locura. Sin embargo, señala también, que habrá un momento de latencia, casi dos siglos, en que aparecerán figuras esenciales de este fenómeno en el “paisaje imaginario”, ya que antes de suscitar afanes de exclusión, “antes de que la locura sea dominada, a mediados del siglo XVII, antes de que en su favor se hagan resucitar viejos ritos, había estado aunada, obstinadamente, a todas las grandes experiencias del Renacimiento” (Foucault 1976, p20)

La primera de éstas figuras es aquél “extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos” (Foucault 1976, p21), embarcación de locos, el *Narrenschiff* de Brandt, composición literaria aparecida en 1497 y la cual forma parte de la

moda consistente en componer “estas naves cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico”, composiciones que cruzan todo el siglo XV desde el *Blauwe Schute* de Jacob van Oestvoren, referido por Foucault, hasta el *Nef des princes et des batailles de Noblesse* y el *Nef des Dames verteuses*, de 1502 y 1503 respectivamente. De estas marítimas composiciones literarias, de estos navíos novelescos, dirá el autor que el que efectivamente existió, o más precisamente, el que es muestra de una práctica, son los navíos de locos en los que éstos sujetos eran confinados a embarcaciones o transportados a través de éstas de un sitio a otro, emparentando la sinrazón con lo marítimo -y de esto da ejemplos que abrevan en la literatura como el reclamo de Isolda al encontrar arrojado por barqueros a un Tristán que se hace pasar por loco. Y se pregunta por qué, si la locura y el agua están unidos desde mucho tiempo atrás en la imaginación occidental, es hacia finales del siglo XV que aparece la formulación del tema en la literatura y la iconografía “¿Por qué de pronto esta silueta de la Nave de los Locos, con su tripulación de insensatos, invade los países más conocidos? ¿Por qué, de la antigua unión del agua y la locura, nace un día, un día preciso, este barco?” (Foucault 1976, p.28) sosteniendo precisamente que desde el siglo XV “el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental” ya sea en el papel protagónico que en las farsas toma el personaje del necio, el bobo, el loco, o sea en la “literatura sabia” del antes mencionado Brandt o Van Oestvoren, Corroz o Louis Labé, lo mismo que en las imágenes del Bosco o Brueghel⁹, todos ellos ejemplos referidos por el propio Foucault¹⁰.

Foucault apunta que en este momento de latencia, al inicio del Renacimiento y casi durante todo un siglo, la locura se hallará fragmentada, vista ya sea como una *experiencia trágica* -donde se alojarían Bosco, Brueghel, Durero “y todo el silencio de las imágenes” en

⁹ La generalización en las obras de los pintores, así como las ediciones de las obras literarias, siguen a las expuestas por el propio autor, en las que nos e refieren títulos de obras en particular o ediciones de los mismos.

¹⁰ Cfr. Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. Primera parte “Stultifera navis” donde anota lo siguiente:

“Una sucesión de fechas habla por si misma: la Danza Macabra del cementerio de los Inocentes data sin duda de los primeros años del siglo XV; la de la Chaise-Dieu debió de ser compuesta alrededor de 1460, y en 1485 Guyot Marchand publica su *Danse Macabre*. Estos sesenta años, seguramente, vieron el triunfo de esta imaginaria burlona, relativa a la muerte. En 1492 Brandt escribe el *Narrenschiff*; cinco años más tarde es traducido al latín; en los últimos años del siglo, Bosco compone su “Nave de los locos”. El *Elogio de la locura* es de 1509. El orden de sucesión es claro” (p30)

tanto trágica locura del mundo- o bien como *conciencia crítica* -donde, por su parte, se alojarían el mismo Brandt, o bien Erasmo y la tradición humanista “atrapada en el universo del discurso”-. Sin embargo, dirá de la primera que comienza a quedar a la sombra, o, más precisamente, comienza a ocultarse, poniéndose de relieve la conciencia crítica de la locura, sin que ello signifique un hundimiento o desaparición de la experiencia trágica, cuyos restos permanecerán visibles en la obra de Goya o en algunas páginas de Sade. Y al respecto explica:

La experiencia clásica, y a través de ella la experiencia moderna de la locura, no puede ser considerada como una figura total, que así llegaría finalmente a su verdad positiva; es una figura fragmentaria la que falazmente se presenta como exhaustiva; es un conjunto desequilibrado por todo lo que le falta, es decir, por todo lo que oculta. Bajo la conciencia crítica de la locura y sus formas filosóficas o científicas, morales o médicas, no ha dejado de velar una sorda conciencia trágica. Es esto lo que han revelado las últimas palabras de Nietzsche, las últimas visiones de Van Gogh. (Foucault 1976, p.51)

Es pues en el siglo XVI que se constituyen los privilegios de la reflexión crítica, en parte gracias a que la locura se ve desplazada e investida, recibida y plantada en la razón misma; se trata, como dirá Foucault, que “la verdad de la locura es ser interior a la razón, ser una figura suya, una fuerza y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de sí misma” (1976, p.62). Es durante este periodo, fines del siglo XVI y principios del XVII, que la locura se hace presente en la literatura, en un arte que, dirá Foucault, “en su esfuerzo por dominar esta razón que se busca a sí misma, reconoce la presencia de la locura, la rodea y le pone sitio, para finalmente triunfar sobre ella” (1976, p.63).

Habíamos visto ya como este periodo de latencia al que refiere el autor se inauguraba con las embarcaciones de locos en correspondencia con una práctica de la vieja Europa, de qué manera un discurso de ficción -el de la obra de Brandt- se erigía sobre esta práctica. Se trata ahora de ver cómo en el desarrollo de un saber, el de la locura, y específicamente en este momento en que se ve investida por la razón, se muestra en la obra de Cervantes, de Scudéry o Shakespeare, nombres -al menos el primero y el último- que al día de hoy son referentes monumentales de la historia de la literatura, y en los que esta particular forma de

locura se muestra ya sea en el caballero andante de *Don Quijote* o en el trágico protagonista del *Rey Lear*.

La primera de las figuras en que se “acarreará la experiencia trágica de la locura por una conciencia crítica” se halla en la *locura por identificación novelesca* que encarna el Quijote, y que se hallará repetida, según Foucault, en el siglo XVIII. En esta se encuentra una inquietud por las relaciones que guardan la realidad y la imaginación, la invención fantástica y las fascinaciones del delirio; en ella “del autor al lector las quimeras se transmiten, pero aquello que era fantasía por una parte, se convierte en fantasma por la otra” (p63).

La segunda, aunque no siendo un modelo literario, corresponde a *la locura de la vana presunción*, donde, como explica Foucault, el loco por medio de una adhesión imaginaria se “permite atribuirse todas las cualidades, todas las virtudes o poderes de que él está desprovisto” (p64); es este el caso del licenciado Osuna, personaje del capítulo primero de la Segunda Parte de *Don Quijote*, quien se cree Neptuno, y es también, como apunta el autor, el caso de Chateaufort en el *Pédant joué*, el de los siete personajes de los *Visionaires* y el de M. de Richesource en *Sir Politik*, todos ellos personajes que sostienen una imaginaria relación consigo mismos y que, al engendrar los defectos mas comunes, “denunciarla es el primero y último sentido de toda crítica moral” (p65).

La tercera, que pertenece a su vez al mundo moral, es *la locura del justo castigo*. En esta la que aparece en *Macbeth* de William Shakespeare, donde la esposa del barón de Glamis, Lady Macbeth, en la primer escena del quinto acto experimenta esta forma de locura, la cual se caracteriza por infringir un castigo que, al desdoblarse *revela la verdad*. “Lady Macbeth revela -dice Foucault- 'a quienes no deberían saberlo', las palabras que durante mucho tiempo ha murmurado solamente a 'sordas almohada’” (p65). Es también esta locura que “castiga, por medio de trastornos del espíritu, los trastornos del corazón” (p65) la que también experimenta Erasto perseguido por las Euménides y condenado por Minos. Se trata de una locura, en cuyos gritos sustituyen la conciencia y hacen así una justicia verídica. “La locura, con sus palabras insensatas, que no se pueden dominar , entrega su propio sentido, y dice, en sus quimeras, su secreta verdad” (p65), según dice Foucault.

El último de los tipos de locura es la de la *pasión desesperada*, que figura tanto como castigo que como calmante. Castigo en tanto que es un “amor engañado en exceso” cuya única salida es la demencia (“el loco amor era más amor que locura” dice Foucault), el cual una vez que se ve dejado solo, “se prolonga en el vacío del delirio”. Y calmante toda vez que si conduce a la muerte es, como dirá Foucault, una muerte donde aquellos que se aman no serán jamás separados; un calmante que “extiende, sobre la irreparable ausencia, la piedad de las presencias imaginarias” (1976, p.66). Es este tipo de locura el que se halla en la última canción de Ofelia, en Ariste de la *Locura del sabio*, pero sobretodo, apunta el autor, en el *Rey Lear*.

Una y otra vez en estos tipos de locuras aparecen dos autores a quienes Foucault tiene por “elevados modelos”: Shakespeare y Cervantes. El primero, un autor en cuya obra la locura se encuentra emparentada con la muerte y con el homicidio; en el segundo, donde las formas se ordenan hacia la presunción y las complacencias de lo imaginario. De ambos, de quienes apunta que tendrán imitadores que “los moderan y desarman”, dirá que se trata de testigos de la locura trágica nacida en el siglo XV y no de una experiencia crítica y moral de la Sinrazón desarrollada también en la época. Resumiendo, que a través de un contraste en su obra podrá descifrarse lo que sucede a principios del siglo XVII en “la experiencia literaria de la locura”.

“En la obra de Shakespeare y Cervantes -dirá Foucault-, la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recursos” (1976, p.66), esto es que se halla impedida de volver a la razón, es la plenitud de la muerte; “una locura que no necesita médico, sino la misericordia divina solamente” dirá parafraseando al inglés. La locura ligada estrechamente a la muerte como inminencia del fin. Es esta la locura de Ofelia y también la del ingenioso hidalgo que tras recorrer en el delirio recobra la razón al tiempo de morir, seña de que su vida se acaba. “De golpe, la locura del caballero ha adquirido conciencia de sí misma, y ante sus propios ojos se convierte en tontería” (p67).

Pero con ellos, que situaron la locura en las regiones últimas, desaparece y se

desplaza la realidad trágica de la misma y comienza a considerársele en el aspecto irónico de sus ilusiones; siendo la locura un lugar intermedio, un nudo más que un desenlace en la literatura del siglo XVII. En ella, el castigo no es real, sino imagen de uno, una falsa apariencia de un crimen o ilusión de una muerte. “La locura es despojada de su seriedad dramática: no es castigo ni desesperación, sino en las dimensiones del error” (1976, p. 68). “Desalojada en la economía de las estructuras novelescas y dramáticas -dirá Foucault-, permite la manifestación de la verdad y el regreso apacible de la razón”. Sin embargo, no por ello deja de ser esencial, ya que constituye, según el autor, el elemento a través del cual se consigue derrotar la ilusión y a través del cual el personaje comienza a desenredar la trama. La locura es, en ese sentido, “la forma más pura y total de *qui pro quo*” y también “la más rigurosamente necesaria en la economía dramática”, ya que toma lo falso por verdadero y a la muerte por la vida, no teniendo necesidad de ningún elemento exterior para el desenlace verdadero. Oculta la verdad, sí, pero a la vez empuja a los personajes dentro de esta estructura a develarla. “La locura es el gran engañoso de las estructuras tragicómicas de la literatura preclásica” (Foucault 1976, p.70), desplazado el embarco por el encierro.

Luego de esto nace la experiencia clásica de la locura, como sostiene Foucault hacia el final del primer capítulo. La locura que había aparecido de modo inaugural en el paisaje imaginario del Renacimiento emparentada con la vieja práctica de exclusión de los locos ve encallar el barco en que navegaban. “Retenida y mantenida, ya no es barca, sino hospital” (Foucault 1976, p.72)

La gran amenaza que aparece en el horizonte del siglo XV se atenúa; los poderes inquietantes que habitaban la pintura del Bosco han perdido su violencia. Subsisten formas, ahora transparentes y dóciles, integrando un cortejo de la razón. La locura ha dejado de ser, en los confines del mundo, del hombre y de la muerte, una figura escatológica; se ha disipado la noche, en la cual tenía ella los ojos fijos, la noche en la cual nacían las formas de lo imposible. El olvido cae sobre ese mundo que surcaba la libre esclavitud de su nave: ya no irá de un más acá del mundo a un más allá, en su tránsito extraño; no será ya nunca ese límite absoluto y fugitivo. Ahora ha atracado entre las cosas y la gente. Retenida y mantenida, ya no es barca, sino hospital. (Foucault 1976, pp. 71-72)

Hasta aquí hemos visto que pese a los desplazamientos y bifurcaciones de las formas de locura -ya sea como *experiencia trágica* o como *conciencia crítica*- ésta se halla estrechamente ligada a la literatura y que a través de ella se muestra. Es lo mismo en el navío de Brandt, en la realeza de Shakespeare o en el caballero de Cervantes donde se aloja y anticipa una forma de saber específico, el de la Sinrazón, que se desarrollará a lo largo de la época clásica sin perder la cercanía con la literatura -de Roussel a Artaud, por ejemplo. Hasta aquí el recorrido para mostrar de qué modo ya en el paisaje del Renacimiento aparecen figuras de un saber alojadas en ficciones que lo mismo se insertaban en una práctica común (la de los navíos), o figuraban como tipos de locura (el de la vana presunción, de la identificación novelesca o cualquiera de las antes mencionadas); y que se anticipan a la institucionalización y espacialización (los sitios de encierro) de un saber que a su vez engendra relaciones de poder (el loco, el cuerdo). Funcionando aquí el discurso literario -de ficción- como umbral de un discurso de verdad, el de la Sinrazón, la locura, y a través del cual se muestran tipos recurrentes que figuraran a lo largo de su desarrollo, dejando ver de una vez de qué modo se constituye un saber.

Es tiempo ahora de pasar a otro momento en la obra del autor francés para ver, de modo inverso, cómo una práctica de un discurso de verdad -el de la vigilancia y penalidad- sirve como umbral para una particular forma de un discurso de ficción, a saber: la novela negra aparecida en el XIX.

El juego silencioso de los cautos

Dentro de su obra de 1975 *Surveiller et punir*, que se propone como “una genealogía del actual complejo científico-judicial en el que el poder de castigar se apoya” (Foucault 2009, p32) según refiere el propio autor en el primer apartado del libro, Michel Foucault traza y describe la transición que supuso el que, hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX, en el sistema penal se sustituyera el espectáculo punitivo por un acto de administración, teniendo al castigo como una función social compleja con técnicas específicas.

Dentro de esta historia que va describiendo, Foucault señala hacia el final del segundo apartado, “La resonancia de los suplicios”, de qué modo en las ceremonias del suplicio el pueblo era partícipe no sólo como espectador o testigo, sino que, en tanto personaje principal de éstos, comprobaba y tomaba partido bien fuera del lado de los jueces, las leyes o el poder representado del soberano (donde el castigo se ve como derecho de hacer la guerra), o bien del de los sujetos de castigo. Describe también cómo a raíz de un temor político por parte del poder, debido a la creciente solidaridad por parte del pueblo para con los “pequeños delincuentes” que intervienen así en el juego del suplicio, se hacen circular los “Discursos del patíbulo”, que no es otra cosa que la toma de palabra de los condenados “no para clamar su inocencia, sino para atestiguar su crimen y la justicia de su sentencia” (p78), siendo éstos discursos ficticios en algunos casos, para con ello hacerlos circular “a título de ejemplo y de exhortación”. Sin embargo, éste género que Foucault llama de las “últimas palabras de un condenado” desemboca en un equívoco de esta literatura con lo cual se comienza a ver al condenado como un héroe “por la multiplicidad de sus fechorías ampliamente exhibidas, y a veces por la afirmación de su tardío arrepentimiento”.

Pese a que Foucault declarara en una entrevista con Roger-Pol Droit que en esta obra no trató más que “de la mala literatura” (Droit 2004) sirve lo que allí muestra, pues con ello se evidencia no sólo una forma en que se constituirá un género literario, la novela negra, sino que da cuenta de cómo en éste caso un discurso de verdad y sus prácticas generan un discurso de ficción en el que los protagonistas de la criminalidad, ya sean representantes políticos o delincuentes, se ven modificados y, hasta algún punto, sofisticados ya que no se trata solamente de la descripción del suplicio y de la vida de los criminales, sino de la lucha intelectual que supone la investigación.

“Padres y madres que me escucháis, vigilad y escuchad bien a vuestros hijos [...] fui jefa de una banda de ladrones, y por eso estoy aquí. Repetid esto a vuestros hijos y que al menos les sirva de ejemplo” dice Marion Le Goff, jefa de una banda criminal en Bretaña a mediados del siglo XVIII, según refiere un documento de 1896¹¹ y que Foucault retoma para

11 Referido por Foucault Corre, *Documents de criminologie rétrospective*, 1896, p. 257.

mostrar de qué modo se hacían circular, las más de las veces, discursos ficticios a título, como ya se ha mencionado, de ejemplo y exhortación. “Un discurso así -señala el autor- está demasiado cerca, por los términos mismos que aparecen, de la moral que se encuentra tradicionalmente en las hojas sueltas, en los papeles públicos y en la literatura de venta ambulante como para que no sea apócrifo” (Foucault 2009, p.78). Del mismo modo que Le Goff, las últimas palabras de Jean-Dominique Laglade -“Escuchad todos mi horrible acción infame y vituperable”¹²-, también recuperadas por Foucault, van encaminadas a que, como señala el autor, en tanto necesidad de la justicia, el criminal autentifique en cierto modo el suplicio que sufría; “se le pedía al criminal que consagrara por sí mismo su propio castigo proclamando la perfidia de sus crímenes” (p78). Además de estos textos apócrifos que se hacían circular para con ello fundamentarse la justicia como verdad, fueron también comunes las publicaciones de relatos sobre crímenes y vidas infames “a título de pura propaganda, antes de todo proceso y para forzar la mano de una justicia sospechada de ser demasiado tolerante”. Así por ejemplo refiere Foucault a los “boletines” que la *Compagnie des Fermes* publicaba con motivo de desprestigiar a los contrabandistas, como el de 1768 en que al cabeza de una banda se le representa “como una bestia feroz, como una segunda hiena a la que había que dar caza”¹³.

Sin embargo, se apunta pronto que tanto el efecto como el uso de dicha literatura era equívoco: el condenado se encontraba convertido en héroe. “Los crímenes proclamados -apunta Foucault- ampliaban hasta la epopeya unas luchas minúsculas que la sombra protegía diariamente” (2009, p.79) Se trata de sujetos que al mostrarse arrepentidos se les veía purificados, muriendo así como santos, “al no ceder en los suplicios, mostraba una fuerza que ningún poder lograba doblegar” (Foucault 2009, p.79).

Héroe negro o criminal reconciliado, defensor del verdadero derecho o fuerza imposible de someter, el criminal de las hojas sueltas, de las gacetillas, de los almanaques, de las

12 Referido por Foucault a una cita en L. Duhamel, p. 32.

13 Referido a: Archivos de Puy-de-Dome. Citado en M. Juillard. *Brigandage et contrebande en Haute Auvergne au XVIII siècle*, 1937, p24.

bibliotecas azules, lleva consigo, bajo la moral aparente del ejemplo que no se debe seguir, toda una memoria de luchas y enfrentamientos. Se ha visto a condenados que después de su muerte se convertían en una suerte de santos, cuya memoria se honra y cuya tumba se respeta. Se ha visto a condenados pasar casi por completo del lado del héroe positivo. Se ha visto a condenados para los cuales la gloria y la abominación no estaban dissociadas, sino que subsistían largo tiempo todavía en una figura reversible (Foucault 2009, pp. 79-80)

Esta literatura de crímenes funciona como “efecto de control ideológico” según refiere Foucault (2009, p.80), no tratándose de una simple expresión popular o acción de propaganda y moralización; es leída por las clases populares no solamente a causa de cierta curiosidad, sino también por un interés político. Son discursos de doble cara: existe en ellos un interés por lo que refiere (“por la repercusión que les dan y la gloria que confieren a esos criminales designados como ilustres”), así como por el empleo de las palabras (Foucault señala que habría que estudiar el uso de categorías como “desdicha” y “abominación” o de calificativos como “famoso”, “lamentable” en ciertos relatos¹⁴). Se trata, además, de una ceremonia que “canalizaba mal las relaciones de poder que trataba de ritualizar” (Foucault 2009, p81), donde el cuerpo del criminal representaba la lucha del poder que condenaba, por una parte, y, por la otra, del pueblo que era testigo; precipitando “toda una masa de discursos que prosigue el mismo enfrentamiento”.

A la par de que perdiera interés esa serie de epopeyas del ilegalismo, y de que los reformadores del sistema penal pidieran su supresión, se desarrolló una literatura del crimen distinta a ésta:

una literatura en que el crimen aparece glorificado, pero porque es una de las bellas artes, porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y los poderosos, porque la perversidad es todavía una manera de ser un privilegiado: de la novela negra a Quincey, o del *Castillo de Otranto* [de Horace Walpole] a Baudelaire, hay toda una reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles (Foucault 2009, p.81)

14 De ejemplo pone la *Historire de la vie, grandes voleries et subtilités de Guilleri et de ses compagnons et de leur fin lamentable et malheureuse*, texto que refiere a la Biblioteque bleue de Normandia y la de Troyes.

Esta nueva forma de una literatura del crimen -que no es otra que a la que pertenecen la novela negra, policial, de misterio, de terror- encierra tras de sí una idea que rompe con las funciones moralizantes o ideológicas de sus precedentes, de aquellas epopeyas del ilegalismo de los pequeños criminales, individuos surgidos del pueblo glorificados solo tras su castigo y su forma de resistirse ante él. “Los bellos crímenes no son para los artesanos del ilegalismo” sentencia Foucault, y con ello se muestra al crimen bajo una forma que prevalece hasta nuestros días en diversos relatos -literarios, cinematográficos, etc.-, la de una belleza en la criminalidad, la de una grandeza en la obra “de caracteres excepcionales”. Se inaugura así, engendrando todo un discurso de ficción que se desarrollará en los siglos siguientes, una nueva forma de ver al crimen y a sus protagonistas. En lo que respecta específicamente sobre la literatura policial, apunta Foucault que a partir de Gaboriau se responde a un primer desplazamiento: “con sus ardidés, sus sutilezas y la extremada agudeza de su inteligencia, el criminal que presenta se ha vuelto libre de toda sospecha” (2009, p.81); inaugurando así la fórmula fundamental para la literatura negra: el enfrentamiento de dos inteligencias, la del asesino y la del detective

“No son simplemente las hojas sueltas las que desaparecen cuando nace la literatura policial; es la gloria del malhechor rústico y es la sombría glorificación por el suplicio” dice Foucault (2009). Se trata de una *vuelta de tuerca* -si se me permite el uso del término-, el *turning-point* en que la verdad se presenta distinta, en que la trama de suplicios públicos y gacetillas con trasfondos ideologizantes desemboca y revela una belleza antes inconcebible en el crimen, y una mano criminal que esconde tras de sí una obra de excepcional carácter, de cierto bello arte.

El juego de mitades

Luego de que la Historia de Edipo -que no el mito- fuera retomada y puesta por Freud como “la narración de la fábula más antigua de nuestro deseo y nuestro inconsciente”

(Foucault 1995, p.37) y mostrada, tiempo después, por Deleuze y Guattari en su *Anti-Edipo* “no como verdad de naturaleza” sino como “instrumento de limitación y coacción” (Foucault 1995, p.37), Foucault se propone ver en ella, en la tragedia de Sófocles específicamente y dejando de lado el problema del fondo mítico, una historia representativa e instauradora “de un determinado tipo de relación entre el poder y saber”. Así la aborda en el ciclo de conferencias que dió en la *Potifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* durante el mes de mayo de 1973, donde se propone responder a la pregunta de “¿cómo se formaron dominios de saber a partir de las prácticas sociales?”, mostrando, explícitamente, como ciertas prácticas engendran en sí *dominios de saber* que hacen aparecer, por un lado, “nuevos objetos, conceptos y técnicas”, y, por el otro, “formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento” (p.14). Considerando, tal y como lo expone en su primer día de sesiones, a los hechos del discurso no solamente en su aspecto lingüístico, sino en tanto “juegos (*games*) estratégicos de acción y reacción, de pregunta y respuesta, de dominación y retracción, y también de lucha” (p.15); en ese sentido, propone como hipótesis la existencia de dos tipos de verdad: la *interna*, la propia de la historia de las ciencias, que no es otra que la que “se consigue partiendo de sus propios principios de regulación”, así como la *externa*, la que se forma en el sitio donde se definen las “reglas del juego”, a partir de las cuales surgen formas específicas de subjetividad, dominios de objeto y, por supuesto, tipos de saber.

Así, de modo bastante esclarecedor, el propio autor explica:

En la próxima [conferencia] hablaré acerca del nacimiento de la indagación en el pensamiento griego, en algo que no llega a ser un mito ni es enteramente una tragedia: la historia de Edipo. Hablaré de la historia de Edipo no como punto de origen de formulación del deseo del hombre, sino, por el contrario, como episodio bastante curioso de la historia del saber y punto de emergencia de la indagación (1995, pp. 18-19)

Cabe mencionar aquí que al momento en que se refiere a *emergencia* de esa historia a la que tiene por el primer testimonio de las prácticas jurídicas griegas lo hace siguiendo a Nietzsche, como el mismo lo menciona en el primer día de sesiones, en tanto *Erfindung* (invención) y no *Ursprung* (origen), concediéndole que efectivamente el conocimiento, en

tanto *erfindung*, es algo inventado, que halla su surgimiento en “oscuras relaciones de poder”, oponiéndose “a la solemnidad del origen tal como es visto por los filósofos” (p.21), la “pequeñez meticulosa e inconfesable de esas fabricaciones e invenciones” (p.22), tal y como lo hace a lo largo de las conferencias agrupadas bajo el título de “La verdad y las formas jurídicas” con esbozos de historia de las prácticas judiciales de las cuales nacieron modelos de verdad.

“Creo que hay realmente un complejo de Edipo en nuestra civilización” dice Foucault, “pero este complejo nada tiene que ver con nuestro inconsciente y nuestro deseo” (1995, p.39). Al contrario, “éste no se da al nivel individual sino al nivel colectivo; no a propósito del deseo y el inconsciente sino a propósito de poder y saber” (p. 39). Se trata, como ya se ha dicho, de un “complejo” traducido en prácticas que han hecho surgir dominios de saber, en este caso la de las prácticas judiciales cuyo primer testimonio se encuentra, siguiendo a Foucault, en la tragedia de Edipo y que concluirá con la aparición del panoptismo y con ello con una formación “de una cierta teoría del derecho penal, de la penalidad y del castigo” (1995, p.118).

A la tragedia de Edipo -siendo ésta la historia de una investigación de la verdad y el primer testimonio de las prácticas jurídicas griegas- le antecede un primer testimonio de la investigación de la verdad, y que se halla en la *Iliada*, donde Homero relata la disputa sostenida por Menelao y Antíloco durante los juegos realizados en ocasión de la muerte de Patroclo. En ella, donde participan los mencionados en una carrera de carros, Homero da cuenta de un personaje particular que funge como testigo, el cual se hacía cargo de la regularidad de la carrera y que, sin embargo, según señala Foucault, no participa en la disputa luego de que Menelao presentara una queja de irregularidad; por el contrario, para establecer la verdad se realiza una especie de prueba (*épreuve*) por apelación a un desafío que Menelao lanza a Antíloco pidiéndole que jure ante Zeus el no haber cometido una irregularidad. La querrela se resuelve cuando éste renuncia a jurar y reconoce haber cometido una irregularidad. Se trata aquí de una verdad establecida por un juego de prueba y no por medio de una comprobación, indagación o un testigo (en este caso el personaje al que se hace mención), distinta, y mediando muchos siglos, al modelo empleado por Edipo y la ciudad de

Tebas en la tragedia de Sófocles, en la cual, por lo demás, prevalecen ciertos rastros del modelo descrito por Homero (uno de ellos el del juramento al que Creonte invita a Edipo luego de que éste increpara a su cuñado por truncar la respuesta del Oráculo de Delfos para así sustituirle en el poder).

En el *Edipo Rey* de Sófocles puede verse, por un lado, la *forma* en que se constituye, mediante un juego de mitades, el restablecimiento de la verdad, y que es una forma no solamente retórica, sino al mismo tiempo religiosa y política; por otro lado, se muestran los *efectos* producidos por estos ensamblajes y que muestran de qué modo se desplazan los mecanismos enunciativos a la vez que se da un traslado de un nivel divino (en que se hallaba el antes mencionado episodio de la *Iliada*) a uno de servidores y esclavos que fungen como testigos, es decir, un traslado de lo divino a lo mundano en razón de cómo se enuncia lo visto y lo proferido.

Lo primero, lo concerniente a la *forma* del ejercicio de poder, es como habíamos dicho no sólo una forma retórica, sino al mismo tiempo religiosa y política, consistente en la técnica del $\sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu$, el símbolo griego, y que es, como explica Foucault, un instrumento del ejercicio de poder:

[...] que permite a alguien que guarda un secreto o un poder romper en dos partes un objeto cualquiera [...] guardar una de ellas y confiar la otra a alguien que debe llevar el mensaje o dar prueba de su autenticidad. La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permitirá reconocer la autenticidad del mensaje, esto es, la continuidad del poder que se ejerce. El poder se manifiesta, completa su ciclo y mantiene su unidad gracias a este juego de pequeños fragmentos separados unos de otros, de un mismo conjunto, un objeto único, cuya configuración general es la forma manifiesta del poder. (1995, p.46)

De este modo es cómo se constituye la historia de Edipo, en la que a partir de un juego de mitades se va revelando la verdad en torno a una reunificación que “autentifica la detención del poder y las órdenes dadas por él”. La primera de ésta serie de mitades es la que a modo de respuesta da el dios de Delfos, Apolo, y que a su vez se va desplegando en enunciados dichos a medias que, al no poder forzar la respuesta de los dioses, como dice

Edipo, habrá que acudir al adivino Tiresias. Así pues la respuesta se encuentra fracturada y encierra a su vez otra pregunta (“el país está amenazado por una maldición”¹⁵ y “pesa una maldición ¿pero quién fue el causante?”), surgiendo una respuesta más (“¿a qué se debe?”) de donde se desprende la respuesta: “a un asesinato”, que, a su vez, arroja otro par de interrogantes: “¿quién fue el asesinado?” y “¿quién es el asesino?”. Llegados a este punto de no poder forzar la respuesta de los dioses se acude a un personaje que es representante de la divinidad y que encierra en sí mismo una contradicción: Tiresias, quien, como Apolo, es divino pero percedero, “es ciego, está sumergido en la noche, mientras que Apolo es el dios del Sol: es la mitad de sombra, de la verdad divina, el doble que el dios-luz proyecta sobre la superficie de la tierra”. Hasta aquí, señala Foucault, desde la segunda escena ya todo está dicho, pero dicho de modo peculiar: “como una profecía, una predicción, una prescripción”. Lo dicho por Tiresias (“Prometiste que desterrarías a aquél que hubiese matado; ordeno que cumplas tu voto y te destierres a ti mismo”) y por Apolo (“Si quieres que termine la peste, es preciso expiar la falta”) nada refiere a la actualidad, ellos que están en el nivel de los dioses formulan su verdad en forma prescriptiva. “Curiosamente -dice Foucault-, toda esta vieja historia es formulada por el adivino y el dios en futuro. Se necesita ahora el presente y el testigo del pasado: el testigo presente de lo que realmente sucedió” (1995, p.44). Así, para que se de la segunda mitad de la prescripción, hace falta que se responda primero a la pregunta de ¿quién mató a Layo?, para lo cual, siguiendo el modelo de acoplamiento de mitades, se suscitan dos testimonios; el primero de ellos el de Yocasta, madre de Edipo, al decir: “Ves bien, Edipo, que no has sido tu quien mató a Layo, contrariamente a lo que dice el adivino. La mejor prueba de esto es que Layo fue muerto por varios hombres en la encrucijada de tres caminos”, a lo que el propio Edipo contestara con una inquietud, como dice Foucault, que es ya casi una certeza: “Matar a un hombre en la encrucijada de tres caminos es exactamente lo que yo hice; recuerdo que al llegar a Tebas di muerte a alguien en un sitio parecido”. Hasta aquí, por medio de un acoplamiento de recuerdos, el de Yocasta y Edipo, se complementa una verdad que es la del nivel de los soberanos. Pero falta aún un último nivel, el de los servidores y esclavos que toman parte aquí a modo de testigos, de esa figura que pese a hallarse no formaba parte de la investigación de la verdad en el relato de

¹⁵ Todas las citas referidas al texto *Edipo Rey* son las que el propio Foucault emplea sin referir a qué edición obedecen.

Homero, y que se encuentra en el par de testimonios que realizan el esclavo que viene de Corinto para anunciar la muerte de Polbio, quien revela que éste no era el padre de Edipo, y el del pastor que da cuenta de haber entregado a un mensajero al hijo de Yocasta. El ciclo se ha cerrado, se ha develado la verdad vía un acoplamiento de mitades, como lo expone el autor:

Es como si toda esta larga y compleja historia del niño que es al mismo tiempo un exiliado debido a la profecía y un fugitivo de la misma profecía, hubiese sido partida en dos cada una de sus partes, y todos estos fragmentos repartidos en distintas manos. Fue preciso que se reunieran el dios y su profeta, Yocasta y Edipo, el esclavo de Corinto y el Citerón para que todas estas mitades y mitades llegasen a ajustarse unas a otras, adaptarse, acoplarse y reconstituir el perfil total de la historia. (Foucault 1995, pp. 45-46)

Ahora bien, lo segundo a considerar corresponde con el *efecto* producido por los ensamblajes, y esto es ver de qué modo a través de los tres niveles representados por Apolo y Tiresias (el de la divinidad), Edipo y Yocasta (los soberanos) y el los servidores y esclavos, hay un desplazamiento en los mecanismos enunciativos de la verdad, donde la verdad en el nivel de la divinidad se formulaba en forma de prescripción y profecía -“como la mirada eterna y todopoderosa del dios Sol [...] la que, en el comienzo de la obra, hace brillar una verdad que ni Edipo ni el coro quieren creer” (Foucault 1995, p.47) pasa a ser sustituida por una mirada no ya eterna sino del testimonio en el nivel de los servidores y los esclavos. Pese a que existe una correspondencia en cuanto a lo que ven y lo que dicen, uno desde la profecía y otro desde el recuerdo, existe una diferenciación en cuanto al lenguaje empleado; hay “una única verdad que se presenta y se formula de dos maneras diferentes, con otras palabras, en otro discurso, con otra mirada” (Foucault 1995, p.48). Como lo señala el autor:

Podría decirse, pues, que toda la obra es una manera de desplazar la enunciación de la verdad de un discurso profético y prescriptivo de otro retrospectivo: ya no es más una profecía, es un testimonio. Es también una cierta manera de desplazar el brillo o la luz de la verdad del brillo profético y divino hacia la mirada de algún modo empírica y cotidiana de los pastores. (1995, p.48)

Sin embargo, el análisis sobre la historia de Edipo no se agota en el desplazamiento que se da en los mecanismos enunciativos de la verdad del plano de lo divino al de los servidores y esclavos, sino que al estar en medio Edipo y Yocasta -los soberanos- se muestra cómo en concordancia con el tema que atraviesa las pesquisas de la obra, el poder, puede verse al protagonista del relato como representante de un tipo de “poder-y-saber”.

Al respecto, Foucault señala que pese a lo mucho que hasta el momento se ha dicho sobre juegos de palabras que con Edipo puede hacerse (donde se la ha visto como hombre del olvido, o del no-saber), colocado dentro del juego de mitades antes descrito, podría tomársele a partir de otra acepción (“haber visto”, “saber”), y sobre ello explica: “No es aquél que no sabía sino, por el contrario, aquél que sabía demasiado, aquél que unía su saber y su poder de una manera condenable” (1995, p.49). De ahí que de primer momento resulte interesante el título mismo de la obra de Sófocles, *Edipo Rey*, el cual denota que Edipo “es un hombre que ejerce cierto poder”, siendo éste el que se encuentra en cuestión durante toda la obra, cruzando todas las pesquisas, echando luz sobre la pregunta elaborada por Foucault ¿cuál es el nivel de saber y que significa su mirada? Y que no es otro que el nivel del tirano, ya que al caracterizarlo Edipo bien cumple con un par de signos positivos: tiene el poder al cabo de historias que lo convierten en el más poderoso (la alternancia o irregularidad del destino mostrada en episodios como el de la liberación de Tebas) a la vez que desempeña el papel de agente de “recuperación” de una ciudad. Sin embargo, en él se hallan también características negativas como la de considerarse dueño de la ciudad, sustituyendo las leyes por sus órdenes, anteponiendo la voluntad a la ley de la ciudad. “Hay que ver en Edipo -dice Foucault- un personaje históricamente bien definido, marcado, catalogado, caracterizado por el pensamiento del siglo V: el tirano” (1995, p.54).

Finalmente, al término del análisis emprendido por Foucault, se muestra de qué modo Edipo conjuga esa forma de Tirano-saber, toda vez que hace valer el poder al detentar un saber superior, “en cuanto su eficacia, al de los demás”; y es por ello que Edipo más allá del hombre de olvido resulta ser aquél que sabe y ve, siendo el saber de Edipo ese saber autocrítico del soberano, representando un tipo de “saber-y-poder”.

Hemos apuntado hasta aquí de qué modo Foucault tiene a la historia de Edipo no por un punto de origen en la formulación del deseo, como lo viera Freud, ni siquiera el de un instrumento de limitación y coacción, como hicieran Deleuze y Guattari; por el contrario, se trata de un “complejo” traducido en prácticas que han devenido en un dominio del saber jurídico, hallando en la obra de Sófocles un determinado tipo de “saber-y-poder” representado en la figura de Edipo por medio de una práctica de investigación particular: la del símbolo griego, donde la verdad se fractura en mitades que irán conjuntándose. Foucault insistirá incluso al término de las conferencias en su interés por una obra que parece “más una historia dramatizada del derecho griego que la representación del deseo incestuoso” (1995 p.146), dejando también de lado el fondo mítico de la historia, no buscando el sentido del mito sino de “la forma discurso como estrategia verbal para conseguir la verdad”. Apuntando que no se trata de una interpretación en sentido literario ni de un análisis que toca a una identificación constitutiva de Edipo y de lo que él representa, “no hablé de Edipo -dice Foucault-; Edipo para mí no existe. Existe un texto de Sófocles titulado *Edipo Rey*, otro llamado *Edipo en Colona* y una serie de textos griegos anteriores y posteriores a Sófocles que cuentan una historia” (p.146).

Si ya en los dos casos expuestos anteriormente, los referentes a sus textos *Historia de la Locura en la Época Clásica* y *Vigilar y Castigar*, se intentó mostrar de qué modo Foucault daba cuenta de cómo un discurso de ficción se anticipaba a uno de verdad y cómo ciertas prácticas de uno de verdad originaban uno de ficción, en este caso la historia de Edipo podría tomarse como una semejante a la del primer caso: ahí donde la aparición de obras literarias mostraban en sus caracteres a personajes identificados tiempo después como locos, Edipo representaría desde el discurso ficcional un tipo característico, como ya se ha dicho, de saber y poder. Sin embargo, el ejemplo no se agota ahí. Por el contrario, existe una diferenciación en la forma de acceder a la emergencia de un discurso literario, el de Sófocles, no sólo como anticipación de unas prácticas que encubren un saber, sino como el de un acontecimiento de un discurso que muestra un saber distinto al que hasta ahora ha aparecido: la carga mítica como explicación de un complejo ligado a nuestro deseo o en tanto instrumento de coacción del mismo complejo. La diferencia radica en el modo en que Foucault acude a un texto, propio de la literatura, para desentrañar en él un discurso de

verdad investido en la figura del saber y poder que Edipo representa y que es ejemplo de prácticas propias de la época en que apareció.

Capítulo III:

Problematización de la noción de “autor”

En el primer capítulo se intentó mostrar de qué modo Foucault llegó a expresarse con respecto al discurso literario -bien fuera en una conferencia o bien en algunas entrevistas-; de lo que pudimos evidenciar el hecho de que la literatura funciona “gracias a un juego de selección”, constituida en un tiempo y desde un sitio específico, y a causa de un hecho particular como es la desaparición y sustitución de la función de la retórica. Asimismo se mostró cómo este particular discurso funciona por medio de características específicas: su función de *transgresión* y el sistema de pertenencia mutua. De igual modo, a raíz de lo expuesto por el filósofo francés en diversas entrevistas, se pudo dar una aproximación del modo en que éste tenía a la literatura en tanto discurso particular, así como de su problemática relación con la escritura -aspecto irremediamente ligado con la función de producir y acudir a obras literarias o no, toda vez que, siguiendo la diferenciación expuesta por Barthes, Foucault se tenía por un *escribiente*, cuya escritura es transitiva, es decir, que está destinada “a señalar, mostrar, manifestar algo fuera de sí misma” (2012, pp.76-77), a diferencia de la intransitiva, la del discurso literario (distinción a la que se volverá en el desarrollo de este capítulo).

En un segundo momento -durante el segundo capítulo-, y anclado en las nociones diferenciadoras de *discurso de verdad* y *discurso de ficción*, se mostraron tres momentos significativos en los que en la obra de Michel Foucault la literatura aparece ya sea como umbral de un saber (la locura), como consecuencia de las prácticas de un saber distinto (el penal) o, bien, como ejemplo al cual acudir para evidenciar prácticas investidas de otro (el judicial). Con ello se intentó dejar ver tres modos en que la literatura aparece y funciona en el trabajo de Foucault, dejando patente que, pese a no haberse avocado a trabajar sobre ella -“No soy en absoluto un crítico literario, no soy un historiador de la literatura” llegó a manifestar- no puede abordarse su obra sin tener en cuenta al discurso literario. Como se ha

señalado, la relación intrínseca entre su historia crítica del pensamiento (trabajos de genealogía y arqueología) y el discurso literario no se agota en estos tres ejemplos que son, a lo mucho, tres formas distintas que lo mismo aparecerán en otros trabajos suyos y que son las mencionadas anticipaciones, derivaciones o encubrimientos de un discurso a otro. Los tres ejemplos son, a lo mucho, una puerta de entrada para desentrañar dicha relación.

Ahora bien, no podría concluirse el trabajo que por mayor tarea se propone abrir la entrada antes mencionada sin hacer algunos señalamientos con respecto a las consideraciones en torno a la objeción que al mismo Foucault se le hizo con respecto, precisamente, a un “uso salvaje e ingenuo de nombres de autores” (Foucault 2010, p.8) en que éstos funcionaban en un conjunto ambiguo sin la descripción a fondo de su obra y pensamiento, formando así “familias monstruosas” en las cuales confluían autores manifiestamente opuestos. La anterior objeción fue, según comenta en propio Foucault, reacción a su trabajo *Las palabras y las cosas*; sin embargo, como hemos apuntado, esta forma de acudir a diversos discursos -y en particular al literario- es una constante a lo largo de toda su obra, por lo cual los señalamientos que Foucault expuso como respuesta en la conferencia titulada *¿Qué es un autor?* en febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, no se agotan a la objeciones hechas únicamente con respecto al mencionado libro, sino, nos atreveríamos a decir, a un recurso metodológico en toda su obra.

En la conferencia mencionada líneas arriba Foucault se propone presentar a modo de proyecto, de “ensayo de análisis”, las problemáticas que la noción de autor implica, proponiendo, según la desaparición de éste que Barthes expusiera en *La muerte del autor*, una noción distinta: la de función-autor como característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. Lo ahí expuesto, que ahora nos proponemos a tratar, arroja luz sobre el funcionamiento y el modo de caracterización de cierto discurso -como lo es el literario- en nuestra cultura. Ello, sumado a los señalamientos extraídos en el primer capítulo, darían idea del modo en que Foucault acude al discurso literario tal y como lo hemos mostrado en los tres ejemplos precedentes.

De este modo, en el transcurso del presente capítulo presentaremos, primeramente,

los señalamientos expuestos por Barthes para, posteriormente, una vez explicados los propios de Foucault, confrontarlos y así plantear una posible hipótesis con respecto al modo de trabajar en Foucault, a saber, que no teniendo más importancia el nombre de un autor que la obra, se puede acudir en sus trabajos a obras de discursos diversos y manifiestamente opuestos, como pueden ser literarios, científicos, filosóficos, etc., para de este modo constituir “napas discursivas” en las que se muestran prácticas y saberes según ciertas épocas, sin distinguir entre uno u otro autor; algo que, como expusiera a modo de juego en una entrevista, en la Foucault se presentaba como “el filósofo enmascarado”, se asemejaría a su modo de trabajo:

Propondré un juego: el del “año sin nombre”. Durante un año se editarán libros sin el nombre del autor. Los críticos deberán arreglárselas con una producción completamente anónima. Pero estoy soñando, quizás no tendrían nada que decir: todos los autores esperarían al año siguiente para publicar sus libros. (Foucault 1999, p218)

Precisamente en último momento se mostrará de qué modo “la desaparición del autor” en Foucault pasa de ser un postulado teórico para convertirse en una práctica real que orientaría, y acaso reforzaría, su propio modo de trabajo.

Barthes: La muerte del autor.

“Qué importa quién habla- dijo alguien-, qué importa quién habla”. A partir de esta frase de Beckett, Foucault en la conferencia *¿Qué es un autor?* aborda el problema de la noción que del autor se tiene y que constituye, según refiere, “el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias” (Foucault 2010, p.10). Noción central para adjudicar la pertenencia y fiabilidad de ciertos discursos.

Objetado por formar “familias monstruosas” al reunir nombre manifiestamente opuestos como Cuvier y Darwin, y por no describir el conjunto de la obra y el pensamiento de

autores como Buffon o Marx, emparentados todos en su trabajo “Las palabras y las cosas”, Michel Foucault responde a las críticas señalando que de lo que se trataba al analizar “masas verbales, especies de napas discursivas, que no estaban escandidas mediante las unidades habituales del libro, de la obra y el autor” (2010, p.8) era hallar las reglas según las cuales habían formado un número de conceptos o conjuntos teóricos en sus textos; a la vez que se buscaban las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas. Era preciso no utilizar ningún nombre de autor o definir el modo en que se servía de ellos, y a ello apunta la necesidad de señalar según qué métodos o instrumentos pueden establecerse grandes unidades discursivas, escandirlas, analizarlas y describirlas. Sobre esto en la conferencia señala que ha sido tratado en un libro que para entonces se encuentra concluido, y que no es otro que *La arqueología del saber*, aparecido ese mismo año. Sin embargo, ante el par de objeciones también se plantea otra cuestión: la del autor, la de su relación con el texto, “la manera en que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en la apariencia” (Foucault 2010, p.11)

Al abordarlo, Foucault señala el desplazamiento que ha habido en el parentesco de la escritura con la muerte: ahí donde el relato o epopeya griega estaba destinado a perpetuar la inmortalidad del héroe, donde el relato de Scherezade era el esfuerzo para “mantener a la muerte fuera del círculo de la existencia”, nuestra cultura ha modificado la “borradura voluntaria” representada en los libros, haciéndola cumplir en la existencia misma del escritor. “La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor” dice Foucault (2010) mientras refiere a Proust, Flaubert y Kafka, señalando además que:

[...] la relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la borradura de los caracteres individuales del sujeto que escribe; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto que escribe despista todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. (p.13)

Sobre esta desaparición del autor Foucault señalaba que para entonces era bien conocido y que, inclusive, “hace un buen tiempo” la crítica y la filosofía habían tomado nota.

Apenas un año antes, Roland Barthes (1987) había publicado su trabajo *La muerte del autor*, acaso el artículo más inmediato, en el que precisamente hacía constar el *derrumbamiento* del “imperio del Autor”, teniendo a Mallarmé como el primero en ver que el lenguaje, y no el autor, habla; siendo la escritura “el punto en el cual sólo el lenguaje actúa, performa” (Barthes 1987, p.67). Así pues, antes de señalar las problemáticas que Foucault plantea con respecto a esta desaparición, a esta muerte, es preciso exponer lo que Barthes propuso en el ensayo que acaso además de ser el referente más inmediato, es el de mayor sustento para el trabajo de Foucault.

En dicho texto, Barthes al atestiguar que, siguiendo su ejemplo, nunca podrá averiguarse quién habla sobre un castrado disfrazado de mujer en la novela *Sarrasine* de Balzac como de una mujer “con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos” se pregunta si acaso se trata del héroe de la novela, del individuo Balzac, del autor Balzac, de la sabiduría universal, la psicología romántica, etc. Y sentencia que no será posible averiguarlo “por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes 1987, p.65). La escritura es entendida y presentada por Barthes como un lugar “neutro, compuesto, oblicuo” en el que acaba por perderse toda identidad, “comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”.

Al respecto señala:

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (Barthes, 1987 pp.65-66)

Recordemos que sobre la diferencia entre un discurso cuya finalidad es transitiva o intransitiva¹⁶ ya Barthes se había pronunciado con anterioridad, siendo ésta una distinción

16 Distinción que retoma Foucault -como se expuso en el primer capítulo- para situarse del lado del escribiente, cuya escritura “está destinada a señalar, mostrar, manifestar algo fuera de sí misma, algo que, sin ella, habría quedado si no escondida, al menos invisible” (Foucault 2012, pp.76-77).

importante en el presente trabajo para ver la postura del propio Michel Foucault. Así, por ejemplo, en su trabajo “De la ciencia a la literatura”, Barthes exponía, siguiendo lo anterior, que la literatura “posee todas las características secundarias de la ciencia, es decir, todos los atributos que no la definen” (Barthes 1987b, p14), donde pese a compartir algunos contenidos (un método variable según las escuelas y las épocas, así como reglas de actividad, por ejemplo), ambas, en tanto discursos, se constituyen por un lenguaje asumido de distinta manera:

El lenguaje, para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica (operaciones, hipótesis, resultados) que se supone que exista fuera de él y que le precede: por una parte, y *en principio*, están los contenidos del mensaje científico, que lo son todo, y, por otra parte, a *continuación* está la forma verbal que se encarga de expresar tales contenidos, y que no es nada. (Barthes 1987b, p.14)

Mientras que en la literatura, por el contrario, “el lenguaje no pudo ya seguir siendo el cómodo instrumento o el lujoso decorado de una realidad social, pasional o poética, preexistente, que él estaría encargado de expresar de manera subsidiaria” (Barthes 1987b,p.15), su mundo es el lenguaje, el ser de la literatura (por el que Foucault se interroga en su conferencia “De lenguaje y literatura”), y a causa de ello se agota en sí misma, no hay pretensiones de “contar” lo real, incidir o decir algo de ello.

Barthes (1987b) retoma a Jakobson y apunta: “lo poético (es decir, lo literario) designa el tipo de mensaje que tiene como objeto su propia forma y no sus contenidos”. (p.15). Y es en este tipo particular de discurso donde se aloja el aniquilamiento, la desaparición del autor, en el que, sin embargo, dicho fenómeno de desaparición ha sido variable según las culturas; por ejemplo, Barthes (1987) recuerda de qué modo en las sociedades etnográficas el relato estaba a cargo de un mediador o recitador, “del que se puede [...] admirar la 'performance' (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el 'genio'” (p.66). Siendo, en ese sentido, el *autor* “un personaje moderno”, fraguado a razón del prestigio del individuo en tanto “persona humana”, cuya centralidad hace operar la *explicación* de la obra. La crítica - acusa Barthes- aún consiste en decir que “la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire

como hombre; la de Van Gogh, su locura, la de Tchaikovsky, su vicio”, donde se busca en aquél que ha producido una obra la explicación de alguien “que estaría entregando sus confidencias” (1987, p.66).

Mallarmé -el autor que Foucault identificaba como el primero a partir del cual podía preguntarse “¿qué es la literatura?”- aparece en Barthes como el primero que se ha sentido tentado por el derrumbamiento del “imperio del Autor”. Para él, dice, “es el lenguaje, y no el autor, el que habla [...] toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura” (Barthes 1987, p.66-67). De igual modo sitúa a Proust entre aquellos que, como Mallarmé, “no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión”, diciendo que como tarea se impuso “el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación ente el escritor y sus personajes” (p.67), no siendo ya el narrador aquél que está escribiendo, sino el que *va a escribir*. Con esto Proust hace entrega de su epopeya a la escritura moderna, como señala Barthes:

[...] realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, sino que Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. (1987, p.67)

De igual modo el surrealismo, señala Barthes, a partir de sus ejercicios de escritura automática y escritura colectiva, constituye un punto más en la desacralización de la imagen del Autor, a la que, por otra parte, también se suma la lingüística “al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores” (Barthes 1987, p.68). Todo ello nutre a lo que, haciendo uso del termino Brechtiano, vendría a ser el “distanciamiento del autor”, de lo que derivan consideraciones como la siguiente: se trastoca la idea del autor como anticipación temporal al libro, situados en una misma línea de un *antes* y un *después*, “se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él” (Barthes 1987, p.68); por el contrario, “el escritor moderno nace a la vez que su texto [...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito

eternamente *aquí y ahora*” (p.68). De ello se sigue que, como se señala, el acto de escribir ya no responde a “una operación de registro”, sino que

[...] más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor [...] traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes (Barthes 1987, p.69)

Con la caída del “imperio del Autor”, con su derrumbamiento, cae también la crítica, dedicada a descifrar, mediante un desocultamiento del autor y de sus circunstancias, el sentido de un texto. Con lo que nace una figura reivindicada: la del lector, el que, como el escritor, lee “aquí y ahora”.

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor” dice Barthes y con ello, volviendo a la frase de Balzac, aclara que “nadie (es decir, ninguna “persona”) la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura” (p.70). El texto es tomado aquí como procedente de varias culturas, mediante el cual se establecen diálogos; pero existe un lugar -apunta Barthes- en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, sino el lector.

El lector es el espacio mismo en que se inscribe, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes 1987, p.71)

El sujeto al que hasta entonces la crítica había prestado atención no era otro que el que firmaba un relato, un poema, una ficción; sin embargo, éste se ve sustituido por un nuevo sujeto: el lector; el cual forma parte de de esa “vuelta al mito” de la que habla Barthes

para devolverle su porvenir a la escritura. Sin embargo, esta aparición del lector no figura en las consideraciones que, por el contrario, Foucault sí retoma con respecto a la desaparición del autor. En todo caso, y aún no siendo el interés el señalarlo en este trabajo, la figura del lector, si se le considerara, planetaria que en último instante no importa ya si se trata de un autor u otro situado en un momento específico y según una obra en particular, sino de aquél que está participando de ellos, es decir, el lector.

Foucault: función-autor.

Mediando apenas unos meses entre la publicación del ensayo de Barthes y la presentación de la Conferencia de Foucault, alcanza a verse en ésta segunda una respuesta ante el acabamiento anunciado por Barthes, o más que una respuesta una problematización en torno a ella. Allí donde Barthes hallaba el lugar neutro y oblicuo de la escritura como el sitio del aniquilamiento del autor, Foucault se propone desentrañar las funciones dejadas por ese vacío. Como él mismo señala, un poco a modo de crítica:

No basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Del mismo modo, no basta con repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto por una muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y de las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer. (Foucault 2010, p.17)

De este modo, ante los problemas que se presentan en torno al “nombre de autor”, diferenciado del nombre propio en tanto que no son isomorfos ni funcionan de la misma manera (con funciones más allá de la indicativa, situados entre los polos de la descripción y la designación), Foucault (2010) propondrá una noción distinta para abordar al autor: la de *función-autor*, apuntando que el nombre de autor funciona “para caracterizar un determinado modo de ser del discurso”, y sobre lo que apunta:

Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un

determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. [...] para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor [...] indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado. (p.20)

“Una carta privada puede tener un firmante, pero no tiene un autor; un contrato puede tener un garante, pero no tiene autor” señala Foucault, y lo mismo podría decirse de ciertos papeles perdidos que al momento de intentar agruparlos dentro de la “obra” de un autor resultan problemáticos. Sobre ello mismo Foucault (2010) había señalado que se trata de un problema teórico y técnico el preguntarse si acaso todo lo que un autor ha escrito o dicho forma parte de su obra; si, por ejemplo, debe ser publicado un “todo” en la obra de Nietzsche, lo mismo sean los borradores, los proyectos de aforismos o, inclusive, la indicación de una cita o una nota de lavandería halladas en sus cuadernos (pp. 14-15). La función-autor, por el contrario, permite ver que el nombre de autor, a diferencia del propio, no va “desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos” (p.21), no se sitúa -como señala el filósofo francés- ni en el estado civil de los hombres ni en el de la ficción de la obra.

Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura [...] La función-autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. (Foucault 2010, p.21)

Así, para caracterizar “en nuestra cultura” a un discurso portador de la función-autor, Foucault enumera cuatro caracteres, a saber: a) son objetos de apropiación, b) no se ejerce de manera universal constante en todos los discursos, c) no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo (similar a la exégesis) y d) el texto lleva en sí un determinado número de signos que remiten al autor, diferente de los pronombres.

Sobre el primero de ellos, y en relación a lo antes expuesto sobre la “sacralización del

discurso literario” durante el siglo XIX¹⁷, Foucault señala que los textos, así como los libros y los discursos, han empezado a tener autores en la medida en que los discursos podían ser transgresores; así, cuando se instaura un régimen de propiedad para los textos, “cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc.” (2010, p.22), a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el acto de escribir “tomó cada vez más el aspecto de un imperativo propio de la literatura” (p.23). Garantizados los beneficios de la propiedad de una escritura, el autor pasa a verse situado en un sistema de propiedad característico de nuestra cultura.

Acerca de la segunda caracterización se señala que la recepción de cierta atribución a textos, bien sean del discurso literario o científico, no han sido los mismos en el transcurso de nuestra civilización. Por ejemplo, señala que los textos que hoy tenemos por “literarios” (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) “eran puestos en circulación” sin importar quién era el autor; por el contrario, los textos científicos en la Edad Media eran tomados en valor de verdad “a condición de estar marcados con el nombre de su autor” (Foucault 2010, p.23), no a modo de argumento de autoridad sino a condición de ser recibidos como probados; algo que habría de revertirse a partir del siglo XVIII en que dichos discursos comienzan a ser recibidos por sí mismos, “es su pertenencia a un conjunto sistemático lo que los garantiza y no la referencia al individuo que los produjo”(p.24). Mientras que aquí, durante el tiempo en que se produjo este “quiasmo” -como el propio Foucault le llama- la función-autor desaparece, en el discurso literario se perpetua toda vez que ya sólo pueden ser recibidos dotados de esta función, preguntándose de dónde viene, quién lo escribió y en qué fecha, hallando su valor o estatuto en la medida que se responde a esas preguntas. El anonimato literario no nos resulta soportable, dice Foucault; no lo aceptamos más que a título de enigma. Aquí la función-autor parece expresar precisamente lo contrario de lo que ya Barthes anunciaba, con el matiz de que la función, a excepción del nombre propio que pueda atribuírsele a un firmante (bien sea Stendhal en vez de Henri Beyle, por poner un ejemplo), está apuntada hacia el sitio y la época desde donde llega esa obra del discurso, y que va relacionada, precisamente, con la tercer característica propuesta por Foucault.

17 Tratado en el apartado “De lenguaje y literatura” del primer capítulo del presente trabajo.

Ésta consiste en apreciar que la función-autor “no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo” (p.25), sino que ésta es resultado de “una operación compleja que construye un determinado ser de razón que llamamos el autor”. Sobre esto se señala que:

[...] lo que en el individuo es designado como autor [...] no es más que la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento que les infligimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos. (Foucault 2010, p.25)

Al respecto se apunta también que estas operaciones varían según las épocas y tipos de discurso; hallándose, sin embargo, reglas invariantes en la construcción del autor. Así, por ejemplo, lo que la crítica literaria ha hecho al construir la forma-autor se asemeja a los esquemas de la exégesis cristiana en la intención de “reencontrar” al autor de cierta obra, según apunta el filósofo francés. De modo semejante a los criterios prescritos por San Jerónimo en *De viris illustribus*¹⁸, la crítica literaria moderna define al autor mediante lo que permite explicar “tanto la presencia de algunos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus diversas modificaciones” (p.27), así como el principio de una unidad de escritura y, además, como lo que permite resolver las contradicciones en una obra. Por último -dirá Foucault- el autor es un determinado foco de expresión que bajo formas más o menos acabadas se manifiesta igualmente y con el mismo valor en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etc.

Ciertos signos que remiten al autor (*Shifters*, como les llama Foucault) se encuentran siempre en el texto; sin embargo éstos -que son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, y la conjugación de los verbos- actúan de modo distinto en discursos provistos o no de la función-autor. Es esta la cuarta característica dada por Foucault, bajo la cual se muestra que en los discursos desprovistos de la *función-autor* los *shifters* remiten “al locutor real y a las coordenadas espacio temporales de su discurso”, mientras que en los que

18 Cfr. Foucault (2010) pp. 26-28

sí están provistos de ellos “su papel es más complejo y variable”. Al respecto se señala que la *función-autor* se efectúa en la escisión entre el escritor real y aquél a que remiten los pronombres en una novela presentada como relato de un narrador, es decir, el alter ego. Con esto vuelve a echarse luz sobre los problemas presentados por Barthes en *La muerte del Autor* con respecto a la serie de preguntas con que inicia el ensayo: si en la novela de Balzac la enunciación de ciertas características de un varón vestido de mujer provienen del que sostiene la pluma -el propio Balzac-, del narrador de la novela, el personaje, un saber común, etc.

Volviendo a las distinciones expuestas por Foucault (2010) sobre los dos tipos de discurso se apunta que:

[...] en un caso, el “yo” remite a un individuo sin equivalente que en un lugar y un tiempo determinados ha realizado cierto trabajo; en el segundo, el “yo” designa un plano y un momento de demostración que todo individuo puede ocupar, con tal de que haya aceptado el mismo sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. (p. 29)

Pese a señalar que bien podrían reconocerse otros rasgos característicos de la *función-autor*, se limita a exponer los cuatro mencionados por considerarlos “los más visibles y los más importantes”. Al respecto cabe recordar que desde un inicio señala que dicha conferencia es apenas un ensayo, la muestra de un trabajo más amplio que apenas y sirve como presentación para sustraer los resultados y sugerencias de un trabajo aún por elaborar. Sin embargo, con lo anteriormente apuntado, concluye sobre la función-autor lo siguiente:

[..] está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar. (Foucault 2010, p.30)

Por otra parte, Foucault (2010) advierte sobre autores que en el orden del discurso no se limitan a ser, precisamente, autores de un texto o de una producción caracterizada como “obra”, sino que puede atribuírseles la autoría de una teoría, tradición o “disciplina en el interior de las cuales otros libros y otros autores podrán ubicarse a su vez” (p.31). A estos los llama autores situados en una posición “transdiscursiva”, como pueden ser -según los ejemplos que él mismo da- Homero, Aristóteles, los Padres de la Iglesia, los primeros matemáticos, etc. Asimismo advierte sobre el surgimiento, en el curso del siglo XIX, de autores que “no se podrían confundir con ni con los grandes autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias” (Foucault 2010, p.31), es decir, autores que, de igual manera, no son solamente autores de obras o textos, sino productores de la posibilidad de formación de otros textos; a éstos los caracteriza como “fundadores de discursividad”, aquellos que “han establecido una posibilidad indefinida de discurso”. A éstos los diferencia, sin embargo, de los fundadores de cierta científicidad y, también, de autores del discurso literario que, pudiera parecer, instauran una forma de abrir un campo de semejanzas a un modelo de su propia obra. Sobre los segundos toma el ejemplo de Ann Radcliffe como instauradora de un modelo inicial de las novelas de terror del siglo XIX; con la autora de *El castillo de los Pirineos* se abre un “campo para un determinado número de semejanzas y de analogías que tienen su modelo o principio de su propia obra” (Foucault 2010, p.32), lo cual no significa que sea -al parecer de Foucault- una “instauradora de discursividad”, sino que si bien en su obra se contienen signos característicos que serán reutilizados por otros, esto no supone que además de las analogías se vuelva posible un determinado número de diferencias, como sí ocurre con “instauradores de discursividad”.

Hasta aquí hemos observado de qué modo Foucault responde y añade a las consideraciones de Barthes, proponiendo tomar al autor en tanto *función*, para desentrañarlo y, acaso, así echar un poco de luz sobre el aniquilamiento presentado por el firmante de *La muerte del autor*. Las semejanzas son evidentes, pero antes de profundizar en ellas, de intentar hallar su semejanza o diferencia, su acercamiento; así como plantear dicho postulado como elemento para clarificar el modo de trabajo de Foucault (una posible respuesta a las “familias monstruosas”), habrá que ver cómo para el propio Foucault la

muerte del autor no fue sólo un postulado teórico, sino una práctica real. Para ello habrá que evidenciar tres momentos significativos en la vida de Michel Foucault.

El filósofo enmascarado

En la edición del 6 de abril de 1980 el suplemento dominical del periódico *Le Monde* publicó una entrevista realizada por Christian Delacampagne a un “filósofo enmascarado”; quien entre sus respuestas acertó diciendo que había sugerido el anonimato “por nostalgia del tiempo en el que [...] siendo completamente desconocido, lo que decía tenía alguna probabilidad de ser escuchado” (Foucault, 1999 p.218). La identidad de aquél que escribía sobre la figura del intelectual y el papel de los medios de comunicación, entre otros temas, fue revelada hasta años después en una nueva publicación del mismo diario en que la entrevista aparecida firmada por Michel Foucault, de quien había surgido la idea de realizar la entrevista a condición de que “se borrarán los indicios que posibilitaran una identificación”.

Otro momento. Durante una mesa redonda organizada por la revista *Espirit* sobre las “Luchas en torno a las cárceles”¹⁹, Foucault adoptaba a modo de pseudónimo el nombre de un filántropo de las cárceles del siglo XIX: Appert. Finalmente, acaso el momento más significativo sea el del artículo “Foucault” del *Dictionnaire des philosophes* firmado por Maurice Florence, el cual fue publicado con la abreviatura del nombre: M.F., seudónimo del propio Foucault, en el cual se incorporaba a dicho diccionario una presentación retrospectiva de su trabajo elaborada originalmente para el volumen II de la *Historia de la sexualidad*, a la que se añadían una breve introducción. El artículo originalmente había sido encargado por Denis Huiman a Francois Ewald, quien entonces trabajaba con Foucault; sin embargo al enterarse el filósofo francés de esto, decidió ser él quien lo escribiera.

Respecto a esta actitud del anonimato y la adopción de seudónimos Philippe Artières

¹⁹ El texto aparece referido por la edición de Cuatro.ediciones a “Luttes autor des prisons”, *Toujours les prisons: Esprit*, noviembre de 1970, pp. 102-11; recogido en M. Foucault, *Dits et écrits*, cit., texto n°273.

(2012), en su texto introductorio a la publicación, hasta hace poco inédita, de la entrevista que Foucault sostuviera con Claude Bonnefoy, comentaba lo siguiente:

Mediante ese gesto, que neutraliza los efectos de notoriedad, éste desea sustraerse a la mediatización para dejar más espacio al debate de las ideas. En efecto, se subleva contra el hecho de que se recubra su pensamiento en el nombre del autor, y las imposibilidades que crea esta situación. Como señala en numerosas ocasiones, Foucault escribe para dejar de tener rostro; ahora bien, a finales de los setenta observa que semejante perspectiva se ha vuelto imposible tanto en sus cursos en el College de France como en sus intervenciones: su figura se ha convertido en la de un maestro del pensamiento” (p.22)

Por su parte, ya Didier Eribon iniciaba su trabajo *Michel Foucault* (Eribon 1992) apuntando lo siguiente sobre las objeciones al redactar la biografía del filósofo francés: “Escribir una biografía de Michel Foucault puede parecer paradójico. ¿Acaso no fue él mismo quien, en repetidas ocasiones, puso en tela de juicio la noción de autor, negando por consiguiente la posibilidad misma de un estudio biográfico?” (p. 11); a lo que, sin embargo, oponía el valor de su “obra” (compuesta por libros, entrevistas, cursos, etc.) y el suyo como productor de la misma, por lo cual estaba sometido a discusión. Y es que, efectivamente, tratar de desentrañar la vida del firmante de *Las palabras y las cosas* ¿no supondría contravenir su posicionamiento respecto al autor? Él, que, como hemos visto, trasladó un postulado teórico a una práctica real, acaso a modo de experimento para poner en tela de juicio esa figura que solía identificarlo como “intelectual”²⁰. ¿No es acaso lo contenido en la *Historia de la sexualidad* o en *Vigilar y castigar* lo que importa? El nombre Foucault se inscribiría en un ordenamiento a la par de otros nombres que igualmente serían borrados: Deleuze, Blanchot, Barthes.

²⁰ Al respecto en la entrevista del diario *Le Monde* el “filósofo enmascarado” exponía lo siguiente:

“La palabra ‘intelectual’ me parece extraña. No he encontrado nunca eso que llamamos intelectuales. Sí he encontrado gentes que escriben novelas y otros que cuidan enfermos. Gentes que hacen estudios económicos y otros que componen música electrónica. He encontrado gentes que enseñan, gentes que pintan y gentes que no he comprendido bien, sea lo que fuere, que hacían. Pero intelectuales, jamás. Por el contrario, he encontrado mucha gente que habla del ‘intelectual’. Y a fuerza de escucharlos, me he hecho una idea de lo que podría ser ese animal. [...]

No me parece que los intelectuales hablen demasiado, puesto que, para mí, no existen. Pero encuentro que el discurso sobre los intelektuales es muy pesado, y no muy reconfortante” (Foucault 1999, p.218)

Entre lo propuesto en *La muerte del autor* y *¿Qué es un autor?*, añadido a la propia práctica de anonimato del filósofo francés, podríamos sacar algunas conclusiones, ciertos puntos de encuentro como el señalar que el autor es una construcción más o menos datada en la modernidad, producto de relaciones económico-jurídicas. Recordemos que precisamente Foucault decía de la literatura algo semejante: que era tenida como tal sólo a partir del siglo XIX, en que fue ordenada según la noción de “obra”, y mediante la función adjudicada a un nombre, la del autor.

“Qué importa quién habla” dice Beckett que alguien dijo; y de eso se trata: de tener al autor como un elemento más de la discursividad y no como un fin a desentrañar, situarlo a la par de la escritura del texto que nos llega y al cual acudimos; texto que, por otra parte, podríamos aventurar que algo nos dice acerca del tiempo y el lugar en que se sitúa.

¿No es acaso esa la consideración que parece prevalecer en Foucault a lo largo de su obra en que lo mismo acude a archivos clínicos o penales que a obras del discurso literario? Pareciera que lo de menos es el autor, y que, por el contrario, la importancia radica en su funcionamiento. Una vez caído el imperio del autor, la importancia de la localización de éste estriba en poder ver en él un nombre con el cual identificar cierta producción -obra, textos- de discurso, bien sea literario, científico, u otros, y no ya el de un autor-persona a través del cual desentrañar las “confesiones” de las que hablaba Barthes.

El autor es aquella palabra que designa un trabajo: Stendhal y no Henry Beyle, el que firma desde la primera frase y hasta el último punto de *En busca del tiempo perdido*, y no la persona con nombre y edad y domicilio que alguna vez se vio afectada por el recuerdo producido por una madalena. El autor es el que *instaura*, por decirlo de algún modo, ciertas reglas de un juego (*game*) discursivo con el que otros -a través de analogías y repetición de signos característicos, estructuras y figuras- continuarán añadiendo o refutando lo antes producido. Como en el cuento de Borges –autor al que Foucault tenía por referente constante- pese a ser exactamente iguales el *Quijote* de Cervantes y el de Menard se encuentran inscritos según la época de cada uno, mediando, por lo menos, cuatrocientos años. Finalmente, ¿si lo firma uno u otro, varía lo que en el texto viene inscrito? Aun más, si

alguien, como Menard hiciera con la obra de Cervantes, intentara reescribir gramaticalmente idéntico el cuento de Borges ¿qué autor interesaría? ¿Cervantes? ¿Menard? ¿Borges? ¿El hipotético escritor enmascarado?

Acusado de crear “familias monstruosas” por acudir en sus trabajos tanto a archivos clínicos que a textos literarios, científicos o filosóficos, entre otros; así como de generalizar toda una tradición según uno o dos autores, una posible respuesta a este modo de trabajo en Foucault se hallaría en la falta de importancia que da al autor (y por ende, al origen de la obra), considerando sólo lo que en cierto discurso uno u otro texto imprime y añade según la función del autor y no el nombre personal al que se le adjudica. Si, por ejemplo, los personajes de Shakespeare aparecen como anticipación a un saber específico (la locura), no importará tanto que el firmante de *Hamlet* sea o no Shakespeare, Jacques-Pierre, Francis Bacon u otro; lo que importa es que en un determinado momento aparece una obra en que se retrata una forma característica de lo que vendría a ser este saber. Importa poco, en todo caso, que sea Sófocles u otro el autor de la obra *Edipo Rey*, el nombre “Sófocles” funciona a modo de designación para un texto aparecido en el siglo V a.C. en el que se muestran encubiertas detrás de su trama ciertas prácticas jurídicas de la Grecia Clásica. Si, por ejemplo, Foucault no firmara *Las palabras y las cosas*, si el libro que aparece en “La Chinoise”²¹, la película de Godard protagonizada por Anne Wiazemsky, no tuviera firmante, carecería de sentido la crítica en torno a ello.

Finalmente, recapitulando, el posicionamiento de Foucault con respecto al autor –en tanto postulado teórico (la *función-autor*) así como actividad real (el *filósofo enmascarado*)- podría funcionar como recurso metodológico para realizar su *historia crítica del pensamiento*, acudiendo sin discriminar a textos provenientes, según un ordenamiento y una tradición, del discurso literario, filosófico, científico, etc. Por recurso de la *función-autor* se puede acudir a obras del discurso literario para, por medio de ellas, dejar entrever formas de un saber específico, ya sean en tanto anticipación o consecuencia de ellas, tal y como se intentó mostrar en el capítulo anterior.

²¹ Para revisar este episodio en la vida del autor francés en relación a la crítica que el cineasta Jean-luc Godard hiciera a modo de sátira en la mencionada película puede revisarse el Capítulo III, titulado “La vida descriptible de Michel Foucault”, del libro Halperin, D. (2007) *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

CONCLUSIONES

A lo largo de la tradición filosófica la imbricación del pensamiento con la literatura ha sido una constante, diversos filósofos abrevan del discurso literario para la composición y exposición de su pensamiento, cuando no lo hacen desde un “estilo” propiamente literario pese a sus intenciones por decir algo respecto al mundo. Roland Barthes diferenciaba al discurso literario del resto de discursos (científicos, filosóficos) mediante una distinción entre los transitivos e intransitivos; en esta distinción la literatura –como se apuntó en el desarrollo de esta investigación- se situaría dentro de los discurso intransitivos, es decir, aquellos que de suyo no tienen la intención de decir o señalar algo con respecto a la realidad (algo que, sometido a modelos teóricos, habrá de ser confirmado o refutado); la literatura tiene su finalidad en sí misma, su mensaje se cifra en su figura, en el modo en que es transmitido, lo que dice lo dice para sí.

Sin embargo, a lo largo de este trabajo se ha intentado mostrar que pese a ello, de cierta forma –aunque no siendo su condición de hecho- la literatura puede decir algo del mundo aun cuando no sea esta su finalidad. Hacer un rastreo y agrupación de todos los filósofos que, de una u otra forma, han recurrido a la literatura con más o menos las mismas pretensiones sería un trabajo inabarcable y sumamente laborioso. He decidido decantarme en uno de ellos: Michel Foucault. Aun y cuando los fines y justificaciones de este trabajo –demostrar que la literatura puede revelarnos algo acerca de la realidad- sobrepasan la revisión de un único autor, el que sea éste en particular arroja luz sobre ciertas consideraciones que, de acuerdo a su modo de trabajo, no suelen tenerse mucho en cuenta.

Primeramente, reconocer que la literatura, en tanto discurso, está igualmente sujeta a una configuración que habría que desentrañar. De momento, y siguiendo lo que dice el propio Foucault, podría datarse la consideración que de ella tenemos en un momento específico y que no es otro que el siglo XIX, momento en que desde la institución

universitaria se agruparon y clasificaron las diversas obras de ficción –poemas, relatos, dramas- en relación a una forma de entender a la literatura pasada en oposición a la hecha en ese tiempo.

Segundo, que de la literatura sujeta a un análisis en sus formas o, como llama Foucault, en su “ser de lenguaje”, no se puede decir que de suyo tenga algo que la hace ser literatura, es decir, que su lenguaje no se diferencia de uno transitivo, por ejemplo, más que en su función y finalidad. Siguiendo el ejemplo de Foucault podría decirse que la primer frase de *En busca del tiempo perdido* (“Mucho tiempo me he acostado temprano”) no contiene dentro de sí ninguna palabra que la haga ser literatura, a excepción de ser ella misma “una entrada a la literatura”.

Por otra parte, nos arroja cierta luz el momento que Foucault identifica como aquél en que pudo comenzar a formularse “la pregunta por la literatura”: ese momento datado, como el de la constitución desde la institución universitaria, en el Siglo XIX, una vez que, desaparecida la retórica, la literatura fue la encargada de “embellecer” el lenguaje. Momento, además, en que, ligado a la desaparición de la retórica, la agrupación –y, por tanto, clasificación y “sacralización” de la literatura- se ve apoyada sobre el valor de la “obra”, su espacialización.

Ahora bien, hasta aquí son ciertas conclusiones las que podrían desprenderse del hecho mismo de analizar a la literatura por Foucault en tanto discurso, por lo que habría ahora que ver qué conclusiones se desprenden del muestreo realizado de los momentos en que en la obra del autor francés la literatura se suma a los discursos analizados para dar cuenta de la constitución de un saber específico.

Al respecto, en el segundo capítulo se intentó mostrar de qué manera en tres momentos de la obra de Michel Foucault la literatura aparecía dentro del entramado de “napas discursivas”. Recapitulando, los tres momentos fueron los siguientes:

- 1) En *Historia de la locura en la Época Clásica I* la literatura –aunada a otras expresiones como la plástica- aparecía en el “imaginario del Renacimiento” a modo de

anticipación de la sistematización de un saber como “la locura”. Personajes de obras de diversos autores como Cervantes, Shakespeare o Brandt daban cuenta de figuras que luego habrían de ser caracterizados como “locos”. De este modo, y siguiendo la diferenciación entre *discursos de verdad* y *discursos de ficción*, la literatura –en tanto *discurso de ficción*- anticipaba una forma de saber, un *discurso de verdad*. En su modo de proceder en los análisis de una “historia crítica del pensamiento”, Foucault iniciaba su trabajo partiendo de la descripción y análisis de estas figuras que son, al día de hoy (y habría que preguntarse si a causa de cierto ordenamiento) figuras esenciales en la Historia de la Literatura.

- 2) De modo inverso, se mostró cómo en su libro *Vigilar y castigar* aparecían obras del discurso literario –pese a confesar en una entrevista que allí sólo había tratado a la “mala literatura”- como consecuencia de prácticas de un saber específico: el penal. En el desarrollo de dicho trabajo se dejaba ver de qué manera la “literatura negra” era consecuencia de las prácticas de difusión y ejercicio de la penalidad. Allí, donde otrora hubiera una exposición aleccionadora de los sujetos criminales, éstos volvían a aparecer según cierta “sofisticación” que los identificaba como caracteres excepcionales y no ya como “artesanos del ilegalismo”, inaugurando con ello las figuras del criminal sofisticado y el detective que lo es por igual, y que prevalecen hasta nuestros días en obras de la literatura, la cinematografía, etc. A diferencia del primer ejemplo, en esta ocasión el *discurso de ficción* aparecía como consecuencia de las prácticas de un *discurso de verdad*.
- 3) En un tercer momento, a partir de la descripción del *Edipo Rey*, según el símbolo griego como “juego de mitades”, se mostró cómo detrás del texto de Sófocles se encontraba el ejercicio de prácticas jurídicas investidas, además, junto a una forma de la ostentación del saber desde el poder.

Sin embargo, hasta aquí una pregunta aparece como legítimamente formulada, y ésta tiene que ver con el modo de trabajo de Michel Foucault, donde parece prevalecer una nula discriminación en torno a qué obras acceder para realizar los análisis de discursos y la constitución de saberes en diversas épocas. Para ello se abordó en último momento el pronunciamiento que el mismo Foucault hiciera sobre un problema planteado por Roland

Barthes y que no es otro que la de la desaparición del autor. Buscando en este postulado una posible vía para plantear un modo de trabajo en que, siguiéndose de la desaparición del autor, los textos –sin importar su procedencia o, sin que fuera más importante su catalogación- a los que acudía podían ser opuestos y mostrar, sin embargo, de qué modo se fueron fraguando saberes. De ello podría concluirse –aunque aún deba ser sometido a un análisis más profundo que sea capaz de confrontar sus minucias- que por recurso de la desaparición del autor se explique que Foucault cree “familias monstruosas” para desentrañar los mencionados entramados discursivos. Al respecto, pese a aventurarla como vía para entender su trabajo, habría que asentar cierta distancia con respecto no sólo al postulado de la desaparición del autor, sino, sobre todo, de sus consecuencias. Foucault, haciendo uso de este postulado como práctica real, en la entrevista que de manera anónima realizara para el periódico *Le Monde*, proponía un juego en el que aventuraba a preguntarse qué pasaría si durante un año los libros se publicaran sin firmante. ¿Qué sucedería? No lo sé, Foucault decía que seguramente los autores preferirían abstenerse de publicar ese año y hacerlo hasta el siguiente. Lo cierto es que insertados en una tradición de ordenamiento según fechas, sitios y nombres, suponer que la desaparición del autor fuera más que un postulado teórico una realidad significaría un colapso en la forma de hacer y entender a las prácticas de elaboración y difusión del pensamiento. Y es que ¿no es acaso ese un modo del *juego* en que se desarrolla la actividad filosófica, donde algunas veces basta con nombrar o referir a un autor para certificar uno u otro pensamiento? De entrada parece una práctica de hecho inviable a no ser a modo de alcance todavía muy lejano. Finalmente pese a que Foucault tratara de trasladar dicho postulado a una práctica real, éste no escapó de aparecer después de un tiempo como el firmante de esa entrevista en que se ponderaba el anonimato en pos de clarificación indistinta de lo pronunciado.

Desde luego que las implicaciones que el discurso literario tiene en la obra de Michel Foucault, ya sea a modo de pronunciamientos o recurso en su trabajo, no se agotan en las aquí presentadas; éstas son, a lo mucho, “apuntes” respecto a un panorama general que, por otra parte, pueden hallar puntos de encuentro con la forma de trabajar en otros autores. Este trabajo se limitó aquí a un autor y a tres momentos específicos de su obra para alcanzar a mostrar una idea aún mayor: que la literatura puede servir para mostrar algo del mundo

cuando es incorporada al corpus de un trabajo que de suyo tiene las pretensiones de pronunciarse acerca de la realidad. Foucault, con o sin firma, es un autor que da pie no solamente para mostrar de qué modo la literatura aparece en obra y en su forma de trabajar, sino para preguntarse sobre la constitución de ella misma, constitución que muchas veces se da por sentada sin dejar espacio para preguntarse de qué modo se fraguó el saber en torno a ella. Este trabajo pretende, en todo caso, alcanzar a apuntar algo respecto a ello, algo que no siendo concluyente podría servir para dar pie a una forma de acudir a la literatura desde un discurso como lo es el filosófico.

BIBLIOGRAFÍA:

- Artieres P. (2012). "Un experimento con la palabra". En Foucault M. (2012) *Un peligro que seduce*. Valladolid: cuatro. ediciones
- Barthes, R. (1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (pp. 65-71). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Blanc, G. (2009). *El pensamiento Foucault*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Eribon D. (1992). *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Agíz, D. (2010). "La textura de lo inaprensible. Una aproximación a Michel Foucault". En Fdez. Agíz y Sierra A. (eds.). (2010). *Aproximaciones a la filosofía francesa del siglo XX*. Barcelona: Laertes.
- Florence, M. (1999). "Foucault". En Foucault, M. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2012). *Un peligro que seduce*. Valladolid: Cuatro.ediciones
- _____ (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales. El cuenco de Plata.
- _____ (2010b). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- _____ (2007). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- _____ (1999). "El filósofo enmascarado". En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B.
- _____ (1995). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1992). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En Foucault, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____ (1985). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____ (1976). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: FCE.
- Geler Corona, D. (2008). "En busca del 'ser vivo' del lenguaje: la literatura en *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault". En Constante A., Priani E., Gómez R. [coords.] (2008) *Michel Foucault: reflexiones sobre el saber, el poder, la verdad y las prácticas de sí*. México: UNAM.

Halperin, D. (2007) *San Foucault. Para una hahiógrafia gay*. Buenos Aires: Ediciones Literales. El cuenco de plata.

Miller, J. (1996) *La pasi3n de Michel Foucault*. Barcelona: Editorial Andr3s Bello.

Morey, Miguel. (1996) Para una pol3tica de la experiencia. En Foucault, M. *Entre filosof3a y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paid3s

Lanceros, P. (1996). *Avatares del hombre. El pensamiento de Michel Foucault*. Universidad de Deusto: Espa1a.

Veyne, P. (2009). *Foucault. Pensamiento y vida*. Barcelona: Paid3s.

Fuentes electr3nicas:

Droit, Roger.Pol (2004) *Michel Foucault. Consideraciones in3ditas y p3stumas sobre literatura*. [En linea] serbal.pntic.mec.es/AParteRei/foucault32.pdf (14/08/2012) A Parte Rei. Revista de Filosof3a. Publicado originalmente en el diario *Le Monde* y, posteriormente, en *El Pa3s* el 11 de septiembre de 1986.