

## El grito y el canto Notas sobre locura y literatura en Michel Foucault

### The scream and the song Notes on madness and literature in Michel Foucault

Artículo recibido: 3 de marzo de 2017  
Artículo aprobado: 5 de abril de 2017

Por: Maximiliano Gerardo Crespi\*  
IdIHCS-FaHCE-UNLP, Argentina

Alguien se asombrará, sin duda, de que hayamos podido reconocer un parentesco tan extraño entre lo que por mucho tiempo fue temido como un grito y lo que durante largo tiempo fue esperado como un canto.

*Michel Foucault (1964)*

#### Resumen:

El presente artículo dispone un análisis comprensivo de la ambigua relación que los conceptos de literatura y locura exhiben en la obra filosófica de Michel Foucault. La hipótesis central del trabajo radica en plantear hasta qué punto esos espacios marginales de la discursividad moderna funcionan paradójicamente como caución última del régimen de verdad que las margina y las desprecia.

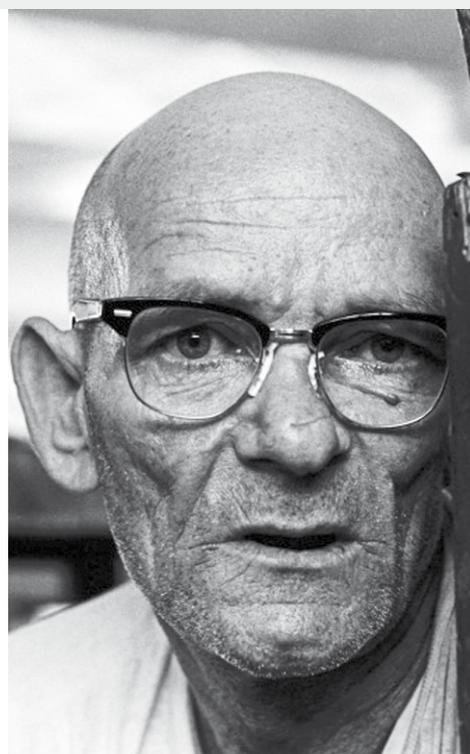
**Palabras clave:** Michel Foucault, locura, literatura, episteme, modernidad.

#### Abstract:

*The present article provides a comprehensive analysis of the ambiguous relationship that the concepts of literature and madness exhibit in the philosophical work of Michel Foucault. The central hypothesis of the paper lies in the extent to which these marginal spaces of modern discursiveness function paradoxically as the ultimate guarantee of the regime of truth that marginalizes and despises them.*

**Keywords:** Michel Foucault, madness, literature, episteme, modernity.

\* Crítico, docente e investigador universitario especializado en Teoría Literaria e Historia Cultural e Intelectual Argentina y Latinoamericana. Doctor en Letras e Investigador de Carrera en CONICET (IdIHCS-FaHCE-UNLP). Integra el Observatorio de Literatura Argentina Contemporánea (OLAC). Ha publicado *La conspiración de las formas* (2011), *Función crítica y políticas culturales* (2013), *Los infames* (2015) y *Viñas crítico* (2016).  
Twitter: @maxicrepi



<http://www.periodicodelbiencomun.com/wp-content/uploads/2014/04/Michel-Foucault-3.jpg>

1

En 1962, mientras corrige las galeras de su *Raymond Rous-  
 sel*, Michel Foucault escribe “La folie, l’absence d’oeuvre”. En  
 ese breve y provocativo ensayo, publicado en 1964 e incor-  
 porado luego como apéndice a la reedición de *Histoire de la  
 folie à l’âge classique*, retoma una vez más la compleja rela-  
 ción entre locura y literatura, entre el discurso que nos llega  
 como un grito y el que reconocemos como un canto. Surgido  
 de una frase oscura del prefacio de 1961 del mismo libro, el  
 texto analiza especialmente el modo en que la locura ha ido  
 transformándose en la figura de la suspensión del sentido na-  
 turalizado y ha llegado a ocupar acaso el espacio imaginario  
 en que acecha la posibilidad de un sentido “otro”. La locura  
 –dice Foucault– abre una suerte de “reserva lagunaria” que  
 “designa” y “hace ver” ese pliegue en que lenguaje y palabra  
 se implican de manera mutua, esa puesta en abismo en que  
 se forman el uno a partir del otro al exponer su relación todavía  
 muda. Decir y hacer ver ese vacío ciego a la luz de la repre-  
 sentación clásica es la primera virtud de esa forma del grito  
 que se identifica con la locura. Foucault puntúa el comienzo  
 de ese proceso con la ruptura marcada por el advenimiento de  
 uno de sus “fundadores de discursividad” (1970). A su juicio,  
 a partir de la conmoción producida por la contribución teórica  
 de Freud, la locura empezó a ser vista como un no-lenguaje o,  
 mejor aún, como un “lenguaje doble”: la lengua que no existe  
 más que en esta palabra que no dice más que su lengua; es  
 decir: una matriz de lenguaje que, en su autoimplicación, y  
 en un sentido estricto, no dice nada más que su propio ser:  
*el pliegue hablado que es una ausencia de obra*. Foucault se  
 centra en la frase con que Occidente delimita el pasaje de la  
 razón a la locura: *l’absence d’oeuvre*. “Oeuvre” remite aquí no  
 sólo al producto del trabajo humano sino también a la actividad  
 por la cual el hombre confiere sentido al objeto de su trabajo.  
 De ahí que la ausencia de la obra sea a la vez la ausencia  
 del sentido cuando el producto de la actividad humana se  
 pierde en una sin-razón de gestos, sonidos, marcas y trazos  
 no inteligibles. La frase no se reduce a la oposición sentido y  
 sin-sentido (que pauta “la cesura originaria sobre la cual se  
 hace posible la separación de la locura”); supone más bien la  
 existencia de un contrapunto fundamental entre presencia y  
 ausencia: el principio de una división originaria fundada, como  
 explica Montang (2006), sobre una jerarquización ontológica.

Pero Foucault percibe además que, en un movimiento para-  
 lelo a la superposición de la locura con la ausencia de obra,

lo que llamamos literatura está también sufriendo una transformación sensible, distinguiéndose también ella misma de la obra al convertirse en un lenguaje cuya palabra enuncia –a un tiempo– lo que dice y la propia lengua que la hace eventualmente audible. La literatura (que en *Les mots et les choses* era presentada como esa forma violenta surgida al momento en que se da a la pronunciación del nombre por sí mismo para hacer emerger el lenguaje en su brutalidad de cosa) es pues la materia sólida de esa lengua que recibimos como jeroglífico. Es una cosa en sí, una forma ciega, un discurso no-discursivo cuya función es manifestar el lenguaje mismo en su terca brutalidad. Es el Verbo que ya no se restringe a sujetar el lenguaje al ser de la representación: es la forma que retiene a ese ser y que sólo lo libera para sí mismo.

La literatura y la locura no están pues fascinadas la una por la otra, sino atraídas ambas a esa región equívoca, a ese espacio de *puro origen* en que se revelan su propio ser sobre la confusión de las sintaxis y la inconsistencia de los vocabularios. (Cabe pensar en efecto también hasta qué punto esta atracción arrastra consigo el interés de aquellos discursos que le son supuestos como segundos: la crítica formal y la clínica analítica). Ese espacio no es la locura ni es la literatura; es esa zona de cesura que da lugar a su emergencia. Lo que la palabra loca y la palabra literaria dicen (aun en la prieta unidad del presente que intenta cercarlas) es el punto ciego y arbitrario en que se funda la percepción naturalizada que el hombre tiene de sí mismo y de su relación con el lenguaje. Es por ello que siempre está en discusión el derecho de la locura y de la literatura a ocupar un lugar en la historia. Y es por ello que su “historia” reviste siempre un carácter residual, en tanto es conjurada en las formas del accidente patológico o el ronroneo acartonado de la belleza inútil.

Este “parentesco extraño” que empieza a hacerse tangible a fines del siglo XIX es estrictamente contemporáneo del surgimiento del psicoanálisis –cuya fascinación por el decir de la literatura resulta aún hoy inobjetable. La literatura que desde el siglo XVII, en el movimiento en que Cervantes y Sade prefiguran el pasaje que (en su apropiación literaria del saber enciclopédico) concretará Flaubert, se había convertido ya en la palabra capaz de contener y explicitar su principio de desciframiento. Era ya aceptada como una serie discursiva que, en cada una de sus frases, para cada una de sus palabras, podía modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua a la cual, pese a todo (y de hecho), pertenecía.

Pero no se contentaba sólo con detentar el poder (que podría ser o no ejercido) de suspender –a fuerza de insolencia– la lógica utilitaria de la lengua en el gesto actual de la escritura. Esa literatura que el régimen de verdad había rodeado de lenguajes segundos (la crítica, el comentario), que acudían menos para explicarla que para cerrar el horizonte múltiple de toda explicación, empezaba ya a volverse sobre sí en un movimiento concéntrico que acabaría por arrastrar consigo esas “adiciones” (inicialmente exteriores a la literatura) al espacio significativo de su propia transformación en escritura. Como había ocurrido con la locura, las lonjas de lenguaje desprendidas de ese proceso de recomposición comenzaban a formar parte de ese vacío que la literatura instauraba en su propio lenguaje; se adherían al movimiento necesario pero también inconcluso por el cual la palabra era remitida a la lengua, y por el cual la lengua quedaba establecida sobre la palabra límite que es la literatura.

En ese prestar oídos al murmullo del mundo, en su atención a esas formas ciegas que nunca llegaron a ser poesía y a esos fantasmas cuya existencia exorciza la ficción encandilada de la vigilia, Foucault redescubre la conspiración de las formas. Percibe que, pese a su extraña vecindad con la literatura, la locura llega a ese espacio en que la literatura nace pero para quedar recluida en él. Descubierta como un lenguaje que calla en superposición a sí mismo, la locura no manifiesta ni es capaz de dar a luz la obra; pero designa y hace ver sin embargo la forma vacía de la que la obra viene, es decir, el lugar donde no deja de estar ausente, donde jamás se la encontrará porque en efecto nunca ha estado ahí. En esta región pálida, en este “escondite esencial” se hace patente la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; el punto de emergencia que las une y el principio de su exclusión mutua.



Pero desde Roussel (esa experiencia reveladora en que el lenguaje, reducido a un azar sistemático manifiesta el jeroglífico en que se inscriben la muerte y el doble) y desde Artaud (esa experiencia a partir de la cual el lenguaje, recusado como discurso y reaprehendido en la violencia plástica del robo, es remitido al grito, al cuerpo torturado y a la materialidad del pensamiento) la literatura ha conseguido aproximarse a ese espacio al que hasta sólo llegaba la locura (esa región informe, muda e insignificante donde el lenguaje puede liberarse sin explicar el sentido de la liberación). Pero esa aproximación no es una captura. El lenguaje de la literatura no se define por su voluntad de decir (por las estructuras de lo significativo), sino por su compulsión a producir una neutralización de los dispositivos de identificación, clasificación y normalización que rigen el orden del discurso. Por ello, desde Mallarmé a Roussel, el ser de la literatura ha tomado el lugar en que, desde Freud, se cifra la experiencia de la locura: ese espacio en que la literatura (primero, de una forma todavía enmascarada, con el surrealismo; y luego, más radicalmente, con Nerval, con Artaud, con Bataille, con Klossowski, con Blanchot y con Borges) se da como experiencia de la muerte, de la transgresión, de lo impensable, de la repetición y de la finitud.

La publicación de “La folie, l’absence d’oeuvre” coincide cronológicamente con las conferencias sobre lenguaje y literatura que Foucault pronuncia en la Universidad Saint-Louis de Bruselas. En ellas el filósofo retoma el proceso de transformación sugerido apenas lateralmente en aquel breve ensayo. Describe con precisión y detalle un movimiento doble de la literatura (discurso primero) y de la crítica (discurso segundo) hacia un espacio nuevo que es designado bajo el nombre de *escritura*. Cada vez más lo crítico acontece en el interior del género estrictamente literario y, al mismo tiempo, cada vez se vuelve más patente el hecho de que la crítica se encuentra desgarrada en dos modos de relación respecto de aquella forma incierta que fue su objeto. Por un lado, se reconoce tentada a establecerse a partir de un orden de positividad o de ciencia apoyado en la adscripción explícita a un método de análisis (lingüístico, psicoanalítico, temático o formal); y, por otro, el discurso de la crítica empieza a descubrirse ya en una función desagregada. En síntesis, ya no se da como mediación entre la escritura y la lectura (primera, privilegiada), sino que empieza a pasarse al lado de la escritura al menos en dos sentidos: primero, por su interés cada vez más deliberado en hacer de la experiencia de la forma el nudo de su interés; y, segundo, porque dejando de querer ser esa lectura primera está empezando a descubrirse como un acto de escritura que, sin dejar de producirse en referencia a otra, empieza a reconocerse como un jeroglífico más, reconociendo su imposibilidad de ser ese metalenguaje que había soñado Roman Jakobson.



En esta última instancia, y como parte de un proceso que concierne a la retórica, a la forma moderna de la crítica y al “análisis literario” del que surge la posibilidad de fundar una reflexión autónoma y soberana, la crítica no puede dejar de pensarse en relación a la literatura como a esa habla que tiene el derecho de desobedecer al código en que está situada.

Foucault hace hincapié aquí en que es el apremio al Código, la desobediencia a su orden y a su lógica, lo que trae su relación con la locura. Pero el sentido está trastocado: el filósofo busca subrayar el hecho de que literatura funda su pacto en un principio de obediencia y en una promesa de traición a ese código que la locura ni siquiera reconoce como referencia. Si hay una “razón de pertenencia esencial” entre locura y literatura es su potencia de autoimplicación para poner en suspenso el código que cifra el régimen de verdad. Si hay una diferencia, se da con relación al reconocimiento o no de su legitimidad omnipresente.

## 2

El doble filo de la lectura de Foucault no deja de ser inquietante. La literatura, que en la experiencia de los límites prefigura un espacio agrietado en el Código, puede también convertirse en el garante involuntario de su sobrevida. No lo dice en un enunciado concluyente, pero es algo que se desprende de su examen de la relación (de mutua fascinación) entre la literatura, la crítica y el psicoanálisis realizado en “La vie des hommes infâmes” en 1977. Allí la literatura moderna aparece excediendo los límites de esa “ontología formal de la literatura” que prevalece en las teorizaciones de la década del 60. La literatura –dice Foucault– no siempre tradujo un modo de ser resistente al orden de los discursos si se la considera en relación con sus temas. No fue siempre una resistencia a la naturalización del orden del discurso. En el origen de eso que ha llegado a llamarse literatura hay una relación diferente respecto al orden de verdad. Para Foucault, el modo de ser de la literatura que se reconoce en el estallido del grito y el centelleo del jeroglífico es un “invento reciente” (fines del siglo xvii). O, mejor aún: es un acontecimiento sólo recientemente percibido como tal y sólo puede ser “explicado” en la aventura incierta de una ontología del presente. Pero lo cierto es que no siempre fue esa forma cercana al grito o, mejor, esa forma del canto que conspira desde su intransitividad. Hubo antes de eso otra manera de ser de la literatura, que Foucault ve cerrarse en la segunda parte de *Don Quijote* (con ese advenimiento de un Sade que reinará

la soberanía de lo literario): esa forma del canto que sostenía el espacio de una transitividad y que se comprometía así con el orden de verdad. Hubo en efecto un tiempo en que cantar era ante todo un contar; un tiempo en que, en tanto “saber sometido” (y, por eso mismo, potencialmente revolucionario) la literatura era convocada a cumplir funciones específicas en el horizonte de un régimen de verdad determinado. Hablaba siempre desde ese espacio marginal donde se vinculaba a “bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de los conjuntos funcionales y sistemáticos, y que la crítica pudo hacer reaparecer por medio, desde luego, de la erudición”; al tiempo que era incorporada a una “serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos”. (Foucault, 2008: 20-26).

Bajo la consigna paradójica de que “no son ni casi-literatura, ni sub-literatura, ni tan siquiera el esbozo de un género” sino que son “el fruto del desorden, el ruido, la pena, el trabajo del poder sobre las vidas y el discurso que verbaliza todo esto” (¿podremos pensar en una definición más precisa de literatura en lo que respecta a la experiencia de la moderna?), Foucault reúne una serie de textos que presentan otra posibilidad de ser de lo literario en la escena de la historia (1990: 201-202). Apunta que lo que suele llamarse literatura es una forma derivada de la *leyenda*: esa forma en que se parte de un cierto equívoco, de una cierta confusión entre lo ficticio y lo real. Al menos en el origen, lo legendario, cualquiera fuera su núcleo de realidad, no era nada más que lo que se decía de determinado acontecimiento que merecía la gloria legendaria. Lo legendario era una forma que ligada a un valor meritocrático. Si la gesta o el héroe habían existido realmente, la historia lo recubría de lenguaje, barnizaba de tal manera sus hazañas, iluminaba de tal modo sus prodigios, lo enriquecía con tantos atributos imposibles que era casi *como si* en realidad no hubiera existido nunca. Y, al contrario, si se trataba de un hecho o un héroe imaginario, la leyenda se empeñaba en producir sobre él tantos y tan insistentes relatos que casi adquiría el espesor propio de la existencia. He ahí el origen de la “leyenda dorada”, en la cual por un trabajo sobre las formas se habilitaron –como advertía Tinianov (2008)– innumerables traspasos, inesperadas transacciones y se articularon a su vez laboriosos pliegues barrocos entre historia y ficción.

Pero, en el espacio de lo legendario, el brillo del oro fue sin más opacado por el de la leyenda negra, por la leyenda que beneficia a aquellos cuya fama es determinada por el espanto o por el escándalo que generan y cuya incomprensible gratuidad es desplazada rápidamente al horizonte de lo patológico. Es la fama que trae la infamia. Gilles de Rais, Aretino, Sade, De Quincey, D.H. Lawrence, Lacenaire o Cleland han sido agenciados a ella en razón de las atrocidades que narran, los recuerdos abominables que infunden, las maldades que se les atribuyen o del respetuoso terror que han inspirado o aún inspiran a través de sus textos. Y si bien su infamia es la razón de su fama, más de una vez esa misma fama escandalosa es la que de algún modo neutraliza la virulencia de sus textos, escondiéndolos a la vista de todos: el viejo truco de la carta robada.

Dice Foucault: así como alguna vez creó esa eficaz la tecnología disciplinaria que es el ritual de la confesión (donde se obligaba a todos y a cada uno a decirlo todo para poder borrarlo todo, donde había que contar hasta los más mínimos detalles del pecar para que el relato mismo sea el conjuro significativo por el cual el pecado significado sea borrado por obra de la penitencia y el arrepentimiento), el “sistema de coerción” llamado Occidente también encontró en la literatura una máquina conjuratoria. Ha ido convirtiendo a la literatura en una suerte de pozo ciego al cual arroja –exorcizándolo– todo residuo, todo material indócil, todo exceso peligroso para los enunciados sobre los que se articula el orden de verdad. Es la articulación laica de un régimen de verdad que rearticula sus funciones y sus dispositivos con el objeto de redistribuir visibilidades. Como la locura, la literatura existe para soportar lo insoportable. Ahí donde el Medioevo prescribía abiertamente la hoguera, la modernidad –menos drástica y más efectiva– prescribe un desplazamiento hacia ese espacio legitimado de “no verdad”. La idea de que *lo demás es literatura*, aparece rubricada perversamente aquí por la disposición del régimen de verdad. Lo demás, lo que sobra, el exceso, lo ambiguo, el resto, es literatura. Implícitamente: lo necesario, lo que sirve, lo preciso, lo justo, no lo es.

En el pasaje que va desde la hegemonía de la *fábula dorada* (en la que Occidente accedía a un discurso que superponía lo literario y lo fabuloso: se salía de los más concretos y reales embrollos mediante proezas, milagros, gracia o providencia) a la de la *fábula negra* (donde lo maravilloso era proscrito o desplazado a un segundo plano) se puede leer una mutación en el régimen de verdad que funciona como soporte último de legibilidad. Nace para la literatura una nueva función: su tarea no consiste ya en celebrar lo imposible, sino en hablar de aquello que ha permanecido oculto, aquello que no debía o no podía leerse como enunciado. Sorda, solapadamente la literatura es enviada a decir lo indecible, lo inconfesable dentro del régimen de verdad. Esa es la ética inmanente al discurso literario de la modernidad, la garantía de continuidad del régimen cartesiano. La literatura, desierto que acoge a todo genio maligno, será entonces el lugar donde todo puede ser dicho sin que nada pese, sin que sus enunciados toquen realmente lo importante: al fin, *sólo es literatura*.

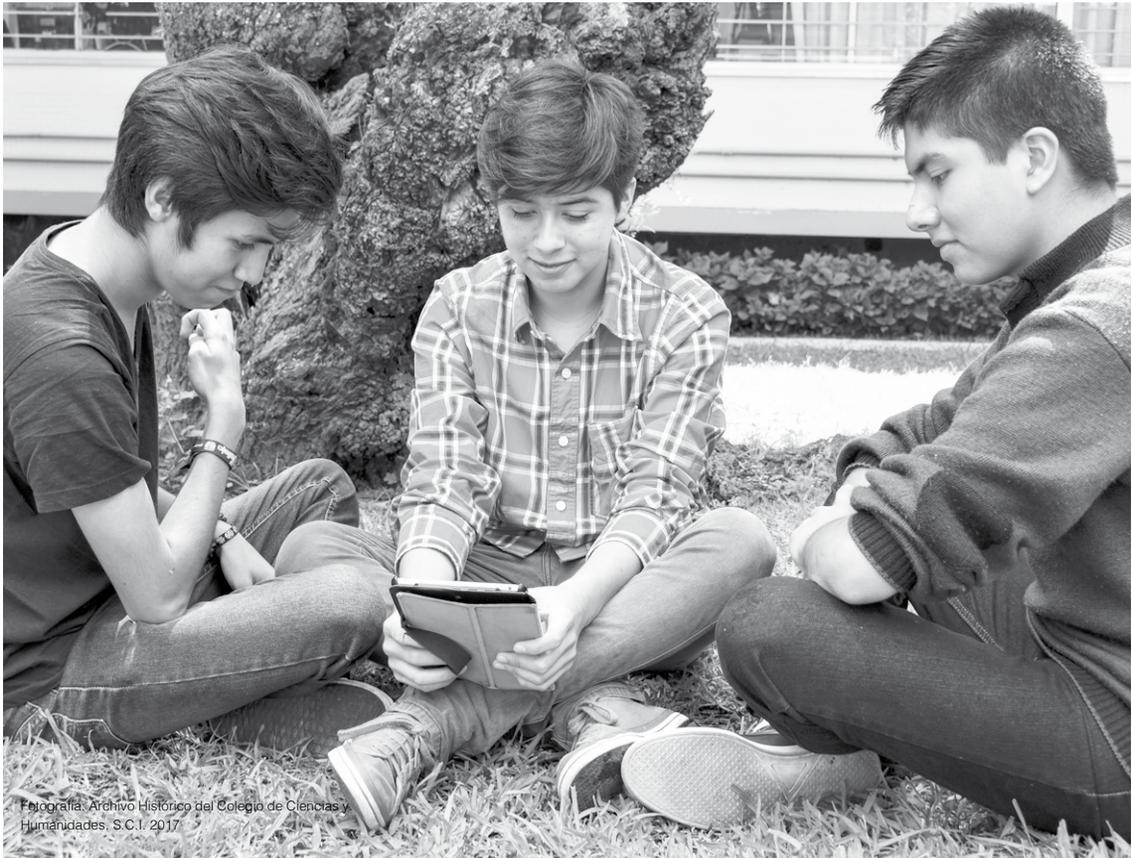
De ese modo, las funciones ceremoniales de la literatura (con que se celebraban el heroísmo, la fuerza y la gracia del poder) desaparecen para dar paso a una dicción de lo más prohibido de lo prohibido, de lo más escandaloso. “Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia, va a trazar –aunque se descubran así en ocasiones las figuras solemnes del destino– la línea de evolución de la literatura desde el siglo xvii, desde que ésta comenzó a ser literatura en el sentido moderno del término” (1990: 200). El filósofo percibe con lucidez que lo que determina la modalidad de ser de la literatura es justamente siempre una relación ambigua y contradictoria respecto del orden de verdad que cifra la *episteme* moderna (que, desde el siglo xviii, se liga a la disolución del reino del discurso y al establecimiento del hombre como sujeto y objeto exclusivo del conocimiento).

Lo que hace al ser de la literatura moderna, lo que la caracteriza y la conduce hasta su actual semblante de transgresión, es tanto su tendencia progresiva hacia la forma, su creciente pliegue en la materialidad del jeroglífico, como esa disposición –que Foucault se siente tentado a llamar “moral”– hacia lo más prohibido de lo prohibido a partir de la cual se obliga (o se ve obligada) a decir los más escandalosos secretos. La literatura “no absorbe para sí esta gran política, esta gran ética discursiva: ni tampoco se conduce a ella enteramente, pero encuentra en ella su lugar y sus condiciones de existencia” (1990: 201). Su relación con el régimen de verdad es por ello en cierto sentido ambigua. Lo que la literatura hace es ceder la indecisión entre lo verdadero y lo falso (que, en tanto fábula, mantenía irresuelta) a cambio de una decidida vocación de no verdad (elige mentir diciendo la verdad y elige mentir diciendo la mentira), comprometiéndose al mismo tiempo a producir efectos de verdad. Pero, en ese movimiento hacia la ficción, la literatura corre el riesgo de prestar su espacio al régimen de verdad cuyo modo de coacción (de represión) es justamente hacer pasar por el orden (disciplinario) del discurso aquello de lo que quiere liberarse (porque eventualmente constituye para él una amenaza). Dicho rápidamente: corre el riesgo de convertirse en un nuevo confesionario. Destinada al relato de la transgresión más desvergonzada, a decir lo más inconfesable, llegará a configurar ese necesario espacio de excepción, ese lugar en que la ley es transgredida abiertamente a condición de devolverla indemne a los enunciados de la verdad.

### 3

El paso de la *fábula* a la *ficción* permitió eventualmente a la literatura moderna trampear la lógica perversa que pretendía ponerla a su servicio. La *ficción* –dice Foucault– no es la *fábula*. Esta es “aquello que es contado”; aquella, el “régimen del relato” o, mejor, los diversos regímenes según los cuales algo es (o puede ser) relatado. La *fábula* se hace de elementos situados en cierto orden; la *ficción* es la trama de relaciones establecidas en el propio discurso, entre quien habla y aquello de lo que se habla. La *ficción* es pues el *aspecto de la fábula* y la dinámica por la cual los otros discursos son –o pueden ser– integrados a la literatura. Con ella, la literatura conquistó una relativa autonomía definiendo su condición diferencial en un énfasis formal, en cuyo extremo se prefiguraba la más radical intransitividad (el jeroglífico que materializa prefigura esa forma del canto que es capaz de borrar al cantante). Así se distingue del resto de los discursos que traman la escena de lo social y corre a esa zona de excepción que linda con el sinsentido. Las puntas del lazo se superponen. La palabra irracional y la palabra ultraconsciente de su condición se pisan los talones. Desde el siglo xviii la locura y la enfermedad mental habían ocupado el mismo espacio en los lenguajes excluidos (en bruto, el lenguaje de los insensatos). Al entrar en otro dominio de los lenguajes excluidos y al coincidir en él con ese modo de ser del lenguaje “cernido, consagrado, temido, levantado verticalmente por encima de sí mismo, que remite a sí mismo en un pliegue inútil y transgresivo, que se llama literatura” (1999: 277), la locura ha permitido reconocer el pliegue en que ella misma y la literatura producían quizá desde mucho tiempo antes sobre el ser mismo del lenguaje.

Roussel presenta a Foucault por primera vez ese umbral en que literatura y locura se intersecan al poner en escena la experiencia de desfase entre el ver y el decir. El irónico desprecio de Roussel por toda función representativa o referencia del lenguaje pone a Foucault, atraído por las funciones abusivas (catacrésicas) del lenguaje en las operaciones rousselianas (que exploran los aspectos homofónicos de la lengua, las variantes fonéticas a partir de un único vocablo, la “libre” asociación entre palabras, el lugar de lo aleatorio en la cadena lingüística y en la trama misma de los relatos), a pensar en la razón última de los procedimientos en que se compone el jeroglífico. A diferencia de André Breton (que imagina un enigma oculto, un secreto bajo esa “prosa misteriosa”), Foucault ve surgir el jeroglífico de la superficie misma del lenguaje rousseliano. Ese extraño



lenguaje no se construye sobre la presencia de un secreto silenciado u obscurecido. Es, al contrario, un lenguaje que brilla y hace brillar su radiante incertidumbre; “puramente de superficie”, que no promete siquiera una promesa, impone sin embargo sistemáticamente una incomodidad informe, una inquietud divergente y centrífuga, orientada no hacia el más reticente de los secretos sino hacia “la reiteración y la transmutación de las formas más visibles” (1963: 21). No hay últimas instancias. El jeroglífico activa un juego que asemeja la repetición de la máscara sobre el rostro: en su interior la palabra, a la manera de un cartón multicolor, “esconde lo que duplica y lo aísla por un tenue espesor de noche” (1963: 29). Como el grito de la locura, el jeroglífico rousseliano invoca “imágenes visiblemente invisibles, perceptibles pero no descifrables, dadas en un relámpago y sin lectura posible” (1963: 73) y las presenta en un brillo que encandila y repele la mirada.

El jeroglífico literario está pues en el lugar de la *imagen*; no como designación negativa (tal como aparece en la teoría sartreana, donde la imagen niega su objeto al colocarse como algo irreal), sino más bien configurando una aproximación oblicua a la presencia que revela sus “dimensiones primitivas” (1999: 65-120). Es el fantasma que aparece, no en la oscuridad, sino en una claridad repentina que no es capaz de hablar por sí misma y que no puede ofrecer a la mirada más que la página en blanco: una forma luminosa, soberana que atraviesa y enceguece la percepción para transformarla. Rousset la percibe como una *lentille* vide que desenfoca y desdibuja y que conduce a Foucault a una revelación que transgrede los límites precisos de la operación lingüística: la transparencia a la que se aferra el orden del discurso para significar y producir lo verdadero es, en última instancia, como

apunta Jay (1986), una arbitrariedad discursiva sin fundamento perceptivo. Foucault intuye a través del jeroglífico rousseiano la dimensión definitivamente opaca del lenguaje cotidiano. El hallazgo lo llevará a disponer, como en sus notas sobre Margritte (2004), no ya una mirada de profundidad (no buscará ya saber qué secreto guarda en términos de significado), sino una visión concentrada en el decir propio de la espacialidad significativa en la lucha de los lenguajes (During, 1992). En esos “caligramas deshechos” la espacialización del juego de los dobles y los simulacros de lenguaje jugará entonces un papel central en el reemplazo de las semejanzas referenciales por las similitudes repetitivas: la semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud presenta la repetición que corre a través de ella. Dicho de otro modo: si la semejanza se ordena en el modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer, el jeroglífico es el empecinamiento de la similitud que hace circular el simulacro como relación indefinida de lo similar con lo similar. La semejanza sigue el paradigma de la colección, la similitud el de la serie. El jeroglífico pone en escena la crisis ya anunciada en *Les mots et les choses*: las semejanzas fijan en la afirmación lo irreductible, implican una aserción única –siempre la misma– que iguala imagen y objeto, la similitud multiplica deliberadamente diferentes afirmaciones, que danzan juntas, apoyándose y cayendo una sobre otra (2004: 64-68).

Lo que importa, decía Marx, no es lo que se cree haber hecho sino lo que en efecto se hizo. Foucault lee ese pliegue producido por la similitud (contra la semejanza) a partir del acontecimiento de esa experiencia situada en la ruptura que instaura Sade (Foucault, 1999: 329-360). En la convicción de que lo decible produce lo visible, la experiencia sadiana plantea la exigencia de una revelación que empuja los límites de su propia condición discursiva hasta ese punto imposible donde la apertura indefinida de la representación da lugar a su clausura. Y es también en Sade donde el simulacro propuesto en *Don Quijote* se convierte en procedimiento. Foucault percibe la operación que *La Nouvelle Justine* hace sobre las novelas virtuosas del siglo XVIII y traza las coordenadas que la vinculan a la relación que Don Quijote, “largo grafismo flaco como una letra”, presenta respecto de las novelas de caballería que le precedieron: ni *Don Quijote* ni *La Nouvelle Justine* exploraron más que libros. Redefine así el lugar en que la modernidad asiste a la experiencia de lo imaginario. Lo imaginario no llega ya desde un interior insondable a través de los estallidos de

la ensoñación. Se produce en la experiencia del lenguaje. El encuentro con los fantasmas no se produce ya en la noche (en el sueño velado de la razón) ni en el “incierto vacío que se abre ante el deseo”, sino en la vigilia y la atención más erudita. Lo imaginario acontece “entre el libro y la lámpara”. Los fantasmas no forman parte de una sombra interior ni de un afuera insondable constituido por una naturaleza ignota: surgen de “la exactitud del saber”. No se extraen del sueño sino de la lectura. El jeroglífico acontece justo ahí donde el conocimiento cree rubricar su hegemonía. Sobre las palabras precisas, las recensiones estrictas, la masa espesa de información que busca describir hasta lo más ínfimo, acontece lo imposible para la experiencia moderna. Lo imaginario no se constituye contra lo real (para negarlo o para compensarlo): *se extiende entre los signos*, en la configuración de sus simulacros, en el intersticio de sus plegamientos, contra el lenguaje tal y como lo concibe el pensamiento clásico, en una suerte de “fenómeno de biblioteca” (1999: 220). De este modo, Foucault ilumina el retorno de una forma que la imaginación del Renacimiento había conocido, pero que había sido olvidada hasta el advenimiento de las experiencias que configuran este nuevo umbral al despuntar el siglo XIX

En este sentido, *Les mots et les choses* será –como apuntara Jean Hippolite– un libro trágico; no tanto por dismantelar la ficción sobre la que se instituye la propia comprensión del hombre moderno, sino porque allí la reflexión encarna en un diagnóstico a la vez preciso y aterrador que la implica y arrastra a la más desesperante incertidumbre. La arqueología foucaultiana plantea una minuciosa descripción del pensamiento clásico y, como en una de esas búsquedas trágicas que llevan adelante algo del orden de lo prefigurado como destino, exhibe un ademán que, de un modo singular y paradójico, se superpone también con la figura del grito. La arqueología, ese ejercicio de la razón recobrándose a sí mismo en la raíz de su propia historia, es un pensamiento trágico ante la verdad solitaria de su propia fatalidad. Su pliegue replica la mutación producida en la literatura a comienzos del siglo XIX. Separada de los valores clásicos que la habían justificado, la literatura empieza también a distinguirse del discurso de ideas y se pliega sobre sí en una intransitividad radical. Tras desarticular la organización genérica y acoger en su propio espacio lo feo, lo escandaloso, lo imposible (todo aquello que es capaz de asegurarle la denegación lúdica), la literatura moderna deja de ser una pedagogía del “bien decir” para convertirse en el espacio de excepción del “mal decir” –de lo demasiado o de lo demasiado poco, de la laguna y de la redundancia, de lo demasiado temprano o de lo demasiado tarde, del doble sentido y del contratiempo. Reconoce un nuevo camino en la opacidad de esos deslizamientos, de esas interferencias que malogran la eficacia del mensaje en el que se confían los demás discursos y se asume como ese lenguaje único de afirmación escarpada pero soberana (Eribon, 1995: 214).

Cada jeroglífico es la forma en que ese pliegue infinitamente recomenzado se manifiesta una y otra vez. Casi logoteta, casi fundador de discursividad, Sade es el primer jeroglífico, el primer pliegue sobre el que se instituye la literatura moderna. Es quien toma (en un sentido político del término) su estilo y su filosofía de cierto naturalismo y cierto materialismo del siglo XVIII. Su obra se gesta en esa apropiación y crece en el interior de ese sistema que pretende excluirlo enviándolo a una exterioridad conjuratoria. Hölderlin, Mallarmé, Rousell y Artaud son los otros nombres que señalan una experiencia semejante. En todos ellos, la literatura moderna se roza con la locura porque ponen en escena una experiencia límite: la de recorrer, casi a oscuras, esa zona donde plegado sobre sí el lenguaje adquiere un espesor y una materialidad nueva. Si Sade es el “fundador de la literatura moderna”, Maurice Blanchot es sin lugar a duda el último hombre en esa distinguida tradición. Es, como ironiza el propio Foucault, “el Hegel de la literatura”; en él se concreta un pliegue semejante a una autoconciencia de la forma moderna de la literatura. Su delimitación exhaustiva del “espacio literario” como ese “lugar sin lugar” donde se dirime siempre trágicamente la escena a veces lúdica y a veces bélica de la escritura, lleva a conjeturar que no es azaroso el encuentro de dos de sus títulos formulado por Foucault: el espacio literario es la parte del fuego en un sentido estricto. Es lo que un orden de verdad consiente destinar al fuego, a la destrucción, precisamente porque su propia existencia está estrechamente vinculada a lo que allí se descomprime. La excedencia que allí se libera garantiza la sobrevida del régimen de verdad en que se apoya la episteme –esto es, el juego de relaciones que, apoyado en un a priori histórico (aprehendido como las condiciones de posibilidad de lo que es pensable y decible en una época), procura dar coherencia y legitimidad a las prácticas discursivas dando lugar a figuras epistemológicas, a las ciencias (Eribon, 1995: 154). La literatura es entonces ese resto, esa sobra, ese exceso que el régimen de verdad no deja de producir para liberar las fuerzas que lo destruirían. Pero como acontece siempre en exterior (*en dehors*), como un pliegue casi invisible a la mirada del presente, como lo hace la locura misma, obliga una y otra vez a ese régimen a reconocerse exterior y atraído respecto de ella. La literatura no es pues el lenguaje identificándose consigo mismo. No es un pliegue que responde al orden de la interiorización.

Es, al contrario, el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo, arrancándose a lo idéntico, quitándose del lugar y la función que se le pretende asigna: el lenguaje seduciendo en lo prohibido (Foucault, 2004: 12-13).

## 4

Ante Sade, Brisset, Nerval, Hölderlin, Artaud, Roussel, Blanchot o Bataille, el propio Foucault se siente a la vez atraído y negligente: “La atracción tiene como correlato necesario la negligencia” (Foucault, 2004: 12-13). Cada uno de esos nombres lo remite a ese umbral que la literatura se encuentra con la locura, a ese umbral donde se desbarata la consistencia del orden naturalizado del discurso y su más artificiosa ficción: el sujeto moderno. Lo que el filósofo entiende por literatura no es un discurso en sí sino esa fuerza que arrastra los discursos a dar un paso (no) más allá, hacia el *afuera* del ser, hacia un espacio abierto al devenir. Literatura es la experiencia de esa tensión suicida del lenguaje que se arquea sobre sí para escapar al orden del discurso, para sustraerse a la “dinastía de la representación”. Es el centelleo del lenguaje en su “ser bruto”, donde la conciencia y las identificaciones pierden su naturalizada consistencia. La literatura que interesa a Foucault es pues la que no deja de señalar nuestra propia exterioridad respecto de ella: las obras que no cesan de decir en su murmullo incesante que “se está irremediamente fuera del afuera”. La imposibilidad de estar en el interior (*dedans*) de la literatura radica en que ella constituye el afuera de toda obra, lo que agrieta lo escrito en ella y pone en el lugar del texto la marca luminosa y ciega de una huella perdida para siempre. Lo que en ella se inscribe no es sino un silencio sólo comparable al pronunciado en el canto de las sirenas que Ulises, paradigma clásico del discurso reflexivo, se negó a oír en un intento inútil por reconducir la experiencia límite a la vieja trama de la interioridad. En efecto, Foucault interpreta los dos mitos que con recurrencia obsesiva aparecen en la obra crítica y ficcional de Blanchot (Ulises y las sirenas; Eurídice y Orfeo) como dos relatos que presentan el encuentro con los pliegues del afuera: el canto mortal de las sirenas parece llegar de un lugar que es imposible alcanzar y “sólo la promesa de un canto futuro corre por su melodía”; la belleza de Eurídice no puede ser vista y sólo se ofrece como promesa de una experiencia fugaz que se paga con la vida. En ambos casos se trata de representaciones de la muerte.

Como pensamiento límite, más cerca de la pulsión dionisiaca de goce que de la pasión apolínea, el jeroglífico prefigura una suerte de careo con la propia contingencia; de ahí que “ese insensato juego de escribir” aparezca tensado por la inminencia de la muerte.

Esperada como el canto y recibida como el grito, la literatura se vuelve una cuestión de espacio. No cede su espacialidad al valor de cambio de los lenguajes son ordenados, jerarquizados y puestos a disposición en funciones específicas dentro del régimen de verdad. Pero, en tanto pliegue mayor dentro del lenguaje, rehúsa ante todo la cesión de ese espacio que desde Mallarmé a Roussel ella misma había tomado al producirse, entre el libro y la lámpara, como experiencia de la muerte, de la transgresión, del pensamiento impensable; ese espacio en que es acaso posible lo imposible: una experiencia del afuera (de la mentira y de la verdad) cuya radicalidad se desprende de su potencia para poner en crisis la evidencia originaria del sujeto racional (mostrándolo razonado), al hacer emerger en el lenguaje nuevas formas de experiencia donde el sujeto (sobrentendido por el pensamiento moderno como una categoría de propiedad, asignación y fichaje) se revela simplemente episódico como aquel rostro dibujado en la arena, a orillas del mar.

La perspectiva estética de Foucault no se reduce a una celebración superficial del modernismo. No por casualidad sitúa entre Sade y Flaubert la experiencia moderna de lo literario. Como Manet que pinta sin dejar de ver el Museo, Flaubert y Sade despliegan una escritura cuya referencia fundamental es la biblioteca. Foucault hace notar hasta qué punto el modernismo es profundamente reflexivo (en tanto se toma a sí mismo como referencia fundamental), antirrealista y antihumanista. Su *Raymond Roussel* da pleno testimonio de su convicción en la necesidad de “liberar a la obra del hombre que la escribió” (1963: 178) para sortear el riesgo cierto de desvalorizarla en función de una causa exterior. La literatura debe tomarse como el lugar de emergencia de una verdad; pero no de una verdad psicológica del hombre que la produjo ni de su “enfermedad”, sino de una verdad propiamente literaria, que pertenece a la literatura y que la define como esa “experiencia radical” lindante con *l'expérience* originaire que Blanchot había descripto años antes en *L'espace littéraire*, en tanto “ese ‘enlabyrinthamiento’ del origen ya no es el efecto legible de la enfermedad [...] sino la expresión velada de un saber esotérico (ocultar la

manera en que los cuerpos pueden nacer unos de otros); es una experiencia radical del lenguaje que anuncia que nadie nunca es contemporáneo de su sol de origen” (1963: 184). Tanto Roussel como Artaud miran con los ojos bien abiertos al resplandor cegador del lenguaje; pero, atraídos ambos por ese vacío que tocaron con sus textos, son a su vez singular, paradójicamente apartados de él por ellos. Comprometidos en ese desgarramiento, insistieron hasta el fin de sus días en hacer la experiencia de un lenguaje que les permitiera horadar en él “una obra que es la ausencia de la obra” (1963: 186): un hueco solar que es el espacio del lenguaje y el vacío desde el cual hablan, la ausencia por la cual la verdad de sus textos y la de la locura se comunican y a la vez se excluyen. Ese “vacío abierto” por esta experiencia radical no es una metáfora la que se apele para remitir a una zona resistente a la delimitación. Es la contorsión paradójica que delata la “deficiencia de las palabras” (siempre menos que las cosas que designan) y el hecho preciso de que a esta economía se deba el que finalmente quieran decir algo, puesto que “si el lenguaje fuera tan rico como el ser, no sería más que el doble inútil y mudo de las cosas: no existiría y, sin embargo, sin nombres para nombrarlas, las



Fotografía: Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades, S.C.I. 2017

cosas quedarían en la noche” (1963: 187). La experiencia roussseliana de esta “laguna iluminadora del lenguaje” remite a una insistente inquietud del mismo lenguaje: “la ‘sin-razón’ de Rousssel, sus irrisorios juegos de palabras, su aplicación de obseso, sus absurdas invenciones, comunican sin duda con la razón de nuestro mundo” en el punto en que nos hacen ver que, “en el juego embrollado de la existencia y de la historia”, anuda con fuerza singular “la ley general del Juego de los Signos” en la cual la historia se percibe como “razonable” (Macherey, 1990: 177-191). Rousssel inaugura una nueva dimensión de la literatura moderna porque es el “inventor de un lenguaje” que sólo se dice a sí mismo creando el espacio de la dicción, de un lenguaje absolutamente simple en su ser redoblado que, en su fragilidad soberana, también “encierra su propio sol” (1963: 189).

En resumen, ese “todavía discurso” que en el siglo XIX tomaría su sentido actual, no fue siempre soberano. Extrajo su autonomía y su especificidad del pliegue que se sucede al momento de su mayor servidumbre (y complicidad) con ese “gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso” cuando, enviada a decir lo más sórdido, lo más infame, lo inconfesable, se vio obligada ella misma a situarse fuera de la ley o, al menos, a “hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta” (Foucault, 1990: 201). Que luego haya podido desprenderse de su incardinación al Poder que la empleaba en un régimen de utilidad, destinándola a la captura y al conjuro confesional de las experiencias de lo inconfesable producidas por el mismo régimen de verdad que buscaba conjurarlas, no la ha hecho más poderosa, aunque sí más resistente. La actualidad empieza a revelar en ella una nueva y singular condición de *extimidad*, que la convierte en una instancia simultáneamente interna y externa, metida en la cueva de lo propio, pero al mismo tiempo abierta a la indefensión de la vida. Esa colocación es todavía lábil, ambigua; pero al mismo tiempo inquietante. No es ni plenamente mimética ni completamente mágica. Es éticamente *infame* con relación a las series discursivas legitimadas y es potencialmente *solidaria* con respecto a aquellos saberes bajos, marginados o sometidos (descalificados o no calificados) en los que muchas veces se cifra el saber histórico de las luchas, la memoria de los combates silenciados y el llamado furtivo a la insurrección.

## Referencias

- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1979.
- During, Simon, *Foucault and Literature*, Londres, Routledge, 1992.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad*, Buenos Aires, FCE, 2008.
- , *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La marca, 2003.
- , *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales vol. 1*, Barcelona: Paidós, 1999.
- , *Nietzsche, Freud, Marx*, Barcelona: Pretextos, 1970.
- , *Ética, estética y hermenéutica, Obras esenciales 3*, Barcelona: Paidós, 1999.
- , *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pretextos, 2004.
- , *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- , *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta, 1990
- , *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós - I.C.E. de la UAB, 1996.
- , *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Plon, 1961.
- , *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- Jay, Martin, "In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought", Couzens, D. (c.), *Foucault: A Critical Reader*, Oxford, Basil-Blackwell, 1986.
- Macherey, Pierre, "Foucault lecteur de Roussel: la littérature comme philosophie", *A quoi pense la littérature?*, París, PUF, 1990.
- Montang, Warren, "Foucault y la problemática de los orígenes", en AAVV., *Marx y Foucault*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.
- Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1982.
- Tinianov, Iuri., "La noción de construcción", en Todorov, T. (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.