

**FOUCAULT:
DISCURSO/FIGURA**

**FOUCAULT:
DISCOURSE/FIGURE**

CARLOS ROJAS OSORIO

Resumen

Gilles Deleuze planteó que en el pensamiento de Foucault hay una relación íntima entre lo visible y lo decible, lo que en este ensayo se propondrá, haciéndonos eco de Lyotard, como una relación discurso/figura. Expondremos la tesis sostenida por Foucault según la cual existe un vínculo entre lo visible y lo decible, aunque el régimen de lo enunciable es diferente al régimen de lo visible, por tanto heterogéneos, son relacionables. Analizaremos las principales obras del filósofo en las cuales ilustra su idea mediante referencias a la pintura y la literatura. Desde la experiencia trágica de la locura, pasando por el manicomio, el museo, la biblioteca, El Bosco, Velázquez, Magritte, Brandt, Sade, Roussel, entre otros, encontramos en Foucault un rico y valioso inventario de ocasiones y comentarios para explicar las relaciones entre la palabra y la imagen.

Palabras clave: visibilidad, decibilidad, texto, lenguaje, espacio, figura.

Abstract

Gilles Deleuze stated that in Foucault's thought there is an intimate relationship between the visible and the sayable, that in this essay will be proposed, echoing Lyotard, as a discourse/figure relationship. We will explain Foucault's thesis, which affirms that there is a relation among the visible and the sayable, although the regime of the enunciable is different from the regime of the visible, therefore heterogeneous, are relatable. We will analyze the main works of the philosopher in which he illustrates his idea through references to painting and literature. From the tragic experience of madness, through the asylum, the museum, the library, El Bosco, Velázquez, Magritte, Brandt, Sade, Roussel, among others, we find in Foucault a rich and valuable inventory of occasions and comments to explain the relations concerning the word and the image.

Keywords: visibility, sayable, figure, text, language, space.

* * *

Sumario

1. La nave de los locos: Brueghel/Brandt – 2. Los caprichos de Goya – 3. Manet y el museo – 4. Velázquez: las Meninas – 5. Magritte: semejanza y similitud – 6. Espacio, lenguaje figura

Hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos.¹

¹ Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama, p. 39.

1. La nave de los locos: Brueghel/Brandt

Michel Foucault (1926/1984) se valió de importantes referencias a obras artísticas y literarias para ilustrar algunas de sus tesis. Gilles Deleuze planteó que en el pensamiento de Foucault hay una relación íntima entre lo visible y lo decible o para expresarlo con el título de un interesante libro de Lyotard, se trata de una relación discurso/figura. Hablar no es ver; ver no es hablar. Si Orfeo mira, aunque sea un instante, a Eurídice, no puede emitir su canto melodioso; si canta sus melodías, no puede mirarla. Es lo que vamos a encontrar en Foucault: el régimen de lo enunciable es diferente del régimen de lo visible; son regímenes heterogéneos, aunque de alguna manera puedan estar relacionados. «Este cambiante régimen de visibilidades y decibilidades encuentra su formulación en la doble figura mítica de Orfeo y las Sirenas. Aquel escucha y canta sin ver mientras que éstas se ofrecen a la visión sólo al precio de impedir la escucha de sus voces».² Hablar no es sin más relatar lo que vemos; hacer visible las cosas no es narrarlas.

Piero Brueghel, pintor flamenco (1525-1569), aprendió de los grandes maestros italianos. Su obra es satírica, humorística; pinta lo grotesco, como *El Bosco*. Un tema de su obra es también la vida de los campesinos. Michel Foucault alude a *El Bosco* y a Brueghel con respecto a las imágenes de los locos. Pero la nave de los locos evoca también una realidad muy tangible: los locos eran expulsados de las ciudades. En la Edad Media y hasta el Renacimiento, se expulsaba a los locos extraños, a los que no eran conocidos por el resto de la sociedad. Imágenes de los locos las hallamos en *El Bosco* y Brueghel (*Dulce Grete*), grabados que evocan las fiestas de los locos tan comunes en Flandes. La pintura de *El Bosco* se inscribe en el período final del siglo XV, el mismo período en que Brandt escribe *La nave de los locos* (1492), y en que Erasmo de Rotterdam publica su famosa obra *Elogio de la locura* (1509). El texto y la obra pictórica se comunican entre sí, el uno reenvía al otro; el texto

² Guerrero, V. (2005). «El proyecto de la genealogía de las formaciones jurídicas», en: Florián, V. (comp.), *Memorias del seminario Michel Foucault*. Bogotá: Uniediciones, p. 91.

comenta, la imagen ilustra. En efecto, se ha dicho que la pintura de El Bosco es una ilustración directa del texto de Brandt: «Mientras que El Bosco, Brueghel y Durero eran espectadores terriblemente terrestres, implicados en aquella locura que veían manar alrededor de ellos, Erasmo la percibe desde bastante lejos, está fuera de peligro».³ De hecho, Foucault ubica a Erasmo en lo que él denomina la experiencia crítica de la locura.

Las pinturas de El Bosco y de Brueghel muestran, pues, la ‘nave de los locos’: «Un objeto nuevo acaba de aparecer en el paisaje imaginario del Renacimiento, y, a poco, ocupa un lugar privilegiado la *nave de los locos*, singular barco ebrio que boga a lo largo de los apacibles ríos de Renania y de los canales flamencos».⁴ Estas pinturas se ambientan en el rico simbolismo de héroes imaginarios, de viajes mitológicos y de modelos éticos de la vida social. La urbe del medioevo, en el simbolismo del pintor, configura un espacio de exclusión, la nave: *stultifera navis*. Para Foucault se trata allí de un primer encierro, pero en el que aún no hay delimitación severa entre razón y locura: «La navegación pone al hombre a merced de los azares de la suerte, en su transcurso cada cual queda abandonado a su destino, pues todo embarco es en potencia el último. Hacia el otro mundo parte el loco en su loca navecilla, y del otro mundo viene cuando desembarca».⁵ Cuando Foucault habla de la disciplina nos dice que ésta distribuye los espacios, regula el tiempo y controla las fuerzas. En el simbolismo de la pintura, la nave es un espacio de exclusión; diferente de otro espacio, el de la ciudad. Sin duda las obras pictóricas se configuran en un determinado espacio. El Bosco, Brueghel, Durero nos dan un espacio de pura visión, pero éste es esencial para mostrar la fuerza expresiva de la sinrazón:

³ Foucault, M. (1979). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE., I, p. 46.

⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

Es en el espacio de la pura visión donde la locura despliega sus poderes [...] La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación; revelación de que lo onírico es real, de que la tenue superficie de la ilusión se abre sobre una profundidad irrecusable y de que el centelleo instantáneo de la imagen deja al mundo presa de figuras inquietantes que se eternizan en sus noches; y revelación inversa pero no menos dolorosa, que toda la realidad del mundo está reabsorbida por esta imagen fantástica, en ese momento situado entre el ser y la nada: el delirio de la destrucción pura; el mundo no existe ya, pero el silencio y la noche aún no acaban de cerrarse sobre él, vacila en un último resplandor, en el momento extremo del desorden que precede al orden monótono de lo consumado.⁶

Como puede apreciarse, la fuerza estilística del lenguaje del filósofo hace honor a la potencia de la imagen del pintor. Lo que Foucault significa con la referencia a estas obras pictóricas también lo significa con sus amplias referencias a obras literarias. La experiencia trágica de la locura es lo que tanto en el lenguaje literario como en la imagen artística se nos ha querido transmitir.

En otro texto Foucault se refiere a una pintura de Brueghel, el ‘San Antonio’, que fue motivo de inspiración para *La Tentación* de Flaubert:

El ermitaño, abajo, en la esquina derecha de la tela, está arrodillado ante un inmenso infolio, con la cabeza un poco inclinada, los ojos dirigidos hacia las líneas escritas. Alrededor suyo, unas mujeres desnudas abren los brazos, la larga gula estira un cuello de jirafa, los hombres-tonel arman su jolgorio, bestias sin nombre se devoran entre ellas, mientras que desfilan todos los grotescos de la tierra, obispos, reyes y poderosos; pero el santo no ve nada de todo eso, puesto que está absorto en su lectura. No ve nada, a no ser que perciba, en diagonal,

⁶ *Ibid.*, p. 49.

el gran guiriguay. [...] Más fecundo que el sueño de la razón,
el libro engendra tal vez el infinito de los monstruos.⁷

Borges nos dice que además de esta pintura de Brueghel, Flaubert se inspiró en el *Cain* de Byron y en el *Fausto* de Goethe. Pero lo más asombroso de lo que Borges apunta es que San Antonio es también el propio Gustavo Flaubert. En su arrobamiento el monje quiere ser todo el universo, como Brahma o Walt Whitman, agrega Borges.⁸

2. Los caprichos de Goya/Sade

La otra referencia artística en *Historia de la locura* es a la pintura de Goya. La racionalidad clásica ha creado un espacio de exclusión, el manicomio. Luego de describir extensamente ese espacio, Foucault muestra un espacio o región en que «la razón abandona el cuasi-silencio» para expresarse a gritos, o mejor, en la violencia de la imagen:

El Goya que pintaba *El patio de los locos* sin duda sentiría, enfrente de este bullicio de carne en el vacío, de esas desnudeces a lo largo de los muros desnudos, alguna cosa que se emparentaba con algo contemporáneo y patético: los oropeles simbólicos que portaban los reyes insensatos dejaban visibles los cuerpos suplicantes, los cuerpos que se ofrecían a las cadenas y los látigos, que contradecían el delirio de los rostros, menos por la miseria de ese despojo que por la verdad humana que surgía casi intacta. El hombre del tricornio no está loco por haberse colocado ese desecho sobre su completa desnudez; pero de ese loco del sombrero surge, por la virtud sin lenguaje de su cuerpo musculoso, de su juventud salvaje, maravillosamente delineada, una presencia ya manumitada y libre del comienzo de los tiempos, por un derecho de nacimiento.⁹

⁷ Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y Literatura*. Barcelona: Paidós. p. 222.

⁸ Borges, J. L. (1996). *Obras*. Buenos Aires: Emecé, IV, p. 484.

⁹ Foucault, M. (1979). *Historia de la locura en la época clásica*. II, 291-292.

Los Disparates y *La casa del sordo* figuran una locura que se emparenta con los cuadros de El Bosco y de Brueghel. Goya vuelve a descubrir las imágenes de la locura, pero hay en ellas otra fuerza, otra fascinación. En las de aquéllos hay una complicidad con la naturaleza; las de Goya emanan de la nada, no hay origen ni término final. No hay paisaje, ni noches estrelladas, solo el temor nocturno en el que aparece un vampiro. Es la noche de la sinrazón que solo comunica con la soledad. Había paisaje y lenguaje humano todavía en las obras de El Bosco; en el *Monje* de Goya se muestra la soledad y la mera fuerza salvaje. Rostros descompuestos; máscaras que muestran la verdad; miradas desde la nada; gritos que vienen de lo profundo; es lo que vemos en la *Locura furiosa*. La locura abole el mundo, se aproxima a la muerte o quizás anuncia un movimiento de libertad. Foucault se pregunta si esta locura no transmite «las palabras apenas audibles de la sinrazón clásica»,¹⁰ aunque se exprese por el furor y el grito, en la noche y en la nada. Foucault evoca para ello tanto a Goya como a Sade:

Entre el desgarrado dibujo de Goya, y esa línea ininterrumpida de palabras, cuya rectitud se prolonga desde el primer volumen de *Justine* hasta el último de *Juliette*, no hay sin duda nada en común, sino un cierto movimiento, que remontando el curso del lirismo contemporáneo y acallando sus fuentes, redescubre el secreto de la nada de la sinrazón.¹¹

En Sade y Goya se expresa, a su modo, la sinrazón, sus nuevos poderes y, sobre todo, nos volvemos a encontrar con la experiencia trágica.

Desde entonces la sinrazón pertenece a nuestro mundo moderno, incluso a lo que hay en él de más decisivo: «La locura de Nietzsche, la locura de Van Gogh o la de Artaud, pertenecen a su obra, tan profundamente como otros elementos, pero de otro modo completamente

¹⁰ *Ibid.*, p. 294.

¹¹ *Ibid.*, p. 295.

diferente». ¹² Pintores, músicos y poetas son cada vez más numerosos quienes comparten esta comunicación de la obra y su sinrazón, pero en muchos casos afrontar ese reto se convierte en un juego de vida o muerte. La ausencia de obra está ya ahí cuando Nietzsche pretende reconciliar los pastores de Arcadia y los pescadores de Tiberíades. Van Gogh sabe que su locura y su obra no son compatibles: «Las últimas visiones de Van Gogh. Es ella, sin duda, la que en el punto más extremo de su camino, ha empezado a presentir Freud; son esos grandes desgarramientos los que él ha querido simbolizar por la lucha mitológica de la libido y del instinto de muerte». ¹³ Para luego concluir:

Importa poco saber cuándo se ha insinuado en el orgullo de Nietzsche o en la humildad de Van Gogh, la voz primaria de la locura. No hay locura sino en el último instante de la obra, pues ésta la rechaza indefinidamente a sus confines; *allí donde hay obra, no hay locura*. Sin embargo, la locura es contemporánea de la obra, puesto que inaugura el tiempo de su verdad. ¹⁴

Foucault y Klossowski perciben en Nietzsche la pérdida de identidad en el delirio. Favreau parece decir que Foucault a través de la literatura logra superar su locura: «La locura pone las bases de una historia de la literatura según Foucault, pero también pone las bases de una práctica de la escritura y del pensamiento de Foucault». ¹⁵ Y Peter Sloterdijk no menciona la locura pero sí el suicidio:

Los paralelismos objetivos entre Wittgenstein y Foucault son impresionantes, incluso si no consideramos el lado psicodinámico de la *bioi parallèloi* de dos genios precoces

¹² *Ibid.*, p. 301.

¹³ Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. I, p. 51.

¹⁴ Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. II, p. 303.

¹⁵ Favreau, J. F. (2012). *Vertige de l'écriture. Foucault et la littérature*. Paris: E. N. S. Éditions, p. 54.

y homosexuales, que, tras una fase de intentos de autodestrucción llevados bastante lejos lograron una especie de autoterapia.¹⁶

3. Manet y el museo

Pudimos apreciar que Foucault compara lo que fue la Biblioteca para Flaubert con la importancia del Museo para Manet. Insistamos en esta última:

Es bien posible que el *Dejeuner sur l'herbe* y la *Olympia* hayan sido las primeras pinturas de 'museo'; por primera vez en el arte europeo las telas han sido pintadas [...] para dar testimonio al abrigo de esta relación singular y visible, por debajo de la referencia descifrable, de una nueva relación de la pintura a ella misma, para hacer manifiesta la existencia de los museos, y el modo de ser y parentesco que en ellos adquieren los cuadros.¹⁷

Foucault observa que en el mismo tiempo en que Manet pinta para el museo Flaubert escribe desde el espacio gris de la Biblioteca. Por vez primera la literatura nace de la investigación en los libros que el autor hace para escribir *La Tentación* de Antonio. Y por primera vez, a fe de Foucault, una obra nace para compartir el espacio cada vez más importante del Museo. Flaubert escribe a partir de libros estudiados; Manet pinta a partir de obras pictóricas realizadas. Si el archivo, o la documentación, se había desarrollado ampliamente en el siglo XIX, el escritor y el pintor realizan su obra a partir del archivo: «Cada cuadro pertenece en adelante a la gran superficie cuadrículada de la pintura; cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Flaubert y Manet han hecho existir, en el arte mismo, los libros y las telas».¹⁸

¹⁶ Sloterdijk, P. (2012). *Has de salvar tu vida*. Valencia: Pre-textos, p. 202.

¹⁷ Foucault, *Entre filosofía y literatura*, p. 221.

¹⁸ *Ídem*.

4. Las Meninas: Velázquez

En *Las palabras y las cosas*, Cervantes juega un papel central con *Don Quijote* en la apertura literaria de la época clásica; del lado de la pintura *Las Meninas* juegan el mismo papel. De la misma manera que Don Quijote, en la segunda parte de la obra, se nos presenta habiendo leído su propio libro en un juego de dobles propio de lo que Foucault denomina Literatura, en una representación de la representación que caracteriza la época clásica, asimismo el pintor, Velázquez, aparece en esta obra con su caballete, su tela y pincel en mano. A la vez, el cuadro que pinta y del cual solo vemos la tela del lado anverso, se refleja en un espejo, y por él sabemos que son los reyes los que allí figuran. Representación, pero también juego de representaciones, que se repiten como en un juego de espejos: «En él vienen a superponerse con toda exactitud la mirada del modelo en el momento en que se la pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro». ¹⁹ A partir de ahí Foucault tiene la buena ocasión de explicar, así sea brevemente, las relaciones entre lo decible y lo visible; la palabra y la imagen:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano en recuperar. Son irreductibles el uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. ²⁰

Juego de representaciones que, sin embargo, deja invisible algún ‘residuo’:

¹⁹ Foucault, M. (1995). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

En esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido.²¹

Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. El pintor aparece como objeto, es representado en la pintura pero no puede aparecer como ‘sujeto’. Ahí está el límite de la representación y, por tanto, el límite del marco epistémico clásico; el sujeto representa, piensa, habla, pero él mismo no puede aparecer como sujeto representante; en cuanto trata de hacerlo, se convierte en objeto. Asimismo, la escena pictórica está organizada alrededor de los reyes, pero éstos no aparecen sino pálidamente en la pintura, en el simple reflejo en el espejo colgado de la pared de fondo. El lugar del rey está vacío. Los reyes no aparecen como sujetos, sino como meros objetos representados. El límite de la *episteme* clásica está en el hecho fundamental de que el hombre no puede representarse al mismo tiempo como objeto representado y como sujeto constituyente.

5. Magritte. *Esto no es una pipa*

Foucault explora nuevamente el universo de la representación y sus paradojas. Hay diferencia entre similitudes y semejanzas. Las similitudes se encuentran formando parte de las cosas; las semejanzas, en cambio, forman parte de las figuras o representaciones:

Me parece que, por ejemplo, los guisantes tienen entre sí relaciones de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor, su peso). Del

²¹ Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 25. Wittgenstein escribió: «El sujeto pensante, representante, no existe». (5.631); luego agrega: «El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo». (5. 632) (2005) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial.

mismo modo podría hablarse de lo falso y lo auténtico, etcétera. Las ‘cosas’ no tienen entre ellas semejanzas, tienen o carecen de similitudes. Pertenece al pensamiento lo semejante. Se asemeja lo que se ve, escucha o conoce, deviene lo que el mundo ofrece. Es tan invisible como el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir una dificultad: existe un pensamiento que ve y que puede describirse visiblemente. Las *Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Puede lo invisible ser, a veces, visible? Con la única condición de que el pensamiento se constituya exclusivamente de imágenes visibles.²²

Dos pipas, una al lado de la otra, guardan una relación de similitud, como los guisantes de que habla el texto de Magritte. Una pipa dibujada es una re-presentación, pero no **es** una pipa. En esta obra de Magritte debajo del dibujo de la pipa va una frase (figura/discurso) que dice «esto no es una pipa». Podemos decir, esto es un dibujo de una pipa, o una re-presentación de una pipa; pero no es la pipa: «Lo que el enunciado de Magritte niega es la pertenencia inmediata y recíproca del dibujo y del texto».²³ En los caligramas, en cambio, hay una aproximación del texto y la figura. El caligrama era, a su modo, el intersticio entre el texto y la figura. Pero esto ya no va ocurrir en la obra de Magritte:

El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío; la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde pueden interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico.²⁴

²² Magritte, en carta que dirige a Foucault, en: Foucault, *Esto no es una pipa*, pp. 83-84. Ver de Oscar Dávila: «La poesía sobre el lienzo. La subversión del orden simbólico en Magritte», 2002.

²³ Foucault, *Esto no es una pipa*. pp. 40-41.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

Foucault comenta una segunda versión del cuadro «Esto no es una pipa». Esta vez el cuadro con la figura de la pipa aparece sobre un caballete. En este caso la figura parece continuar el enunciado. Magritte hace lo posible para reconstruir el espacio común del lenguaje y la imagen:

Dos principios reinaron, creo, sobre la pintura occidental desde el siglo XV al XX. El primero afirma la separación entre representación plástica (que impide la semejanza) y la referencia lingüística (que la excluye). Hacemos que se vea por la semejanza, se habla a través de las diferencias. De tal modo que los dos sistemas no pueden cruzarse ni fundirse.²⁵

En la tradición pictórica, representación visual y signo verbal no se dan al mismo tiempo. Este principio es cuestionado por Paul Klee:

Al esgrimir en un espacio incierto, reversible, flotante, (a la vez folio y tela, capa y volumen, cuadriculado y catastro de la tierra, historia y mapa), la yuxtaposición de las figuras y la sintaxis de los signos. Barcos, casas, hombres, son a la vez reconocibles como elementos de escritura.²⁶

Hay un entrecruzamiento entre referencia signica y representación visual por semejanza: «El segundo principio que durante mucho tiempo ha regido en la pintura plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo».²⁷ No hay una disociación entre afirmación y semejanza. Kandinsky rompe con este principio. La afirmación ya no se basa en la semejanza, sino en el gesto que la forma, o en una composición, o finalmente, en sus relaciones internas. La afirmación, el enunciado, lo que hace es impugnar la manifiesta identidad del nombre y la figura. Magritte parecería no tener nada en

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

común con Klee y Kandinski; él parece apegarse al espacio de las semejanzas, al espacio clásico. Pero el enunciado impugna la identidad visible del nombre y la figura: «La pintura de Magritte no es ajena al hacer de Klee y de Kandinski; más bien constituye, frente a ellas y a partir de un sistema que les es común, una figura a la vez opuesta y complementaria».²⁸

Magritte diferencia entre semejanza y similitud. La semejanza establece un patrón que regula las jerarquías según que las copias estén más cerca o más lejos de él. La semejanza impone una primera referencia que dirige y prescribe lo que ha de considerarse semejante de acuerdo con ella. La similitud no implica ninguna jerarquía, sino que se constituyen por medio de series sin principio y sin término final: «La semejanza se ordena como modelo que debe reconducir y hacer reconocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar a lo similar».²⁹ Magritte socaba el espacio de las semejanzas y lo surca de palabras; la relación jerárquica, piramidal, entre figura y enunciado se hunde.

En términos más generales Magritte escribe sobre la relación entre la palabra poética y la pintura también poética:

La poesía escrita es invisible, la poesía pintada tiene una apariencia visible.

El poeta que escribe piensa con palabras familiares y el poeta que pinta piensa con figuras familiares del mundo visible. Yo sólo me preocupo de la pintura poética, que no hay que confundir con una pintura literaria. Yo concibo la pintura como un arte de yuxtaponer los colores de tal forma que su aspecto se esfume para dejar aparecer visiblemente una imagen poética.³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁰ Magritte, R. en: Dávila del Valle, O. (2002). «La poesía sobre el lienzo», *La Torre*, §23, p.15.

Tenemos, pues, nos dice Magritte, dos poéticas, una que se hace con palabras y otra que se hace con figuras. Las palabras son invisibles, las figuras son visibles. Pero palabra invisible y figura visible son dos formas de pensar. La figura visible, hecha de líneas y colores, debe dejar aparecer la forma poética.

6. Espacio, lenguaje, figura

De acuerdo a Foucault, espacio y lenguaje se relacionan de algún modo: «Creo que nadie había soñado que el lenguaje, después de todo, no era cosa del tiempo, sino del espacio».³¹ Foucault indica que Bergson ha sido el único que establece una relación entre espacio y lenguaje; pero no lo hace para destacar algo positivo. En el lenguaje no hay tiempo sino espacio, habría dicho Bergson. Pero dado que Bergson es un filósofo del tiempo, y lo privilegia, entonces su observación sobre la relación espacio y lenguaje no significa destacar algo valioso en dicha relación. Así como el intelecto capta las cosas en forma fija, pues solo es apto para lo sólido, así ocurriría con el lenguaje. Sabemos que para Bergson es la intuición la que capta el fluir de las cosas, la movilidad de lo real, el tiempo que está en el corazón del devenir. La filosofía «tenía que desembarazarse de la pesadez espacial»,³² es preciso, pues, continúa Bergson, hacer jugar el lenguaje contra sí mismo para poder darle movilidad temporal y agilidad intuitiva. Es necesario usar otras palabras y contrapalabras para sacar al lenguaje de su inmovilidad espacial. De ahí, señala Foucault, la importancia de la metáfora en la escritura de Bergson.

Foucault asegura que el lenguaje es espacio: «El lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para *decir el tiempo*. Pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, precisamente, si su

³¹ Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, p. 95.

³² *Ídem*.

función es ser tiempo, es ser espacio». ³³ La espacialidad del lenguaje se puede apreciar en su sincronía, sus simultaneidades, su arquitectura, su sintaxis:

Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada, obedece, con más o menos laxitud a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales, por consiguiente a la sintaxis. ³⁴

Una consecuencia que se extrae de esta espacialidad del lenguaje es que el análisis literario debe dejar de ser principalmente temporal y que merece intentarse un análisis espacial de la literatura. Puesto que las concepciones del lenguaje han sido temporales también lo ha sido la crítica literaria. Y esto debe cambiar.

Foucault muestra que algunas figuras geométricas han estado muy presentes en la cultura europea. Así, desde finales de la Edad Media hasta comienzos del clasicismo la esfera fue una figura privilegiada: «La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia no son formas simplemente elegidas por la gente de aquella época, son los movimientos por los que están dados silenciosamente todos los espacios posibles de aquella cultura –y el espacio del lenguaje». ³⁵ De hecho es la época en que se descubre la esfericidad de la Tierra y probablemente ello haya conducido a privilegiar la esfera. Foucault pasa a aplicar este concepto también a la pintura.

Lo cierto es que el cubo pictórico de la pintura del Quattrocento, por ejemplo, ha sido reemplazado por la semiesfera hueca donde están situados y desplazados los personajes de la pintura a partir del final del siglo XV y sobre todo en el siglo XVI. Lo

³³ *Ibid.*, p. 96.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ídem.*

cierto es que el lenguaje ha comenzado a curvarse sobre sí mismo, para inventar formas circulares para regresar a su punto de partida.³⁶

Pantagruel hace un viaje en círculo, regresa justo al lugar de donde había partido. La isla Hiperbórea a la cual llega resulta ser su propia tierra natal, Touraine. Quizá vuelve a partir del modo como el círculo se repite indefinidamente. En la pintura barroca se crean formas circulares: «figuras barrocas del espejo, la pompa irisada, de la esfera, de la franja en espiral, de los grandes edificios que se envuelven como hélices alrededor de los cuerpos y que ascienden en vertical».³⁷ Foucault alude a los análisis de Rousset sobre el teatro de Corneille y su presencia en él de bucles y zarcillos. El espacio en forma de bucle es lo que domina en estas obras teatrales. Mallarmé nos ha hecho sensibles a la escritura en su espacialidad, escribimos sobre una hoja en blanco; el espacio de las palabras es a la vez abierto y cerrado. El libro, sobre el que tanto insiste Mallarmé, es el lugar del lenguaje: «El Libro de Mallarmé, en su imposibilidad obstinada, hace casi visible el invisible espacio del lenguaje, ese invisible espacio cuyo análisis habría que hacer, no solamente en Mallarmé, sino en cualquier autor que se quiera abordar».³⁸ Se requiere un nuevo lenguaje que pueda abordar la espacialidad del lenguaje y del análisis literario, un lenguaje que quizá no separe artificialmente la literatura, la filosofía y la crítica.

Foucault, en su artículo «El lenguaje del espacio» vuelve sobre el tema. El pensamiento del eterno retorno, en su circularidad, es un lenguaje del espacio. La reminiscencia platónica se niega y se supera en la curvatura del pensamiento del eterno retorno. Y Joyce cierra el círculo que había comenzado con Homero.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁷ *Ídem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

Y en este despliegue del tiempo, nace un espacio vacío una distancia aún no nombrada donde el lenguaje se precipita. En la cumbre de esta distancia que es una pendiente, Adam Pollo es como Zaratustra: desciende hacia el mundo, la mar, la ciudad. Y cuando asciende de nuevo a su antro, no son el águila y la serpiente, inseparables enemigos, círculo solar quienes lo esperan, sino una sucia rata blanca que desgarrar a cuchilladas y pone a pudrirse en un sol de espinas.³⁹

Este énfasis en la relación espacio y lenguaje debe ligarse a otra tesis enfática de Foucault: la materialidad del lenguaje. Como explica: «Dejar que llegue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos».⁴⁰ El lenguaje no cesa cuando el ruido desaparece, más bien le da forma. Las palabras existen en su materialidad fónica o en la grafía espacial de manchas de tinta sobre una hoja de papel en blanco. Los recursos fonéticos de la lengua son motivos que benefician al escritor, como bien ha mostrado Foucault en el caso de Roussel o de Brisset.

Jean Pierre Brisset fue un oficial de policía que al mismo tiempo daba clases de lenguas vivas. Escribió varias obras como la *Gramática lógica* (1878); *Los orígenes humanos* (1913) y *La Ciencia de Dios* (1900). Foucault escribió una introducción para la primera de estas obras, y también escribió una reseña de la obra de Brisset «*Le cycle des grenouilles*». Brisset hace, como Roussel, operaciones lúdicas que son al mismo tiempo juegos fonéticos y juegos de sentido:

En el origen, lo que Brisset descubre, no es el conjunto limitado de palabras sencillas sólidamente amarradas a su referencia, sino la lengua tal como hoy la hablamos, esta misma lengua en el estado de juego, en el momento en que se arrojan los dados, en que los sonidos ruedan aún, dejando ver sucesivas caras.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹ Foucault, M. (1999). *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*. Madrid: Arena Libros, p. 13.

Tomemos un ejemplo de los muchos que da Brisset:

*Sólo óyelos = los oye solo. Oye los holas, oye las olas.
Sólo dice: ¡Hola! Ola. Dice solo. En soledad, dice sol:
¡Hola sol! El océano primitivo trae con el hola del sol la
ola de la soledad. Al sol, la ola sola. La soledad asola.
Con la soledad: a solas.*⁴²

Ceremonia delirante del encuentro del sentido y el sonido. Teatro fonético en el que se juega con los dados de las letras en la ruleta del azar en la que podrían aparecer sucesos acaecidos o experiencias cristalizadas. Las palabras son como ranas croantes que al saltar hacen aparecer juegos aleatorios en combinaciones fonéticas inéditas. Gabilondo relaciona este croar de las ranas con el cuadro de El Bosco que sirvió de inspiración a Flaubert: «Si representan el grado superior de la evolución (la rana del cuadro *La Tentación de San Antonio* de El Bosco lo subraya), su anticipación del hombre (así, en efecto, las considera Jung)».⁴³

Si la angustia obsesiva de Roussel por el vacío entre las palabras y las cosas era juzgada por los psiquiatras como señal de su locura, asimismo, observa Foucault, quizá los psiquiatras hallarían en Brisset una patología denominada «fuga de ideas». En ese caso dirían: «el pensamiento, cautivado por el exclusivo material sonoro del lenguaje, olvidando el sentido y perdiendo la continuidad retórica del discurso, salta, por mediación de la sílaba repetida, de una palabra a otra, dejando que se hile todo ese traqueteo sonoro como una mecánica loca».⁴⁴ Enfermedad del lenguaje para nuestra ilustrada ciencia psiquiátrica,

⁴² Foucault, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, p. 16.

⁴³ Gabilondo, A. (1999). «El apocalipsis de los anfibios», ensayo incluido en: Foucault, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, p. 85.

⁴⁴ Foucault, *Siete sentencias del séptimo ángel*, p. 31.

patología de un sabio experto en lenguas; genialidad de una mente despierta al ser del lenguaje, dirían Foucault y Deleuze.⁴⁵

En esta relación espacio y lenguaje, recordemos que Foucault toma en consideración dos ejes de los signos que la semiología y la lingüística han destacado: un eje horizontal y un eje vertical. El eje horizontal de los signos se lo denomina sintagmático; y al eje vertical, paradigmático. El eje sintagmático es el orden sucesivo de los signos (sucesivos en el tiempo si se trata de signos verbales; espaciales si se trata de signos gráficos). El eje sintagmático es diacrónico; orden de sucesión temporal. El eje paradigmático es sincrónico, pertenece al orden de la simultaneidad. Foucault agrega que el análisis semiológico de la literatura se ha hecho privilegiando el orden sintagmático. Lo cual conduce a la homogeneidad, al orden horizontal de los signos; no especifica lo propio del lenguaje literario y lo subordina al resto de los signos que componen la cultura. En efecto, la cultura muestra en cada momento una estructura de signos que pueden reiterarse en lo social, lo político, lo económico, los mitos y religiones y en el lenguaje. Dumézil ha estudiado esta semiología y mitología, y Foucault ha tomado buena nota de ello. Refiriéndose a Panofsky escribe Foucault para explicar la relación entre discurso y figura:

El discurso no es el fondo interpretativo común a todos los fenómenos de una cultura. Hacer aparecer una forma no es un modo solapado (más sutil o más ingenuo, como se quiera) de *decir* algo. Todo aquello que hacen los hombres no es en fin de cuentas, un ruido indescifrable. El discurso y la figura tienen cada uno su modo de ser; pero tienen entre sí relaciones entreveradas y complejas. Se trata de describir su funcionamiento recíproco.⁴⁶

⁴⁵ Deleuze se refirió al lingüista Louis Wofson. Foucault cita las siguientes palabras de Deleuze: «La psicosis del lenguaje son inseparables del ‘procedimiento lingüístico’. El problema del procedimiento, en la psicosis, ha reemplazado al problema de la significación y de la represión». (Prefacio a Louis Wofson: *Le Schizo et les Langues*, 1970). Foucault, *Entre filosofía y literatura*, 1999, p. 33).

⁴⁶ Foucault, *Entre filosofía y literatura*, p. 323.

Deleuze explica que en la relación entre lo enunciable y lo visible la espontaneidad pertenece al lenguaje y la receptividad a lo visible. El lenguaje juega el papel de forma determinante y las visibilidades pertenecen al orden de lo determinable. Bajo cada *episteme* se configura una manera de ver las cosas, como pudo verse en el análisis del cuadro de Velázquez. Lo decible y lo visible siguen su propia regulación. Deleuze afirma que el discurso penal se refiere al derecho criminológico, en cambio, la prisión (su espacio arquitectónico) se refiere a lo visible; la prisión es una forma de visibilidad: «Antes de ser figura de piedra es un régimen de luz, se define por el panoptismo». ⁴⁷ Asimismo, la visibilidad de la locura es patente en el manicomio y el desvarío se enuncia en el discurso.

Para Deleuze hay un tercer factor, que es el poder y que tiene fuerza explicativa. Este tercer factor equivale a lo enigmático que es la raíz común del entendimiento y la imaginación en la crítica kantiana. Los diagramas de fuerza tienen potencia explicativa: «El diagramatismo de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerza o la emisión de singularidades es, pues, análogo al esquematismo kantiano: asegura una relación, de la que deriva el saber, entre las formas irreductibles de la espontaneidad y la receptividad». ⁴⁸ El poder no ve ni habla, pero a partir de él se ve y se habla:

Pensar, en primer lugar, es ver y hablar, pero a condición de que el ojo no se quede en las cosas y se eleve hasta las 'visibilidades', y que el lenguaje no se quede en las palabras o en las frases, y se eleve hasta los enunciados. Este es el pensamiento como archivo. Y luego el pensar, es el poder, a condición de comprender que las relaciones de fuerza no se reducen a la violencia, sino que constituyen acciones sobre acciones. ⁴⁹

⁴⁷ Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, p. 85.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹ Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris: Éditions du Seuil, p.131.

De acuerdo a la interpretación de Deleuze, el lenguaje y el discurso son descriptivos; las visibilidades muestran las apariencias y solo el poder es explicativo. Potte-Bonneville comenta:

Pintura y literatura toman así, en el funcionamiento del texto, un triple valor: valor de expresión, que despliega lo que en otra parte permanece oculto: de síntesis, ya que ambas reúnen en la experiencia que atestiguan los rasgos dispersos de una época; y también de verificación, por la manera en que sostienen el orden demostrativo de las palabras.⁵⁰

Agrega el autor que las referencias a artistas o literatos se mueven en dos modos diferentes. Un modo de referencia es la de aquellos que vienen a ser expresión de una época como El Bosco, Racine, o Diderot. Estos son expresión del Renacimiento o del clasicismo. El otro modo de referencia es la de aquellos autores que siempre aparecen y reaparecen: Nietzsche, Hölderlin, Nerval, Artaud, Roussel, Van Gogh, etc. El «Prefacio» de la *Historia de la locura* nos advierte que esta obra ha sido escrita: «bajo el sol de la investigación nietzscheana».⁵¹ Estos autores: «se ubican menos en la historia que estudia Foucault que en su borde exterior; menos del lado del objeto de una arqueología de la locura que del lado de sus condiciones históricas de posibilidad».⁵² Ellos muestran la insistencia de una pregunta que se repite una y otra vez: «Lo que nombran Artaud, Van Gogh o Nietzsche en el texto de Foucault es la conjunción rigurosa de una obra de la sinrazón y de una existencia sometida a la locura; pero es también una disyunción que opone inapelablemente una fuente artística y un caso clínico».⁵³ El caso de Sade

⁵⁰ Potte-Bonneville, M. (2007). *Foucault, la inquietud de la historia*. Buenos Aires: Manantial, p. 77.

⁵¹ De hecho, como indica Philippe Chevalier, no solo los estudios de *Historia de la locura*, sino también los estudios foucaultianos sobre la literatura están bajo la inspiración nietzscheana. Chevalier, P. (2011). *Foucault et le Christianisme*. Paris: E.N. S. Éditions.

⁵² Potte-Bonneville, *Foucault: la inquietud de la historia*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

es especial, porque por un lado, Foucault lo ubica en el orden representativo de la época clásica; pero, por otro lado, señala los límites de esa época son los límites de la representación.

Stefano Catucci observa el placer, la complacencia con la cual Foucault escribe sus textos sobre algunos pintores:

Para convencerse es suficiente tomar cualquier texto de Foucault consagrado a la pintura para darse cuenta de la complacencia que acompaña el desarrollo de su talento descriptivo, la eficacia visual de su escritura, la precisión del detalle debido a una capacidad de observación minuciosa y brillante. El análisis de un cuadro permite a Foucault de unir los juegos de la mirada apoyándose en la fidelidad de las palabras y de lo que pasa en la escena.⁵⁴

Foucault con sus comentarios a pintores y literatos abre un espacio de diálogo y un espacio literario que de algún modo se entrelaza con un espacio figural. Poetas y pintores pueden ser expresión epocal o, por el contrario, transición, ruptura, discontinuidad. Detrás de ambos modos de referencia hay sin embargo una persistente pregunta que Foucault se hace, y es la enigmática presencia de la sinrazón. Una sinrazón que se muestra en reiteradas fulguraciones históricas pero que no deja de hacerse presente.

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

⁵⁴ Catucci, S. «La pensée picturale», en: Artières, P. (2004). *Michel Foucault, La Littérature et les arts*. Paris: E. Kimé, p. 129.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J. L. (1996). *Obras*. Buenos Aires: Emecé, 4 vols.
- Catucci, S. «La pensée picturale», en: Artières, P. (2004). *Michel Foucault, La Littérature et les arts*. Paris: E. Kimé.
- Chevalier, P. (2011). *Foucault et le christianisme*. Paris: E.N. S. Éditions.
- Dávila del Valle, O. (2002). «La poesía sobre el lienzo», *La Torre*, §23.
- Deleuze, G. (1989). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1990). *Pourparlers*. Paris: Éditions du Seuil.
- Favreau, J. F. (2012). *Vertige de l'écriture. Foucault et la littérature*. Paris: E. N. S. Éditions.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1979). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1995). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- _____ (2016). *La pintura de Manet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- _____ (1999). *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*. Madrid: Arena Libros.
- Guerrero, V. (2005). «El proyecto de la genealogía de las formaciones jurídicas», en: Florián, V. (comp.). *Memorias del seminario Michel Foucault*. Bogotá: Uniediciones.
- Lyotard, J. F. (1979). *Discurso/figura*. Barcelona: Gustavo Gili S. A.
- Potte-Bonneville, M. (2007). *La inquietud de la historia*. Buenos Aires: Manantial.
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de salvar tu vida*. Valencia: Pre-textos.
- Wittgenstein, L. (2005). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.