

DORSAL

REVISTA DE
ESTUDIOS
FOUCAULTIANOS

Red Iberoamericana Foucault || CENALTES Ediciones || ISSN 0719-7519

www.revistas.cenalt.es/index.php/dorsal

número 13 || diciembre 2022 || Foucault y las artes



Red Iberoamericana
Foucault

CENALTES

www.cenalt.es/ediciones.cl

DORSAL | REVISTA DE
ESTUDIOS
FOUCAULTIANOS

Foucault y las artes
Número 13, diciembre de 2022

DORSAL

REVISTA DE
ESTUDIOS
FOUCAULTIANOS

Foucault y las artes
Número 13, diciembre de 2022

Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos es una publicación de carácter semestral asociada a la Red Iberoamericana Foucault.

ISSN: 0719-7519

<http://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal/>

Red Iberoamericana Foucault

Cenaltes Ediciones EIRL

Viña del Mar, diciembre 2022

Director: Rodrigo Castro Orellana [rodrigocastro@filos.ucm.es]

Editor: Emmanuel Chamorro [emmchamo@ucm.es]

Secretario de Redacción: Juan Horacio de Freitas [defreitas.jh@gmail.com]

Coordinador del monográfico: Antonio Rivera [antonio.rivera@ucm.es]

Contacto: dorsal@iberofoucault.org

Comité Editorial:

Víctor Berríos, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

Judith Butler, University of California, Berkeley, Estados Unidos

Alberto Castrillón, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Edgardo Castro, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Ernani Chaves, Universidade Federal do Pará, Brasil

Sandro Chignola, Università di Padova, Italia

Richard Cleminson, University of Leeds, Reino Unido

Alberto Constante, Universidad Nacional Autónoma, México

Joaquín Fortanet, Universidad de Zaragoza, España

Thomas Lemke, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania

Pablo López Álvarez, Universidad Complutense de Madrid, España

Pablo López, Universidad de Zaragoza, España

Sverre Raffnsøe, Copenhagen Business School, Denmark

Judith Revel, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Francia

Antonio Rivera, Universidad Complutense de Madrid, España

Adán Salinas Araya, Universidad Complutense de Madrid, España

Francisco Vázquez, Universidad de Cádiz, España

Eugenia Vilela, Universidad de Porto, Portugal

Jose Luis Villacañas, Universidad Complutense de Madrid, España

RED IBEROAMERICANA FOUCAULT

www.iberofoucault.org

CENALTES EDICIONES

www.cenaltosediciones.cl

Edita: Red Iberoamericana Foucault [www.iberofoucault.org]

Publica: Cenaltés Ediciones EIRL [www.cenaltosediciones.cl]

Colabora: Universidad Complutense de Madrid - Dpto. de Filosofía y Sociedad [www.ucm.es/filosoc]

Diseño y maquetación: Emmanuel Chamorro

Imagen de portada: *Las meninas*, de Diego Velázquez, 1656.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento de CENALTES Ediciones.

DORSAL. Revista de Estudios Foucaultianos publicada por CENALTES ediciones se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Se autoriza la reproducción y distribución de su contenido mencionando a los autores y a la revista.

Se autorizan las traducciones mencionando la fuente original, bajo previa autorización de los autores.

Se autoriza el depósito en repositorios institucionales.

Se autoriza a los autores a incluir los artículos en libros recopilatorios posteriores, de un solo autor y mencionando su publicación original en *DORSAL*.

Se permite la reproducción e impresión por terceros con fines no comerciales.



DORSAL provee acceso abierto e inmediato a todo el contenido mediante su Plataforma OJS en <http://revistas.cenaltés.cl/index.php/dorsal>

Se pueden cosechar los metadatos de todos los números en formato OAI-PMH en <http://revistas.cenaltés.cl/index.php/index/oai>

Ejemplo de citación:

Álvarez Yagüez, Jorge. «La parrésia en el marco de la obra foucaultiana. Verdad y filosofía». En *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, nº2, 2017, 11-31.

ÍNDICE

I ARTÍCULOS

- Imagen y gobierno. Sobre el vínculo entre las imágenes técnicas y los regímenes de verdad en América Latina**
Image and Government. On the Relationship Between Technical Images and Truth-Regimes in Latin America
Rudy Iván Pradenas.....11
- Arte, Política e Animalidade em Pocilga (1969). Uma leitura do cinema de Pasolini à luz de Foucault**
Art, Politics and Animality in Pigsty (1969). A reading of Pasolini's cinema in the light of Foucault
Flávio Valentim de Oliveira.....39
- Los precursores foucaultianos de la problematización histórica de la literatura**
Foucauldian precursors of the historical problematization of literature
Juan Cruz Cuamba Herrejón59
- El espacio foucaultiano y las prácticas artísticas heterotópicas**
Foucauldian space and heterotopic artistic practices
Jorge Fernández Gonzalo91
- Foucault y la cuestión del espacio en Las Meninas**
Foucault and the subject of the space in Las Meninas
Ana Maqueda de la Peña107
- El exceso estético como posibilitador de la transformación de sí en Foucault**
The aesthetic excess as an enabler of the transformation of the self in Foucault
Ignacio Pereyra.....123
- Foucault: Manet e a parresía cínica**
Foucault: Manet and the Cynic Parrhesia
Stela Maris da Silva151

II MATERIALES

- Foucault y el teatro: el Collectif F71**
Foucault and the theatre: the Collectif F71
Emmanuelle Lafon (introducción a cargo de Paula Sánchez Mayor).....179

III RESEÑAS

- Ir a clase con Foucault. José Luis Moreno Pestaña (ed.). España: Siglo XXI, 2021***
Camilo Soto Suárez.....198
- Política de La Criminología: una introducción. Augusto Jobim do Amaral. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022***
Samuel Medeiros Andreatta200

IV ANEXOS

- Enlaces de interés sobre *Dorsal*205
- Información de la Red Iberoamericana Foucault.....205
- Call For Papers nº 14 de *Dorsal*.....206

I

ARTÍCULOS

Imagen y gobierno. Sobre el vínculo entre las imágenes técnicas y los regímenes de verdad en América Latina

Image and Government. On the Relationship Between Technical Images and Truth-Regimes in Latin America

Rudy Iván Pradenas

Universidad de Michigan, EE.UU.
rpradena@umich.edu

Resumen: Las siguientes páginas estarán dedicadas a pensar la forma en que las transformaciones de las tecnologías visuales estuvieron íntimamente relacionadas con las transformaciones de las tecnologías del poder en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La articulación de las imágenes con el poder gubernamental será entendida, por un lado, como la voluntad de dominio sobre el ámbito de lo visible a través de un estricto régimen representacional y, por otro, como la institución de un orden jerárquico de la comunidad a través de la producción de evidencia visuales vinculadas a una serie de regímenes de verdad.

Palabras clave: imagen; poder; régimen de verdad; gobierno; América Latina

Abstract: The following pages will be devoted to thinking about the way in which the transformations of visual technologies were closely related to the transformations of power technologies in Latin America from the second half of the nineteenth century. The articulation of images with governmental power will be understood, on the one hand, as the will of domination over the realm of the visible through a strict representational regime and, on the other, as the institution of a hierarchical order of the community through the production of visual evidence linked to a series of truth-regimes.

Keywords: image; power; truth-regimen; government; Latin America.

Fecha de recepción: 04/08/2022. Fecha de aceptación: 12/12/2022.

Rudy Iván Pradenas, de nacionalidad chilena, es Doctor en Filosofía por el Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales, Chile, y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Leiden, Holanda. Es coautor del libro *Anarcografías del cuerpo. Performances de Cheryl Linett* (2015-2021) publicado en Santiago de Chile por Trio Editorial en 2021 y es también coautor de libro *Estéticas de la posdemocracia. Notas sobre arte y terror de Estado a partir de la revuelta chilena*, por Editorial Escaparate en Santiago de Chile.

1. Antecedentes históricos de la relación entre imagen y gobierno

Las siguientes páginas estarán dedicadas a pensar el modo en que las transformaciones de las tecnologías visuales estuvieron en estrecha relación con las transformaciones de las tecnologías de poder en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La articulación de las imágenes con el poder será comprendida, por un lado, a partir de la voluntad de gobierno sobre lo visible mediante un estricto régimen representacional y, por otro, en la institución de un orden jerárquico de la comunidad mediante la producción de evidencias visuales vinculadas a una serie de categorías y regímenes de verdad imperantes en la época. Estos dos procedimientos se vinculan a una transformación decisiva de la racionalidad gubernamental en el continente que implicó el paso de las formas coloniales de dominación a una forma gubernamental moderna, en la cual las imágenes técnicas, primero la fotografía y posteriormente el cine, tuvieron un rol preponderante¹.

La disolución del régimen colonial en América Latina tuvo como una de sus causas principales la influencia del pensamiento liberal. Y aunque, si bien en términos generales, hubo consenso de las elites en su adhesión al liberalismo y a la necesidad de ruptura con las viejas estructuras coloniales, emergieron prontamente las contradicciones y pugnas sobre los proyectos que definirían el destino de los jóvenes Estados-nacionales latinoamericanos². Como señala Julio Ramos en su famoso libro *Desencuentros de la modernidad en América latina*: «[L]os Estados debían consolidarse, delimitar los territorios y generalizar la autoridad de una ley central, capaz de someter las particularidades en pugna bajo el proyecto de una nueva homogeneidad, incluso lingüística, *nacional*... »³. En este sentido,

1 Este artículo estará enfocado en una genealogía de la imagen/poder, pero debemos señalar en estos párrafos iniciales, aunque sea brevemente, que existe otro modo de comprender la imagen desde una perspectiva *política* irreductible a las tecnologías de poder. Esto es lo que debemos llamar imagen/política, comprendiendo este vínculo desde una perspectiva emancipatoria. Aquí no desarrollaremos esta extensa cuestión, pero debemos dejar estipulada la posibilidad de un análisis en el cual la imagen no solo se encuentra en una relación estrecha con las formas de dominación modernas, sino que también es necesario emprender, por el contrario, un análisis del vínculo entre las imágenes y la política que surgirá en el momento en que los axiomas de la dominación y las representaciones del poder entren en crisis mediante la expresión de una potencia ingobernable y anárquica inherente a las propias imágenes. Ahora bien, esta diferencia entre poder y política y su vínculo con las imágenes, no puede ser comprendida como una oposición simple o una dicotomía tajante donde la política es una esfera puramente exterior al problema del poder y sus formas de articulación. En este sentido, diremos más bien que estas articulaciones entre las imágenes y el poder y las imágenes y la política, son *heterogéneas*. Para un análisis detallado de este problema véase Rudy PRADENAS, *Política del anonimato en el cine de América Latina*, especialmente los capítulos 3 y 4, pp. 94-191.

2 El panorama fue altamente complejo en este momento de transformación ya que, por un lado, las elites ilustradas que propugnaban el liberalismo tenían el problema de la persistencia de viejas y poderosas corporaciones que no desaparecieron, principalmente el poder eclesiástico y el poder militar que defendían sus privilegios desde el periodo colonial. Además de eso, se suman los liderazgos regionales de caudillos que operaban fuera de los marcos jurídicos de los recientes Estados. Más aún, en cierta medida eran las mismas elites las que no cumplían con los ideales constitucionalistas que propugnaban: «Mientras se mantenía la ficción de una sociedad individualista de miembros considerados iguales, la élite, así como otros sectores sociales, de hecho vivían de acuerdo con las normas establecidas por las relaciones de patrón-cliente propias de las sociedades en las que había una gran diferencia social y económica» (SAFFORD, Frank. «Política, ideología y sociedad». En BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina*. Editorial Crítica, Barcelona, 1991, 48).

3 RAMOS, julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Cuarto

para 1820, continúa Ramos: «Escribir (...) respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío de discurso, la anulación de estructuras que la guerra había causado. *Escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era ‘civilizar’: ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana»⁴.

Este era el panorama de reorganización del poder en el continente casi un par de décadas antes de la irrupción de la primera gran tecnología revolucionaria de la imagen, a saber, la fotografía⁵. Si bien la relación entre escritura y poder continuaba gobernada por el régimen normativo y representacional heredado de los tradicionales intelectuales letrados, la irrupción de la imagen reproductiva generaría la radicalización de una serie de disputas que se venían desarrollando en los ámbitos estético y político.

En América Latina se dio el caso de que la transformación de las tecnologías de lo visible coincidió con el proceso de transformación de las formas clásicas del poder hacia una racionalidad gubernamental moderna. En el régimen colonial, las imágenes tenían funciones determinadas principalmente por la teología política: estas fueron, desde la temprana guerra iconoclasta que impuso la imagen cristiana sobre el ídolo indígena; una pedagogía moral y evangelizadora a través de las imágenes franciscanas, hasta la exaltación del reino y la gloria del poder soberano barroco y la función de religación social por medio del aparato estético cristiano. En cambio, las tecnologías de la imagen, primero la fotografía y luego el cine, arribaron a un territorio inmerso en álgidas disputas por el poder y en proceso de reconfiguración de una nueva racionalidad gubernamental, cuyo motivo central era instaurar una nueva forma de autoridad secular legítima, que hiciera posible tanto la conservación del Estado como la posibilidad del intercambio comercial internacional e intercontinental. El problema radicaba en cómo llevar a cabo la tarea de establecer, fortalecer y conservar este nuevo poder⁶.

En este escenario, las nuevas tecnologías de la imagen fueron tempranamente una recepción ambivalente; fueron tanto rechazadas como deseadas por las élites letradas. Algunas veces eran despreciadas como artes de ferias y entretenimiento para el populacho y en otras ocasiones deseadas como un medio de distinción social y propaganda, además de ser un dispositivo de ordenamiento y gobierno que registraba territorios y sujetos al interior del nascente archivo nacional. Sin embargo, en términos generales, su amplio desarrollo y la efectividad de su mecanismo de reproducción y circulación social, rápidamente provocó el interés de las élites dominantes. En este sentido, la imagen reproductiva fue tomada, plegada y controlada por el poder estatal, el que también se encontraba en proceso de reconfiguración bajo los ideales de la civilización y el progreso y la producción

Propio, Santiago de Chile, 2003, 35.

4 RAMOS, julio. *Desencuentros de la modernidad*, 35.

5 La fotografía llega a América Latina por Brasil en 1839. Véase, CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina. Retratos, países y otras imágenes de la nación*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 2011, 9.

6 SAFFORD, Frank. “Política ideología y sociedad”, 52.

de un imaginario de identidad y valores nacionales.

Es al interior de estas disputas que debemos comprender una nueva articulación entre las tecnologías de la imagen y las técnicas de gobierno en América Latina a partir de mediados del siglo XIX. Siguiendo lo planteado por Foucault en su seminario titulado *Nacimiento de la biopolítica*⁷, comprenderemos el concepto de “gobierno”, por ahora de un manera restringida, como el «surgimiento de un cierto tipo de racionalidad en la práctica de gobernar que permitía ajustar la manera de gobernar a algo denominado Estado»⁸. De modo más específico, «[e]l deber hacer del gobierno tiene que identificarse con el deber ser del Estado. Este último tal como está dado, la *ratio* gubernamental, permitirá, de una manera deliberada, razonada, calculada, hacer llegar a su punto máximo de ser»⁹. En el caso de América Latina, como ya hemos anunciado, el surgimiento de esta nueva racionalidad tuvo primero a la escritura y luego a las imágenes reproductivas como técnicas de representación centrales de sus prácticas de gobierno. De esta manera, la escritura (y luego las imágenes), venían a “civilizar” y gobernar el caos americano en el proceso de reconfiguración de Estado-nacional, es decir: «La letra como instrumento para la administración de mercancías, territorios y cuerpos, la letra ante todo como herramienta civilizatoria y ordenadora»¹⁰. Así, la fotografía puede ser comprendida en esta misma línea, como parte del aparato de representación, «como usina que alimenta y da forma a esa comunidad imaginaria o a esa narrativa común que llamamos nación»¹¹. A lo que agrega Cortés-Rocca algunas páginas más adelante en su libro *El tiempo de la máquina*:

La constitución del Estado tiene como condición la incorporación de nuevos territorios al espacio de la nación, así como la definición de ciertas subjetividades que se identificarán con la ciudadanía. Las imágenes que dan cuenta de esos procesos, las imágenes de la campaña al desierto o las estampas de las ciudades modernas, no son solamente los trofeos de un Estado que captura espacios, sujetos y capitales. Son parte de un hacer que acopla territorio y vida¹².

El cine, desde inicios del siglo XX, también se vinculará de modo estrecho con el pensamiento positivista propugnado por las nuevas clases dirigentes. Por lo tanto, no podemos comprender las imágenes reproductivas de este periodo, en el cual al mismo tiempo se transformaban las tecnologías de lo visible y se reconfiguraban las tecnologías de poder, como meros registros o testimonios históricos, sino que debemos analizar su rol constitutivo de la configuración y prácticas del gobierno

7 FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la biopolítica. Cursos en el Collège de France (1978-1979)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

8 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 19.

9 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 19.

10 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 13.

11 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 13.

12 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 14.

y la expansión de los proyectos nacionales en el continente. Así se estableció, en términos generales, la relación entre las imágenes y el poder, cuyas características y funciones específicas veremos a continuación.

2. Imagen, gobierno y policía

La relación entre las tecnologías de la imagen y la racionalidad gubernamental del siglo XIX y comienzos del XX en América latina, se dio en base a una serie de funciones “policiales” del cine y la fotografía. Dicho de modo más simple, la relación entre las imágenes y el poder implicó siempre una función “policial” que buscó, entre otras cuestiones, integrar y representar territorios, producir sujetos y sujeciones y masificar un rol pedagógico respecto del discurso nacionalista de la época. Por lo tanto, ahora debemos clarificar cómo se define aquello que hemos llamado “policía” y el modo en que las tecnologías de las imágenes se vinculan con este concepto a partir del siglo XIX.

En las primeras páginas del seminario de Foucault ya mencionado, el pensador francés propone que su tarea es estudiar «la manera meditada de hacer el mejor gobierno y también, y al mismo tiempo, la reflexión sobre la mejor manera posible de gobernar» o, en palabras más precisas, él «[q]uerría determinar de qué modo se estableció el dominio de la práctica del gobierno, sus diferentes objetos, sus reglas generales, sus objetivos de conjunto para gobernar de la mejor manera posible. En suma, es el estudio de la racionalización de la práctica gubernamental en el ejercicio de la soberanía política»¹³. Dentro de la historia de las tecnologías gobierno, uno de los puntos centrales para Foucault es el surgimiento de la “razón de estado”, esto es, el surgimiento de una nueva racionalidad en el arte de gobernar a partir de los siglos XVII y XVIII, completamente distinta de las formas de la soberanía clásica. Como ya señalamos, este es el surgimiento de un tipo específico de racionalidad del poder, que ajusta la práctica del gobierno a la nueva tecnología del Estado. Como veremos, este será también un problema central para los intelectuales latinoamericanos, durante el siglo XIX, en la configuración de los proyectos de Estados-nación posteriores a las luchas independentistas. En el escenario que describe Foucault a partir del siglo XVII, el Estado es aquello que cumple el papel de un dato ya dado, pero al mismo tiempo es algo por construir: «[e]l estado es a la vez lo que existe y lo que aún no existe en grado suficiente. Y la razón de Estado es justamente una práctica o, mejor, la racionalización de una práctica que va a situarse entre un Estado presentado como dato y un Estado presentado como algo por construir y levantar»¹⁴. Así, la fotografía y el cine jugaron un rol importante en este proceso de construcción del poder estatal en América

13 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 17.

14 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 19.

Latina. Desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, las nuevas prácticas de gobierno en el continente no pudieron prescindir de la labor que aportaron las imágenes en la construcción de un Estado que se presentaba siempre como un proceso inacabado y cuya posibilidad de ser concebido dependió en buena medida de una función representacional, ordenadora y civilizatoria de las imágenes y la escritura. Estas ayudaron a redefinir las fronteras territoriales, configurar las identidades y los archivos visuales sobre las nuevas poblaciones de las crecientes ciudades y cumplieron una tarea pedagógica en un sentido amplio que incluía, entre otras cuestiones, la transmisión de jerarquías sociales, normas de comportamiento y de valores patrióticos. Como veremos, las funciones policiales internas del poder gubernamental son ilimitadas. En este sentido, las funciones policiales de las imágenes técnicas sin duda exceden a las que detallaremos a continuación, pero hemos escogido los problemas de la configuración de las identidades y la función pedagógica, porque nos parece que allí se expresa con mayor claridad la articulación entre las imágenes y el poder al interior del proceso de configuración de las formas de vida y la organización de la comunidad en los nacientes Estados-naciones del continente.

3. Imagen y función policial

Una vez desecheda la forma de soberanía vinculada a un sistema de obediencia trascendente, la nueva forma de poder secular conllevó dos grandes dimensiones de las cuales el Estado moderno debió hacerse cargo: por un lado, la política exterior, es decir, las relaciones con otros Estados, tarea que, según Foucault, se asigna objetivos “limitados”¹⁵. Y, por otro lado, el gobierno interno, que tiene objetivos “ilimitados”, siendo este ámbito el que concierne al concepto de “policía”. En palabras de Foucault:

[C]uando debemos manejar un poder público que regula el comportamiento de los sujetos, el objetivo de quien gobierna es ilimitado. La competencia entre Estados es la bisagra entre esos objetivos limitados e ilimitados, pues justamente para poder entrar en competencia con los otros estados (...), el que gobierna va [a tener que reglamentar la vida de] sus súbditos, su actividad económica, su producción, el precio [al cual] van a vender las mercancías, el precio al cual van a comprarlas, etc. [...]. La limitación del objetivo internacional del gobierno según la razón de estado, la limitación en las relaciones internacionales, tiene por correlato la ilimitación en el ejercicio del Estado de policía¹⁶.

¹⁵ No profundizaremos en este problema en tanto que lo que nos interesa es la dimensión interna de la razón gubernamental moderna y su expresión en la práctica policial.

¹⁶ FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 22-23.

La “policía” entonces, como podemos apreciar, tenía un sentido mucho más amplio del que le concedemos actualmente. Tanto es así que los teóricos de la época hablan de tareas ilimitadas (veremos también de dónde surgen los principios de limitación de esta función policial):

A partir del siglo XVII, va a comenzar a llamarse “policía” al conjunto de los medios por lo cuales se puede hacer crecer las fuerzas del estado manteniendo al mismo tiempo el buen orden de este Estado. Es decir la policía, va a ser el cálculo y la técnica que va a permitir establecer una relación móvil, pero a pesar de todo estable y controlable, entre el orden interior del estado y el crecimiento de sus fuerzas [...] en el fondo lo que la policía va a regular y lo que va a constituir su objeto fundamental, van a ser todas las formas, digamos, de coexistencia de los hombres, los unos en relación a los otros [...] Los teóricos del siglo XVII lo dirán: de lo que se ocupa la policía, en el fondo, es de la sociedad¹⁷.

Si bien el rol de la razón de Estado encarnado en la técnica de la policía es ilimitado, surgieron diversas tentativas por limitarlo: una limitación “externa”, entre los siglos XVII y XVIII, y otra “interna”, entre mediados del siglo XVIII y el XIX. La externa es el derecho, tal como aclara Foucault al señalar que los juristas saben que la «cuestión de derecho es extrínseca a la razón de Estado»¹⁸, ya que esta última se define como «exorbitante al derecho»¹⁹. Esto quiere decir que los límites externos «tienen, en cierto modo, un funcionamiento puramente limitativo, dramático, pues, en el fondo, la razón de estado sólo sufrirá objeciones de derecho cuando haya franqueado esos límites»²⁰. Por otro lado, esta razón gubernamental moderna, ya a partir de mediados del siglo XVIII, encontró un principio de limitación interna, la que es de “hecho” y no de “derecho”²¹. Esto último implica que si el Estado no cumple con los límites que se le imponen, no será ilegítimo ni se verá desposeído de sus derechos fundamentales, sino que será simplemente un gobierno «torpe, inadaptado, un gobierno que no hace lo que conviene»²². Sin embargo, Foucault aclara que esta limitación interna sea de “hecho” no significa simplemente una suerte de consejo de prudencia, sino que es, en efecto, una limitación general que «sigue un trazado relativamente uniforme en función de principios que son valederos siempre y en toda circunstancia»²³. Así, la línea divisoria para esta limitación interna, «se establece entre dos series de cosas

17 Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*. 321, citado en LANDAU, Matías, “Laclau, Foucault, Rancière. Entre la política y la policía”, *Argumentos* N°19, México (Septiembre-Diciembre 2006):179-197 (traducción del autor).

18 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 25.

19 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 25.

20 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 26.

21 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 26.

22 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 26.

23 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 26.

[cuya] lista elaboró Bentham en uno de sus textos más importantes (...) la división se traza entre *agenda* y *non agenda*, las cosas que deben hacerse y las cosas que no deben hacerse»²⁴. La limitación interna, entonces, ya no será el derecho que protege a los súbditos de los abusos de poder del soberano, sino que la cuestión para esta nueva racionalidad será cómo separar entre aquello que se debe y aquello que no se debe hacer para el evitar el fracaso y asegurar el éxito del Estado. Dicho sin más dilación, el instrumento intelectual de este tipo de cálculo es la “economía política”²⁵.

De la mano del liberalismo, la economía política estableció de modo interno (es decir, sin ser exterior a la misma razón de Estado) el sistema de limitación del arte de gobernar. Dicho de otro modo, el principio de limitación interna de la economía política implica una transformación en la racionalidad gubernamental y de la técnica policial, pero no su abolición. Por el contrario, debemos entender este principio autolimitativo como un refinamiento o perfeccionamiento de la razón gubernamental moderna: «[N]o debemos imaginar que constituye la supresión, la borradura, la abolición, la *Aufhebung*, como prefieran, de esa razón de estado (...). [D]ebe considerarse como una especie de duplicación o, en fin, de refinamiento interno de la razón de estado; es un principio para su mantenimiento, para su desarrollo más exhaustivo, para su perfeccionamiento»²⁶. Esta es una modificación en la definición y funciones de la “policía” a partir de un nuevo “régimen de veridicción”, es decir, lo fundamental para la economía política ya no es la división entre lo legítimo y lo ilegítimo de las acciones del soberano, sino el éxito o el fracaso que depende del conocimiento o la ignorancia sobre una “verdad” inherente al mismo objeto de gobierno.

De este modo, el establecimiento de un “régimen de verdad” sobre el gobierno se volvió determinante para el desarrollo de sus nuevas tecnologías (y lo será también para las tecnologías de la imagen en América Latina). La economía política introdujo en el seno de la racionalidad gubernamental el problema de la “verdad”, esto es, surgimiento de esos nuevos expertos cuya tarea será «decir con veracidad a un gobierno cuáles son los mecanismos naturales de lo que éste manipula»²⁷.

Finalmente, Foucault vincula el giro de la “razón gubernamental” hacia el problema de la “verdad” con otra serie de “régimenes de veridicción” que resultarán entrelazados en la configuración de la policía moderna, a saber, la psiquiatría, la

24 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 28.

25 «[E]ntre 1750 y 1810-1820 la expresión oscila entre diferentes polos semánticos. A veces apunta a cierto análisis estricto y limitado de la producción y la circulación de las riquezas. Pero ‘economía política’ también alude, de una manera más amplia y más práctica, a todo método de gobierno en condiciones de asegurar la propiedad de una nación. Y por último, [la] economía política—son, por otra parte, las palabras que utiliza Rousseau en su famoso artículo “Économie politique” de la *Encyclopédie*—es una suerte de reflexión general sobre la organización, la distribución y la limitación de los poderes en una sociedad. En lo fundamental, creo que la economía política es lo que permitió asegurar la autolimitación de la razón gubernamental» (FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 30).

26 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 43-44.

27 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 43-44.

medicina, la criminología, la pedagogía, etc. En el fondo, para Foucault no se trata de mostrar en todos estos casos cómo esos objetos estuvieron ocultos y surgieron a la luz en determinado momento, sino que «[s]e trata de mostrar las interferencias en virtud de las cuales una serie completa de prácticas –a partir del momento en que se coordinaron con un régimen de verdad– pudo hacer que lo que no existía (la locura, la enfermedad, la delincuencia, la sexualidad, etc.) se convirtiera sin embargo en algo»²⁸. Que ese “algo” no exista no implica la constitución de un error o una ilusión, ya que este “régimen de verdad” produce prácticas efectivas: «[l]a apuesta de todas esas empresas de la locura, la enfermedad, la delincuencia, la sexualidad y el tema del que les hablo hoy [la economía política] es mostrar que el acoplamiento serie de prácticas-régimen de verdad forma un dispositivo de saber-poder que marca efectivamente en lo real lo inexistente, y lo somete en forma legítima a la división entre lo verdadero y lo falso»²⁹

Aquí llegamos al punto en el que las imágenes mostrarán su mayor compromiso con una función policial. Las tecnologías de la imagen, a la luz de las transformaciones de la racionalidad gubernamental introducidas por la economía política, resultarán entrelazadas y fundamentales para la emergencia de esta serie de “regímenes de verdad” (criminología, psiquiatría, pedagogía, etc.). Martin Jay, siguiendo a Foucault, ha señalado que la constitución de la locura y el campo psiquiátrico dependieron de un predominio de cierto régimen de visibilidad:

La definición visual de la insania alcanza su expresión institucional con el nacimiento del asilo, donde «la locura ahora sólo existe como *algo para ver* [...] La ciencia de la enfermedad mental, tal como se desarrollará en el asilo, siempre será del orden de la observación y la clasificación. Nunca será un diálogo». Para el principal psiquiatra de la era posclásica, Philippe Pinel, el paciente ya no era únicamente el objeto de un escrutinio ajeno, sino, en mayor medida, una víctima del control ocular³⁰.

La reificación positivista de los nuevos regímenes de veridicción se llevó a cabo en su vínculo indispensable con las nuevas tecnologías de lo visible. De este modo, podemos comenzar a ver con mayor claridad la relación entre las tecnologías visuales y el concepto de policía que hemos introducido. Tal como mencionamos, uno de los nombres claves en la instalación de estos nuevos principios de la razón gubernamental de la economía política fue Jeremy Bentham. Él definió una cierta jerarquía para las nuevas formas de gobierno, es decir, la división que se traza entre *agenda* y *non agenda*³¹, aquello que se deben hacer y lo que no por parte del

28 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 36.

29 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 37.

30 JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007., 296-297.

31 En la nota al pie número 9 de *El nacimiento de la biopolítica* podemos leer una aclaración al respecto: “Jeremy Bentham (1748-1832), ‘Method and leading features of an Institute of Political Economy (including finance) considered not only as a science but as an art’ (1800-1804), en *Jeremy Bentham’s Economic Writing*, ed. De W. Stark,

Estado para garantizar, al mismo tiempo, la seguridad y la libertad económica. Pero además, fue él mismo quien diseñó uno de los dispositivos de disciplina y control más eficaces, donde la tecnología visual es indispensable, a saber, el panóptico. Para Foucault es claro que la noción de “libertad” no puede funcionar sin el correlato del manejo de los dispositivos de control y seguridad, y uno de los objetos de estudios centrales a partir del cual muestra la articulación del sistema es el panóptico de Bentham. En palabras de Foucault: «Libertad económica, liberalismo en el sentido que acabo de decir y técnicas disciplinarias: también aquí las dos cosas están perfectamente ligadas»³². A lo que agrega:

Y ese famoso panóptico que al principio de su vida, bueno, en 1792- [17]95, Bentham presentaba como el procedimiento mediante el cual iba a poderse, en el interior de determinadas instituciones como las escuelas, los talleres, las prisiones, vigilar las conductas de los individuos y aumentar la rentabilidad y hasta la productividad de su actividad, al final de su vida, en el proyecto de codificación de gobierno en su totalidad general de la legislación inglesa, lo presentó como la fórmula del gobierno en su totalidad, diciendo: el panóptico es la fórmula misma de un gobierno liberal, porque, en el fondo, ¿qué debe hacer un gobierno? Debe dar cabida, por supuesto, a todo lo que puede ser la mecánica natural de los comportamientos y la producción. Debe dar cabida a esos mecanismos y no debe tener sobre ellos, al menos en primera instancia, ninguna otra forma de intervención salvo la de la vigilancia. Y el gobierno, limitado en principio a su función de vigilancia, sólo debe intervenir cuando vea que algo no pasa como lo quiere la mecánica general de los comportamientos, de los intercambios, de la vida económica³³.

El ya citado Martin Jay también ha insistido en el modo en que para Foucault resulta claro el juego exponencial entre libertad y disciplina y, sobre todo, la preponderancia que tuvieron en la reconfiguración de las tecnologías de poder las tecnologías visuales: «Foucault no albergaba dudas sobre el hecho de que nuestro encarcelamiento en esa máquina [el panóptico] estaba en gran medida propiciado por los objetivos bienintencionados de la Ilustración y de la Revolución que alentó. “La ‘Ilustración’ que descubrió las libertades”, sostenía, “también inventó las disciplinas”»³⁴. A lo que agrega: «todas las tecnologías modernas del poder se

Londrés, Allen & Unwin, 1954, III, pp. 305-380 (...) Al final de la primera parte, ‘The Science’, en la sección ‘Genesis of the matter of wealt’, Bentham presenta la célebre distinción entre *sponte acta*, *agenda* y *non agenda*, que estructura a continuación los tres capítulos (‘Wealth’, ‘Population’, ‘Finance’) de la parte siguiente, ‘The Art’. Los *sponte acta* son las actividades económicas que los miembros de una comunidad desarrollan de manera espontánea, sin intervención alguna del gobierno. Los *agenda* y *non agenda* designan las actividades económicas del gobierno, según contribuyan o no a incrementar la felicidad (maximización de los placeres y minimización de las penas), meta de toda acción política. La división de los dominios entre esas tres claves varían de acuerdo con los momentos y los lugares; la extensión de los *sponte acta* es relativa al grado de desarrollo económico de los países’ (Foucault 2009, 28).

32 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 88.

33 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 88-89.

34 JAY, *Ojos abatidos*, 311.

derivaban del principio rousseauista-benthamiano de la visibilidad perfecta, sin embargo reconocía su importancia en la constitución y en el control del siguiente fenómeno que investigó: la sexualidad»³⁵.

En América Latina, la función policial de las imágenes queda claramente evidenciada en el rol que jugó la fotografía a partir de la segunda mitad del siglo XIX y el cine de las primeras décadas del XX, en su relación con una serie de campos disciplinares asociados a una función policial (la criminología, la psiquiatría, pedagogía, entre otros.). En este sentido, es necesario mencionar a la fotografía como un precedente directo de las funciones policiales que luego serán asignadas al cine por el dispositivo de gobierno en América Latina. La bisagra que une las tecnologías de las imágenes con sus funciones policiales en el continente, es un “régimen de verdad” específico. Éste consistió en el discurso sobre una “verdad” social escindida entre *civilización y barbarie* que legitimó el ejercicio de dominación y la supresión sobre enormes comunidades que no se ajustaban al ideal del “progreso” de las élites liberales de América Latina.

De esta manera, las formas de visibilidad que produjeron la fotografía y el cine a la luz de esta “verdad” del continente americano, dividido entre la civilización y la barbarie, es una clave desde donde podremos exponer el vínculo entre imagen y poder específico del continente. Las metáforas médicas, la idea de un cuerpo social enfermo y la fuerte influencia del darwinismo social propiciaron que varios grupos humanos (negros, indígenas, migrantes, mujeres) ocuparan el lugar de un síntoma social que debía ser vigilado y controlado. Estos grupos humanos devinieron un “material” de estudio y vigilancia bajo el vínculo de las categorías de clase, raza y género que se asociaron a otra serie de conceptos como criminalidad, barbarie, ignorancia, etcétera. En este sentido, la fotografía y el cine también se sumaron a otra serie de tecnologías (principalmente técnicas militares, antropométricas y de agrimensura) que funcionaban al mismo tiempo como símbolos del progreso y la civilización pero que, además, tenían una función de control, registro, archivo y pedagogía, tanto sobre los territorios, como sobre los cuerpos y los sujetos.

4. Tecnologías visuales y régimen de verdad en América Latina

Este proceso de transformación de la racionalidad gubernamental y el concepto de policía que acabamos de describir, siguiendo los análisis de Foucault, se vincula con el marco de nuestra investigación sobre la relación entre las imágenes y el poder en América Latina desde diversos ángulos. En primer lugar, como ya adelantamos, el problema central del pensamiento político liberal durante el siglo XIX en Latinoamérica, fue también la lucha por construir un Estado que

35 JAY, *Ojos abatidos*, 311.

perdurara y asegurara la posibilidad del intercambio económico, cuyos referentes eran las potencias industriales europeas y norteamericana. En este sentido, varios de los autores en los que estaba pensando Foucault en sus seminarios sobre las transformaciones de la racionalidad gubernamental, son los mismos que influenciaron a las élites Latinoamericana del siglo XIX. Como ha señalado Frank Safford: «Aunque sobre ciertas cuestiones hubo grandes desacuerdos entre las elites políticas, hablando en términos amplios se puede decir que aceptaron de forma generalizada muchos aspectos de la concepción liberal individualista de la sociedad y de la economía»³⁶. A lo que agrega de modo más específico que, a pesar de las diferencias entre los gobernantes que venían de una tradición militar de aquellos que habían recibido estudios universitarios, “sus diferentes concepciones sobre la forma de gobierno procedían de un mismo cuerpo político”³⁷. Y añade:

Tanto en la prensa chilena de la década de 1820, como en la convención constitucional uruguaya de 1830 y en las bibliotecas de los políticos de Nueva Granada en los años de 1840, los tres autores más presentes eran Montesquieu, Constant y Bentham. Rousseau, que había sido de gran ayuda para justificar el establecimiento de los gobiernos revolucionarios entre 1810 y 1815, perdió relevancia a partir de 1820. Lo que más interesaba a las elites política eran las obras que trataban de cómo se debía gobernar en la práctica y no las que desarrollaban lo abstracto, es decir, los tratados teóricos sobre las base de la soberanía³⁸.

En segundo lugar, siguiendo ese principio de perfeccionamiento interno de la razón gubernamental en el continente, se desarrollaron una serie de disciplinas que adquirieron fuerza rápidamente durante el siglo XIX y el XX (la psiquiatría, la criminología, la pedagogía). Y finalmente, lo que es central para nosotros, la relación entre imágenes y poder dependió de la subsunción de la imagen a esos “régimenes de verdad” inaugurados tempranamente en el continente. Como ya anunciamos, uno de los régimenes de verdad dominante en América Latina fue la división jerárquica entre civilización y barbarie, que encontró una serie de expresiones distintas en los albores de los Estados-naciones latinoamericanos, el que tuvo un gran predominio en los modos de representación estética, primero en la literatura y prontamente en la fotografía y el cine.

Decíamos también, siguiendo al mismo Foucault, que un “régimen de verdad” hace posible que aquello que no existe produzca prácticas de gobierno y efectos de poder efectivos. Ese es, sin duda, el caso de la dicotomía entre civilización y barbarie que comandó todos los proyectos de Estado-nación liberales en el continente. No solo en la imaginación positivista y el discurso sobre la utopía del progreso, sino también en la práctica efectiva de aniquilación y exclusión de enormes grupos

36 SAFFORD, “Política ideología y sociedad”, 54.

37 SAFFORD, “Política ideología y sociedad”, 58.

38 SAFFORD, “Política ideología y sociedad”, 58-59.

humanos y la anexión de sus territorios bajo la mirada mercantilista y utilitarista de las nuevas elites gobernantes.

Para efectos de nuestra investigación resulta muy importante el modo en que la configuración de esta dicotomía dependió, en buena medida, del uso de la escritura y las imágenes. Allí, las nuevas prácticas estéticas y las tecnologías de gobierno resultaron entrelazadas estructuralmente. La dicotomía civilización/barbarie determinó los modos de representación nacional, pero a su vez la escritura y las imágenes técnicas, bajo aquel paradigma representacional, le dieron forma visible a esta jerarquía, haciéndola existir como una evidencia que podía ser vista y verificada en su demostración visual. Como ha escrito Ricardo Piglia, cuando Sarmiento instaló este discurso a partir de su libro *Facundo. Civilización y barbarie* en 1845, no existía la posibilidad de un campo estético autónomo, ya que las luchas intestinas por el poder lo invadían todo. En este sentido, Sarmiento estaba pensando tanto en la razón de Estado como en la producción de un campo literario. Ambos concebidos por el escritor y militar como tareas por producir: «No leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género (...). *Facundo* se escribe antes de la constitución del estado nacional. El libro está en relación con esas dos formas. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el Estado (capítulo XV) y las posibilidades de la novela americana por venir (capítulo II)»³⁹. La estrategia fundamental de esta ficción fue presentarla como “verdad”, como el relato de la verdadera experiencia de un mundo americano escindido entre la civilización y la barbarie:

La clave de esa forma (la invención de un género) consiste en que la representación novelística no se autonomiza, sino que está controlada por la palabra política. Ahí se define la eficacia del texto y su función estratégica: la dimensión ficcional actúa como instrumento de la verdad (...) se postula como la verdad misma, como la reconstrucción más fiel que se haya hecho nunca de la lucha entre la civilización y la barbarie⁴⁰.

La institucionalización de esta dicotomía ficcional como discurso verdadero, es decir, como “régimen de verdad” de la experiencia americana, generó el desarrollo ilimitado de prácticas de gobierno y dominación en el continente. Casi diez años más tarde, Juan Bautista Alberdi, en su libro *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), que tuvo una gran influencia para la Constitución de 1853, logró inscribir esta matriz en el aparato jurídico mismo del naciente Estado argentino. Su aforismo “gobernar es poblar” requería que la pampa, ahora redefinida como “desierto”, fuera vista como un lugar vacío, el cual debía ser poblado a partir de una migración racializada de hombres europeos. Como ha señalado Daniel Nemser, «[l]a campaña genocida

39 PIGLIA, Ricardo. “Sarmiento, escritor”. En *Filología* año XXX, Nº 1-2. (1998): 19-43, 27.

40 PIGLIA, “Sarmiento, escritor”, 28.

conocida como la Conquista del desierto (1875-1879) marca el punto en que esa tendencia biopolítica llega a una sangrienta culminación»⁴¹. A lo que agrega:

La antigua lógica de la guerra, donde uno destruye al otro para sobrevivir, se convierte en una nueva lógica del biopoder, donde las jerarquías raciales vinculan el exterminio de las razas inferiores con la mejora, optimización y purificación de la vida en el sentido general. Ahora se destruye para vivir mejor y se vale de la muerte en beneficio de la vida: «Las matanzas han llegado a ser vitales»⁴².

La producción de imágenes fue crucial para instituir el imaginario de un territorio vacío llamado “desierto argentino”, así como para ocultar de la mirada pública el genocidio racista. Más aún, la función policial de las imágenes hizo posible “identificar” (o más bien producir) los rasgos visibles que separan a la barbarie de la civilización. De esta forma, la fotografía y el cine, en su relación con el poder, constituyeron una parte indispensable de este dispositivo en una serie de campos diversos, desde el aparato militar de supresión de las comunidades indígenas, hasta la criminología en las nuevas ciudades dependientes de las representaciones visuales de la frenología, la pedagogía del pueblo y la representación de valores patrióticos. Entonces, veamos con mayor detalle algunas de estas funciones. Como ya dijimos, si bien las tareas policiales de las imágenes exceden las que presentaremos a continuación, optamos por enfocarnos en las que nos parecen más evidentes en los casos de la fotografía y el cine, a saber, los ejes en los que nos enfocaremos son la producción de identidades y la pedagogía social. Estas líneas se entrelazan de un modo complejo, pero intentaremos presentar la manera en que las imágenes reproductivas (fotografía y cine) fueron un complemento necesario en la producción de estas disciplinas y discursos, cuya función, a su vez, fue instaurar la jerarquía y el orden sobre los sujetos que constituían los grupos identificables de la población.

5. Identidades y pedagogía

Hasta este punto, hemos revisado el modo en que la división entre civilización y barbarie se transformó en un régimen de verdad incuestionable para el avance del discurso liberal y positivista sobre el continente Americano. A la luz de tal régimen de verdad, la función policial de la imagen fue crucial en la producción de imaginarios que determinaron a sujetos y comunidades como enemigos del progreso, el orden y la civilización. Las imágenes técnicas aportaron a este proceso de expansión del poder una serie de “videncias” visuales que justificaron las empresas de conquista y anexión de cuerpos y territorios indígenas al interior de

41 NEMSER, Daniel, “Biopolítica. Entre la ciudad y el campo” (50-61). *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*, editado por Moreiras, Alberto y Villacañas, José Luis. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, 54.

42 NEMSER, “Biopolítica. Entre la ciudad y el campo”, 51.

los jóvenes Estado-naciones del continente. Sin embargo, esta lógica de gobierno y el rendimiento de las imágenes técnicas para su legitimación, también tuvo efectos importantes en la función policial sobre los emergentes espacios urbanos que revisaremos a continuación.

Los proyectos de gobiernos liberales en el continente, como ya hemos mencionado, fueron fuertemente influenciados por el positivismo. Como escribió Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* (1990): «[c]ambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de August Comte y Herbey Spencer. En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo»⁴³. La ironía en las palabras de Octavio Paz se deben a que comprendía, lúcidamente que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia⁴⁴ y que los intelectuales y las clases dirigentes que abrazaron esta matriz de pensamiento en el continente, no correspondían a una «burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social»⁴⁵, sino a una «oligarquía de grandes terratenientes»⁴⁶. Por su parte, la investigadora ya citada Paola Cortés-Rocca, coincide con el autor mexicano en su apreciación crítica de esta “matriz mental” dominante durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX:

Este lugar hegemónico responde, por un lado, a su capacidad de funcionar como relato clave para la interpretación nacional y, por otro, a su capacidad de articularse con instituciones específicas en el área educativa, jurídica, sanitaria y militar, lo que lo define como una verdadera práctica discursiva, en el sentido que Michael Foucault le da al término: un dispositivo que articula discursos, instituciones, saberes y prácticas. El positivismo es simultáneamente un programa y una descripción del campo epistemológico del fin de siglo; una explicación del mundo y un método para producir ese saber; un cambio epistemológico que acompaña procesos políticos y sociales específicos, y que transforma las instituciones que los vehiculizan⁴⁷.

Considerando lo anterior, a continuación nos concentraremos entonces en la articulación del discurso positivista en estas instituciones, principalmente jurídicas y sanitarias (en el caso de la criminologías) y educativa, en el caso de la pedagogía, y veremos, a partir de algunas imágenes fotográficas y filmicas, el rol que ellas tuvieron en esa articulación. Por un lado, esto se expresó en la producción de jerarquías sociales que descienden desde la representación de las formas de

43 PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Six Barral, Barcelona, 1990, 126.

44 PAZ, *Los hijos del limo*, 128-29.

45 PAZ, *Los hijos del limo*, 127.

46 PAZ, *Los hijos del limo*, 127.

47 CORTÉS-ROCCA, Paola, “Positivismo” (556-559). En *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*, editado por Alberto Moreiras y José Luis Villacañas. Biblioteca Nueva, Madrid, 2017, 558.

vidas de las elites hasta la producción visual de la figura del criminal, asociada al bajo pueblo y al fenómeno migratorio y, por otro, la función pedagógica de las imágenes que complementa la asignación de identidades jerárquicas no solo como mecanismo efectivo de control sobre los nuevos grupos urbanos, sino además como herramientas de transmisión y reproducción del ideario de una identidad nacional.

La fotografía introdujo un nuevo tipo de relación entre el valor simbólico de la imagen (por ejemplo, la distinción social del sujeto retratado) y el dispositivo de saber que implica un nuevo dominio del campo de lo visible. Las funciones policiales de producción de identidades, tanto de la fotografía como del cine, oscilaron principalmente entre esas dos dimensiones (simbólica y epistemológica). Ambas implican el problema de la identidad desde perspectivas diversas, pero finalmente articuladas en un mismo dispositivo de control social. En el caso de la fotografía, esto resulta claro en el género del retrato: por un lado, el retrato burgués que, a partir de una serie de nuevas convenciones visuales desde mediados del siglo XIX, produjo todo un nuevo abanico de símbolos de estatus y, por otro lado, el retrato criminológico que a partir de fines del siglo XIX provocó el efecto inverso, es decir, la identificación y determinación visual de un resto social peligroso que debía ser puesto bajo el control y la vigilancia. Pero las nuevas condiciones técnicas de las imágenes reproductivas no solo produjeron un nuevo campo de representaciones que van de lo elevado a lo bajo (élite/pueblo) o del interior a lo exterior (ciudad/campo), sino que además generaron un nuevo modo de circulación pública de esas imágenes, difundiendo y diseminando estereotipos sociales como modo de distribución social de los sujetos nacionales.

Entonces, la fotografía generó un nuevo sistema de representación pública pero, además, posibilitó una nueva forma de inscripción y archivo de esos sujetos y grupos. Las tecnologías visuales en manos del Estado, a fines del XIX y comienzos del XX, demostraron claramente la relación entre ver, saber y poder. Todo lo que el aparato ve y registra entra como propiedad del Estado, incluidos los sujetos encargados de redactar y firmar su acta de nacimiento, es decir, la propia Constitución Nacional. En este sentido, Cortés-Rocca destaca la estampa que reúne a los convencionales constituyentes que redactaron la Constitución de la República Argentina en 1853:

Cada uno de los rostros que se ordenan en la imagen está allí solo porque participa de la vida institucional de la Nación Argentina. La imagen, más que el retrato de un conjunto de hombres, es el autorretrato de Estado. La cámara en manos del Estado inmortaliza uno de sus nacimientos y registra un conjunto de rostros para afirmar que le pertenecen. La fotografía hace de los retratados los escribas de una ley que, como el rostro de estos hombres, se ofrece –en el acto mismo de ser escrita, en el acto mismo de ser fotografiado– a quien sea capaz de sostener la mirada⁴⁸.

48 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 44-45.

En el caso del cine, Ana M. López en su investigación “Early Cinema and Modernity in Latin America”, nos entrega un buena descripción de las formas de representación de las élites latinoamericanas. Estas élites, desde una comprensión positivista, vinculaban la nueva tecnología cinematográfica con el progreso científico: «La idea de que el conocimiento racional ‘científico’ podía controlar el caos de las fuerzas naturales y la vida social fue la base lógica intelectual de la ideología del ‘Orden y Progreso’, el lema de más de alguna nación y la condensación de los impulsos contradictorios de las cambiantes racionalidades ‘modernas’ de la economía y la política en sociedades todavía abrumadoramente tradicionales». En este sentido, «[e]l barniz de objetividad científica del cine –su habilidad para mostrar el mundo físico– racionalizaba perfectamente su atractivo más emocionante»⁴⁹. Entonces podemos observar que las élites abrazaron la capacidad representacional y la “objetividad” del cine, pero el cine temprano también reconoció la necesidad de las élites para su propia expansión en el continente:

En América Latina en su conjunto, el cine estuvo, desde sus primeros momentos, estrechamente alineado con aquellos en el poder, ya sea porque fueran ricos y socialmente prominentes o simplemente porque estuvieran en el gobierno, y este alineamiento fue un primer paso en dirección a los proyectos nacionalistas. Las primeras cintas registradas en México, por ejemplo, no eran paisajes ni escenas callejeras, sino tomas cuidadosamente orquestadas de Porfirio Díaz (recientemente reelecto para un cuarto período presidencial), su familia y su séquito oficial capturadas por von Bernard y Veyre, camarógrafos de Lumière, en 1898. Los jóvenes franceses reconocieron la necesidad de asegurarse el beneplácito del dictador para continuar con sus emprendimientos comerciales y arreglaron una proyección privada de la nueva tecnología para Díaz y su familia en Chapultepec. Durante los cinco meses que estuvieron en México, filmaron al presidente, quien rápidamente reconoció el valor propagandístico del nuevo medio, en todo tipo de eventos oficiales y familiares⁵⁰.

Esta relación entre el nuevo medio y la élite fue invariable durante los primeros años de su arribo en América Latina. Sin embargo, el vínculo entre las imágenes técnicas y el poder no solo consistió en el goce de la autorrepresentación de las élites sino que, el lugar donde la transformación de la racionalidad gubernamental y su enlace con las nuevas tecnologías visuales mostró su mayor eficacia, fue la producción de un nuevo tipo de archivo social de individuos marginales y peligrosos que debían ser vigilados y catalogados por las nuevas disciplinas que anidaron al calor del discurso positivista. De este modo, resulta paradigmático el caso de la criminología que emergió con fuerza en el paso del siglo XIX al XX y cuya labor fue explícitamente el control, identificación y archivo de los cuerpos sobre un nuevo tipo de población urbana.

49 LÓPEZ, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 57 (Traducción nuestra).

50 LÓPEZ, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 61-62.

Anteriormente hemos insistido en que la relación entre imagen y poder encuentra su manifestación más clara en las imágenes que funcionan policialmente comandadas por los regímenes de verdad inaugurados en el continente durante el siglo XIX y comienzos del XX. En este periodo se generaron una serie de *disciplinas* que hicieron posible que aquello hasta entonces inexistente (el loco o el delincuente, por ejemplo) se convirtiera en algo que produce prácticas efectivas de gobierno. En este sentido, uno de los fenómenos fundamentales en la historia de Occidente moderno es el cruce entre jurisdicción y veridicción. Foucault señala que: «La cuestión pasaba por estudiar la génesis de la psiquiatría a partir y a través de las instituciones de encierro que estaban originariamente y esencialmente articuladas con mecanismos de jurisdicción en un sentido muy amplio—pues resultaban ser jurisdicciones de tipo policial»⁵¹. A lo que agrega:

Del mismo modo, estudiar las instituciones penales quería decir estudiarlas ante todo, por supuesto, como lugares y formas en que la práctica jurisdiccional era mayor y puede decirse que autocrática. [Estudiar] cómo, en esas instituciones penales fundamentalmente ligadas a una práctica jurisdiccional, se formó y desarrolló cierta práctica veridiccional, que empezaba a poner [en juego] —con el acompañamiento, claro (...) de la criminología, la psicología, etc.— esa cuestión jurisdiccional que está en el corazón mismo del problema de la penalidad moderna, hasta la confusión misma de su jurisdicción, y que era la pregunta de la verdad planteada al criminal: ¿quién eres? A partir del momento en que la práctica penal sustituye la pregunta “¿qué has hecho?” por la pregunta “¿Quién eres?”, podrán ver que la función jurisdiccional de lo penal comienza o es duplicada o eventualmente socavada por la cuestión de la veridicción⁵².

Esta última cita nos entrega un marco conceptual desde donde reconocer este giro de la función penal hacia un nuevo énfasis veridiccional en América Latina y, a partir de esto, hacernos la pregunta: ¿En qué medida la fotografía y el cine fueron tecnologías fundamentales para esta transformación? El paso desde la pregunta policial “¿qué has hecho?” a la interrogación sobre “¿quién eres?”, es el centro del dispositivo policial en tanto que, a partir de definir (o más bien de producir) esas identidades peligrosas, la nueva disciplina de la criminología buscaba anticipar y predecir la enfermedad del cuerpo social. En este sentido, el sujeto ya no devenía criminal después de la transgresión de la ley, sino que su solo origen ya lo determinaba como un sujeto peligroso que debía ser observado y vigilado. Así se abrió la necesidad de todo un nuevo régimen de registro del cuerpo y de vigilancia sobre las multitudes emergentes de las ciudades latinoamericanas. En una completa sintonía con la cita de Foucault que presentamos más arriba, Cortés-Rocca escribe:

51 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 52.

52 FOUCAULT, *El nacimiento de la biopolítica*, 52-53.

El vocabulario médico con que se aborda la transgresión de la ley desde el positivismo no solo implica una ruptura con estas tradiciones y una redefinición del concepto de castigo, sino también una reubicación del concepto mismo en el campo del derecho. Al considerar que el cuerpo social es, literalmente, un cuerpo, el criminólogo actúa como un médico, atento a los síntomas sociales, es decir, a los sujetos peligrosos que pueden transformarse en criminales, es decir, en “enfermedades” sociales. Por lo tanto la prevención resulta igual o más importante que la cura, el saneamiento social o la extirpación de elementos cancerígenos—términos con lo que el vocabulario finisecular nombra aquello que antes se pensaba como castigo aleccionador del delito⁵³.

Desde el ensamblaje de la función jurisdiccional y veridiccional se reinscribieron, en el ámbito urbano, viejas dicotomías, como las de civilización y barbarie, a partir de otra nueva serie de binomios vinculados a las ideas de salud y enfermedad y lo normal y anormal. La figura de la otredad, inscrita en la dicotomía civilización/barbarie que funcionó como modo de interpretación de paisaje y los sujetos exteriores a la ciudad, se trasladó ahora sobre los nuevos grupos sociales urbanos. En palabras de Cortés Rocca: «Si a comienzos de siglo el problema indígena está en el centro de la preocupación del Estado, más tarde ese lugar lo ocupa el trabajador “extranjero” o los “recién llegados” a los centros urbanos (...) la ciudad deviene un organismo del cual es necesario extirpar elementos enfermos (...) zonas cancerígenas y anticuerpos constituyen el vocabulario con el cual se aborda la relación entre legalidad y delito, y el robustecimiento de la salud de la nación»⁵⁴. El poder de la criminología, que a partir del reordenamiento positivista de las disciplinas se instaló entre la psiquiatría, la medicina y la teoría del derecho, se manifestó patentemente en la creación de espacios específicos al interior de la estructura del Estado: «[D]epartamentos de higiene y asistencia pública, burocracia penal y médica—, y de las instituciones educativas —cátedras de neuropatología, medicina legal y otras formas que se entretujan con la sociedad civil como los círculos médicos»⁵⁵. Siguiendo con este argumento, esta redefinición disciplinaria se sintetiza en un triple deslizamiento: «del sujeto del libre albedrío al sujeto de la determinación —biológica o ambiental—, desde el individuo a la especie o al cuerpo social, y desde el castigo como corrección o retribución hacia una terapéutica social»⁵⁶. Así, el discurso del darwinismo social permitió repensar la idea de “progreso” en clave de “progreso racial”, constituyendo también el positivismo en América Latina un modo de lidiar con la herencia colonial y justificar en términos “científicos” el desprecio histórico de las élites hacia los descendientes indígenas, mestizos y africanos. Entonces, el desarrollo de esta nueva disciplina está estrechamente vinculada al desarrollo de las tecnologías visuales en la medida

53 CORTÉS-ROCCA, “Positivismo”, 561-562.

54 CORTÉS-ROCCA, “Positivismo”, 562.

55 CORTÉS-ROCCA, “Positivismo”, 562.

56 CORTÉS-ROCCA, “Positivismo”, 562.

en que el delincuente pasa a ser la encarnación de una enfermedad social difícil de detectar a primera vista: «Observar, controlar y disponer de lo existente acorde con la mirada científica es la ecuación que anuda positivismo, percepción y tecnologías visuales. La criminología añade la ansiedad por la simulación y la posibilidad de ocultarse en la multitud como problemas que reclaman, doblemente, el despliegue de un dispositivo organizado alrededor del control y la mirada»⁵⁷. Las nuevas tecnologías de registro se desarrollaron con un fervor inédito, siendo clave la antropometría como modo de discernir las características de un delincuente en potencia, la toma de huellas dactilares, las mediciones de cráneos, registros de cicatrices y marcas corporales y, por supuesto, los retratos fotográficos. Paola Cortés-Rocca agrega:

[S]e imponen una serie de disposiciones que van desde la regulación del emperador Maximiliano de México, que en 1865 ordena la configuración de un registro de prostitutas de la ciudad, hasta la inauguración del puesto de fotógrafo de cárcel y la gradual sistematización del archivo penal según el método de Alphonse Bertillon, pasando por la confección de registros fotográficos de sirvientes, cocheros, maestras y periodistas, y luego la confección de tarjetas y carnets identificativos. En la medida en que la fotografía se percibe como la posibilidad de fijar una subjetividad, una herramienta que da a ver algo que permanecía oculto⁵⁸.

En este sentido, la fotografía emerge como el lugar idóneo para aquel encuentro entre las transformaciones del paradigma legal y las del discurso médico o, para usar los términos de Foucault, podemos decir que en la placa fotográfica se manifiesta el encuentro efectivo entre jurisdicción y veridicción y, a la vez, se muestra la relevancia de las tecnologías de la imagen como soporte de inscripción estético de este dispositivo de gobierno.

La relación entre el régimen de la mirada y sus tecnologías y el nuevo racismo científico, también tuvo una serie de salidas hacia el ámbito público a través de la fotografía y el cine, los que mostraron una capacidad inédita de circulación. Una obra que condensa claramente esa unión entre la pretensión científica y la opinión pública, a la luz de un racismo rampante, es el libro de Fernando Ortiz titulado *Los negros brujos. Apuntes para una etnología criminal* de 1906. Este libro, no analiza simplemente el fenómeno de la delincuencia en Cuba ni propone un análisis de la delincuencia de un grupo racial al interior del país, sino que se interesa en la *posibilidad* de la transgresión de la ley. Y, particularmente, lo singular de su estudio radica en que esta *posibilidad* resulta asociada a las prácticas culturales de un grupo racial; la investigación etnográfica-criminológica no estudia la delincuencia en la cultura afrocubana, sino que esta última es presentada como la generadora de delincuencia.

57 CORTÉS-ROCCA, "Positivismo", 565.

58 CORTÉS-ROCCA, "Positivismo", 565

Lo que aquí resulta relevante para nosotros es el rol de las imágenes en el nuevo vínculo entre el racismo científico y la esfera pública. En este sentido, el estudio de etnología criminal de Ortiz se origina y justifica a partir de un asesinato ocurrido en 1904. Se trata del secuestro y asesinato de una menor blanca de dos años llamada Zoila, cuya sangre y órganos fueron supuestamente usados por un brujo negro con fines curativos. Este caso, que contó con una amplia cobertura periodística, concluyó dos años más tarde con dos afrocubanos condenados a muerte y otros cinco en prisión perpetua. Aline Helg analiza el modo en que este caso pasó de ser lo excepcional a construirse en regla general mediante el trabajo de Ortiz y otra serie de discursos públicos como el de los periódicos: «Algunas de sus características coincidían con las antiguas representaciones católicas de la brujería europea, así como con el miedo a los poderes mágicos de los negros y con el determinismo racista. Con tales antecedentes, surgió un temor a la brujería, que caricaturizaba a ciertos patrones culturales africanos y transformaba los casos excepcionales en reglas generales»⁵⁹. Esta constitución del caso en regla general permitió criminalizar los patrones culturales en la esfera pública: «Los periódicos publicaban de continuo los tres fetiches de temor al negro: ñáñigo, brujo y violador»⁶⁰. Asimismo, Cortés-Rocca hace hincapié en la dimensión narrativa y visual de este caso y la contribución de las fotografías para diseminar el caso como una ley general:

En primer lugar, el caso —que según Ortiz es excepcional— no parece serlo. Pero no solo porque *Los negros brujos* lo tome como origen y prueba de un desarrollo teórico sobre la criminalidad en Cuba, sino porque a nivel narrativo, el caso se multiplica, reapareciendo en forma de fragmentos dispersos y de imágenes —ya que los retratos de los implicados son las únicas fotografías que ilustran el trabajo de Ortiz—. Lo que se pone en escena entonces, no es solo la simple transformación de un caso en regla general —como señala Helg—, sino el caso como construcción narrativa y visual⁶¹.

Es así como estos retratos fotográficos permitieron darle un rostro a la idea del criminal negro que circuló tanto en el ámbito científico como en los medios de circulación masiva. Es el propio Ortiz quien agradece en su libro a los Sres. D. M. Govin y A. Herrera, Director y administrador respectivamente del importante diario *El mundo*, por haber cedido las fotografías que aparecen en el libro. Tal como señala Paola Cortés-Rocca:

Si las imágenes anteriores se inscribían en el contexto de la institución penal era porque la cámara orientaba su mirada hacia individuos que

59 HELG, Aline. *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886-1912*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000. Citado en Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina*, 89. (Nota al pie 33). (Énfasis de Cortés-Rocca).

60 HELG, *Lo que nos corresponde*. Citado en Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina*, 89

61 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 91.

ya habían transgredido la ley, pero en el caso de *Los negros brujos*, aunque los retratados estén acusados de un delito, no aparecen allí en tanto criminales sino como la imagen misma de las *condiciones de posibilidad* de lo criminal. Y en ese sentido, se vuelven objeto de estudio de la ciencia pero también corporización de la criminalidad que debe comunicarse a la opinión pública. De hecho, todos los detalles del caso que organizan el texto de Ortiz están tomados de la prensa, estabilizando el lugar que ocupa el nuevo discurso médico-legal y que ya no coincide exactamente con el del estado sino que se instala como un espacio intermedio, entre el cuerpo de leyes positivas sancionadas por el Estado y el conjunto de valores y creencias que constituyen la opinión pública⁶²

Por su parte, en el caso de cine, una de las obras más conocidas en cuanto a la pretensión de objetividad del cine vinculada al tópico de la criminalidad urbana, es el filme titulado *El automóvil gris* (1919), del autor mexicano Enrique Rosas. Este filme es una reconstrucción cinematográfica de una serie de robos y asaltos cometidos por una banda que haciéndose pasar por militares afines de la revolución ingresaban a las casas de las familias adineradas de la ciudad de México. Estos hechos, ocurridos entre 1914 y 1915, habían contado con una gran cobertura por parte de los medios de comunicación. En este sentido, el filme no era un documental directo sobre los hechos, sino una extensa reconstrucción ficcionada que duraba seis horas y treinta minutos y generalmente se proyectaba en tres jornadas. No obstante su condición ficcional, este filme es heredero directo del espíritu de veracidad y objetividad con que pocos años atrás un grupo de importantes autores había seguido y registrado los acontecimientos principales de la revolución mexicana.

Enrique Rosas, autor del filme, fue uno de los pioneros del cine que tempranamente, ya en 1899, comenzó su carrera como exhibidor independiente y luego se interesó en filmar vistas. Posteriormente, a partir de 1910, con el estallido de la revolución que se inició con el llamado de Francisco I. Madero para derrocar por las armas al dictador Porfirio Díaz, el cineasta Rosas junto a otros pioneros del cine mexicano, como Toscano y los hermanos Alva, se dirigieron a los campos de batalla para registrar en cintas informativas y noticiarios los acontecimientos centrales de la revolución. De esta manera, Rosas también fue uno de los fundadores del documental de guerra en el continente. La importancia de la objetividad de las imágenes, que posibilitó la relación entre el cine y el discurso positivista de las élites locales, recorrió todo el proceso revolucionario hasta llegar a este temprano y exitoso filme argumental que estamos presentando. En palabras de Ana M. López: «México es un caso aparte, no solo porque sus pioneros del cine no fueron inmigrantes extranjeros, [...] sino porque su revolución cataclísmica determinó una senda diferente, aunque no menos nacionalista, para el cine entre

62 CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina*, 96-97.

1910 y 1918. Las cintas de la Revolución mexicana fueron las herederas directas de la pasión por la objetividad y el reportaje tempranos»⁶³.

Aunque en este trabajo no desarrollaremos el tema de la revolución y el cine, es necesario consignar que, durante ese proceso de lucha debido a la necesidad del cine por reconstruir los hechos en una estructura narrativa coherente para los noticiarios, se llevaron a cabo importantes avances y transformaciones en la estructura de los filmes y su técnica narrativa. Así, los primeros filmes persiguieron con mayor decisión el ideal de la objetividad pero, a partir de 1913, la toma de poder de Huerta tuvo un fuerte impacto en los modos de producción de estos documentales. Como señala Ana M. López:

[D]ebido a que las cintas a menudo despertaban reacciones violentas en sus ya militantes audiencias, Huerta aprobó legislaciones que exigían censura 'moral y política' antes de la exhibición. Tras ello, los cineastas renunciaron a esforzarse por la 'objetividad' y adoptaron el punto de vista de aquellos en el poder: *Sangre hermana* (1924), por ejemplo, está contada desde una marcada perspectiva federalista y propagandística⁶⁴.

Otros filmes posteriores se centraron en producir revisiones de la revolución a partir de la rearticulación de tomas realizadas con anterioridad: obras tales como *Historia completa de la Revolución de 1910–1915*, de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, y *Documentación histórica nacional, 1915–1916*, de Enrique Rosas (de este filme se desprende el registro del fusilamiento de los inculcados en el caso del automóvil gris que figuran al final de la película que analizaremos). A medida que las batallas bajaron en intensidad y la situación social se normalizó, estos documentales perdieron relevancia y surgió un nuevo interés por los filmes de ficción. Fue en este contexto que *El automóvil gris* se convirtió en una de las películas más exitosas de la historia del cine mexicano en términos comerciales. Como ya anunciamos, esta película heredó el mismo espíritu de objetividad con que pocos años antes habían sido documentados los acontecimientos principales de la revolución. El filme comienza con un intertítulo que señala: «La historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman el argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris, son rigurosamente auténticos. La acción se desarrolla en el año de 1915».

Así, esta obra ya no se concentra mayormente en la representación de la diferencia entre campo y ciudad como en la oposición entre el “buen vivir” de las élites urbanas y la delincuencia asociada a las clases subalternas y sus nuevas formas de vida en los márgenes de la ciudad y en precarios conventillos. Con

63 LÓPEZ, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 66 (Traducción nuestra).

64 LÓPEZ, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 68-69 (Traducción nuestra).

el desarrollo del cine de ficción, emergieron obras referidas a los estratos bajos, pero mayoritariamente asociados a la criminalidad y la prostitución en formas que imitaban los melodramas italianos y los filmes de gánster norteamericanos. Estas formas son reconocibles en *El automóvil gris*, sin que este pierda el ímpetu por representar objetivamente los hechos. En palabras de Ana M. López, este filme: «[E]videncia las complejas negociaciones entre la casi olvidada devoción a la objetividad del documental revolucionario y los estilos filmicos narrativos más modernos del extranjero»⁶⁵.

Por consiguiente, este filme resulta de interés para nuestra investigación debido a una característica singular. La mayoría de los estudios historiográficos lo destacan principalmente por haber tenido un gran éxito en términos comerciales y por ser una mezcla de géneros entre la ficción y el documental. Sin embargo, en este juego de géneros cinematográficos que conecta imágenes de distinta procedencia, se juegan elementos más complejos. La parte final del filme, luego de que el detective que persigue a los delincuentes adquiera protagonismo (cuyo rol además fue interpretado por el policía real que siguió el caso) y éste termine de capturar a los criminales, se presentan las imágenes del registro del fusilamiento real de la banda. Como ya señalamos, estas imágenes habían sido realizadas por el mismo Rosas para su documental *Documentación histórica nacional 1915-1916*. La secuencia se inicia con un intertítulo que señala: «La escena del fusilamiento a su natural horror. Reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo. Hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente». Posteriormente, vemos las imágenes de la ejecución, que comienza en el momento en que ingresan los sentenciados al paredón y son puestos en fila, hasta el momento en que las tropas los ejecutan y, luego de caer los cuerpos, son rematados cada uno con un tiro de gracia. Como en muy pocos momentos en la historia del cine latinoamericano, la cámara se detiene en el cuerpo y los rostros de estos sujetos subalternos, no solo en los cuerpos de los acusados expuestos en fila al espectáculo de la ejecución pública, sino que también de los espectadores, compuestos principalmente por sujetos de clase popular que observan la acción en el público. La película se cierra con un intertítulo final que dice: «Inútil afán... El destino al cumplirse en todos los culpables es una lección moral... solo el trabajo es el medio más noble de vida...».

En relación a lo anterior, no solo se conjugan diversos géneros cinematográficos e imágenes de distintas procedencias, sino que, además, el filme en sí mismo cubre distintos niveles de discursos y funciones de las imágenes. Por un lado, *El automóvil gris* fue un efectivo aparato comercial que abasteció la incipiente industria mexicana del cine, junto con tener la función de blanquear la imagen pública de las facciones carrancistas que se veían involucradas en los delitos pero, fundamentalmente, adquiere una dimensión moralizante y pedagógica que no se había visto antes articulada de esta manera en el cine de América Latina. Esta

65 LÓPEZ, "Early Cinema and Modernity in Latin America", 70-71 (Traducción nuestra).

pedagogía, además, no solo implica la transmisión de un mensaje moral sobre la buena conducta de los ciudadanos, sino que también opera una normalización del castigo que tiene como lugar de inscripción las imágenes sobre los cuerpos ejecutados. Foucault llamó a este tipo de operación el “buen uso del criminal”⁶⁶. Señala el autor francés: «Del criminal tiene necesidad efectivamente la prensa y la opinión pública. Él será el blanco de todos los odios, polarizará las pasiones; para él se pedirá la pena y el olvido»⁶⁷. Es necesaria la confesión como una imagen recurrente en el filme de Rosas, pero por sobre todo es necesario el cuerpo, «en carne y hueso, vivo, indiscutible, el criminal. Su rostro, sus expresiones, su dureza, sus ataques de locura –todo lo que ‘no engaña’–. Confíemos, pues, por lo que al crimen se refiere, en los hábiles técnicos del sumario procesal, y tengamos en todo momento presente a la persona del criminal»⁶⁸. El “buen uso del criminal” se refiere al momento en que la racionalidad y la finalidad de una institución no coinciden con sus efectos, pero de esta disyunción surgen nuevas posibilidades de usar al delincuente de maneras productivas que antes no habían sido pensadas. El paso de estas imágenes del fusilamiento, desde el documental histórico al cine industrial de ficción y su función última de moralización y pedagogía, es un modo de pensar este uso del criminal en el cine de América Latina. Pero esta afirmación implica otra serie de preguntas. A saber, ¿qué es lo que se hace cuando se castiga? ¿qué es lo que hace la cámara cuando registra el castigo de esta manera? Y finalmente, ¿qué hace el cine cuando muestra el castigo sobre estos cuerpos enmarcados en un doble discurso moral explicitado en los intertítulos? Hay aquí una doble naturalización del castigo y el trabajo como doble destino de los cuerpos de las clases subalternas. En primer lugar, se observa la naturalización del castigo como pena de muerte inscrito en las palabras del intertítulo: «Hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente» con las que se abre la escena del fusilamiento y, en segundo lugar, la naturalización del trabajo como destino de la vida subalterna, «solo el trabajo es el medio más noble de vida», palabras que cierran la película después que los cuerpos han sido rematados.

Llegados a este punto hemos explicado los modos en que las imágenes, específicamente las imágenes técnicas o reproductivas, se ensamblaron con las nuevas formas de poder gubernamental entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX en América Latina. Como dijimos, esta relación se estableció a partir de una serie de funciones policiales que adoptaron las imágenes a la luz del surgimiento de las nuevas disciplinas asociadas al espíritu positivista y

66 FOUCAULT, Michel. “Sobre el buen uso del criminal” (139-145). En *La vida de los hombres infames*, Editorial Altamira, La plata, 1996.

67 FOUCAULT, “Sobre el buen uso del criminal”, 142.

68 FOUCAULT, “Sobre el buen uso del criminal”, 143.

nacionalista que impregnó el pensamiento de la época. Sin embargo, es necesario insistir que estas funciones policiales, que conciernen al gobierno interior de la nueva razón gubernamental, poseen objetivos ilimitados. Por lo tanto, abordamos solo aquellas en que la función de las imágenes nos parece que se expresa con mayor claridad, a saber, las que implican la representación de los cuerpos y territorios que debían ser integrados al sistema de vida productivo y al ideal del progreso de la nación y, junto a esto, la determinación de las jerarquías identitarias de los nuevos sujetos nacionales, principalmente en los espacios urbanos, y la función pedagógica implícita en la nueva circulación pública de la imagen. Entonces, la relación entre las imágenes reproductivas, de las que el cine es el punto más alto en tanto que integra a su medio todas las tecnologías anteriores, se hace reconocible en el momento en que la imagen, por un lado, resulta funcional a una serie de discursos, conceptos e instituciones que la gobiernan y, al mismo tiempo, ellas se convierten en un efectivo aparato de representación y gobierno que articula visiblemente las jerarquías, lugares y funciones al interior de la comunidad.

Esta nueva lógica del gobierno *sobre* las imágenes y *a través* de ellas⁶⁹, se expresó de diversas maneras. Por ejemplo, a partir del uso simbólico del carácter tecnológico de los aparatos mismos que, en el caso de la fotografía y el cine, se exhibieron como representantes del progreso de la “civilización” sobre la “barbarie” y que, en esa condición, acompañaron tanto a las campañas militares de anexión y conquista de territorios como al desarrollo del racismo cientificista. Esta diferencia también se construyó a nivel de un régimen representacional, como la producción de evidencias visuales de las jerarquías que organizan el *nomos* comunitario y la universalización de la ley del Estado (por ejemplo, en el caso de la escritura de las Constituciones nacionales, pero también, en las fotografías y filmes que abastecieron los archivos nacionales con las representaciones de los sujetos y territorios). En síntesis, *el rol policial de las imágenes implica una función representacional y ordenadora sobre el nuevo escenario social y cultural que se conjugó con prácticas de gobierno concretas, es decir, obedeciendo las jerarquías conceptuales las imágenes generaron evidencias sensibles (representaciones jerárquicas de raza y clase y género), por medio de los cuales el nuevo dispositivo de gobierno legitimó sus prácticas de dominación.*

69 Esta idea ha sido presentada por Willy Thayer en su ensayo “Raúl Ruiz. Imagen estilema”. En *Otro Siglo. Revista de Filosofía*, N°2. (2017b): 3-46.

6. Bibliografía:

- CORTÉS-ROCCA, *El tiempo de la máquina. Retratos, países y otras imágenes de la nación*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 2011.
- CORTÉS-ROCCA, Paola, “Positivismo”. En *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*, Alberto Moreiras y José Luis Villacañas (Ed.). Biblioteca Nueva, Madrid, 2017, 556-559.
- FOUCAULT, Michel. “Sobre el buen uso del crimlnla” (139-145). En *La vida de los hombres infames*, trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Rría, Editorial Altamira, La plata, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la biopolítica. Cursos en el Collège de France (1978-1979)*. Trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Bueno Aires, 2007.
- HELG, Aline. *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886-1912*. Imagen Contemporánea, La Habana, 2000. Citado en Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina. Retratos, países y otras imágenes de la nación*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 2011.
- JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín, Akal, Madrid, 2007.,296-297.
- LANDAU, Matías, “Laclau, Foucault, Rancière. Entre la política y la policía”. En *Argumentos* N°19, México, 2006, 179-197.
- LÓPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. En *Cinema Journal* N° 40, 2000, 48-78.
- NEMSER, Daniel, “Biopolítica. Entre la ciudad y el campo”. En *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*, Moreiras, Alberto y Villacañas (Ed.), José Luis. Biblioteca Nueva Madrid, 2017, 50-61.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Six Barral, Barcelona, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. “Sarmiento, escritor”. En *Filología* año XXX, N° 1-2, 1998, 19-43.
- RAMOS, julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2003, 35.

SAFFORD, Frank. "Política, ideología y sociedad". En BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina*. Editorial Crítica, Barcelona, 1991, 42-104.

THATER, Willy, "Raúl Ruiz. Imagen estilema". En *Otro Siglo. Revista de Filosofía*, N°2, Chile, 2017, 3-46.

Arte, Política e Animalidade em *Pocilga* (1969). Uma leitura do cinema de Pasolini à luz de Foucault

*Art, Politics and Animality in *Pigsty* (1969). A reading of
Pasolini's cinema in the light of Foucault*

Flávio Valentim de Oliveira

SEDUC, Brasil
flavalol@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo analisa a alegoria estética e política do porco que emerge no filme *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini à luz de algumas questões foucaultianas sobre tortura, sexualidade e nazismo. Através da reflexão de Pasolini sobre a animalidade, que se desdobra em temas tabus como o canibalismo e a bestialidade, propomos uma abordagem crítica desta obra cinematográfica com algumas passagens dos textos de Foucault, cujo resultado é a sociedade de tortura e seus rituais de punição; o problema da sexualidade no jogo de poder e o porco como figura representativa tanto da biopolítica nazista como da sociedade de consumo.

Palavras-chave: arte; política; animalidade.

Abstract: This article analyzes the aesthetic and political allegory of the pig that emerges in Pier Paolo Pasolini's film *Pigsty* in the light of some foucauldian questions about torture, sexuality and Nazism. Through Pasolini's reflection on animality, which unfolds in taboo themes such as cannibalism and bestiality, we propose a critical approach to this cinematographic work with some passages from Foucault's texts, whose result is to understand the society of torture and its punishment rituals; the problem of sexuality in the game of power and the pig as a representative figure of both Nazi biopolitics and consumer society.

Keywords: art; politics; animality.

Fecha de recepción: 01/09/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Valentim de Oliveira. Brasileiro. Doutor em Educação pela UFPa (Brasil), com estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Professor de Filosofia (SEDUC). Autor do livro *Escravos, Selvagens e Loucos. Estudos sobre figuras da animalidade no pensamento de Nietzsche e Foucault* (Ed. Dialética 2021/Brasil) e *Animalidade e Pensamento crítico* (Ed. Paco 2022/Brasil). Membro do grupo de pesquisa Filosofia Contemporânea – UFPa (Brasil). Pesquisador do CNPq – 2022.

1. Introdução

O filme *Pocilga* (*Porcile*, 1969) de Pier Paolo Pasolini é analisado por alguns estudiosos como um paradoxo relacionado a figura do pai ou como um questionamento do “status contemporâneo da paternidade”,¹ questão que reverbera constantemente no personagem do filho. Essa crise da “ordem patriarcal” e de uma “reconfiguração da relação pai e filho”² provocada pela sociedade de consumo desdobra a estética pasoliniana para as interpretações psicanalíticas, como é o caso da psicanálise lacaniana, assim como, as leituras cotejadas com os textos filosóficos de Theodor Adorno. Pasolini fez inúmeras defesas políticas e estéticas sobre a importância da psicanálise freudiana, especialmente do peso negativo do termo pai. Essa negatividade paterna que vai se deslindando na negatividade social. Esse peso familiar e social se completa com a própria teoria marxiana, do pai como figura classista. Abordagem que se corrobora com as memórias do cineasta que remonta a sua “experiência de filho rebelde contra o pai violento e fascista”, mas que também indica, na acepção mais ampla, que o “pai é a primeira imagem de poder”.³

Com efeito, o conflito entre natureza e cultura ou, mais precisamente, o “domínio das instâncias culturais” sobre as esferas da natureza emerge na relação social com a figura do pai. A família humana, embora ela seja um resultado da natureza, ela mesma se impõe como fronteira da diferenciação com a animalidade. Mas é essa conversão ou adaptação da animalidade, que Lacan chama de “economia dos instintos” que caracteriza a família como uma instituição paradoxal. A família é tanto a instituição de transmissão da cultura como a instituição que “preside os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico.”⁴

É importante ressaltar que Pasolini recebeu várias críticas na época pelo seu apego nostálgico às sociedades tradicionais e seus ritos arcaicos: um dos mais escandalosos seria o canibalismo e a zoofilia retratados em *Pocilga*. Essa pretensa nostalgia, contudo, só funciona como investigação dos novos disfarces sociais que se reiteram no passado e no presente. Assim, *Pocilga* enlaça a paternidade com o autoritarismo. A própria oposição entre os personagens Herdhitze e Klotz, dois patriarcas capitalistas, é somente aparente. O caso de Herdhitze é particularmente emblemático. Ele limpa o seu passado nazista, esconde sua identidade através de uma cirurgia plástica e retorna ao mundo dos negócios. Certamente, isso contrasta com Julien, o filho burguês que rejeita a burguesia, que tem nojo dos hábitos pretensamente assépticos dessa classe social. Mas ele mesmo é cúmplice dessa perversão capitalista e sua assepsia histórica, pois, acredita em sua indiferença

1 CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*». *Italian Studies*. 73:1, 66-80.

2 CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*», 66-80.

3 BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Mondadori, Milão, 1998, 141.

4 LACAN, Jacques. *A família*. Assírio & Alvim. Lisboa, 1981, 11.

como uma consciência limpa, traço irônico de sua personalidade que é atraída violentamente pela zoofilia.

Por outro lado, *Pocilga* não está desvinculado das reflexões políticas e estéticas de Pier Paolo Pasolini acerca da mutação cultural da juventude e da burguesia italiana do pós-guerra, fenômeno que o cineasta observava também em relação aos países subdesenvolvidos (terminologia que Pasolini, como intelectual de esquerda, não aprovava). Desse modo, *Pocilga* não deixa de ser um filme que retrata as transformações antropológicas da juventude no capitalismo de consumo. Em princípio, Pasolini chegou a nutrir uma simpatia pelos cabeludos (movimento juvenil que se espalhou pela Europa, no qual se usava cabelos compridos até os ombros como forma de protesto à moda americana) muito, provavelmente, intrigado com um tipo de signo cultural que atraía o ódio da burguesia e sua mania de ter aversão aos pretensos agrupamentos classificados por ela mesmo como “selvagens”. O que atraía Pasolini nesse movimento era o manifesto de um movimento que funcionava como “um anticorpo a essa civilização”, um movimento que, uma vez decodificado, podia-se perceber os seus motivos: “Nós opomos a loucura a um destino de executivos. Criamos novos valores religiosos na entropia burguesa, justamente no momento em que ela estava se tornando perfeitamente laica e hedonista”.⁵

Mas a análise de Pasolini não para por aí, pois, o que Pasolini vai chamar de revolução antropológica da juventude diz respeito a dúvida em saber até que ponto os movimentos da subcultura vão cumprir suas promessas revolucionárias. Uma empolgação inicial pelos cabeludos com sua guinada à esquerda, afinal, o jovem cabeludo mais famoso na época “Che Guevara, era cabeludo”.⁶ Posteriormente, Pasolini percebe que os signos mudam: não se trata mais de cabelos e, sim, de máscaras. Não é por acaso, que o jovem canibal (personagem inicial de *Pocilga*) é atraído por um elmo, juntado no meio de ossadas. Percebe que o seu canibalismo não é único ou isolado. A violência do poder, o culto as armas é uma sublimação do canibalismo. Trata-se de um momento mimético: do canibal que se disfarça de soldado como se quisesse legitimar sua força. É esse fenômeno que Pasolini vai chamar atenção no ensaio *O discurso dos cabeludos*. O fascínio que esse movimento vai alimentar pela ideologia da extrema direita, de como serão assimilados pela subcultura de direita: “uma máscara perfeita, não só do ponto de vista físico – nosso fluxo e nossa ondulação desordenada tende a padronizar todos os rostos”.⁷

Ao mesmo tempo, a burguesia sempre viu o jovem burguês como um herdeiro legítimo de bens e propriedades e o jovem periférico como um selvagem. Essa descrição se aplicava normalmente aos cabeludos. Mas esse lado selvagem juvenil foi filtrado nos anos 60 pelas “maquinações de extrema direita.”⁸ Se a afasia política

5 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*. Ed.34, São Paulo, 2020, 37.

6 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

7 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

8 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

e cultural dos jovens deixava Pasolini perplexo, o verbalismo revolucionário o irritava, pois criava-se uma mitificação da subcultura, como se não existisse uma subcultura de Direita que podia “muito bem ser confundida com uma subcultura de Esquerda”.⁹ Nesse sentido, Pasolini era um fino observador cultural. Percebeu que a promessa da revolução dos cabeludos transformou-se em movimento juvenil cada vez mais “servil e vulgar” caracterizados pela identidade com líderes fascistas.

As páginas que se seguem se propõem a analisar a alegoria estética e política do porco que emerge no filme *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini à luz de algumas questões foucaultianas sobre tortura, sexualidade e nazismo. Através da reflexão de Pasolini sobre a animalidade, que se desdobra em temas tabus como o canibalismo e a bestialidade, propomos uma abordagem crítica desta obra cinematográfica com algumas passagens dos textos de Foucault, cujo resultado é a sociedade de tortura e seus rituais de punição; o problema da sexualidade no jogo de poder e o porco como figura representativa tanto da biopolítica nazista como da sociedade de consumo.

2. Do jovem canibal ao jovem burguês

O filme *Pocilga* coloca em cena dois jovens personagens: um canibal medieval (Pierre Clémenti) e um burguês zoófilo (Jean-Pierre Léaud). Essa obra cinematográfica de Pasolini não deixou de refletir a tensa relação com os líderes do movimento estudantil italiano no final dos anos 60. Acusado de reacionarismo político, de “romantizar” a classe trabalhadora e até mesmo de não compreender as novas tarefas da luta pela emancipação, Pasolini, por sua vez, não deixou de mencionar o caráter “pequeno-burguês” do movimento estudantil.¹⁰ Contudo, o pano de fundo da crítica de Pasolini aos líderes estudantis não deixou de expor um deslocamento político e cultural, pois ele os criticou muitas vezes como “valentões”¹¹ que apenas se orgulhavam do confronto com os policiais durante a tomada dos prédios das faculdades e das escolas, sem entender, contudo, que a sociedade de consumo já tinha operado uma mutação das fantasias hedonistas da nova juventude. O cineasta destacou, por exemplo, o novo papel da televisão, que atuava como um verdadeiro soberano, pois foi ela e não o fascismo de Mussolini que unificou a Itália, ainda que por meio de uma unificação artificial e com todas as anomalias históricas dos italianos. Para o cineasta, o chamado neocapitalismo reformulou as estruturas sociopolíticas através de uma “revolução passiva”,¹² como diria Gramsci. O filme *Pocilga* não deixa de expor estas anomalias.

O filme, realmente, trata de anomalias sociais. Vemos que o jovem canibal de

9 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

10 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*. Palgrave Macmillan, New York, 2011, 74-75.

11 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

12 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

Pocilga é o personagem sem nome e sem fala que, exceto no final do filme, revela seu ato criminoso. Ele poderia muito bem ser caracterizado como aquelas figuras históricas monstruosas descritas por Foucault que são supliciadas pelas instituições penais. Ele não pragueja como Damiens em *Vigiar e Punir* (1975) e tampouco tem o riso de alienado como o de Pierre Rivière. Ele é simplesmente um canibal. Assim, quando a câmera foca lentamente no belo rosto do jovem canibal isso nos faz lembrar que Pasolini conhecia muito bem a teoria lambrosiana das fisionomias criminosas, assim como, fora um dos críticos radicais de seus desdobramentos no âmbito cultural. O rosto dos desajustados ou anormais exerciam fascínio em sua arte e ele as usou numa aceção reversa, como ele mesmo esclarece:

A realidade é esta: para mim é importante a linguagem do corpo e do comportamento porque é uma linguagem que equivale a qualquer outra; ou melhor, muitas vezes é muito mais sincera. Assim, li os rostos do filme de Naldini e os rostos reais que hoje me circundam como se fossem discursos.¹³

Com efeito, o rosto do jovem canibal evoca ainda a imagem das primeiras páginas do primeiro capítulo sobre os “corpos dóceis” de *Vigiar e Punir* (1975). Foucault despreveu os dispositivos disciplinares em que a figura do camponês é substituída – por conta do “automatismo dos hábitos” – pela “fisionomia do soldado.”¹⁴ Um soldado se reconhece de longe: isso, de acordo com a “retórica corporal da honra” dos séculos XVII e XVIII. Todas as partes do seu corpo precisam estar domesticadas: dentre eles o próprio estômago. Assim, o personagem camponês de *Pocilga* odeia a imagem do corpo disciplinado: ele não se situa em instituições disciplinares mencionadas por Foucault, tais como: “nos conventos, nos exércitos e nas oficinas”.¹⁵ Ele está situado nas montanhas, onde foge e se esconde de uma marcha militar; observa um rastro de ossos e um elmo, como se a guerra fosse uma versão moderna do antigo canibalismo. Ele assume, então, uma falsa identidade militar, ainda que seja de um soldado desalinhado.

A partir de então, tomando o caminho inverso da marcha militar, o jovem soldado canibal encontra um outro jovem soldado. Eles se encaram como em um espelho e o jovem canibal parece odiar essa imagem e, assim, prefere persegui-lo, decapitá-lo, queimá-lo e devorá-lo. Com efeito, a sociedade de canibais cresce e se espalha pelos vilarejos, assim como, as notícias das práticas de suas barbáries. Sem dúvida, um escândalo social. Esse jovem canibal nos faz lembrar ainda da figura de Damiens, o sujeito parricida, conhecido por ser um “grande praguejador”, mas que precisa ser convertido pela prática do suplício a gritar por “piedade”.¹⁶

A sociedade do suplício foi analisada por Foucault como transição histórica para uma sociedade da economia do castigo. Uma transição que não deixa de ser

13 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 274.

14 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Vozes, Rio de Janeiro, 2013, 131-132.

15 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 133.

16 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 9.

marcada por “grandes escândalos para a justiça tradicional, época dos inúmeros projetos de reformas, nova teoria da lei e do crime, nova justificação moral ou política do direito de punir”.¹⁷ Em *Pocilga*, Pasolini demora um pouco mais nesse passado de suplícios. O jovem canibal tem como característica a agressividade anticlerical. Talvez, por isso, ele devora uma serpente no início do filme, invocando a própria falsidade do mito bíblico sobre o pecado e o paraíso. Esse personagem – justamente por ser um canibal – não atravessa nenhum ritual de correção moral, deve ser punido por causa de seu apetite monstruoso. Diferentemente de *Damiens*, o canibal não pede perdão publicamente.

Pasolini não fala de uma época com “certa discrição na arte de fazer sofrer”.¹⁸ Assim, o jovem canibal, despido, é submetido ao ritual de uma procissão da culpa. Sua sentença é lida sob o peso sonoro do badalar dos sinos, cujo objetivo é envergonhar as vítimas, exceto que o condenado é indiferente a todo esse ritual. O inquisidor de *Pocilga* carrega uma cruz, que deve ser exposta à vista dos condenados, o supliciado deve beijá-la, cair de joelhos ao chão, interiorizar a culpa e, contudo, o jovem canibal mantém sua indiferença. Em *Vigiar e punir*, Foucault descreve a técnica disciplinar do “conhecimento do criminoso” enquanto em *Pocilga* é notório o desejo de eliminar, de devorar o criminoso. Nada se quer saber dele. O discurso do canibal é insuportável: “Eu matei meu pai, como carne humana, e tremo de alegria”.¹⁹ Esse discurso que é repetido pelo condenado só agrava nas instituições do poder o desejo em apressar o seu papel sacrificial, de mutilar a vítima e, de fato, o condenado é devorado pelos cães. Nesse caso, o dilema “reprimir ou tratar” é exposto de forma bem regressiva, pois no filme não está em questão os “efeitos positivos do poder”.²⁰

No filme observamos ainda aquilo que Foucault definiu como um suplício: de uma “liturgia punitiva”, de uma purgação do crime, no qual não existe reconciliação entre a vítima e o poder da justiça. Em outras palavras, a “justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível”.²¹ No suplício se busca “trazer à luz a verdade do crime”,²² muito embora não exista nenhum interesse em reeducar um canibal.

Quando o jovem canibal é devorado pelos cães apenas uma testemunha parece se perturbar, parece sentir uma efêmera piedade. O suplício em *Pocilga* não comove e, portanto, parece ser até banal: mesmo que na sociedade do suplício o corpo do condenado seja “uma peça essencial no cerimonial do castigo público”.²³ A verdade do jovem canibal parece mostrar o seguinte: Qual o problema de um

17 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 13.

18 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 13.

19 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/França. NIS Film/IDI Cinematographia/Film Dell’Orso. 1969, (1hora:33min:58 segs.).

20 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 25-27.

21 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 36.

22 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 37.

23 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 43.

filho odiar o pai? De devorá-lo? Mas se o condenado exprime o prazer nesse ato, ele apreende no próprio ritual da condenação que sua condição humana será rebaixada; sua humanidade perdida deve ser objeto do apetite dos animais, ele mesmo um animal, devorado pelos cães. Não se pode deixar de perceber que o próprio gesto voluntarioso do canibal, cujo discurso escandaloso em dizer que sentiu prazer no devoramento do pai só apressa o ritual do suplício. Ele mesmo se assemelha ao condenado François Billiard, aquele descrito nos estudos de Foucault como o sujeito que “arrumava” o próprio cartaz que estava torto em seu peito para que o público pudesse ler “mais facilmente”²⁴ o seu crime.

Evidentemente, existem ainda semelhanças entre o jovem canibal de *Pocilga* e o caso de Pierre Rivière. Ambos são julgados e condenados como parricidas. Rivière, contudo, aparece no relato criminal de uma das testemunhas como um salvador do pai: “Acabo de livrar meu pai de todas as suas infelicidades. Sei que me matarão, mas isso não me importa”.²⁵ Afirmação cujo sentido só pode ser compreendido em função de suas interpretações ambíguas dos textos do Antigo Testamento. Ambíguo porque Moisés só pode libertar cometendo crimes e com a diferença de que Rivière inverte o episódio bíblico, pois Deus é que pede ao filho que liberte o patriarca das garras da mãe. Rivière pode ainda lançar uma luz para entender melhor a angústia do jovem canibal de *Pocilga*.

Solitário, feroz e cruel, eis Pierre Rivière encarado sob seu aspecto moral; é de certa maneira um ser à parte, um selvagem que escapa às leis da simpatia e da sociabilidade, pois a sociedade era-lhe tão odiosa quanto sua família, e ele perguntava a seu pai se não seria possível ao homem viver no mato, de ervas e raízes.²⁶

Rivière pregava peças e ameaçava as crianças, bem como, atormentava e crucificava os pequenos animais. Seu riso é sempre citado nos testemunhos como o riso de um “imbecil”. Todavia, pode-se dizer que o medievalismo retratado no filme de Pasolini é uma paródia da própria situação dos jovens italianos na época. Rebeldes e consumistas. Mas Pasolini viu na própria direita um caráter acentuado para o canibalismo. Ela mesma sacrifica seus valores do passado, suas “velhas instituições sociais – família, cultura, língua, Igreja”²⁷, destruída pela cultura de massa, decretando, assim, sua total cesura com a tradição humanista. Por esse motivo a máscara nunca deixou de ser um tema político em Pasolini.

Por outro lado, a câmera mostra outro jovem (e este tem um nome: Julian) que está em um salão familiar, contemplando um mosaico de arte e assobiando como um passarinho livre. Parece se assustar e recua com a presença de sua bela

24 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 45.

25 FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*. Graal, Rio de Janeiro, 1988. 8.

26 FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*, 10.

27 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 274.

noiva chamada Ida (Anne Wiazemsky) – que o lembra de que são dois ricos burgueses. Cena muito importante, pois Pasolini compreendeu a importância do feminismo nos anos 70 que traduziu o amor como uma “luta política”.²⁸ Mas, ao mesmo tempo, é curioso que a personagem Ida fracasse totalmente em despertar uma centelha revolucionária, um posicionamento político firme de Julian em relação as injustiças do mundo. Julian é o retrato do moderno tédio burguês, em especial daquele tédio que Nietzsche descreveu como “mascarada”, como travestimento moral de animal “domesticado”.²⁹ Por mais que sua namorada se esforce em engrandecer seus sonhos de liberdade e lembrá-lo que ele a beijou, Julian responde: “Se morresse, querida, não me incomodaria em saber onde seria enterrada” ou: beije-lhe “como coço a cabeça”.³⁰ Mas Julian não suporta falar de si, de se auto-analisar, decididamente, o personagem não quer se conhecer. Vive num total vazio interior e adverte: “Porque se me visse um só instante como sou de verdade, fugiria horrorizada chamando um médico ou melhor uma ambulância. Viva!”³¹

A angústia de Julian parece se justificar com a entrada do pai e da mãe. É justamente o pai, o Senhor Klotz, que tem um profundo interesse no casamento como uma aliança patrimonial. A esse respeito Julian ironiza: “Entre o nosso patrimônio e o seu com certeza eu seria dono de meia Alemanha Oriental: Lã, queijo, cerveja e botões, sem contar as armas.”³² Klotz foi um empresário na Alemanha nazista e não esconde seus propósitos de devorar o comunismo. Já o filho, como ele mesmo declara, mesmo que tente ser um revolucionário é na realidade um conformista. Assim recusa o convite de Ida no protesto dos dez mil que irão mijar no muro de Berlim. Na recusa em participar do protesto, Julian declara: “Meu lado conformista está entediado, meu lado revolucionário está em suspenso. O todo quer ficar quieto, desfrutar(...) de repetições infinitas de uma só coisa”.³³ Com efeito, Julian não esconde o lado burguês sádico: “Mesmo que seja só para fazê-la chorar e sofrer!” e ainda: “E por isso eu queria ser da S.S. e exterminá-la com meu segredo”.³⁴

No baile da “fusão” empresarial se consuma um novo pacto. “Deus abençoe o apetite destas nessas consortes. Alemanha! Quanta capacidade de digerir (...) E quanta capacidade de defecar. Ninguém defeca mais que os alemães”³⁵, assim diz o velho Klotz. Suas teorias sobre apetites, digestão e a arte de defecar revelam todo seu delírio nacionalista, a admiração pelo corpo germânico, devidamente capacitado para a dominação, o poder e a assepsia. Seu delírio empresarial e

28 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

29 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, §352, 246

30 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

31 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

32 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

33 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

34 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

35 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

político contrasta com o desejo erótico de Julian pelos porcos. Julian poderia ser caracterizado muito bem como uma anomalia social dentro dos rituais de uma sociedade do suplício, contudo, a própria catatonia do personagem indica as diferenciações patológicas de um burguês no cinema de Pasolini. Nem o jovem Canibal nem Julian confessam seus crimes ou suas faltas. Mas como mostra Foucault dizer ou não dizer uma confissão é sempre algo ambíguo. O canibal solta a espada, assim como Julian faz apatologia de sua apatia.

3. Sexualidade, Zoofilia, Homossexualidade

Há algumas noites sonhei que andava por uma rua escura, cheia de poças. Procurava o meio-fio e pelas poças de luz como uma aurora boreal, ou um longo entardecer siberiano, algo que, bem, não lembro direito, talvez um brinquedo. E bem na borda de uma dessas poças, um porco, um porquinho. Me aproximo dele, como para pegá-lo, para tocá-lo e ele, alegremente me morde. Sua mordiscada me arranca quatro dedos da mão direita. Ficam pendurados sem sangrar, como se fossem de borracha. Eu giro com os dedos pendurados, aterrorizado pela mordida. Uma vocação para o martírio?³⁶

O onirismo de Julian é revelador. Primeiramente, trata-se do típico onirismo burguês que pretende limpar sua consciência, que acredita em sua inocência, ainda que seja atraído pela sujeira como pontos de luz e os seus desejos infantis pela zoofilia. Em segundo lugar, Julian não é propriamente alguém que goste de elaborar confissões sexuais, embora goste de experimentar brinquedos e prazeres novos, ele teme perder as mãos e, no sentido mais amplo, teme ser devorado pelos julgamentos e castigos morais.

É conhecida a definição de Pasolini sobre a questão o que é a burguesia? Para o artista e pensador a burguesia não é apenas um conceito econômico, “não é apenas a definição de uma classe social”, mas uma “forma de vida”, um “modelo de comportamento e pensamento absoluto” e que, sobretudo, não admite o confronto, a contestação e, por isso mesmo, o “conhecimento verdadeiro” e a “verdadeira paixão” só podem se desenvolver em contraste com o mundo burguês.³⁷

Por essa perspectiva pasoliniana, Julian vive em uma prisão interior e só parece se libertar quando passeia pela pocilga. Certamente, seu personagem é privilegiado, pois, secretamente, esse lugar proibido funciona como uma terapia para sua angústia. Comparado ao jovem canibal – que vive como um mendicante e um antissocial – que empregado irá importuná-lo? Se digo que Julian é um personagem burguês e privilegiado em relação aos seus desejos é porque Pasolini vai tratar em seus artigos de intervenção política no início dos anos 70 sobre os

36 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

37 BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Mondari, Milão, 1998, 57.

estupros de rapazes nas prisões italianas. O porco sempre foi um animal repudiado na mitologia cristã, assim como, é o animal massacrado na sociedade de consumo e na indústria de carne. Mas na perspectiva arcaica, o porco é o animal odiado ou, como diz Pasolini, ele é um objeto, o animal tabu que evoca o “poder arcaico e individual da força física que dissocia o outro de si mesmo e o destitui daquele mínimo essencial de liberdade que é a liberdade do corpo”.³⁸ Dissociar o outro do mesmo modo como se diseca e mutila o porco. Essa visão mais aterrorizante da política e da arte em Pasolini tem um endereço certo: o artista é cético em relação ao modelo político da esquerda norte-americana: um modelo tipicamente reformista que, talvez, tenha influenciado a esquerda italiana muito mais do que a esquerda russa. Daí a mitificação da subcultura. Por esse motivo, Julian é o personagem ambíguo: pois ele não deixa de representar a intelectualidade da pequeno-burguesia italiana, da esquerda melancólica que caminha pelas vias de uma “consciência infeliz”. Julian é tipicamente esse sujeito da consciência infeliz? Em que pese todos os segredos e desejos secretos de Julian, uma cúpula corporativa decide os novos rumos do que é o desejo. Em *Pocilga* é realmente incrível a incapacidade e apatia de Julian em verbalizar os seus desejos. Em relação a isso, Pasolini faz a seguinte constatação:

Ademais, tamanha liberdade sexual não foi desejada nem conquistada pelas bases, mas justamente concedida pelas cúpulas (através de uma falsa concessão do poder consumista e hedonista às velhas instâncias ideais das elites progressistas).³⁹

Por outro lado, Pasolini conhecia muito bem a literatura francesa sobre o erotismo e a questão dos homossexuais; em especial os textos que faziam referência a uma pedagogia da homossexualidade. No todo, Pasolini via com bons olhos o movimento pedagógico – tanto na França como na Itália – que se propunha a esclarecer tabus, no rádio ou na televisão, sobre questões como os “anticoncepcionais, o aborto, as relações sexuais entre os adolescentes”.⁴⁰ Contudo, a pedagogia da homossexualidade seguia ainda um rastro de condenação que, segundo Pasolini, se baseava no próprio tabu que pretensamente se opunha e que podemos condensar na frase de Paulo em sua epístola aos Efésios que diz: “Que estas conversas nem sequer se nomeiem entre vós”.⁴¹ Mas não seria apenas a moral cristã que faria essa reflexão, condenação e proposição para o silenciamento. Sem falar, que esses temas tabus, como por exemplo o divórcio, sempre fazia menção a moralidade heterossexual. Ora, por que em *Pocilga* as referências a consciência burguesa e a consciência revolucionária aparecem misturadas e ambíguas? Os homossexuais carregaram durante muito tempo o estigma do prazer sujo e anormal, manter

38 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 237.

39 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 239.

40 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 242.

41 Carta de Paulo aos Efésios. Citado por Pier Paolo Pasolini. *Escritos Corsários*, 242.

relações com um homossexual já se constituía por si só como um tipo de zoofilia e como bem observa Pasolini, não raro, esse tipo de erotismo seria visto também como uma moral contrarrevolucionária

Em outras sociedades que até já se livraram do cristianismo, a velha condenação religiosa, muito profundamente enraizada para desaparecer, tomou a forma de um falso racionalismo e conserva todo o seu vigor: a URSS e Cuba têm leis severas contra os homossexuais, em nome da defesa do povo contra os vícios do capitalismo decadente.⁴²

Julian é um homossexual, uma figura autodevoradora, angustiado com a sua própria fantasia de porco – essa fantasia histórica do estigma social que coloca esse agrupamento humano no cenário da total falta de reparação.

É significativo a esse propósito que Hitler tenha mandado para os campos de concentração três grupos de minorias, com o mesmo pretexto de *salvaguarda da defesa da raça*: os judeus, os ciganos e os homossexuais (os homossexuais, diferenciados por um triângulo rosa, eram submetidos a tratamentos particularmente abomináveis. São, entretanto, os únicos que, depois da guerra, nunca tiveram direito a uma indenização). Inclusive – podemos acrescentar – são os únicos para quem as coisas continuaram essencialmente como antes, sem o menor sinal de qualquer forma de ressarcimento.⁴³

O porco é uma figura política e ideológica. No caso específico da Itália ele é representado (tantas vezes denunciado nos manifestos de Pasolini) na relação de poder do Vaticano, da Democracia Cristã e do fascismo que se nutriu do “reacionarismo camponês”.

Mas para Pasolini a “Itália camponesa e paleoindustrial desmoronou, se desfez, não existe mais, e em seu lugar ficou um vazio que provavelmente espera ser preenchido por um aburguesamento completo, do tipo mencionado acima (modernizante, falsamente tolerante, americanizante etc.)”⁴⁴ Desse modo, os homens tornam-se animalizados e o porco é a simbologia universal da função que os animais assumiram na sociedade neocapitalista, a saber: “de matéria-prima para a indústria de abate em massa”, de animais que se “transformaram em comida” na agricultura industrial, do porco como simbologia do bem-estar burguês.⁴⁵ O porco é ainda o animal das recordações infantis nos tempos da fome e da pobreza. Neste sentido, a arte de Grosz (pintor citado em *Pocilga* e que viveu a experiência infantil da extrema pobreza) é marcada pela “misanthropia” e pelo “ódio a humanidade”.⁴⁶

Não obstante, Julian é o jovem burguês esnobe com a noiva e pessimista com o mundo que, entretanto, ama a corporeidade dos porcos. Ele é o representante

42 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

43 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

44 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

45 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

46 BALBI, Mathias. *Pasolini, Sade e la pittura*. Falsopiano, Roma, 2012, 178.

do fracasso do universalismo moral burguês no que diz respeito à sexualidade. Do ponto de vista da moral sexual cristã, Julian é o sujeito do pecado, da queda e da morte tendo em vista que nada é mais bestial do que um jovem escolher como parceiro sexual um animal, além do que, a experiência desse prazer sexual é uma afronta ao próprio princípio da procriação. Por outro lado, a relação sexual com o animal se aproxima do medo com que Foucault descreveu na *História da Sexualidade II. O uso dos prazeres* que gira em torno do puro dispêndio sexual, isto é, da “perda de sêmen”, prática sexual vergonhosa que se traduz na caducidade, velhice, estupidéz, palidez, enfim, da “morte do indivíduo”.⁴⁷

A relação sexual com o porco denota a incapacidade de Julian em manter uma sexualidade pretensamente sadia, uma vez que na zoofilia “não existe fecundidade nem parceiro”.⁴⁸ Nesse aspecto, Foucault assinala que a condenação moral do desperdício do sêmen foi prescrita tanto pela moral sexual cristã como pela tradição “naturalista” e “científica”.⁴⁹ É curioso que o pai de Julian – enquanto ri de uma pesquisa científica sobre os crânios dos judeus bolcheviques – desconheça o enigma do filho e seu apetite sexual pelos porcos.

É claro que desde a ética antiga já se olhava para os animais como modelo, como “espelho natural” para as práticas sexuais e, que influenciou também as interpretações cristãs sobre o casamento, cujo exemplo clássico é a citação de Francisco Sales sobre o elefante como grande animal, mas econômico nos prazeres, do animal que se purifica. Foucault apresentou a figura do elefante como modelo de boa conduta sexual, o elefante como um narrador moral baseado em cinco motivos: monogamia, raridade do ato sexual, reprodução, pudor, purificação. O elefante seria um minúsculo fragmento das técnicas de vida, “uma espécie de iluminura animal da virtude conjugal e do casamento virtuoso”.⁵⁰ Mas, o elefante e o porco ocupam papéis opostos naquilo que podemos chamar de moralidade sexual, tanto no paganismo como no cristianismo. O elefante, de todo modo, é o animal da sexualidade moderada enquanto o porco estaria propenso para a devassidão e a impureza.

O personagem Julian não é o tipo que se enfeita dentro de uma “morfologia feminina”⁵¹, mas é visível sua repugnância às mulheres. A zoofilia não é uma inversão dos papéis sexuais, mas uma regressão ao prazer em estado animal. Sabemos que muitos tiranos do mundo antigo ofereciam banquetes para celebrar o retorno do indivíduo a natureza, nem que para isso tivesse o humano que se rebaixar para a forma animal através da relação sexual, vendo o animal como um amigo, um amante, um igual em matéria de prazer, de unir aquilo que a própria moral sexual separou.

47 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*. Paz e Terra, Rio de Janeiro/São Paulo, 2014, 21.

48 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 22.

49 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 22.

50 FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2018, 5-6.

51 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 21.

Pasolini, por sua vez, sempre foi tentado a imaginar a sociedade burguesa como uma intensa paródia do mundo antigo. E, de fato, muitos artistas greco-romanos satirizaram os apetites sociais, políticos e sexuais de sua época e o próprio Pasolini dedicou a Plauto uma pequena peça intitulada *Il vanto de Plauto* (*A vanglória de Plauto*). Com a hegemonia do neocapitalismo, Pasolini compreendeu que o apetite era uma outra faceta da luta de classes, pois ele impulsiona a violência política. Mas assim como Plauto que, diante dos “poderosos rosnados” dos romanos e da “truculência dos Plebeus”⁵², ofereceu como refeição sua *Delikatessen*, o cinema de Pasolini precisa ser digerido como uma revolução do próprio paladar cultural.

4. A nova máscara do fascismo

Pasolini desconfiou, desde cedo, que o fascismo assume formas “subterrâneas”: o que pressupõe uma afinidade com o mundo dos porcos. Um fascismo que se mascara na própria “normalidade” dos cidadãos,⁵³ e se revela, ao mesmo tempo, como uma experiência histórica regressiva, uma vez que ele traz à tona no presente “cada massacre ou atrocidade humana, todos os abusos ou um ato de violência, cada manifestação de ódio e intolerância”.⁵⁴ Mas Pasolini identificou também um “fascismo de esquerda”, cujas características, muitas vezes, parecem recair no jovem Julian: que padece de uma consciência revolucionária muito assemelhada a de um bufão: um personagem radical nas ironias, mas completamente apático na vida. Por outro lado, existe uma crítica de Pasolini direcionada a um “totalitarismo que não é mais apenas político, mas absoluto, que atropela e viola a identidade intelectual e física dos homens, profanando a sacralidade da vida”.⁵⁵

O porco é o animal profano, assim como os regimes políticos do fascismo também o foram. É nessa lógica da profanação que Pasolini empurra a burguesia para cenas sempre patéticas quando está em questão o auto-exame de sua consciência histórica. Desse modo, o Senhor Klotz (Alberto Lionello), deitado melancólico em sua cama, ao lado de sua esposa, reflete a sua vida familiar e a vida histórica com palavras sempre vinculadas a arte e a promiscuidade:

Os tempos de Grosz e de Brecht ainda não se foram. E eu poderia perfeitamente ser retratado por Grosz na forma de um triste porco e você, numa triste porca, na mesa, naturalmente. Eu com o traseiro de uma secretária de quatro, e você com as mãos entre as pernas de um chofer. E Brecht, que descanse em paz, poderia nos dar o papel de vilões numa obra onde os pobres são os heróis. E então Julian? Espera

52 TODINI, Umberto. Prefácio de *Ivanto di Plauto* de Pier Paolo Pasolini. Mondadori, Itália, 2011, 13.

53 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*. Firenze, 2020, 291.

54 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*, 292.

55 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*, 292.

engordar como um porco? Espera presentear os pobres fazendo com eles um belo baile tirolês? Ou espera chamar a mim de porco?⁵⁶

Em outra cena, o Senhor Klotz toca harpa suavemente e isso, por si só, já é uma máscara do decadente lirismo burguês. Ele inicia o diálogo com Günther (uma espécie de secretário particular) acerca da educação do seu filho. Não sabemos exatamente se Klotz ao falar do filho fala em tom melancólico ou jocoso. Se o filho fosse obediente, isto é, um capitalista como ele, estaria voando “sobre as chaminés gloriosas de nossa Colônia, fábrica de botões e armas”,⁵⁷ com efeito, Julian teria herdado a habilidade industrial e o militarismo. Se Julian, contudo, tivesse desobedecido, possivelmente Klotz o teria “rechaçado”, mostrando toda a sua autoridade paterna ao filho. O que intriga Klotz é que o filho não é obediente e tampouco desobediente. Klotz assim o reconhece: “Ócio, greve e exílio. Não sei. Julian está aí, em seu quarto, como um santo embalsamado, nem morto nem vivo”.⁵⁸ Mas logo o assunto é interrompido pelos negócios. O senhor Günther traz a boa notícia de que o “Sr. Herdhitze não é outro senão o Sr. Hitz”.⁵⁹ Trata-se de seu antigo companheiro nazista, que mudou a sua fisionomia por meio de cirurgia plástica. Herr Herdhitze foi ainda um professor de anatomia na cidade de Estrasburgo, estudava “crânios de comissários bolcheviques judeus”⁶⁰, no qual chegou a elaborar um relatório científico para enviar a Himmler. Essa notícia é recebida com riso e escárnio por Klotz. Qual o sentido de estudar crânios de “comissários, bolcheviques, judeus”?⁶¹

Nessa perspectiva, Pasolini distinguiu dois modelos de fascismo que interferiam, inclusive, na luta antifascista. Existia, portanto, um fascismo que se podia chamar de “arqueológico”, preso na nostalgia de um “fascismo arcaico que não existe mais e que não existirá mais”.⁶² Mas qual foi o motivo dessa mutação? Segundo Pasolini: “As técnicas daquele chefe funcionavam bem sobre um palco, num comício, diante das multidões oceânicas; não funcionariam absolutamente numa tela”.⁶³ O lado cômico do Sr. Klotz parece se identificar com esse fascismo arcaico, sendo ele mesmo uma cópia de Mussolini: teatral, jocoso e sádico, cuja tortura e o crime são práticas tanto necessárias como divertidas. Já o novo fascismo, por sua vez, seria a sociedade de consumo. Essa nova sociedade que é anunciada pelo Senhor Hitz:

Estou aqui como concorrente. Venho destruí-lo como se deve, para que você não me destrua. Assim falaremos de porcos, e não de judeus. Entretanto, há algo mais, o a mais. Creio que é o sabor da verdade.⁶⁴

56 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

57 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

58 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

59 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

60 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

61 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

62 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 269.

63 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 269.

64 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

Nesse aspecto, o mundo burguês é a impossibilidade da experiência trágica, ele é o mundo, esteticamente falando, avesso ao trágico. Os personagens trágicos de Pasolini procuram “desesperadamente uma maneira de se livrar de si mesmo”, pois, “parece não existir remédio para sua culpa”.⁶⁵ Muitas vezes, esse itinerário de mutações subjetivas – como no caso até mesmo de Édipo Rei – revela “características físicas que passam por cadeias de metáforas vegetais e animais e que dissolvem a masculinidade de Édipo”.⁶⁶ Assim, não é por acaso que o personagem Senhor Hitz pede cumplicidade dos aldeões no silêncio e regride assustadoramente para uma máscara em que a verdade não pode ser dita, representada ou reconhecida após Julien ser devorado pelos porcos. Por isso o Senhor Hitz parece compreender isso muito bem. Ele mesmo é um adepto, um consumidor das cirurgias plásticas: essa nova fórmula de rejuvenescimento. Não se trata mais de perseguir judeus como porcos, mas entender a voracidade dos porcos como nova metáfora econômica, política e sexual. Deve-se devorar porcos, não mais na velha acepção de Klotz que diz que os “alemães adoram salsichas”.⁶⁷ Mas a própria zoofilia seria como um novo experimento dos prazeres, embora isso não tenha nada de transgressivo, pois, nesse aspecto, a sociedade de consumo ficaria incumbida de despertar os desejos mais arcaicos. É esse novo fascismo que Pasolini denuncia:

Se alguém observa bem a realidade, e, sobretudo, se sabe ler em volta nos objetos, na paisagem, na urbanística e, sobretudo, nos homens, vê que os resultados dessa despreocupada sociedade de consumo são os resultados de uma ditadura, de um verdadeiro e próprio fascismo [...] O fascismo, na verdade, transformara-os em palhaços, em servos, talvez em parte convictos, mas não chegara a tocá-los seriamente, no fundo de alma, em seu modo de ser. Este novo fascismo, esta sociedade do consumo, ao contrário, transformou os jovens profundamente, tocou-os no íntimo, deu a eles outros sentimentos, outros modos de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época mussoliniana, de uma arregimentação superficial, cenográfica, mas de uma arregimentação real que mudou e roubou as almas.⁶⁸

De fato, *Pocilga* retrata o mundo dos novos pactos sociais e econômicos, do ódio da nova burguesia industrial aos refugos medievais, especialmente dos camponeses. Trata-se da época em que o fascismo italiano, decorrido mais de vinte anos, já se enfraquecia na “memória coletiva”, sendo substituído pelas novas perspectivas do capitalismo, cuja sede do poder político é transferida para Milão: capitalismo esse que até exigia, sarcasticamente, que o fascismo antigo se limpasse, pois estava sujo como um porco. Sem deixar de mencionar, é claro, uma certa

65 BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini». *Cuadernos de Filología italiana*. 2014. Vol. 21. Num. Especial, 31-42. Disponível em: https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48721.

66 BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini».

67 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

68 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 270.

frustração pasoliniana com as esquerdas que adquirira o gosto pelas conciliações. Não se pode desprezar ainda que em *Pocilga* encontramos um protesto contra a “domesticação”⁶⁹ da luta de classes, uma vez que os porcos recusam o afeto burguês do jovem Julian ao devorá-lo por completo. É nessa perspectiva que Righi viu nos “insights” de Pasolini um tipo de precursor também das reflexões biopolíticas, pois em sua obra o corpo não está isento dos processos da “expropriação”.⁷⁰

Um amante de porcos será perfeitamente caracterizado como um sujeito devasso e pervertido. A relação de Julian com os porcos é realmente perturbadora se a pensarmos do ponto de vista uma apropriação médica. Trata-se da teoria da degenerescência tal como Foucault a representa no plano da sexualidade. Ora, “uma sexualidade devassa, pervertida, etc... tem efeitos no plano da população”.⁷¹ Na teoria da degenerescência encontra-se articulado as “doenças individuais” e a “população”.⁷² Assim, Julian é literalmente o porco: no sentido de que por meio dele “medicina e higiene” formam “uma técnica política de intervenção, com efeitos de poder próprios”.⁷³

Quando se fala em “estatização do biológico” a fronteira entre o humano e o animal tende a desaparecer. Técnicas de criação de porcos não é tão diferente da “tomada de poder sobre o homem” enquanto “ser vivo”.⁷⁴ Isso se verificarmos os fenômenos da “procriação dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população”.⁷⁵ Deve-se temer os porcos e os agrupamentos humanos devido a sua explosão demográfica. Não é por acaso que a população de porcos se associa em *Pocilga* com a população de judeus.

A referência simultânea aos porcos e aos judeus suscita, portanto, a reflexão sobre o racismo em *Pocilga*. Se corta os porcos do mesmo modo como se corta os judeus. Mas o corte racista é um corte no “contínuo biológico”, pois é preciso distinguir e hierarquizar as raças e, sobretudo, determinar a “qualificação de certas raças como boas e de outros, ao contrário, como inferiores”.⁷⁶ Esse fenômeno indica que o racismo é realmente de ordem biológica. Ele depende do desaparecimento das outras espécies, ele parte do princípio de que a morte do outro é a garantia de sua segurança e de sua higiene. Citemos Foucault:

A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura.⁷⁷

69 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 73.

70 RIGHI Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 76.

71 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2016, 212.

72 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 212.

73 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 212.

74 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 201.

75 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 201.

76 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 214.

77 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 215.

Com efeito, a figura do porco – enquanto mitologia religiosa do antissemitismo – foi retomado pelo “racismo de Estado”, baseado na antiga crença biológica e política “que assegura a integridade e a pureza da raça, contra a raça ou as raças que o infiltram, que introduzem em seu corpo elementos nocivos”.⁷⁸ Julian é sacrificado. Sua morte no final do filme mostra uma característica do próprio regime nazista, a saber: não basta “a destruição das outras raças” é preciso que “a população inteira seja exposta à morte”. Mas qual é o intuito desse projeto? Citemos Foucault:

Apenas essa exposição universal de toda a população à morte poderia efetivamente constitui-la como raça superior e regenerá-la definitivamente perante as raças que tiveram sido totalmente exterminadas ou que serão definitivamente sujeitadas.⁷⁹

Nesse cenário, Pasolini não ignorou que a “procissão de animais destinados ao abate” podia ser comparado ao “destino funesto de milhares de pessoas na Segunda Guerra Mundial.”⁸⁰ Pasolini reconheceu ainda a “semelhança de vagões cheios de carne humana com o de vagões cheio de porcos”. Emerge assim um outro totalitarismo, um totalitarismo consumista da relação homens e animais, caracterizado, sobretudo, pelo tratamento violento dado aos animais no desenvolvimento científico e tecnológico da criação e abate para a melhoria do bem-estar social. A cena de abertura do filme expõe o chiqueiro como um convite à reflexão sobre as condições de nossa existência, comparação “entre o chiqueiro e os campos de concentração”.⁸¹

78 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 74.

79 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 219.

80 KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*, 154.

81 KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*, 155.

5. Bibliografia

- BALBI, Mathias. *Pasolini, Sade e la pittura*. Falsopiano, Roma, 2012.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e culpa tra Morante e Pasolini». *Cuadernos de Filología italiana*. 2014.Vol. 21. Num. Especial, 31-42. Disponível em: [https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48721].
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Bruno Mondadori, Milão, 1998.
- CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's Porcile». *Italian Studies*. 73:1, 66-80. Disponível em: [<https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1414374>].
- FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Vozes, Rio de Janeiro, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*. Trad. Denise Lesan de Almeida. Graal, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*. Metauro, Roma, 2021.
- LACAN, Jacques. *A família*. Trad. Brigitte Cardoso e Ana Paula dos Santos. Assírio & Alvim. Lisboa, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Pocilga*. Itália/França. NIS Film/IDI Cinematographia/ Film Dell'Orso. 1969, (1hora:33min:58secs.). Disponível em: [<https://youtu.be/v1sVfAVpJis>].
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo. Ed.34, 2020.
- RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*. New York: Palgrave Macmillan. 2011.
- VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*. Firenze, 2020.

TODINI, Umberto. Prefácio de *Ivanto di Plauto* de Pier Paolo Pasolini. Mondadori, Itália, 2011.

Los precursores foucaultianos de la problematización histórica de la literatura

Foucauldian precursors of the historical problematization of literature

Juan Cruz Cuamba Herrejón

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

juan.cuamba@umich.mx

Resumen: Partiendo de la noción de precursor, este artículo explica y desarrolla a quienes se considera que constituyen el campo de demarcación del que parte la problematización histórica que Foucault realizó de la literatura. Este campo está constituido por dos grandes ejes que se conjugan en una relación de tensión y complementariedad en el tratamiento foucaultiano de los textos literarios, a saber: el arqueológico, el cual opera considerando a la literatura al mismo nivel jerárquico como parte del archivo de una determinada época y el analítico-interpretativo, donde lo que se expone es la singularidad de pensamiento y sus posibles prolongaciones dentro de la biblioteca literaria. Como precursor del tratamiento arqueológico se presenta a Dumézil y el establecimiento de las homologías estructurales entre diversos documentos de una misma época. Y como precursores del segundo tratamiento aparecen tanto Blanchot (con el desvanecimiento de las fronteras entre literatura y crítica literaria y la crítica de las nociones tradicionales de la misma [autor, obra]) como Bataille (con quien se instaura la soberanía de la escritura literaria mediante la transgresión frente a la muerte del autor como figura soberana).

Palabras clave: precursor; tratamiento arqueológico; tratamiento analítico-interpretativo; problematización histórica; literatura.

Abstract: Starting from the notion of precursor, this article explains and develops those who are considered to constitute the field of demarcation from which Foucault's historical problematization of literature starts. This field is made up of two major axes that come together in a relationship of tension and complementarity in the Foucauldian treatment of literary texts, namely: the archaeological, which operates considering literature at the same hierarchical level as part of the archive of a certain period and the analytical-interpretative, where what is exposed is the singularity of thought and its possible extensions within the literary library. As a precursor of the archaeological treatment, Dumézil is presented and the establishment of structural homologies between various documents from the same period. And as precursors of the second treatment appear both Blanchot (with the blurring of the borders between literature and literary criticism and the criticism of the traditional notions of the same [author, work]) and Bataille (with whom the sovereignty of literary writing is established through transgression against the death of the author as a sovereign figure).

Keywords: precursor; archaeological treatment; analytical-interpretative treatment; historical problematization; literature.

Fecha de recepción: 02/09/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Juan Cruz Cuamba Herrejón, mexicano, es Licenciado en Filosofía (2010) por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), así como Maestro en Filosofía de la Cultura por la UMSNH y Doctor en Filosofía (2021) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una tesis sobre Foucault y la literatura. Realizó una estancia de investigación (2012) con el Dr. Miguel Morey Farré en la Universitat de Barcelona y una estancia (2019) en el archivo Foucault de la Bibliothèque nationale de France. Sus líneas de investigación incluyen disciplinas como estética y ontología, inscritas en la filosofía francesa contemporánea (postestructuralismo) en autores como Blanchot, Bataille, Deleuze, Foucault, Derrida, Quignard, entre otros.

Introducción

El presente artículo se propone explicar el campo de demarcación que hizo posible el surgimiento de la problematización histórica que Foucault realizó sobre la literatura, principal aunque no únicamente, en la década de los años sesenta. La pregunta que subyace es la de cómo fue posible que, en los textos que Foucault escribió en torno a la literatura, se fuese trazando una problematización histórica de la misma. Para responder a este cuestionamiento, se toma como punto de partida la noción borjeana-deleuzeana de *precursor*, la cual se aplica a tres pensadores que conforman el campo de demarcación que hizo posible la problematización foucaultiana de la literatura, a saber: Dumézil, Blanchot y Bataille. La tesis que se sostiene es que estos precusores, además de tener una importancia fundamental para el despliegue del pensamiento foucaultiano respecto a la literatura, hicieron posible que Foucault problematizara la literatura en torno a dos ejes principales: uno de tipo *arqueológico* y otro de *análisis interpretativo*, los cuales se explican a continuación.

El conjunto de reflexiones y de textos que Foucault consagró al problema de la literatura -escritos, mayormente, en los años sesenta- puede clasificarse en torno a dos grandes ejes que se conjugan en una relación de tensión y complementariedad en el tratamiento foucaultiano de los textos literarios, a saber: el *arqueológico*, el cual opera considerando a la literatura al mismo nivel jerárquico como parte del archivo de una determinada época y, siguiendo una indicación de Dreyfus y Rabinow, el *analítico-interpretativo*¹, donde lo que se expone es la singularidad de pensamiento y sus posibles prolongaciones dentro de la biblioteca literaria. Para mostrar cómo se gestaron ambos ejes, se revisan los aportes que realizaron Dumézil para el primero y Blanchot y Bataille para el segundo², a quienes se considera como precusores de la problematización histórica que Foucault realizó de la literatura.

La noción de *precursor*, más que apuntar hacia una consideración de tipo temporal, tiene, en este artículo, una doble fuente. Por un lado, aparece en *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges, cuando en 1951, a propósito de Kafka y sin

1 DREYFUS, Hubert y RABINOW, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Trad. Rogelio Paredes. Monte Hermoso, Buenos Aires, 2017, 223-225. Ya el título del libro es elocuente: Foucault no hace ni análisis estructural (al estilo de la lingüística de Saussure: lengua/habla, diacronía/sincronía) ni hermenéutica (desciframiento de un sentido latente de un texto) cuando escribe sobre literatura. En contraposición, lo que hace está más próximo, según Dreyfus y Rabinow, a la analítica trascendental kantiana y a la analítica existencial heideggeriana, por lo que el tipo de análisis que Foucault realiza, si bien hace alusión a la interpretación (porque el sujeto que elabora ese acto está implicado en el mismo), no lo hace desde un enfoque hermenéutico (que presupondría la distinción entre un sentido oculto y un sentido manifiesto en el texto literario).

2 Convendría señalar que, aún sin la pretensión de ser exhaustivo, ya que, además de los señalados, podría haber otros precusores de los que no se habla en este escrito, podría también esbozarse el campo de demarcación negativo del tratamiento foucaultiano de la literatura, al menos en sus líneas generales, entendido como el conjunto de problematizaciones de la literatura de los que Foucault se separa. En consonancia con la nota anterior, además del análisis estructuralista de corte saussuriano y de la hermenéutica contemporánea, podría incluirse en este campo a la concepción sartrreana de la literatura comprometida en términos políticos. Sin embargo, tal desarrollo requeriría de otro artículo.

que este último haya leído a ninguno de los disímiles autores³ referidos o los haya considerado como influencia suya, el escritor argentino se permite decir que podemos retrospectivamente aplicar el adjetivo de «kafkiano» a ciertos rasgos de sus obras, aunque Kafka haya escrito de manera posterior a ellos. Kafka crea a sus precursores y no se podría captar lo kafkiano en ellos si Kafka no hubiera escrito. De manera análoga, podría decirse que, aunque Foucault haya escrito de manera posterior, hay algo de foucaultiano en los pensadores a los que se considerará aquí como precursores.

Por otro lado, en *Diferencia y repetición*, Deleuze propone esta misma noción, a propósito del problema de la comunicación entre dos series heterogéneas. En una proximidad con la noción de lo *intempestivo* o *inactual* de Nietzsche, de la que se apropiará para su propia ontología de la diferencia y que desarrollará de manera posterior (en ¿Qué es la filosofía?) a partir del concepto de *plano de inmanencia* en el que coexisten todos los conceptos de la historia de la filosofía sin que medie una perspectiva lineal, Deleuze dirá que «El rayo estalla entre intensidades diferentes, pero está precedido por un precursor sombrío, invisible, insensible, que determina de antemano su camino a la inversa, como en bajorrelieve. De igual manera, todo sistema contiene su precursor sombrío que asegura la comunicación de las series que lo bordean»⁴. Lo equívoco de esta cita es que podría hacer pensar que la determinación del camino del rayo a la inversa por mediación del precursor sombrío es una especie de pre-determinación y que, al asociar esta imagen con Foucault y sus precursores, estos últimos habrían determinado de antemano el camino que habría seguido Foucault.

Sin embargo, más allá del equívoco que pueda suscitar la propia expresión utilizada por Deleuze, lo que se quiere retener aquí es justamente la posibilidad de que un pensador se permita crear a sus propios precursores, en una perspectiva no lineal, no historicista de la historia de la filosofía y de que sea a partir del propio precursor que se pueda pensar más allá de él. En otras palabras y en un espíritu cercano al de Foucault, lo que se quiere recusar aquí por medio de esta noción de precursor es la noción de *influencia*, con todo el peso de causalidad y de determinación lineal que está implícita en ella⁵. Si bien es cierto que en la noción

3 En el texto referido figuran Zenón de Elea, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Leon Bloy, Lord Dunsany como precursores de Kafka en el sentido siguiente: «Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría [...]». En el vocabulario del crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar la del futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los nombres» (BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Debolsillo, México, 2013, 281-282).

4 DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires, 2002, 186.

5 En este sentido, puede recordarse la crítica que el propio Foucault realiza de esta noción (y de las nociones concomitantes de «tradición», «desarrollo», «evolución», «mentalidad», «espíritu»), a favor de una historia general donde se muestren las discontinuidades, las rupturas, los umbrales epistemológicos, en *La arqueología del saber*, donde puede leerse: «Hay que realizar ante todo un trabajo negativo: liberarse de todo un juego de nociones que diversifican, cada una a su modo, el tema de la continuidad [...]». Tal es también la noción de influencias, que suministra un

misma de precursor hay una remisión hacia lo que antecede a cierto fenómeno, también se encuentra un significado de algo que no sólo anticipa sino que anuncia lo que va a desbordar al propio precursor sin que aquello que lo desborda pueda dejar de remitir al precursor. Más que una superación dialéctica, se trata aquí de una mutua remisión, de una coexistencia intempestiva entre el precursor y el pensador posterior.

En el caso de Foucault, los tres pensadores a los que se considera aquí como precusores de sus reflexiones en torno a la literatura, a saber: Dumézil, Blanchot y Bataille, son, además, contemporáneos suyos, aunque de una generación anterior. Este rasgo hace que la mutua determinación se vea casi como una tentativa común por tratar de pensar de manera a la vez conjunta y desde su propia individualidad el problema de la literatura: ¿qué es la literatura?, ¿cuáles son sus límites?, ¿cómo responde a esta pregunta cada escritor?, ¿cómo escribir literatura?, ¿es posible escribir sobre literatura?, ¿quién, desde dónde y para qué escribe literatura? entre otras preguntas, que forman una especie de constelación problemática en torno a la cual surgen sus respectivos escritos.

Dumézil, la etnología interna de la cultura y los isomorfismos estructurales

Cuando en 1970, Foucault dicte la lección inaugural, titulada *El orden del discurso*, pronunciada el 2 de diciembre en el Collège de France, con la que sucederá a Jean Hyppolite en la cátedra que, a partir de ese momento, se llamará «Historia de los sistemas de pensamiento», uno de los maestros a los que reconocerá, además de Canguilhem y el propio Hyppolite, será Dumézil. De él dirá que le enseñó «a analizar la economía interna de un discurso de modo muy distinto que por los métodos de la exégesis tradicional o los del formalismo lingüístico; él me enseñó a localizar de un discurso a otro, por el juego de las comparaciones, el sistema de las correlaciones funcionales; él me enseñó a describir las transformaciones de un discurso y las relaciones con la institución»⁶. Por un lado, está la demarcación foucaultiana respecto a los métodos hermenéuticos y formalistas de análisis del discurso; por otro, su inscripción dentro de un análisis de una economía discursiva que tendría, como campo de aplicación, el sistema de las correlaciones funcionales, las transformaciones discursivas y las relaciones institucionales.

Ante este panorama, cabe plantearse la pregunta: ¿convendría un análisis de economía discursiva para la literatura? La respuesta a esta pregunta es compleja.

soporte —demasiado mágico para poder ser bien analizado— a los hechos de transmisión y comunicación; que se refiere a un proceso de índole causal (pero sin delimitación rigurosa ni definición teórica) los fenómenos de semejanza o de repetición; que liga, a distancia y a través del tiempo —como por la acción de un medio de propagación—, unidades definidas como individuos, obras, nociones o teorías” (FOUCAULT, Michel. «I. Las unidades del discurso». *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2010, 33-34).

6 FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, México, 2009, 69.

Hacia 1970, cuando Foucault pronuncia esta lección inaugural, su acercamiento a la literatura va menguando, para acercarse cada vez más al análisis de las relaciones de poder. Y, sin embargo, en el curso mismo de la lección, no dejan de deslizarse algunas referencias esporádicas hacia la literatura y la crítica literaria⁷. Como testimonio de la enseñanza de Dumézil, Foucault hace alusión a que su maestro le permitió separarse tanto de los análisis hermenéuticos como de los del formalismo lingüístico, para situarse en una tercera vía que, en la línea de *La arqueología del saber*, podría considerarse propia del enunciado. A Foucault, por tanto, no le interesaría ni el sentido oculto ni la función lingüística, no sólo del enunciado en general, sino del enunciado literario. Y si se revisa el tratamiento que Foucault ha dado a la literatura en sus libros anteriores –con la excepción de *Raymond Roussel*–, podrá constatar que toma a ésta como un archivo –entendido como conjunto de enunciados–, entre otros, que configura junto con ellos la *episteme* de una determinada época.

Un ejemplo de esto último puede encontrarse en *Historia de la locura* donde la función que cumple *El sobrino de Rameau* de Diderot es la de mostrar el momento histórico en el que la partición entre razón y sinrazón todavía no se ha instaurado del todo, ya que ambas siguen comunicándose a través del protagonista, que es una mezcla de bufón y de loco del rey. «Y quizás *El sobrino de Rameau* nos enseñará, apresuradamente, por las figuras rebotantes de sus contradicciones, lo que ha habido de más esencial en los trastornos que han renovado la experiencia de la sinrazón en la época clásica. Hay que interrogarlo como un compendioso paradigma de la historia»⁸. Que este relato literario pueda ser interrogado como paradigma en el marco de una historia de la locura es porque muestra, junto con otros archivos y documentos de la época, las fluctuaciones en torno a la configuración de la experiencia de la locura y de la sinrazón, en su partición respecto de la razón. De este personaje, señala Foucault: «Último personaje en quien se aúnan locura y sinrazón, el Sobrino de Rameau es aquel en quien el momento de la separación está igualmente prefigurado»⁹. Sólo un capítulo después, en «I. El gran miedo», aparece otro archivo que, apoyándose en la referencia a *El sobrino de Rameau*, presenta un retrato de la ciudad de París con todas sus contradicciones y sus “locuras” al convertirse en metrópolis en el siglo XVIII, escrito por Louis Sébastien Mercier. Se trata de *Tableau de Paris* y, aunque no es un relato literario ni filosófico, es citado por Foucault, colocándolo al mismo nivel que el texto de Diderot y, de manera extensiva, que el resto de referencias históricas convocadas

7 Aunque mínimas, son varias las referencias. Éstas van desde el apoyo buscado por la literatura en el discurso verdadero (páginas 22-23); como parte de los relatos importantes, repetibles y ritualizados de una época, junto con los textos religiosos, jurídicos, religiosos (páginas 25-26); en el reforzamiento, a partir del siglo XVII, de la función autor, en contrapartida de lo sucedido en la ciencia o en los discursos anónimos (páginas 30-32); hasta la inserción del análisis literario como parte de los procedimientos de limitación de los discursos en torno al personaje del autor y la figura de obra tanto en la crítica como en la historia literaria (páginas 62-63). Cfr. *El orden del discurso*. Tusquets, México, 2009.

8 FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*. FCE, México, 1976, 10.

9 FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*, 11.

a lo largo del libro: desde Cervantes, Sade, Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Artaud hasta Freud, Pinel, Esquirol, Turgot, pasando por textos anónimos, estadísticas, cuadros. Con este gesto, Foucault rompe las jerarquías entre los textos.

Bajo esta indicación, leída de manera retrospectiva respecto a la obra precedente, puede constatar que, efectivamente, la literatura no tiene un papel privilegiado respecto a los otros archivos que Foucault incorpora en sus investigaciones, que lo que se analiza es el sistema de correlaciones funcionales entre los discursos de una misma época y que, cumpliendo la misma función, estarían tanto los discursos literarios como los médicos, o los administrativos, o incluso los textos anónimos. Ni siquiera en las transformaciones, en el paso de una *episteme*¹⁰ a otra, podría considerarse que la literatura tendría un papel fundamental o privilegiado, sino que su potencia se diluye entre la masa documental de archivos de una misma época, es decir, entre los miles de documentos que configuran el discurso de una misma época.

Sin embargo, como se verá más adelante¹¹, bajo la idea de Blanchot de que la literatura que cuestiona su propio ser constituye el afuera del pensamiento, así como bajo la noción de transgresión de Bataille, Foucault considerará que, por mucho que un texto literario no sea más que una parte del archivo de una época, existe una singularidad en su enunciación que hace que no pueda entrar plenamente o de la misma manera que otros documentos en el orden del discurso. Y aunque algunos años más adelante, cuando llegue «al abandono de la figura del ‘afuera’», explícitamente reconocido por Foucault («el afuera es un mito»)¹², todo el conjunto de textos sobre literatura que él mismo escribirá y, en algunos casos, publicará en revistas diversas (*Critique, L'Arc, Nouvelle Revue Française, Tel Quel*, por mencionar algunas de ellas), principalmente en la década del sesenta, darían cuenta de que el análisis literario también podría realizarse desde sí mismo, sin remisión a su relación con otros discursos.

Ya en la conferencia de 1964, dictada en las facultades universitarias de Saint-Louis, Bruselas, titulada «Literatura y lenguaje»¹³ y dividida en dos sesiones, Foucault esbozaba la posibilidad de un análisis literario que tomara

10 Como se recordará, Foucault define este concepto en el «Prefacio» de *Las palabras y las cosas*, apuntando a que se refiere a esa región intermedia entre los órdenes empíricos definidos por los códigos fundamentales de una cultura y las teorías tanto científicas como filosóficas que tratan de explicar todas las formas de orden. Explica Foucault que «lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad». FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 2010, 15. En otras palabras, de la mano de la arqueología, la *episteme* muestra las condiciones que hicieron posible el surgimiento, la emergencia, la existencia de determinados conocimientos en una época, con independencia de si su verdad o su racionalidad fueron cuestionadas, refutadas, olvidadas o mantenidas de manera posterior.

11 En los dos apartados siguientes.

12 ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith. «Presentación a la edición francesa», en FOUCAULT, Michel. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2015, 25.

13 FOUCAULT, Michel. «Literatura y lenguaje», *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2015, 106-108.

en cuenta la inserción de la literatura dentro del sistema de signos general de una cultura en una determinada época. Este análisis proporcionaría un primer estrato semiológico que habría que complementar con otros tres estratos más (lingüístico, estructural y de autoimplicación) que se conjugarían verticalmente para hacer posible la literatura. Para el primer estrato, el sistema de comparaciones entre leyendas irlandesas, escandinavas, romanas y armenias que realizó Dumézil en *Mito y epopeya*¹⁴, le servirá a Foucault para establecer una diferenciación entre la literatura antigua (cuya función significante estaba ligada a los rituales religiosos y sociales) y la literatura moderna (vinculada a los signos de consumo y de la economía). Mientras que Dumézil encontrará en las diversas leyendas analizadas estructuras narrativas comunes, Foucault buscará estructuras comunes entre la literatura y el sistema de signos¹⁵ que compone cada estrato, en el que se insertan los diversos discursos de una sociedad. Aunque limitado a un estrato semiológico, el análisis literario foucaultiano comienza a delinearse en términos arqueológicos.

Se llamará «tratamiento arqueológico» de la literatura al uso que Foucault hace de los textos literarios para situarlos en el mismo nivel de importancia que otros discursos y donde ésta no goza de ningún privilegio enunciativo, en función de que es isomorfa, a nivel estructural, respecto a esos otros discursos de una época. Ya desde *Historia de la locura*, el tratamiento argumental que reciben las obras literarias citadas a lo largo del libro muestra que la literatura es otro archivo más que coadyuva en la configuración epistémica de una época. Junto al *Quijote* de Cervantes o a *El sobrino de Rameau* de Diderot desfilan los escritos de Pinel, una taxonomía anónima, un reglamento de la ciudad de París, las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, sin que la literatura ostente un privilegio mayor frente a ellos. Y este tipo de tratamiento de los textos Foucault lo aprende de Dumézil.

En una conferencia pronunciada el 9 de octubre de 1972 en la Universidad de Keio y publicada en japonés en la revista *Paideia* bajo el título «Rekishu heno kaiki» («Revenir à l'histoire», «Volver a la historia»), Foucault se detiene, en el marco de las relaciones entre estructuralismo e historia, a analizar los aportes de Dumézil para una historia arqueológico-estructural, mostrando que estos dos dominios que la crítica creía separados pueden utilizarse con mucha fecundidad en las ciencias humanas. En esa conferencia, a propósito del análisis estructural de la leyenda romana de Horacio en su isomorfismo con un relato irlandés, Foucault remarca algunas de las características del análisis estructural del que él mismo echará mano en sus propias investigaciones.

14 Citado por FOUCAULT, Michel en «Literatura y lenguaje», *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2015, 107.

15 Un sistema de signos es un conjunto organizado de elementos que mantienen entre sí relaciones diversas que van desde la subordinación hasta la coordinación. En este contexto, para Foucault, los cuatro estratos lingüísticos de los que habla en la conferencia «Literatura y lenguaje» (dictada en 1964 e incluida en FOUCAULT, Michel. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2015) están organizados cada uno como un sistema de signos.

En primer lugar, y frente a las escuelas de mitología comparada que se limitan a mostrar las semejanzas entre un mito y otro, «Dumézil, al contrario –y es eso lo que hace que su análisis sea estructural, no relaciona dos relatos más que para establecer exactamente cuáles son las diferencias entre el primero y el segundo»¹⁶. Pero el análisis de Dumézil no termina en la identificación de las diferencias, sino en el establecimiento de la relación entre esas diferencias. «De otra manera, el análisis de Dumézil no se contenta con hacer la tabla de diferencias, sino que establece el sistema de esas diferencias, con su jerarquía y su subordinación»¹⁷. Y Foucault añade, «El análisis estructural de Dumézil consiste en mostrar cuáles son las condiciones de una transformación tal»¹⁸. Y respecto a la leyenda de Horacio que le sirvió como ejemplo, Foucault señalará que el análisis estructural de Dumézil mostraría la transformación de la vieja sociedad romana en una sociedad estática, razón por la cual este tipo de análisis no estaría en contradicción con un análisis de tipo histórico, sino que podría servirle de herramienta. Como corolario y casi como principio metodológico, Foucault terminará diciendo que «Un análisis es estructural cuando estudia un sistema transformable y las condiciones en las cuales sus transformaciones se efectúan»¹⁹.

Retrospectivamente, en relación con la obra que le precede, éste será el tipo de análisis que Foucault habría ensayado en relación con los archivos de una época y, de manera más específica, en relación con la literatura. En sus investigaciones anteriores, Foucault no sólo habría tratado de analizar, entre otras cosas y no de manera principal, las semejanzas entre literatura y locura (*Histoire de la folie*), entre literatura y enfermedad (*Naissance de la clinique*), entre literatura y ciencias humanas (*Les mots et les choses*), sino, sobre todo, sus diferencias. Afinando aún más esta idea y partiendo del gesto foucaultiano de deshacer o de poner entre paréntesis las unidades ya dadas de análisis («literatura», «locura», «enfermedad», «ciencias humanas»), lo que haría Foucault sería dar cuenta de las condiciones que hicieron posible la emergencia histórica de estos objetos a partir del entrecruzamiento estructural de un conjunto de archivos –entre ellos, el de los enunciados literarios-, los cuales entrarían en una serie de relaciones diversas que desbordarían el ámbito de la mera causalidad, para abrirse a la multiplicidad de relaciones posibles entre ellos.

16 FOUCAULT, Michel. «Rekisho heno kaiki» (« Revenir à l'histoire »). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001, 1142. «Dumézil, au contraire –et c'est en cela que son analyse est structurale-, ne rapproche ces deux récits que pour établir exactement quelles sont les différences entre le premier et le second» (La traducción al castellano referida arriba es propia).

17 FOUCAULT, Michel. «Rekisho heno kaiki» (« Revenir à l'histoire »), 1142. «En outre, l'analyse de Dumézil ne se contente pas de faire le tableau des différences, l'analyse de Dumézil établit le système des différences, avec leur hiérarchie et leur subordination» (La traducción al castellano referida arriba es propia).

18 FOUCAULT, Michel. «Rekisho heno kaiki» (« Revenir à l'histoire »), 1143. «l'analyse structuraliste de Dumézil consiste à montrer quelles sont les conditions d'une pareille transformation» (La traducción al castellano referida arriba es propia).

19 FOUCAULT, Michel. «Rekisho heno kaiki» (« Revenir à l'histoire »), 1144. «une analyse est structurale quand elle étudie un système transformable et les conditions dans lesquelles ses transformations s'effectuent» (La traducción al castellano referida arriba es propia).

En 1973, en la conferencia titulada «La verdad y las formas jurídicas» («A verdade e as formas jurídicas»), pronunciada en la Universidad Católica de Río de Janeiro, la presencia de la obra de Dumézil vuelve aparecer, esta vez para dar cuenta por parte de Foucault del mito de Edipo. Aunque ya desde *La arqueología del saber*, la cuestión del poder comenzaba a esbozarse en términos negativos bajo la denominación de «lo no discursivo», es en *La verdad y las formas jurídicas* donde, de la mano de Dumézil, el análisis de las relaciones de poder se hará más patente. A propósito de la tragedia de Edipo, Foucault dirá que ésta «es la forma de poder-saber que Dumézil, en sus estudios sobre las tres funciones²⁰, ha aislado, mostrando que la primera función, la del poder político, correspondía a un poder mágico y religioso. El saber de los dioses, el saber de la acción sobre los dioses o sobre nosotros, todo ese saber mágico-religioso está presente en la función política»²¹.

Para entender mejor este conjunto de referencias, convendría explicar a qué se refiere Dumézil con las tres funciones y cómo utiliza esta rejilla de análisis en sus estudios de mitología comparada. En el «Prefacio» al tomo I de *Mito y epopeya*, Dumézil, después de señalar una serie de errores en los que caía la mitología comparada, señala que

se llevó a cabo un progreso decisivo el día en que reconocí, hacia 1950, que la 'ideología tripartita' [del héroe, del sacerdote y del rey] no se hallaba acompañada forzosamente, en la vida de una sociedad, de la división tripartita *real* de esta sociedad, según el modelo indio; que, por el contrario, allí donde se la podía constatar, podía no ser (o ya no ser, o no haber sido nunca) más que un ideal y, al mismo tiempo, un modelo para analizar e interpretar las fuerzas que aseguran el curso del mundo²².

Esto no significa que las ideologías contenidas en los mitos estén separadas de la sociedad real, sino que son formas de análisis y de interpretación que están imbricadas en la sociedad misma, aunque ésta no esté organizada de acuerdo con lo que dice el mito. A partir de ese descubrimiento, Dumézil analiza de manera concreta en cómo estas tres funciones han aparecido en los mitos de la India, Italia, Irlanda, Grecia, el Cáucaso, Irán, tanto en sus semejanzas como en sus diferencias. En el «Prefacio» del tomo II, aparece una indicación de tipo metodológico en la

20 Como señala la misma nota a pie del texto, Foucault está aquí remitiendo a Georges Dumézil, principalmente a *Mythe et Épopée*. T. I: *L'Ideologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Gallimard, París, 1968, donde las tres funciones a las que hace referencia el texto serían las del poder militar (héroe), el poder religioso (brujo) y el poder político (rey).

21 FOUCAULT, Michel. «La verité et les formes juridiques», («A verdade e as formas jurídicas»). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Gallimard, París, 2001, 1437. Traducción mía directamente del francés. Las dos traducciones existentes en castellano contienen omisiones importantes para la argumentación: mientras la de Gedisa omite hablar de la forma «poder-saber» (sólo habla de «poder»), la de Paidós habla de una «objetivación» (en lugar de subjetivación) y traduce «ou» («o») por «y» hacia el final de la cita.

22 DUMÉZIL, Georges. *Mito y epopeya I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. FCE, México, 13-14. Cursiva del autor.

que Dumézil señala que sus estudios comparativos combinan tanto la perspectiva diacrónica como la sincrónica: «estas comparaciones [...] sólo son posibles y eluden los constantes riesgos de caer en lo arbitrario a condición de que cada documento o grupo de documentos, considerado en la perspectiva de su respectiva época, se someta a un riguroso análisis que aclare su plan y su significado. Nos negamos a oponer, a disociar el estudio diacrónico y el estudio sincrónico»²³. Mientras que el estudio sincrónico proporciona las bases para analizar rigurosamente un documento desde la perspectiva de su respectiva época, el estudio diacrónico muestra cómo se ha transformado un mito de una determinada región y un determinado tiempo en otro de otra región y otro tiempo.

A partir de esa comparación entre relatos de diferentes regiones y distintos tiempos es que se pueden trazar homologías estructurales que den cuenta del sistema de semejanzas y diferencias que hicieron posible sus transformaciones. El trazado de estas homologías no es arbitrario; obedece a un estudio sincrónico del documento que analiza las relaciones que existen entre los elementos que lo componen. De este estudio sincrónico se extraen las rejillas de análisis que servirán para trazar las homologías. Este procedimiento opera de manera explícita en *Los dioses soberanos indoeuropeos*, donde Dumézil, al hacer una comparación entre los dioses Mitra (India) y Varuna (Irán), los distingue a partir de cinco criterios: a) los caracteres, b) los medios de acción, c) los modos de acción, d) las afinidades cósmicas y e) las afinidades sociales y teológicas²⁴.

Cuando Foucault se apropia de este modelo de análisis elaborado por Dumézil, dirá que en la figura de Edipo rey en tanto tirano, confluyen las tres funciones del poder político, del poder religioso y del poder militar. El poder político está presente en la medida, tras haber asesinado a su padre sin saber que lo era, se convierte en rey de Tebas. El poder religioso se manifiesta desde que el oráculo vaticina que matará a su padre y se casará con su madre. Y el poder militar se expresa cuando, con su ingenio, resuelve el enigma de la Esfinge y la derrota.

Pero más allá del análisis puntual que Foucault está realizando de la tragedia de Edipo, lo que se quiere resaltar aquí es la importancia que tuvo Dumézil para hacer posible el tránsito de la problemática del saber a la del poder en la obra de Foucault, al permitirle hablar de una forma de poder-saber y, de manera más específica, para el abandono del privilegio que la literatura tendría en sus análisis de tipo arqueológico. Foucault analiza el mito de Edipo a partir de la rejilla del poder-saber, la cual encuentra cuando de manera rigurosa aclara el plan y el significado de la obra en cuestión, siguiendo el tipo de relaciones que están presentes en el propio texto, ateniéndose a lo efectivamente escrito.

23 DUMÉZIL, Georges. *Mito y epopeya II Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. FCE, México, 1996, 10.

24 DUMÉZIL, Georges. *Los dioses soberanos indoeuropeos*. Herder, Barcelona, 1999, 63-79. Cabe señalar que este tipo de análisis recuerda al que Foucault realiza en sus cursos en el *Collège de France*, cuando a partir de rejillas de inteligibilidad, compara textos filosóficos de diversos períodos o escuelas.

Incluso, si de manera hipotética, se considera retrospectivamente y por un momento como «literatura» (ya que si atendemos la indicación foucaultiana de la conferencia «Lenguaje y literatura», la literatura, en sentido estricto, habría comenzado a existir desde el siglo XVIII y la relación de textos que hoy reconocemos como «literarios» con su propia época no sería de literatura sino que obedecería a otras funciones: religiosas, de cohesión social, recreativas), tanto *Edipo rey* como *Edipo en Colono*, el análisis que Foucault emprende de dichos relatos no es ni exegético (desentrañando un sentido oculto en medio de las palabras utilizadas) ni lingüístico (atendiendo a las estructuras lingüísticas, a las funciones gramaticales, los tiempos verbales utilizados por Sófocles). El abordaje de Foucault se atiene a lo efectivamente escrito en ambas tragedias.

El análisis foucaultiano se atiene a las palabras efectivamente escritas y traza, de manera transversal, a partir de la figura del tirano, una correlación funcional con *La República* de Platón. Este gesto es análogo al de Dumézil cuando pone en correlación la leyenda romana de Horacio con la leyenda irlandesa de Cúchulain²⁵. Para decirlo en la misma clave que *La arqueología del saber*, el análisis foucaultiano se centra no en la frase y su remisión a la persona, no en la proposición y su referencia a un análisis lógico, sino en el enunciado en su calidad de archivo. En el caso particular de la tragedia de Edipo, no hay una interpretación del mito como sentido oculto de nuestro deseo (hermenéutica, psicoanálisis) ni desglose exhaustivo de estructuras gramaticales (lingüística estructural), sino lectura atenta de lo efectivamente dicho en el relato.

Será esta proximidad con los análisis de Dumézil la que hará decir a Foucault en 1967, en una conversación con Raymond Bellour: «Si la historia tiene un privilegio, lo tendrá más bien en la medida en que cumpla el papel de una etnología interna de nuestra cultura y nuestra racionalidad»²⁶, en que al recuperar a la historia a partir de los análisis de tipo estructural, se suscite ese distanciamiento necesario propio de la etnología que produzca esa sensación de extrañamiento respecto a lo que la racionalidad occidental ha construido.

La importancia de Dumézil no se agota en este punto y puede percibirse asimismo, de manera más específica, en la manera como Foucault elabora la noción de experiencia a partir del estructuralismo. Como señala Matías Abeijón,

25 En «Revenir à l'histoire», Foucault presenta un resumen de DUMÉZIL, Georges. *Horace et les Curiaces*. Gallimard, Paris, 1942. Ahí hay una comparación entre un héroe romano (Horacio) y un conjunto de tres héroes irlandeses de los cuales Cúchulain es el principal. En ambos casos, se trata de la historia de un héroe que debe enfrentar a un enemigo para rescatar a una doncella que está apresada por él, pero en el caso de la leyenda irlandesa, el héroe es un niño, tiene dos compañeros que lo ayudan y posee poderes mágicos; en el caso de la leyenda romana, el héroe es un adulto, tiene a dos soldados y utiliza una estrategia para lograr su objetivo. Ambos también deben pasar por un ritual antes de lograr su cometido: en el relato irlandés, son baños de agua fría; en el relato romano, es un ritual jurídico. Lo que rescata Foucault de este estudio comparativo es que, en ambos casos, lo que relata el mito es la transformación de una sociedad mágico-religiosa en una sociedad política. La finalidad última es mostrar que un análisis estructural se puede articular con un análisis histórico, en la medida en que da cuenta de esas transformaciones. Cfr. FOUCAULT, Michel. «Revenir à l'histoire», 1141-1144.

26 FOUCAULT, Michel. «Sobre las maneras de escribir historia», ¿Qué es usted, profesor Foucault? Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, 170.

a propósito de *Historia de la locura* y de la importancia que tiene ahí el análisis foucaultiano en términos de *función*:

A pesar de las diferencias históricas, las formas o estructuras de determinadas figuras permanecen. Específicamente, lo que subsiste es una *función* particular, la de la *exclusión social*, que se mantendrá a lo largo del tiempo. Además de la función de exclusión, encontramos un elemento central que funciona de manera análoga a la división trifuncional de las ideologías en Dumézil. Así como en su obra encontramos tres funciones (soberanía, guerra y sustento material) que se mantienen en las distintas civilizaciones, también en *Histoire de la folie à l'âge classique* encontramos una serie de *conciencias* que se mantienen en las distintas experiencias epocales²⁷.

Las experiencias históricas en torno a la locura son epocales y, a pesar de sus variaciones temporales y geográficas, lo que se mantiene, como en el caso de Dumézil y su análisis estructural de las tres funciones, es una función muy específica: la exclusión social. La experiencia histórica de la locura tiene entonces la misma estructura. Esta misma idea es confirmada y ampliada por Agustín Colombo, a propósito del retorno que experimenta la noción de experiencia en la elaboración del concepto de subjetividad en *Les aveux de la chair* [*Las confesiones de la carne*], distinguiendo entre una dimensión objetiva y una dimensión subjetiva de la experiencia. Apunta Colombo que la primera de estas dimensiones de la experiencia «retoma la idea de que la experiencia constituye una instancia en torno a la cual una serie de elementos se organizan o entran en relación, que Foucault había explorado sobre la base del estructuralismo, en particular con las nociones de «sistema» y de «estructura»²⁸, mientras que la segunda dimensión «supone una reelaboración del tema de «la experiencia límite» que Foucault había problematizado a partir de los escritos de Blanchot y Bataille»²⁹. Como podrá notarse tanto en lo anteriormente citado como hacia el final de este apartado, la importancia de Dumézil, así como la Bataille y Blanchot, será fundamental no sólo en el pensamiento del joven Foucault sino también en sus últimos desarrollos.

El análisis estructural de Dumézil, llevado al campo de la historia, permite también prescindir de la remisión al sujeto como principio de explicación de las transformaciones discursivas. Como sostendrá el propio Foucault hacia 1967, en una conversación con Paolo Caruso, ante la pregunta sobre sus otras influencias, además de Nietzsche, en términos de «maestros espirituales»:

27 ABEIJÓN, Matías. «Historia, estructura y experiencia. Relaciones metodológicas entre Michel Foucault y Georges Dumézil». En *Ideas y valores* 68 (169), Bogotá, 2018, 171. Cursivas en el original.

28 COLOMBO, Agustín. «La chair selon Michel Foucault. Le «retour» de l'expérience et l'élaboration de la subjectivité». En *Revue des sciences philosophiques et théologiques*. Tome 105, Vrin, 2021, 376. «la dimension objective de l'expérience de la chair reprend l'idée que l'expérience constitue une instance au sein de laquelle une série d'éléments s'organisent ou se mettent en rapport, que Foucault avait explorée sur la base du structuralisme, en particulier des notions de «système» et de «structure»» (La traducción al castellano referida arriba es propia).

29 COLOMBO, Agustín. «La chair selon Michel Foucault. Le «retour» de l'expérience et l'élaboration de la subjectivité». En *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 376.

Durante largo tiempo hubo en mí una especie de conflicto mal resuelto entre la pasión por Blanchot, Bataille, y, por otro lado, el interés que abrigaba por algunos estudios positivos como los de Dumézil y Lévi-Strauss, por ejemplo. Pero, en el fondo, esas dos orientaciones, cuyo único denominador común era tal vez el problema religioso, contribuyeron en la misma medida a llevarme al tema de la desaparición del sujeto. En cuanto a Bataille y Blanchot, creo que la experiencia del erotismo del primero y la del lenguaje para el segundo, comprendidas como experiencias de la disolución, la desaparición, la negación del sujeto (del sujeto hablante y del sujeto erótico), me sugirieron, si simplificamos un poco las cosas, el tema que trasladé a la reflexión sobre los análisis estructurales o «funcionales», como los de Dumézil o Lévi-Strauss. En otras palabras, considero que la estructura, la posibilidad misma de emitir un discurso riguroso sobre la estructura, conducen a un discurso negativo sobre el sujeto; en resumen, a un discurso análogo al de Bataille y al de Blanchot³⁰.

Frente a las filosofías del sujeto, tales como la fenomenología y el existencialismo, y frente a las filosofías de la historia de corte hegeliano, Dumézil y Lévi-Strauss por un lado, y Bataille y Blanchot por el otro, teniendo como común denominador la desaparición del sujeto —problema que, por lo demás, acuciaba a Foucault en ese momento de su obra; bastaría recordar las otras desapariciones que, sin ser las mismas, le están asociadas: la «muerte del hombre» en tanto objeto del saber de las ciencias humanas y en tanto sujeto soberano de las mismas³¹, así como la disolución de la figura unitaria del autor en una multiplicidad de funciones de índole diversa³². Dumézil y Lévi-Strauss le permitirán a Foucault mantener un distanciamiento de la cultura occidental. Hasta este punto, se ha dado cuenta de una primera parte de los «maestros espirituales» de Foucault; habría que pasar a la segunda parte.

El Afuera y el espacio literario en Blanchot

Además de la mencionada en el apartado anterior, son varias las entrevistas³³

30 FOUCAULT, Michel. «¿Qué es usted, profesor Foucault? Conversación con Paolo Caruso», ¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método, Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, 97.

31 Cfr. FOUCAULT, Michel. «10. Las ciencias humanas», *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, México, 2010, 397-398.

32 Ya desde el apartado I («Las unidades del discurso») del capítulo II («Las regularidades del discurso») de *La arqueología del saber*, Foucault denuncia como «categorías antropológicas», en nombre de una etnología interna de la cultura occidental, «al individuo parlante, al sujeto del discurso, al autor del texto» (página 49). Esta crítica se profundizará en la conferencia «¿Qué es un autor?», donde Foucault aludirá a la herencia cristiana en la asignación contemporánea de la autoría de un texto. Y, como también se revisó brevemente más arriba, en la lección inaugural del Collège de France titulada *El orden del discurso*, mientras que en las ciencias la función-autor tiende a desaparecer, en filosofía y literatura esta función apunta hacia un reforzamiento que trata de conjurar el azar y la dispersión peligrosa de la proliferación indefinida de discursos en una sociedad.

33 Algunos ejemplos son: la conversación de 1966 con Claude Bonnefoy («¿Ha muerto el hombre?», 190), la conversación de 1967 con Raymond Bellour («Sobre las maneras de escribir historia», 163-164), la conversación de 1968 con Yngve Lindung («Todo se convierte en objeto de discurso», 116), la conversación de 1971 con José Guilherme Merquior y Sérgio Paulo Rouanet («¿Qué es la arqueología?», 277-278 y 283) [las cuatro conversaciones

donde Foucault habla de Blanchot señalándolo, entre otras cosas, como uno de los pocos que, junto con Barthes, vieron con buenos ojos la publicación de *Historia de la locura*. Además de este gesto de reconocimiento, Foucault dirá, a propósito de Blanchot, que le permitió, en conjunción con Bataille y Nietzsche, salir del ámbito tanto de la fenomenología como del hegelianismo. Y, como se revisaba al final del apartado precedente, Blanchot le permitirá a Foucault pensar la experiencia de la desaparición de la soberanía del sujeto³⁴. Lo que se hará ahora en este apartado será relacionar esta experiencia de la desaparición del sujeto con la literatura, a partir una revisión somera de algunos libros de Blanchot en los que Foucault se basa para escribir tanto «El pensamiento del Afuera» como «El lenguaje al infinito», a saber: *Lautréamont y Sade* (1949), *El espacio literario* (1955), *El libro por venir* (1959), *El diálogo inconcluso* (1968), *De Kafka a Kafka* (1981), con añadidos de algunos otros donde Blanchot expresa de otra manera aquello que ya ha dicho en los libros señalados.

En *El libro por venir*, Blanchot reúne una serie de textos publicados originalmente en la *Nouvelle Revue Française*³⁵ en el período que va desde 1953 hasta 1959. Al igual que Foucault, para Blanchot la literatura no puede ser pensada en términos individuales y subjetivos. «Desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se ha hecho un esfuerzo impresionante y con frecuencia sublime por reducir el arte al genio, la poesía a lo subjetivo y por dar a entender que lo que expresa el poeta es a sí mismo, su intimidad más propia, la profundidad más oculta de su persona, su «yo» lejano, informulado, informulable»³⁶. Se recordará lo señalado con anterioridad a propósito de Saint-Beuve y de Sartre, para quienes tanto el acto de creación como el ejercicio de la crítica literaria pasaban justo por la subjetividad más íntima. Por el contrario, para Blanchot este gesto supondría una reducción individualista.

De manera similar a la crítica que, posteriormente, elaborará Foucault a la noción de autor, para Blanchot una de las preguntas fundamentales que pueden plantearse respecto a la literatura será justamente la que interroga por quién habla. No está claro que sea el yo más íntimo del autor. Tomando el ejemplo de

anteriores, compiladas en ¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013]; la entrevista de 1978 con Duccio Trombadori («El libro como experiencia», *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, 46-48 y 55).

34 Se recupera aquí una de las últimas citas del apartado anterior en las que Foucault habla de «la experiencia del erotismo del primero [Bataille] y la del lenguaje para el segundo [Blanchot], comprendidas como experiencias de la disolución, la desaparición, la negación del sujeto (del sujeto hablante y del sujeto erótico)» (FOUCAULT, Michel. «¿Qué es usted, profesor Foucault? Conversación con Paolo Caruso», ¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, 97). Es a partir de la experiencia del lenguaje que desaparece la soberanía que el sujeto tenía para hablar: ya no habla el sujeto, habla el lenguaje.

35 Esta revista, fundada en 1909 y dirigida entonces por André Gide, reunía ya desde sus inicios crítica y creación literaria, como rezaba ya desde sus inicios en su portada («revue mensuelle de littérature et de critique»). Entre sus números circularon textos de Mallarmé, Valéry, Proust, Unamuno, Whitman, Breton, Malraux, Artaud, Michaux, Leiris, Bachelard, Sartre, entre otros.

36 BLANCHOT, Maurice. «II. La cuestión literaria», *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005, 52-53.

*El innombrable*³⁷ de Beckett, Blanchot preguntará: «¿Quién habla por lo tanto aquí? ¿El 'autor'? Pero, qué puede designar ese nombre si en cualquier caso el que escribe ya no es Beckett sino la exigencia que le ha arrastrado fuera de sí, lo ha desposeído y despojado, le ha entregado al afuera, ha hecho de él un ser sin nombre, el Innombrable, un ser sin ser que no puede ni vivir ni morir, ni dejar de ser ni comenzar, el lugar vacío donde habla la inoperancia de una palabra vacía que recubre con dificultad un yo poroso y agonizante»³⁸. El «autor» no es pues quien habla dentro de la literatura, sino que es aquel que es arrastrado hacia el afuera y que, desde ahí, profiere la palabra por la que se sacrifica.

En ese mismo tenor, Blanchot añade: «el escritor se cree protegido del mundo, pero es para exponerse a una amenaza mucho más grande y más amenazante porque ésta lo encuentra desprotegido: aquélla precisamente que le viene de fuera, del hecho de que se mantiene afuera. No debe defenderse de esa amenaza, debe, por el contrario, entregarse a ella»³⁹. Y será en esa entrega a la obra en la que «el hombre que escribe se sacrifique por la obra, se convierta en otro [...], en otro distinto del escritor con sus deberes, sus satisfacciones y sus intereses, sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra»⁴⁰. Ese sacrificio del hombre hacia la obra implicará entonces no sólo la conversión en otro por parte del escritor respecto a su yo cotidiano sino su conformación como lugar vacío exigido por la obra. Es esta exigencia de la obra lo que hace que el escritor se vea desbordado por ella y lo que provoca que no le pertenezca una vez que la ha escrito, lo que hace que su desaparición como soberano del lenguaje se asemeje a su muerte.

Avanzando más en esa dirección y convocando para ello a Mallarmé, Blanchot dirá que el «libro carece de autor porque se escribe a partir de la desaparición hablante del autor. El libro necesita al escritor en tanto que éste es ausencia y lugar de la ausencia. El libro es libro cuando no remite a nadie que lo hubiera escrito, tan exento de su nombre y tan libre de su existencia como del sentido propio de aquél que lo lee»⁴¹. Aunque sin especificarlo, Blanchot remite aquí a la distinción saussureana entre lengua (langue) y habla (parole). Lo que desaparece no es el autor en sentido literal, sino su habla concreta y cotidiana, el uso particular que hace de su lengua, el cual se muestra ausente justo en el momento en que escribe el libro que lo desborda tanto a él como al lector.

Esta crítica de la noción de autor pretende separarse de la concepción romántica del mismo como genio encarnado. «Invisible, la littérature le devient

37 Este relato de Beckett cierra una trilogía compuesta por *Molloy* (1951) y *Malone muere* (1951) en la que, como común denominador los personajes, por diferentes circunstancias y razones, están en una especie de pérdida de su propia identidad que se acentuará en *El innombrable* (1953), donde el protagonista se sume en un monólogo interior que le lleva a cuestionar su propia existencia. Como podrá notarse por las fechas de publicación, Blanchot está escribiendo sobre obras que le son contemporáneas.

38 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005, 251.

39 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 254.

40 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 254.

41 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 268.

ainsi par la néantisation de la figure publique de l'auteur, qui doit moins paraître que disparaître. On sait que c'est dans cette logique que Maurice Blanchot a refusé toute représentation de lui en écrivain, tout image de lui comme auteur, puisque cette incarnation romantique serait en contradiction avec le mouvement de néantisation que porte l'écriture»⁴². La escritura aniquila al autor, no lo encumbra como genio. La razón por la cual se produce esta aniquilación del autor es porque su escritura no le pertenece: desborda tanto el habla cotidiana como su yo más personal.

La literatura para Blanchot será un tipo particular de escritura que, en la medida en que no se deja aprehender bajo las formas habituales del habla común y cotidiana, implica no sólo una modulación específica de la lengua sino la creación de un estilo mediante el cual la palabra crea su propio espacio. A partir de un texto que dedica a *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes, Blanchot sostendrá, en «La búsqueda del punto cero» de *El libro por venir*, que la «literatura empieza con la escritura. La escritura es el conjunto de los ritos, el ceremonial evidente o discreto mediante el que, independientemente de lo que se quiere expresar y de la manera en que se expresa, se anuncia este acontecimiento: que lo que está escrito pertenece a la literatura, que aquel que lo lee, lee literatura»⁴³. Desde su comienzo, la literatura creará su propio espacio mediante la ritualización de la escritura que hará que tanto el escritor como el lector reconozcan su pertenencia a ese espacio peculiar que sólo existe mediante y en el momento mismo tanto de la escritura como de la lectura.

Paradójicamente y, a pesar de que supone un uso singular de la lengua, ni el estilo ni ésta última le pertenecen al escritor. «Del mismo modo que no elige su lengua, el escritor no elige su estilo, esa necesidad del humor, esa cólera en él, esa tormenta o bien esa crispación, esa lentitud o esa rapidez que vienen a él de una intimidad consigo mismo de la que apenas sabe nada y que imprimen a su lenguaje un acento tan singular»⁴⁴. Todas esas variaciones – el humor, la cólera, la lentitud, la rapidez – constituyen el afuera que escapa al conocimiento del escritor y le imprimen al libro su acento singular, dictado ya no por el escritor sino por la propia obra.

Sin embargo, advierte Blanchot, no hay que confundir al estilo propio de cada escritor con un refinamiento retórico del lenguaje, aunque tampoco quede excluido el reconocimiento de ciertas pautas retóricas en la literatura. «No es la retórica, o es una retórica de un tipo particular, destinada a hacernos comprender que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado que es el espacio

42 RABATÉ, Dominique. «La littérature comme question», en VVAA. *Blanchot*. No. 107. L'Herne, Paris, 2014, 262. «Invisible, la literatura se vuelve así por la aniquilación de la figura pública del autor, que debe menos aparecer que desaparecer. Sabemos que es en esta lógica que Maurice Blanchot rechazó cualquier representación de él como escritor, cualquier imagen de él como autor, ya que esta encarnación romántica estaría en contradicción con el movimiento de aniquilación que conlleva la escritura» (traducción propia).

43 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 243.

44 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 243.

literario»⁴⁵. Entre los elementos retóricos que pueden reconocerse en la literatura y que nos dan cuenta de que hemos entrado en su espacio, Blanchot señala el «pretérito indefinido o incluso el empleo privilegiado de la tercera persona [que] nos dicen: esto es una novela»⁴⁶. Este uso no está presente en el habla cotidiana como sí lo está en la escritura literaria, marcando su entrada en la literatura y construyendo así su propio espacio.

Blanchot considera a la literatura como una experiencia de escritura en la que hay un cuestionamiento crítico sobre el estatuto mismo de lo que se está haciendo y sobre su pertenencia al lenguaje. «La experiencia que la literatura es, es una experiencia, una cuestión que no tolera límites, que no acepta ser estabilizada o reducida, por ejemplo, a una cuestión de lenguaje [...]. La experiencia de la literatura es la pasión misma de su propia cuestión y fuerza a aquel que atrae a entrar por completo en esa cuestión»⁴⁷. Este cuestionamiento autocrítico, sea explícito o implícito, es el que hace de la literatura una experiencia. La literatura mezcla el cuestionamiento de lo que es ella misma con el acto de escribir porque es a través de la escritura que la literatura responde a esa pregunta por lo que ella es.

Respecto al espacio literario, el escritor que toma Blanchot para pensar sobre él será Mallarmé. De él señala que «siempre ha tenido conciencia [...] de que la lengua era un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas cuya originalidad no nos era permitido comprender ni a través del espacio geométrico ordinario ni a través del espacio de la vida práctica»⁴⁸. La literatura crea entonces un espacio que no le precede y que no se confunde ni con el espacio geométrico ni con el espacio de la vida cotidiana. «Las palabras nunca están ahí salvo para designar la amplitud de sus relaciones: pues el espacio en el que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge sobre sí mismo, no está en ningún lugar en el que está»⁴⁹. Paradoja de un espacio que está donde no está y no está donde está. Para Blanchot, Mallarmé sería el escritor que habría especializado el lenguaje de la literatura, tornándolo como apertura del propio lenguaje sobre la hoja en blanco para constituirse como espacio.

Además de lo anterior, para Blanchot la crítica literaria no se colocará en una posición de trascendencia respecto a la literatura. Sobre esto último se ahondará en el siguiente apartado.

45 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 243. A diferencia de Foucault para quien la literatura tiene como condición histórico-trascendental de aparición la muerte de la retórica como paradigma dominante del ser del lenguaje, aunque también en una cierta cercanía con Blanchot, para este último, la incorporación de un tipo articular de retórica en la literatura hace posible la construcción del espacio esta última y la distingue de otras formas ritualizadas de discurso.

46 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 243.

47 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 246.

48 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 276.

49 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 276.

La cercanía entre crítica literaria y literatura

Para Blanchot, la crítica literaria no puede erigirse como juez exterior de la literatura. No puede ser ni palabra última ni mejor lectura sobre la obra literaria. La crítica prolonga tanto el movimiento de pensamiento como el ejercicio de escritura que la literatura misma pone en juego al momento de crear su propio espacio en el cual existe. A diferencia de lo que ocurrirá con otros modelos de análisis y crítica literaria que, en nombre de una supuesta objetividad, se colocan en una posición de exterioridad respecto a la literatura, en el caso de Blanchot –y también de Foucault–, la crítica será una manera de prolongar el movimiento de pensamiento presente ya en la escritura. Será pues otra forma de lectura, no necesariamente mejor, aunque sí inevitablemente segunda respecto a la obra literaria.

Dicho de manera más precisa, la crítica literaria será una manera de constituir, a partir del espesor del libro, a la escritura como «obra» literaria desobrada. Partiendo de la constatación de que no toda escritura constituye una obra literaria, la crítica literaria da cuenta del espesor que el libro, por sí mismo, ya tenía pero que es acentuado por la escritura que sobre el libro se hace. No es que el libro tenga que esperar a la crítica para constituirse por sí mismo como «obra» literaria pero, en virtud del cuestionamiento que opera sobre sí respecto a si estará o no haciendo literatura, se aproxima más a su propia muerte en tanto que no sabe si lo que está haciendo es literatura. Y es este cuestionamiento propio el que lo desobra. De ahí que la crítica literaria tenga por tarea la reconstitución del libro como «obra»: mostrando de qué manera, con qué procedimientos, bajo qué configuración de signos, mediante qué artilugios, el libro se inscribe en el terreno de la literatura a pesar de su propia autoimpugnación.

En el «Prefacio» de *Lautréamont y Sade*, Blanchot se plantea la pregunta de qué sucede con la crítica literaria. «Cuando nos preguntamos seriamente sobre la crítica literaria, tenemos la impresión que nuestra interrogante no se refiere a algo serio. La universidad y el periodismo constituyen la única realidad. La crítica es un compromiso entre ambas instituciones. El saber cotidiano, apresurado, curioso, pasajero; el saber erudito, permanente, cierto, van hacia un encuentro del uno con el otro, y se mezclan, como quiera que sea»⁵⁰. Como si entre ambas instituciones pudieran establecer la verdad sobre la literatura, bajo la figura del crítico, ambas se arrojan el derecho a la crítica. Sin embargo,

El crítico apenas lee. No siempre se trata de falta de tiempo sino de que no puede leer porque sólo piensa en escribir, y si simplifica, en ocasiones complicando, si ensalza, si censura, si se deshace apresuradamente de la simplicidad del libro [...], es porque la impaciencia le empuja, porque, no pudiendo leer un libro, le es preciso haber no leído veinte, treinta e incluso más, y porque esa no-lectura innumerable que por

⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. FCE, México, 1990, 7.

un lado le ensimisma, por el otro lo desdeña, le incita a pasar cada vez más rápido de un libro a otro, de un libro que no lee a otro que cree ya haber leído, para alcanzar ese momento en el que, sin haber leído nada de todos los libros, el crítico se topará consigo mismo en la inoperancia que le permitirá por fin empezar a leer, si es que después de tanto tiempo no se ha convertido a su vez en autor⁵¹.

Ante esta crítica de Blanchot al apremio con el que el crítico literario lee los libros de los que habla y aunándolo a la caracterización previa que lo colocaba a medio camino entre la universidad y el periodismo, Blanchot querrá recuperar la herencia kantiana de la crítica, aplicándola a la literatura. Así, dirá que «al igual que la razón crítica de Kant es la interrogación de las condiciones de posibilidad de la experiencia científica, así la crítica está vinculada a la búsqueda de la posibilidad de la experiencia literaria, pero esta búsqueda no es sólo una investigación teórica, es el sentido por el cual la experiencia literaria se constituye, al probar, al discutir, por la creación, su posibilidad»⁵². La crítica literaria se hace posible cuando, por medio de la creación, se prueba, se discute y se constituye la experiencia literaria. Las condiciones de posibilidad de la crítica literaria según Blanchot estarían dadas por un cuestionamiento de sus propios límites en cuanto creación literaria. Ya desde la afirmación anterior de Blanchot comenzaba a vislumbrarse, más allá de la impaciencia de la crítica, el desdibujamiento de las fronteras entre crítica y creación literaria. Ahora, al preguntarse por las condiciones de posibilidad de la experiencia literaria, no sólo desde el punto de vista teórico sino desde su posibilidad creativa, Blanchot aproxima todavía más la crítica y la creación literaria.

Esta aproximación entre ambos términos encontrará su punto culminante cuando, hacia el final del «Prefacio» de *Lautréamont y Sade*, Blanchot los considere prácticamente como sinónimos. «En este sentido, la crítica —la literatura— me parece asociada a una de las tareas más difíciles, pero más importantes de nuestro tiempo [...]: la tarea de preservar y de liberar al pensamiento de la noción de valor, y consecuentemente también abrir la historia a lo que en ella se separa de todas las formas de valores y se prepara a una especie totalmente distinta —aún imprevisible— de afirmación»⁵³. La alusión que se hace aquí hacia una especie distinta de afirmación encontrará su eco mayor en la separación que, respecto a la filosofía hegeliana, estará buscando Blanchot. La literatura no tendría por qué medirse en función de los valores (morales, económicos) sino en función de las afirmaciones que es capaz de hacer, no por oposición, negación o contradicción de otros valores, sino por afirmación desde sí misma en la intersección que la coloca en proximidad con la crítica.

En este punto, conviene abordar, a partir del tipo de afirmación propuesta por Blanchot, el posicionamiento que tendrá respecto a la filosofía hegeliana.

51 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 184.

52 BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. FCE, México, 1990, 13.

53 BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*, 14.

Mientras que, en una lógica hegeliana, la afirmación es resultado de una doble negación a partir del movimiento dialéctico que opera por sucesivas negaciones y contradicciones, para Blanchot la literatura y la crítica literaria tendrán una relación no dialéctica sino de mutua remisión, de prolongación de la una en la otra, a pesar de que ambas sean formas de trabajo y que, en tanto tales, entrañen un cierto tipo de negatividad. Dice Blanchot:

Así, dicen Hegel y Marx, se forma la historia, mediante el trabajo que realiza al ser negándolo y lo revela en términos de negación. Mas, ¿qué hace el escritor que escribe? Todo lo que hace el hombre que trabaja, pero en grado eminente. Él también produce algo: es la obra por excelencia. Produce esa obra modificando realidades naturales y humanas. Escribe a partir de cierto estado del lenguaje, de cierta forma de cultura, de ciertos libros, también a partir de elementos objetivos, tinta, papel, imprenta. Para escribir, le es preciso destruir el lenguaje tal como es y realizarlo en otra forma, negar los libros haciendo un libro con lo que no son. Ese nuevo libro de seguro es una realidad: se ve, se toca, incluso se puede leer⁵⁴.

El acto de escribir, ya sea literatura o ya sea crítica, a pesar de la serie de negaciones que entraña, es el que constituye una obra en grado eminente. Sin embargo, paradójicamente, la obra desborda al escritor y va más allá de él, de sus intenciones, de sus proyectos y no le pertenece. Y añadiendo, a partir de las negaciones que opera en tanto que se constituye como obra, como negación eminente desde el trabajo, la escritura se transforma en desobra activa. «Escribir es producir la ausencia de obra (la desobra). O también: escribir es la ausencia de obra tal como ella *se produce* a través de la obra y atravesándola. Escribir como desobra (en el sentido activo de esta palabra) es el juego insensato, el albur entre razón y sinrazón»⁵⁵.

Blanchot planteará la pregunta crítica que la literatura se formula respecto a su propio ser. En 1981, Blanchot formula esa pregunta de la siguiente manera:

Admitamos que la literatura empieza en el momento mismo en que la literatura es pregunta. Esta pregunta no se confunde con las dudas o los escrúpulos del escritor [...]. Pero queda esto: una vez escrita, está presente en esa página la pregunta que, tal vez sin que lo sepa, no ha dejado de plantearse al escritor cuando escribía; y ahora, en la obra, aguardando la cercanía de un lector [...] reposa en silencio la misma interrogación, dirigida al lenguaje, tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura⁵⁶.

Para Blanchot, si bien la literatura está hecha con lenguaje, no puede reducirse a ser mera obra de lenguaje. Para que una obra de lenguaje pueda aspirar al estatuto

54 BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. FCE, México, 1991, 30.

55 BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Arena, Madrid, 2008, 545. Cursivas en el original.

56 BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. FCE, México, 1991, 9-10.

literario será necesario que, más allá de los escrúpulos del escritor y de las reservas del lector, manifieste su propio cuestionamiento respecto a si lo que está haciendo es o no literatura. Y esto llevará a Blanchot a cuestionarse sobre los límites de la literatura.

En una de sus primeras formulaciones, los términos con los cuales plantea Blanchot el problema de los límites de la literatura son los de la regla y la excepción. Poniendo como ejemplo los casos de Balzac, Proust y Joyce, sostendrá que mientras el primero, a pesar de lo monstruoso de su obra por la cantidad de novelas que publicó, definiría en sus líneas mayores el género de la novela funcionando entonces como una especie de regla a la que se acercan en mayor o menor grado los escritores posteriores, los dos últimos lanzan una tentativa excepcional que clausura la posibilidad misma de toda repetición de su gesto. «Se diga lo que se diga, ni Proust, ni Joyce dan nacimiento a otros libros que se les parezcan; dan la impresión de no tener más poder que el de impedir los imitadores y desalentar los intentos similares»⁵⁷. Mientras Balzac crea un modelo de novela, Proust y Joyce hacen imposible la repetición de una tentativa similar en literatura.

Los límites de la literatura no estarían, por tanto, claramente definidos y las excepciones estarían en una relación no dialéctica de remisión respecto a la regla. Para Blanchot, «hay que pensar que, cada vez, en esas obras excepcionales en las que se alcanza un límite, la excepción es la única que nos revela esa «ley» cuya insólita y necesaria desviación también constituye ella»⁵⁸. Esa relación de mutua remisión entre la excepción y la regla es la que permite pensar cuál ha sido el límite franqueado. Sin embargo, en 1973, Blanchot querrá separarse críticamente de esas nociones y lanzará un conjunto de cuestionamientos sobre esa noción. Señala Blanchot:

Trascendencia, transgresión: nombres demasiado próximos entre sí para que no nos hagan desconfiar. ¿Acaso no sería la transgresión una manera menos comprometida de nombrar la «trascendencia» haciendo como que la aleja de su sentido teológico? Ya sea moral, lógica o filosófica, ¿acaso no sigue la transgresión haciendo alusión a lo que queda de sagrado tanto en el pensamiento del límite como en esa demarcación, imposible de ser pensada, que, en todo pensamiento, introduciría el franqueamiento nunca y siempre cumplido del límite? Incluso la noción de corte, en su rigor y estrictamente epistemológico, abre paso a todos los compromisos con un poder de rebasamiento (o de ruptura) que siempre estamos dispuestos a dejar nos sean concedidos, aunque sea a título de metáfora⁵⁹.

A partir de los parentescos que guarda la transgresión con la trascendencia es que Blanchot realizará su crítica, pues todo parece apuntar a que la transgresión sería una especie de reservorio ontológico que preservaría un poder de rebasamiento

57 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005, 139.

58 BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*, 139.

59 BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Paidós, Barcelona, 1994, 57.

que siempre opera en la realidad. Todo ocurre como si siempre fuera posible la transgresión, como si siempre nos fuera concedida y siempre estuviéramos dispuestos a acogerla. Pero, en los años cincuenta, la transgresión será retomada por otro de los precusores de Foucault que se abordará a continuación: Georges Bataille.

La transgresión batailleana.

Una de las dificultades mayores a las que se han enfrentado los múltiples intérpretes de Bataille a la hora de abordar su obra es que es un pensador que, además de escribir sobre diversas temáticas (sociología, misticismo, filosofía, literatura, antropología, economía, tauromaquia, numismática), lo hace de manera aparentemente asistemática, sin un aparente orden, pasando de uno a otro sin una lógica explícita. Sin embargo, una mirada más atenta o incluso una lectura transversal que toma como hilo conductor alguna noción en específico podría brindar una imagen muy distinta de este pensador inclasificable. Dicho de manera rápida, tres podrían ser las coordenadas teórico-filosóficas bajo las cuales puede leerse su obra: la noción de *don* de Marcel Mauss, la *voluntad de suerte* de Nietzsche (expresión que el propio Bataille acuña) y el concepto de *sistema* de Hegel (del cual pretenderá hacer su parodia). No es que estén separadas unas de otras ni que haya una clara delimitación entre ellas; aparecen mezcladas en varios de sus escritos sin que puedan extraerse de manera posterior y analítica en su pureza. A continuación, se revisarán cada una de ellas en su articulación con la manera que tiene Bataille de pensar a la literatura.

A partir de la noción de *don* que Bataille retoma de la antropología Mauss⁶⁰, el primero desarrollará, a partir de una analogía con el sol que se da de manera desbordante y no pide nada a cambio, toda la cuestión de la *economía solar*, a partir del gasto oneroso e improductivo y del derroche, tomando la figura del *potlatch* (fiesta ritual de una tribu indioamericana en la que se arrojaban las mejores pieles, recaudadas durante todo el año, al mar) como ejemplo privilegiado en el que se muestran sus rasgos mayores. Al no guiarse por un criterio de utilidad ni obedecer a un interés económico de intercambio o trueque, la *economía solar* apunta a todos aquellos fenómenos culturales en los que se presenta este fenómeno del derroche y del despilfarro, a diferencia de la *economía restringida* (o ciencia económica tal

60 Bataille cita el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss, del que señala lo siguiente: «Desde el famoso *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss se tiene una clara idea de ese deslizamiento de la acción sagrada hacia los juegos de competencia [...]. Su principio es el don; las riquezas, los regalos afluyen hacia el lugar mismo del *potlatch*, semejantes a apuestas, pero en principio sacrificados. En una serie de *potlachs* ofrecidos y correspondidos (del mismo modo en que se ofrece y se corresponde una cena), la riqueza circula según ciertas reglas: el juego consiste en restituir —durante el siguiente *potlatch*— más de lo recibido, de humillar a un rival mediante una ostentación fastuosa y una generosidad insuperable. No se trata de enriquecerse sino, a fuerza de dones, de incrementar el propio honor, el propio prestigio y la nobleza de la casa» (*Para leer a Georges Bataille*, México, FCE, 1992, 338).

como la conocemos) en la que la existencia humana se rige en función del cálculo racional y utilitario. «Incluso, aquello que se puede decir del arte, de la literatura, y de la poesía está en relación, en primer lugar, con el movimiento que estudio: el de la energía excedente expresado en la efervescencia de la vida»⁶¹. Se puede entonces hacer un estudio de las diversas manifestaciones culturales desde el punto de vista de esta economía solar, dentro del cual quedarían englobadas la literatura y el arte.

Partiendo de esta consideración, Bataille reformulará esta misma distinción entre las dos economías (solar y restringida) a propósito del texto que le dedica al descubrimiento de las cuevas de Lascaux, lugar donde se encuentran algunas de las pinturas rupestres más antiguas. En *Lascaux o el nacimiento del arte*⁶², Bataille distinguirá entre el *homo faber* y el *homo sapiens*, lanzando la audaz idea de que el arte comienza sólo con el segundo, quien dejando de lado la lógica instrumental y utilitaria que era propia del primero, debido a que hay un excedente de recursos, puede permitirse que algunos miembros de la tribu primitiva puedan darse el lujo de dejar de trabajar para poder pintar. En palabras del propio Bataille:

Dos acontecimientos decisivos marcaron el curso del mundo; el primero es el nacimiento de la herramienta (o del trabajo); el segundo, el nacimiento del arte (o del juego). La herramienta es debida al *Homo faber*, a aquél que, no siendo ya animal, no era del todo el hombre actual [...]. El arte empezó con el hombre actual, el *Homo sapiens*, que sólo aparece hasta principios del Paleolítico superior [...]. El arte no sólo supuso la posesión de herramientas y la habilidad adquirida para fabricarlas, o para manipularlas, sino que, en relación con la actividad utilitaria, tiene además el valor de una oposición: es una protesta contra un mundo que existía, pero sin el cual la misma protesta no habría podido tomar forma⁶³.

Bataille pone el acento en la diferencia que respecto al trabajo implica el arte y estaría interpretando estos fenómenos, más bien, bajo esta lógica del derroche y del gasto improductivo. El arte en general —y la literatura en particular, aunque de manera posterior— sería ese lujo que una cultura se da, una vez que ha asimilado el uso de herramientas para el trabajo.

Podría verse aquí más bien un eco nietzscheano de la relación no dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tal como es presentado en *El nacimiento de la tragedia*, sobre todo, considerando que, así como para Nietzsche la relación entre las dos potencias artísticas de la naturaleza no se agota entre los griegos sino que, al ser potencias ontológicas, continúa a lo largo de la historia de Occidente, para Bataille, no es que la distinción entre *Homo faber* y *Homo sapiens* se pierda en la noche de los tiempos, sino que en el presente se expresa tanto en el capitalismo

61 BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, 24.

62 BATAILLE, Georges. «Lascaux o el nacimiento del arte». *Para leer a Georges Bataille*. Trad. Glenn Gallardo. FCE, México, 2012.

63 BATAILLE, Georges. «Lascaux o el nacimiento del arte». 375.

como con el socialismo que han encumbrado al primero en detrimento del segundo, por lo que la relación no dialéctica entre ambos está lejos de ser zanjada y, de hecho, no podrá tener una resolución definitiva.

La *voluntad de suerte* que Bataille reelabora a partir de Nietzsche no sería más que la impugnación de que el devenir tanto del arte como de la cultura se rige por un orden predeterminado, la afirmación de que, en todas las relaciones no dialécticas que se dan en la realidad, no hay un *telos* hacia el cual tiendan, ni hay una resolución definitiva o superadora que integre el pasado en el presente en un movimiento de continuo progreso. No obstante, de acuerdo con el punto de vista de una economía solar, no habría un mismo ordenamiento entre todas las artes. Desde la perspectiva de Bataille y desde

el punto de vista del gasto, las producciones artísticas deben dividirse en dos categorías: la primera constituida por la construcción arquitectónica, la música y la danza. Esa categoría implica gastos *reales*. No obstante, la escultura y la pintura [...] introducen en la misma arquitectura el principio de la segunda categoría, el gasto *simbólico* [...]. En su forma mayor, la literatura y el teatro, que constituyen la segunda categoría, provocan angustia y horror mediante representaciones simbólicas de la pérdida trágica (decadencia o muerte); en su forma menor provocan risa mediante representaciones cuya estructura es análoga⁶⁴.

De las dos categorías de gasto, la literatura estaría situada en el gasto simbólico, tanto en su forma mayor, que remite al teatro y a la tragedia, como en su forma menor, que alude a la comedia. A partir de esta relación con representaciones teatrales que es propio de la literatura antigua, la literatura tiene por función congregar, al igual que lo hacían las religiones. «De hecho, la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte»⁶⁵. A partir de aquí surgirán dos categorías fundamentales para pensar a la literatura en clave batailleana: el sacrificio y la comunicación.

El sacrificio es aquello que aglutina a una multiplicidad humana en torno a él y que posibilita la cercanía entre religiones y literatura. El sacrificio remite, además, a una economía solar que derrocha el excedente que tiene y que implica una desposesión. Por último, el sacrificio es una experiencia límite que coloca al cuerpo del suplicado en un estado extático semejante al del erotismo, con la diferencia radical de que mientras en este último se llega a ese estado a partir de la intensificación del placer, en el primero se alcanza ese trance a partir del

64 BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, 177.

65 BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets, México, 2011, 92.

máximo dolor. Al aglutinar en torno a sí a una multiplicidad humana, el sacrificio posibilitará una forma de comunicación que excede la del lenguaje representativo. En último término, como se verá enseguida, el sacrificio apunta a la muerte, sea del supliciado, sea, por el lado de la literatura, del autor.

Para caracterizar el tipo de comunicación que hace posible la literatura, en un ensayo crítico en el que responde a algunas objeciones de Sartre respecto de sus trabajos anteriores, específicamente en torno a Jean Genet, Bataille sostendrá que «existe una oposición fundamental entre la *comunicación débil*, base de la sociedad profana (de la sociedad activa –en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad–), y la *comunicación fuerte*, que abandona las conciencias, que se reflejan una a otra, o unas a otras»⁶⁶. Y añade casi enseguida: «No hay ninguna diferencia entre la comunicación fuerte representada de este modo y lo que yo entiendo por soberanía. La comunicación supone, *en el instante*, la soberanía de los que se comunican entre sí, y recíprocamente la soberanía supone la comunicación⁶⁷». Puede notarse aquí un eco lejano y reformulado de *La fenomenología del espíritu* que recuerda la lógica del amo y el esclavo. Sin embargo, esta soberanía es compartida y desborda a un solo sujeto.

La experiencia literaria es soberana porque se distancia del servilismo del lenguaje utilitario y porque desborda al propio autor en su individualidad. «Hacer obra literaria no puede ser, al menos así lo creo yo, más que una *operación soberana*: [...] la obra exige que el autor trascienda la persona pobre que es, que no está al nivel de los momentos soberanos; el autor, dicho de otra manera, debe buscar por y en su obra lo que, negando sus propios límites, sus debilidades, no participa de su profunda *servidumbre*»⁶⁸. Como podrá notarse, hay una negación de la servidumbre propia del autor en cuanto individuo que tiene que dejarse de lado para poder hacer de la obra literaria una experiencia de escritura soberana que, desde sí misma, establece los derroteros por los cuales transitará para constituirse como literatura. Encontramos también un uso subversivo de los términos hegelianos para caracterizar una experiencia que no puede ser sistematizada a partir de una dialéctica de opuestos porque se juega al interior de la experiencia límite de la escritura.

El esclarecimiento de lo que Bataille entiende por soberanía lo da la apropiación que hace, por un lado, del surrealismo de Bretón y, por otro lado, de su propio concepto de experiencia interior, en la reelaboración que efectúa del misticismo. Bataille dirá «Todo lleva a creer –escribe André Bretón– que existe un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, dejan de ser percibidos como contradictorios’. Yo añadiría: el bien y el mal, el dolor y la alegría»⁶⁹. Frente

66 BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Trad. Lourdes Ortiz. Barcelona, Nortésur, 2010, 192.

67 BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*, 193.

68 BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*, 181. Cursivas del autor.

69 BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*, 25.

a una lógica hegeliana de opuestos, frente al principio de no contradicción, la experiencia literaria y, como veremos enseguida lo que Bataille designa como experiencia interior, conjuga los opuestos sin contradicción y sin superación.

De la experiencia interior se encuentra la siguiente definición en la primera parte⁷⁰ de *La suma ateológica*: «Entiendo por *experiencia interior* lo que habitualmente se entiende como *experiencia mística*, los estados de éxtasis, de arrobamiento o al menos de emoción meditada. Pero no pienso tanto en la experiencia *confesional*⁷¹. Esta acotación del final debería ser suficiente para desvanecer el equívoco: si la experiencia interior se parece a la experiencia mística confesional es porque en ambas hay este estado extático por el cual el sujeto queda fuera de sí, pero la diferencia fundamental entre una y otra radica en que mientras para el místico confesional sus estados son interpretados en términos de lo ya conocido, que para él es su Dios, para Bataille, la experiencia interior que nos procuran ciertos acontecimientos e incluso cierta literatura tendría que ver con la máxima apertura del sujeto hacia lo otro hasta el punto de desaparecer en su unidad subjetiva, de suprimir todas las oposiciones que la conciencia racional coloca sobre la experiencia.

Ampliando un poco más esta idea, Bataille define a la experiencia de la siguiente manera: «Llamo experiencia a un viaje al final de lo posible del hombre. Cada uno puede no hacer ese viaje, pero si lo hace, supone negadas las autoridades, los valores existentes que limitan lo posible»⁷². La experiencia se convierte en interior porque sitúa al sujeto ante los límites de lo que es humanamente posible vivir, desafiando con ello tanto las autoridades como los valores existentes. Invirtiendo la relación, la experiencia se convierte en su propia autoridad, en su propio criterio de valor. Es por ello tanto una experiencia-límite (ya que sitúa al sujeto ante los límites de lo vivible, de lo experimentable) como una experiencia transgresora (porque cuestiona la autoridad y los valores existentes). Y esto, a su vez, la convierte en una experiencia soberana. Para Bataille —como lo será de manera posterior para Foucault—, la literatura es uno de esos campos donde se puede expresar la soberanía del lenguaje, por encima de la soberanía del sujeto. Si el sujeto pierde su soberanía frente al lenguaje, esto acontece porque se deja llevar, porque está atravesado por las experiencias interiores que suscita cierto tipo de literatura.

Cuando todo este conjunto de reflexiones batailleanas sea objeto de apropiación por parte de Foucault, la pérdida de la soberanía del sujeto se convertirá en la muerte de la soberanía del autor, entendido como sujeto de enunciación, para

70 Como recordará el lector, la *Suma ateológica* de Bataille, en su afán de constituir una parodia de sistema filosófico (tanto de Tomás de Aquino, a quien hace alusión desde el título mismo de la colección como de Hegel, de quien busca separarse mediante la contraposición entre amo [hegeliano] y soberanía [batailleana]), se compone de tres tomos, a saber: I. *La experiencia interior*, II. *El culpable. El aleluya* y III. *Sobre Nietzsche*. Una muy buena selección de los tres tomos se encuentra en *Para leer a Georges Bataille*, realizada por Ignacio Díaz de la Serna y Philippe Ollé-Laprune, publicada en FCE.

71 BATAILLE, Georges. *Para leer a Georges Bataille*, México, FCE, 2012, 89. Cursivas del autor.

72 BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. El cuenco de la plata, Buenos Aires, 2016, 29.

concebirse como una función variable⁷³ dentro de los distintos órdenes del discurso. Y la soberanía del lenguaje será la condición de posibilidad para que la literatura pueda transgredir estos distintos órdenes del discurso e instaurar su propio orden singular, de acuerdo con cada escritor, más allá de las autoridades y de los valores existentes.

Conclusiones

Como se ha mostrado a lo largo de este artículo, son tres los pensadores a quienes puede considerarse como precursores de la problematización foucaultiana de la literatura: Dumézil, Blanchot y Bataille. La pregunta que se tomó como punto de partida fue la de cómo se fue configurando el conjunto de reflexiones y de cuestionamientos que Foucault elaboró tanto en sus libros como en los diversos artículos, entrevistas y textos sueltos en torno a la literatura. El punto de partida lo constituyó la noción borgeana-deleuzeana de precursor, en tanto busca poner el acento, no en una causalidad histórica lineal, sino en la relación de mutua remisión entre los pensadores que, a la vez que son retomados y apropiados por Foucault, logran esclarecer tanto la problematización histórica foucaultiana de la literatura como sus propios planteamientos teóricos en torno a ella. La tesis que se propuso es que estos tres pensadores son fundamentales para entender y explicar los planteamientos filosóficos que Foucault sostiene respecto de la literatura.

Estos precursores pueden agruparse en dos ejes o modalidades de problematización foucaultiana de la literatura: en el caso de Dumézil, puede ubicarse como un precursor que hizo posible el *tratamiento arqueológico*, que consiste en situar a la literatura como un archivo más, que está al mismo nivel que otros documentos, dentro de la *episteme* de una época; en el caso de Blanchot y Bataille, habría que colocarlos como precursores del tratamiento *analítico-interpretativo*, en el que se busca dar cuenta de la singularidad y la especificidad de la literatura frente a otras formas de discurso. Como se mostró en el apartado correspondiente, no sólo el trazado de homologías estructurales entre diversos archivos –incluidos los literarios– colocados a un mismo nivel sino la noción foucaultiana de *experiencia* en su analogía estructural con la noción duméziliana de *función* hicieron posible el tratamiento arqueológico de la literatura por parte de Foucault.

Asimismo, el desvanecimiento de las fronteras entre crítica literaria y literatura en tanto formas de prolongación de la escritura y del pensamiento propuestas por

73 En este sentido, la conferencia titulada «¿Qué es un autor?» puede considerarse como paradigmática, ya que en ella confluyen los dos tratamientos foucaultianos de la literatura: por un lado se encuentra la soberanía del lenguaje con la alusión a la frase de Becket («¿Qué importa quién habla»; lo que importa es lo que se dice); por otro, se constata la existencia del autor como función variable en las ciencias, la literatura, la crítica literaria, la medicina, con lo cual reaparece la noción estructuralista duméziliana de *función*. Cfr. FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?» *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Paidós, Barcelona, 2013, 294, 300-303.

Blanchot encontraron su eco e hicieron posible la problematización foucaultiana de la literatura como singularidad y como pensamiento situado en el Afuera de la representación. Y con Bataille, la literatura como don, como lujo, como derroche y como experiencia-interior situada en el límite de lo vivible harán posible que surja la proclama foucaultiana de la soberanía del lenguaje que constata la desaparición de la soberanía del sujeto de enunciación (muerte del autor como sujeto de enunciación soberano; dispersión del autor en una multiplicidad de funciones variables). Así pues, tanto en el caso de Blanchot como en el de Bataille, y más allá de sus diferencias específicas, lo que puede constatarse es que ambos hicieron posible que Foucault tratase de analizar la singularidad y la especificidad de la literatura frente a otros regímenes discursivos.

Queda abierta la posibilidad de que los tres pensadores referidos bajo estos dos ejes que conforman el campo de demarcación foucaultiano de la literatura no sean los únicos, sino que haya otros que también hayan contribuido a la reflexión foucaultiana sobre la literatura, sobre todo, pensando ya no en un campo de demarcación positivo como fue el caso de los tres precursores referidos, sino en un campo de demarcación negativo. En tal caso, se trataría de dar cuenta de quiénes fueron los pensadores que, sirviendo como telón de fondo, fueron frente a los que se posicionó la problematización foucaultiana de la literatura. Pero esto sería objeto de otro artículo.

Bibliografía citada

- ABEIJÓN, Matías. «Historia, estructura y experiencia. Relaciones metodológicas entre Michel Foucault y Georges Dumézil». En *Ideas y valores* 68 (169), Bogotá, 2018, 171. Disponible en: [<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v68n169.63567>].
- ARTIÈRES, Philippe; Bert, Jean-François; Potte-Bonneville, Mathieu; Revel, Judith. «Presentación a la edición francesa», en Foucault, Michel. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Trad. Horacio Pons. Siglo XXI, Buenos Aires, 2015.
- ARTIÈRES, Philippe; Bert, Jean-François; Potte-Bonneville, Mathieu; Revel, Judith. «Presentation», dans Foucault, Michel. *La grande étrangère. À propos de littérature*. École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2013.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens, Marie Sarazin. Tusquets, México, 2011.
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Trad. Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.
- BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Trad. Silvio Mattoni. El cuenco de la plata, Buenos Aires, 2016.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Trad. Lourdes Ortiz. Nortedur, Barcelona, 2010.
- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Trad. Julián Fava y Lucía Ana Belloro. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- BATAILLE, Georges. *Para leer a Georges Bataille*. Trad. Glenn Gallardo. FCE, México, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Trad. Jorge Ferreiro. FCE, México, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trad. Cristina de Peretti, Emilio Velasco. Trotta, Madrid, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Trad. Cristina de Peretti. Paidós, Barcelona, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Trad. Isidro Herrera. Arena, Madrid, 2008.
- BLANCHOT. *Lautréamont y Sade*. Trad. Enrique Lombera. FCE, México, 1990.

- BORGES, Jorge, Luis. *Otras inquisiciones*. Debolsillo, México, 2013.
- COLOMBO, Agustín. «La chair selon Michel Foucault. Le «retour» de l'expérience et l'élaboration de la subjectivité». En *Revue des sciences philosophiques et théologiques*. Tome 105, Vrin, Paris, 2021, 376. Disponible en: [<https://doi.org/10.3917/rspt.1053.0353>].
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. Silvia Delpy, Hugo Beccacece. Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- DREYFUS, Hubert y RABINOW, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Trad. Rogelio Paredes. Monte Hermoso, Buenos Aires, 2017.
- DUMÉZIL, Georges. *Los dioses soberanos indoeuropeos*. Trad. David Chiner. Herder, Barcelona, 1999.
- DUMÉZIL, Georges. *Mito y epopeya I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. Trad. Eugenio Triás. FCE. México, 2016.
- DUMÉZIL, Georges. *Mito y epopeya II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. Trad. Sergio René Madero Báez. FCE, México, 2016.
- FOUCAULT, Michel. «El libro como experiencia», *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Trad. Horacio Pons. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González. Tusquets, México, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*. FCE, México, 1976.
- FOUCAULT, Michel. «La verité et les formes juridiques», («A verdade e as formas jurídicas»). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón. Siglo XXI, México, 2010.
- FOUCAULT, Michel. «10. Las ciencias humanas», *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI, México, 2010.
- FOUCAULT, Michel. «Rekishu heno kaiki» (« Revenir à l'histoire »). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?» *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Trad. Miguel Morey. Paidós, Barcelona, 2013.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Trad. Horacio Pons. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.

RABATÉ, Dominique. «La littérature comme question», en VVAA. *Blanchot*. No. 107. L'Herne, Paris, 2014.

El espacio foucaultiano y las prácticas artísticas heterotópicas

Foucauldian space and heterotopic artistic practices

Jorge Fernández Gonzalo

Universidad Complutense de Madrid, España
jorfer15@ucm.es

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo proponer una aproximación al concepto foucaultiano de espacio, tanto como referente dentro de su producción epistemológica como elemento clave a la hora de describir los modelos de vigilancia y control biopolítico. A partir de la importancia que el espacio tuvo en la producción filosófica de Michel Foucault, tratamos de elaborar un análisis de diferentes prácticas artísticas que han trabajado con el espacio para producir un discurso crítico con los paradigmas panóptico y biopolítico elaborados por nuestro autor. Finalmente, trataremos de ilustrar el concepto foucaultiano de heterotopías mediante diferentes prácticas artísticas que juegan con la excepcionalidad de determinados espacios.

Palabras clave: biopolítica; espacialidad; heterotopías; panoptismo.

Abstract: The objective of this paper is to propose an approach to the Foucauldian concept of space, both as a reference within its epistemological production and as a key element to describe the models of surveillance and biopolitical control. Starting from the importance that space had in the philosophical production of Michel Foucault, we try to elaborate an analysis of different artistic practices that have worked with space to produce a critical discourse with the panoptic and biopolitical paradigms elaborated by our author. Finally, we will try to illustrate the Foucauldian concept of heterotopias through different artistic practices that play with the exceptional nature of certain spaces.

Keywords: Biopolitics; spatiality; heterotopias; panopticism.

Fecha de recepción: 06/10/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Jorge Fernández Gonzalo (1982) es Doctor en Filología Hispánica por la UCM y en Filosofía por la UAM, ejerce de profesor asociado en la Universidad Complutense. Es además autor de cinco poemarios y de más de una docena de ensayos, entre los que destacan *Filosofía zombi* (Finalista del premio Anagrama 2011), *Iconomaquia. Imágenes de Guerra* (Premio Málaga de Ensayo 2016), *La resta risible. Principis per a un materialisme humoristic* (Premio Valencia de Ensayo 2019) y *Espectropías. Pensar y habitar el espacio urbano* (Premio Unamuno 2021).

1. Introducción. Pensar (en) el espacio

Foucault ha sido reconocido como uno de los pioneros en la reflexión *política* del espacio: en diversos momentos de su obra ha quedado patente el interés por los espacios carcelarios, las lógicas de dominación, segregación y encierro de los cuerpos que se producen en entornos castrenses, hospitalarios o educativos, entre otros. Menos atención han tenido algunas páginas y conceptos del autor en donde es posible vislumbrar un intento por emplear el espacio como margen de resistencia, escape frente al poder y, por qué no, como marco de creatividad. El último Foucault tanteó la posibilidad de empastar las lógicas de resistencia con las prácticas artísticas, hasta el punto de concebir la vida y su ejercicio de autoexploración y libertad como una auténtica obra de arte. La pregunta que se plantea en estas páginas, y cuya respuesta está diseminada en varios puntos de la producción foucaultiana (libros y artículos, pero también entrevistas), es si podemos llegar a concebir distintos usos del espacio, con sus posibilidades de escapismo, identificación y resistencia, como obras de arte, o dicho de otro modo, si sería posible emplear el discurso foucaultiano como trampolín para analizar determinadas prácticas artísticas que emplean el espacio como materia prima para la reflexión.

El interés de Foucault por el espacio es más que notable en su obra, sobre todo si lo ponemos en contraste con la producción filosófica de la mayor parte de sus contemporáneos, centrados en el signo y el lenguaje. Por un lado, Foucault emplea numerosas metáforas y conceptos que le permiten «territorializar» su pensamiento, situarlo espacialmente; el pensador habla de *campos, desplazamientos, dominios, territorios, regiones...* La noción misma de arqueología nos remite a una percepción espacial, estratificada, del saber, como si este pudiera extenderse sobre una superficie y como si el tiempo histórico hubiera de ser visto a través de capas de sedimentación discursiva. Por otra parte, es conocido el prolijo comentario que realiza Foucault en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, en donde se describe al detalle la composición espacial de la famosa obra de Velázquez *Las meninas*, a la cual no acudiremos en estas páginas. En una entrevista realizada por una sociedad de investigadores en Geografía, Foucault explicitaba el porqué de este interés por el espacio: «Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber».¹

No estamos aquí ante un dato insignificante: la clave que permite al autor abandonar el modelo arqueológico para concretar un modelo de análisis genealógico, en donde el discurso y el poder queden perfectamente imbricados,

¹ FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie». En *Dits et écrits, Tomo III*. Ediciones Gallimard, París, 1976, 33.

tiene lugar cuando el espacio actúa como catalizador –catalizador metafórico o conceptual– por cuanto que todos estos términos ya estaban apuntando al imposible encuentro entre lo decible y lo visible, pero también catalizador material, por cuanto que el espacio físico se revela para nuestro autor como un auténtico campo de batalla de diferentes prácticas de control y campos de saber. El espacio constituiría, de este modo, una suerte de «glándula pineal» foucaultiana que nos permitiría conectar el saber y el poder, la materialidad de los conceptos, por un lado, y el modo en que el poder se inscribe sobre las cosas, por otro.

Pero este descubrimiento o invocación del espacio como conector no pertenece exclusivamente al discurso foucaultiano, como el propio autor se esfuerza en mostrar, sino al propio modo en que se despliega el saber de nuestro tiempo a través de «técnicas espaciales»: Foucault señala² cómo la espacialización del saber durante el siglo XVII permitió constituir el pensamiento científico actual. De este modo, Linneo deja de lado determinados rasgos del mundo animal y vegetal (por ejemplo, las funciones curativas de las plantas) para centrarse exclusivamente en sus características visibles, como forma, tamaño, disposición, etc., catalogando *espacialmente* la realidad.

2. Foucault y las artes espaciales

El pensador francés apunta que las instituciones se ligan arquitectónicamente al espacio, que determinadas maneras de administrar el poder o de ejercerlo se materializan en forma de edificios, pabellones, acuartelamientos y espacios de encierro, etc., lo que termina por cristalizar la importancia que el espacio ofrece como conector entre el saber y el poder. Para «saber» cómo curar a los individuos, se organizan espacios de aislamiento, confinamiento, expulsión, etc., incluso la medicina reconoce el valor terapéutico de los espacios abiertos o de la segregación espacial. Otro tanto podríamos decir de cárceles, centros educativos o fábricas: el espacio no es el mero lugar en donde se superponen prácticas de poder indeterminadas, sino que el espacio debe «conjugarse», si es posible la metáfora lingüística; debe ser explotado según los intereses particulares de cada disciplina, para que tal o cual poder tenga éxito. El poder no tiene lugar sobre el espacio, sino que el poder *se da* de forma específica a través de distintos agrupamientos, organizaciones y compartimentaciones que rearticulan el espacio, lo que hace del mismo no una superficie sino una inflexión adaptada a las tecnologías de saber-poder imperantes. En palabras del propio Foucault, «Podría escribirse toda una historia de los espacios –que sería a la vez una historia de los poderes–, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase, o de la organización hospitalaria,

² FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie», 33.

pasando por las implantaciones económico-políticas»³. El poder se encarna en los muros, se hace visible a través de paredes, trazados urbanísticos, diseños arquitectónicos y edificaciones concretas (como cárceles panópticas, hospitales, fábricas, cuarteles, etc.). Esta conciliación entre los poderes institucionales y los enclaves arquitectónicos se habría verbalizado de forma generalizada en la literatura política del siglo XVIII; es en esta época cuando los discursos sobre las técnicas de gobierno y la necesidad de evitar epidemias, revueltas e inmoralidades inciden por primera vez en cuestiones de arquitectura y urbanismo.

Desde la perspectiva foucaultiana, podemos distinguir entre modelos de ciudad «disciplinarios» y ciudades «biopolíticas»⁴. En sus obras, el autor contrapuso ambos paradigmas: el modelo disciplinar del poder analiza a los individuos, los lugares, los tiempos, los actos y operaciones, clasifica elementos en función de objetivos determinados, establece las secuencias y coordinaciones óptimas y discrimina entre los aptos y los incapaces, lo normal y lo anormal. Por lo que respecta a la arquitectura disciplinar, Foucault toma como principal ejemplo la figura del panóptico, esto es, un dispositivo espacial de vigilancia, ligado primeramente a entornos carcelarios, que consistía en un núcleo central destinado a la ubicación de los guardias, junto con una serie de pasillos acabados en pequeños habitáculos para los prisioneros. Desde la posición central era fácil no solo la vigilancia, sino también la ocultación: se trataba de ver a los presos sin ser vistos, y por ello mismo de crear la ficción de que estos podían ser vigilados en cualquier momento, incluso cuando fueran incapaces de detectar a su carcelero.

Por su parte, el paradigma biopolítico ya no se basa en la vigilancia, sino en la seguridad. Foucault señala que la libertad de nuestras sociedades contemporáneas es solo el correlato de novedosos regímenes de gobierno de las acciones, intereses, hábitos y prácticas. En la ciudad biopolítica se maximizan los elementos positivos, como la máxima circulación posible, la libertad plena o casi plena de elección, mientras que se minimizan los riesgos y se dificulta su acceso (como permitir fumar al mismo tiempo que se encarecen los impuestos sobre el tabaco o se prohíbe fumar en determinados lugares). El reto de las ciudades biopolíticas pasa por poner en juego todas las diferentes funciones que se dan cita en una determinada sociedad, apelando así a la mayor multiplicidad de prácticas, por lo que el espacio pasa a ser visto como una instancia de funcionalidades imprevistas, no controlada ni controlable, que en todo momento es necesario cartografiar y perimetrar.

¿Es posible reflexionar sobre estas experiencias espaciales y arquitectónicas desde el lenguaje artístico? El mundo del arte ha encontrado varios modos de representar las implicaciones entre poder y espacio arquitectónico. Existen multitud de propuestas que intervienen el espacio público, *performances* destinadas

3 FOUCAULT, Michel. 1979: «El ojo del poder», en BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Trad. María Jesús Miranda. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979, 12.

4 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Ediciones, Madrid, 1976, 130-137.

a rehabilitar espacios, a denunciar procesos urbanísticos como la gentrificación, la segregación o la especulación inmobiliaria, prácticas de rehabilitación de la memoria o estrategias de resistencia ante el uso comercial y publicitario de las urbes. El movimiento situacionista configuraba gran parte de su ideario sobre esta premisa: repensar el espacio urbano, articular nuevos usos para la ciudad. Además, encontramos propuestas arquitectónicas, edificaciones, configuraciones del paisaje urbano (como parques, conjuntos arquitectónicos o barrios enteros) configurados con pretensiones artísticas y, al mismo tiempo, liberadoras o transgresoras, cuya existencia no tiene lugar sobre el espacio, sino que pretenden crearlo o expandirlo con su presencia. El propio Foucault⁵ aludía en una entrevista a las propuestas de Le Corbusier, aunque con reservas: sus intenciones liberadoras fueron sin duda mayores que sus logros reales.

Quizá Foucault tenía en mente ejemplos como el de la ciudad india de Chandigarh, el proyecto más ambicioso del famoso arquitecto. Con algo más de un millón de habitantes, el espacio urbano de Chandigarh se halla dividido en 60 sectores, cada uno con una autonomía plena con respecto a los demás, con su propio entramado de escuelas, templos y mercados, lo que permite que no haga falta andar más de diez minutos desde cualquier punto para acceder a los principales servicios demandados, al mismo tiempo que el tráfico rodado queda articulado a través del dibujo cuadrícula de la ciudad. Sin embargo, el resultado es hoy una ciudad conformada por parcelaciones autónomas, aisladas por la vegetación e incapaz de ofrecer a sus habitantes una visión de conjunto. Lo que en último término sucede en Chandigarh es aquello que ya había dejado anotado E. H. Gombrich, en su texto «The Beauty of Old Towns»⁶: la diferencia abrumadora entre las ciudades de crecimiento orgánico como consecuencia de pequeñas decisiones tomadas a lo largo de los años, frente a las ciudades planificadas mediante bloques de viviendas lineales; la construcción de urbanizaciones y ciudades satélite a través de un crecimiento rápido acaban convirtiéndolas en espacios monótonos y carentes de vida.

Nuestra sociedad configura nuevos panópticos, espacios de vigilancia que han llamado notablemente la atención de diversos artistas. La obra de Ángel Borrego «Exposición vigilada II» juega con esta sensación ambivalente de vigilancia y protección que producen determinados medios de seguridad; en concreto, el artista analiza en esta propuesta de 2003 la controvertida situación que experimentan numerosas personas en Euskadi que, por razones políticas, se ven obligados a utilizar escolta cada vez que tienen que hacer uso del espacio público. En concreto, Borrego ofrece una instalación en donde una persona pasea por la ciudad de Vitoria; una pantalla nos muestra la imagen de un escolta que dirige el trayecto protegiendo a dicho sujeto, mientras que en otra pantalla, de forma simultánea,

5 FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power» Entrevista con Paul Rabinow, en *Skyline*, Marzo 1982. Traducción disponible en [<https://www.bloghemia.com/2020/10/conocimiento-y-poder-del-espacio-por.html>].

6 GOMBRICH, Ernst H. «The Beauty of Old Towns». En *Architectural Association Journal*, Abril, 1965, 293-297.

se muestra a otro escolta que le sigue por la espalda. El recorrido urbano concluye en las instalaciones del museo, lo que obliga al espectador a identificarse con el protagonista y, al mismo tiempo, a sentir que la cámara (su propia mirada) podría coincidir con la de un posible agresor que estudiara detenidamente el recorrido de su víctima, lo que nos obliga a reflexionar sobre nuestras implicaciones con los regímenes de visualidad y vigilancia que nos rodean.

Desde el lenguaje de la pintura, el artista William Betts también ha prestado especial atención al fenómeno de la videovigilancia y las cámaras de seguridad, en este caso desde una perspectiva más lúdica y ligera. El artista firma numerosos lienzos en donde se reproducen escenas cotidianas captadas por cámaras de seguridad de aparcamientos, hoteles o comercios, empleando para ello una compleja tecnología de impresión, capaz de dispersar microgotas de pintura sobre el lienzo, lo que simula la textura que los más viejos del lugar identificaremos como característica de los televisores de los años ochenta y noventa. El contraste entre el prosaísmo de las imágenes de videovigilancia y la dignidad que conferimos a una técnica como es la pintura sobre lienzo resulta queda patente en las obras de Betts.⁷

Otras propuestas encarnan una mirada crítica hacia los medios de vigilancia y hacia el modo en que el espacio es analizado y diseccionado a través de tales medios, en línea con la lectura foucaultiana sobre la sociedad disciplinaria. Pensemos por ejemplo en la obra de Helmut Smits titulada *Dead Pixel in Google Earth* (2008), un trabajo que formalmente podría enmarcarse dentro del género Land Art, creaciones que operan directamente sobre el paisaje para así confeccionar un producto híbrido entre lo natural y lo artificial, si bien en este caso la propuesta artística de Smits estaba enfocada hacia la crítica de un modelo de control visual prediseñado por los medios digitales. Su propuesta consistía en algo tan simple como un terreno de hierba perfectamente cuadrangular que había sido quemado y que por ello presentaba una superficie negra, carbonizada, lo que en definitiva parece simular un «punto muerto» para un hipotético escaneo de la herramienta Google Earth. De este modo, se crea un espacio escotómico de torsión o ruptura dentro de la lógica de control visual impuesta por la Red y sus mecanismos de vigilancia: Google es hoy el gran ojo encargado de radiografiar la realidad y dotar de existencia a aquello que cae bajo su mirada tecnológica. Pero si Google no puede identificar un punto ciego dentro del campo visual, ese recinto es automáticamente condenado a la inexistencia, al vacío, y todo el poder de datación de la herramienta queda en entredicho.

Otras propuestas disidentes que reflexionan sobre el espacio y las tecnologías de control las encontramos en obras como la de Pedro Sepúlveda *Digital Shelters* (2002), sobre la saturación mediática y la hipervigilancia. En la obra, consistente

7 LOZANO JIMÉNEZ, José Luis. *Arte Panóptico: Control y Vigilancia en el Arte Contemporáneo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2012, 364-373.

en una aplicación informática, Sepúlveda trazaba los diferentes itinerarios que nos permiten escapar del circuito de cámaras activo en una ciudad hipervigilada como Londres. Ante la hipervisibilidad, el artista nos garantiza clandestinidad, subterfugio, recogimiento mediático. Frente al conocido relato borgesiano en donde un mapa del Imperio tenía que ser tan grande como el Imperio, el problema ya no es cómo construir un mapa que sea fiel al original, sino *cómo escondernos en el mapa mismo*. La propuesta del artista servía de mecanismo de subversión y disidencia visual: en una época en donde todo ha de ser grabado y fotografiado, la invisibilidad se alza como un valor de resistencia.

El lenguaje artístico permite elaborar discursos o prácticas de resistencia contra los mecanismos de vigilancia de las ciudades disciplinarias. Pero no también existen propuestas estéticas que piensan el medio urbano y las dinámicas de videovigilancia en la red desde perspectivas opuestas a las del propio Foucault, y que por ello mismo también son susceptibles de entablar un interesante diálogo con su obra; frente al discurso imperante que afirma que la Red nos vigila y que no podemos escapar a su mirada, el trabajo *Vópos* (2002), de Eva y Franco Mattes, parece decirnos (eso sí, en una época todavía muy temprana en el desarrollo de Internet) que a pesar de las lógicas panópticas de las que hace gala la red siempre hay un resto *que no puede ser registrado*. La propuesta del matrimonio Mattes consistía en publicar en una web y de forma continuada su ubicación geográfica, lo que permitía, por un lado, mostrar las formas de control imperantes, y por otro desafiar las mismas lógicas de vigilancia que se mostraban: siempre hay algo más que no es posible vigilar o controlar, un resquicio de vida, libertad o experiencia que queda fuera de sus tecnologías de seguimiento y datación.

El artista Steve Mann ha acuñado el término *sousveillance* para definir cómo aquellos que están abajo pueden vigilar (*surveillance*) a los que están arriba (*sous*, bajo; *sur*, sobre). Es fácil ver un ejemplo de *sousveillance* en una conocida *performance* artística de Hasan Elahi, profesor de la Universidad de Maryland que fue confundido con un terrorista y que por esta causa pasó a formar parte de una lista negra de los servicios de investigación del FBI. Tras ser sometido a varios interrogatorios infructuosos, y con clara intención de sobrecargar el sistema, Elahi decidió fotografiarse sin descanso con su teléfono móvil y remitir constantemente las imágenes registradas al propio FBI; en 2015, su dossier contenía más de 70.000 fotografías. El propio profesor mostraba cierta satisfacción con su actitud: ¿quién no esbozaría una sonrisa al imaginarse a todos esos oficinistas enfrascados durante horas en buscar algún tipo de actitud inapropiada en la retahíla de imágenes insignificantes de Elahi comiendo, poniéndose el pijama o afeitándose frente al espejo?

Vale citar aquí el caso de Jens Sundheim y sus prácticas de *hacking* contra los mecanismos estatales de vigilancia y control visual de la población. Sundheim se dedica a viajar por diferentes países y a posar ante diferentes cámaras de seguridad

para registrar posteriormente su ruta tomando como referencia páginas webs en donde estas imágenes están disponibles. Cabe citar aquí su *performance The Traveller*: en ella, Sundheim se convierte en un turista más en el espacio de la globalización, pero con una rara característica, impensable para la mayoría de nosotros, y es que no porta cámara fotográfica alguna. Por el contrario, todo a su alrededor actúa como un complejo dispositivo fotográfico capaz de recrear las localizaciones de su viaje. El comportamiento errático de Sundheim a la hora de buscar este tipo de localizaciones le ha valido en no pocas ocasiones alertar a las autoridades: espacios especialmente sensibles como aduanas, edificios gubernamentales o entidades bancarias han contribuido generosamente a su obra al producir situaciones incómodas en donde vemos cómo el artista es interrogado y cacheado a causa de sus comportamientos poco habituales. Frente a una actitud paranoica antitecnológica, Sundheim nos ofrece una denuncia de la banalidad de la hipervigilancia.

3. Ciudades biopolíticas y prácticas liberadoras

Otro interesante espacio arquitectónico anti-panóptico sería la biblioteca de Seattle, planificada por Rem Koolhaas. Lo que ofrece Koolhaas en este ejemplo es una reinención del espacio arquitectónico de un edificio público mediante la subversión de los modelos de vigilancia, orden y estratificación que priman en las bibliotecas clásicas, que por lo general se dividen en espacio de estudio y estanterías de libros de consulta, además de diferentes puestos de vigilancia para el personal de la biblioteca. En el espacio que configura Koolhaas, el propio edificio se levanta a modo de espiral, las plantas se dislocan entre sí para generar nuevos regímenes de relación visual y la luz natural del exterior atraviesa el enrejado de las fachadas para que la visualización sea plena, pero ajerárquica. Además, el espacio no ofrece usos específicos, sino que permite la creatividad de sus usuarios, configurándose como un espacio auténticamente público, destinado a los usos particulares que se quieran aprovechar del mismo. Paradójicamente, podemos decir que aquello que certifica las condiciones de libertad que genera arquitectónicamente la obra de Koolhaas es que las tres puertas de entrada y salida que rodean al edificio están fuertemente vigiladas.⁸

Si en algo puede interesarnos la propuesta de Koolhaas para nuestro estudio es porque en cierto modo conecta con el siguiente régimen, el paradigma biopolítico, en donde las muestras de prácticas «contraespaciales» y de «contraemplazamientos artísticos» tienen que lidiar con un escenario diferente. El urbanista biopolítico ya no es aquel que debe garantizar el correcto funcionamiento de un espacio óptico-

⁸ LEÓN CASERO, Jorge; CASTEJÓN, María: «Mal de archivo. Disciplina y biopolítica del diseño de bibliotecas en la arquitectura contemporánea». En *Arte, individuo y sociedad*, n.º 32(1), 2020, 155-172.

geométrico de la ciudad en el que los individuos son perfectamente controlables, sino que debe actuar como mediador entre el usuario y las disposiciones políticas y financieras que articulan la vida social, con la intención de hacer más productivo el espacio, hasta el punto de que podamos hablar de explotación comercial.⁹

Estos espacios en donde prima la libertad y la productividad obligan a los lenguajes artísticos a reformular sus propuestas disidentes o sus discursos críticos, en gran medida porque gran parte de lo que define al propio medio artístico son rasgos que ya están insertos en la lógica neoliberal de las ciudades biopolíticas: el arte pretende «liberar» y para ello ha de «producir» un objeto o práctica que sea consecuente con dicha liberación. El propio Foucault, por su parte, era reacio a concebir un modelo arquitectónico «liberador» por definición:

no creo que haya nada que sea funcionalmente —por su propia naturaleza— absolutamente liberador. La libertad es una práctica . Así que, de hecho, siempre puede haber cierto número de proyectos cuyo objetivo sea modificar algunas restricciones, aflojarlas o incluso romperlas, pero ninguno de estos proyectos puede, simplemente por su naturaleza, asegurar que las personas tengan libertad automáticamente, que será establecido por el propio proyecto.¹⁰

El espacio no es liberador por sí mismo, sino que son las prácticas que discurren sobre él las que pueden transformar las relaciones de poder existentes entre los individuos y el espacio. Hay relaciones recíprocas entre espacio y sociedad, pero no fundamentalismos o garantías. Pensemos, por ejemplo, en una obra *Supreme Particles*, «Airport Tunnel», de 1997, en donde un grupo de artistas transforma un no-lugar como es un aeropuerto, y más concretamente los túneles que conectan varias terminales en el aeropuerto de Fráncfurt, logrando hacer que un espacio destinado al tránsito, a la comercialización, etc., sea repentinamente convertido en un espacio para el deleite visual y la recreación artística a través de un complejo dispositivo de colores y sonidos.

Como crítica abierta a estas ciudades biopolíticas, ligadas a la fluidez, la velocidad y el tránsito, podemos situar la propuesta de la artista de origen coreano Kimsooja *A Needle Woman* («Una mujer aguja», 1999), en donde su propia presencia es percibida como una aguja que pretende conectar (*coser*) las experiencias e intereses de otras personas, a modo de sutura o sanación. En el vídeo que sirve de muestra, vemos a la artista en varias ciudades diferentes, todas ellas densamente transitadas, mientras ella permanece de espaldas a la cámara, en actitud hierática y totalmente inmóvil. A su alrededor, numerosos transeúntes la sortean, miran fugazmente a la cámara o pasan de largo sin apercibirse de estar siendo grabados. El cuerpo de la artista actúa como una aguja que pretendiera

9 URUBAYEN, Julia; LEÓN CASERO, Jorge. «Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, nº 112, Ciudad de México, marzo/junio, 2018, 181-212.

10 FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power».

atravesar el espacio y el tiempo con la intención de establecer vínculos, conexiones, entramados significantes en un espacio biopolítico desintegrado por la velocidad. Kimsooja, quien a menudo se describe como una mujer nómada, percibe el territorio no como una dimensión que haya que recorrer indefinidamente hasta hallar acomodo en algún emplazamiento concreto, sino como un tejido en el que se producen conexiones entre personas, pero también desgarros. Es tipo de viaje o desplazamiento es concebido por la artista como un intento por suturar, hilvanar o remedar las brechas abiertas ante las lógicas biopolíticas del capitalismo global. Los conflictos irresueltos de los lugares a los que viaja y las diferencias culturales entre pueblos pueden ser cosidos a través de una búsqueda experimental y artística de intereses comunes, así como mediante la elaboración de significados conjuntos.

4. Heterotopías artísticas

Es necesario completar nuestro estudio haciendo alusión a una conocida propuesta con la que Foucault¹¹ habría entreabierto una puerta para el estudio de los espacios y sus relaciones de poder. Foucault hablaba de una *heterotopología*, es decir, una ciencia de los espacios alternativos, contraproductivos o aislados del resto de operaciones usuales del espacio. La heterotopología fijaría su atención en estos espacios otros que sostienen estructuralmente al resto: localizaciones míticas a la par que reales, perfectamente localizables sobre el plano, las heterotopías constituirían aquellos emplazamientos que, ya sea por pertenecer al orden de la sacralidad o de la prohibición (o incluso a ambos), eluden las leyes, códigos y usos que el resto de espacialidades de una sociedad. Foucault refiere las «crisis biológicas» que codifican la existencia y que tienen lugar en zonas compartimentadas o delineadas, como sucede con el viaje nupcial, el desvirgo, la menstruación, la adolescencia en colegios o acuartelamientos, etc. Por otra parte, también hay heterotopías que canalizan las desviaciones o transgresiones, como sucede con los espacios destinados a alojar a locos, presos o ancianos improductivos, pero también a los fallecidos en la heterotopía que denominamos con el nombre de cementerio. Otros espacios al margen de las ciudades actúan igualmente a modo de sustentos heterotópicos: las ciudades-satélite, los polígonos de trabajo, campos de labranza o zonas de almacenaje. También las colonias fueron las heterotopías recurrentes de los países conquistadores. Otros espacios de evasión, como el teatro, el cine o los jardines actúan de igual modo a la manera de enclaves heterotópicos. Se trata, en conjunto, de territorios destinados a ritos concretos, estrategias de separación o exclusión, ocio o domesticación de los afectos y rutinas. Se trata, en efecto, de espacios segregados del funcionamiento habitual de la polis que

11 FOUCAULT, Michel. «De los espacios otros». Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Publicación digital, 2008. Disponible en [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf].

se desarrollan al margen de las distribuciones de poder establecidas. Podemos hablar de *locus sacer*, emplazamientos sagrados que no pueden ser plenamente legislados urbanísticamente porque se rigen por una serie de reglas internas, de ordenamientos sin relación con la totalidad de la que han sido excluidas; espacios de omisión y clausura extrema en donde las leyes quedan parcialmente suspendidas o se mantienen por condiciones de dominación legalmente cuestionables.

No hace falta detallar hasta qué punto el arte ha aspirado siempre a dar con estos espacios de exclusión y autonomía: el teatro es, según Foucault, un claro dispositivo heterotópico, pero también las instalaciones artísticas, las galerías de museo y demás, lo que, tal y como señalaba mordazmente el teórico de arte Fernando Castro Flórez, hace que «La heterotopía artística contemporánea está caracterizada por un afán contextualizador que, al fijarse obsesivamente en el territorio del museo, acaba por ser tautología»¹². En los mismos años en que Foucault hablaba de las heterotopías, Rosalind Krauss¹³ hablaba del campo expandido del arte y de cómo los espacios de producción artísticas se habían extendido y habían acabado por fusionar la extensión espacial con la propia obra. Duchamp o Klein fueron algunos de los pioneros en estetizar este espacio heterotópico de la exposición y la galería, como ocurrió con *La exposición del vacío*, de Yves Klein, pues tal y como escribe Bourriaud, «Desde la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería Iris Clert, hasta el cocktail azul que se les ofrecía a los visitantes, Klein trató de controlar todos los aspectos del protocolo rutinario de una inauguración, dándoles una función poética que abarcaba su objeto: el vacío».¹⁴

La heterotopía no es, necesariamente, un espacio liberador, pero sí que es posible percibirlo como un complemento para confrontar con las dos tipologías de ciudad (la ciudad disciplinaria y la ciudad biopolítica) que hemos analizado aquí, por cuanto que supondría un claro intento por huir de ambas, una muestra de rechazo y exterioridad a las lógicas espaciales existentes, lo que da paso a los efectos más dispares que podamos pensar, desde guetos marginales y espacios de hiperexplotación urbanística (el arquitecto Miguel Mesa del Castillo¹⁵ hablaba de la ciudad de Benidorm como la heterotopía española por excelencia, espacio de suspensión de las reglas urbanísticas nacionales), hasta resquicios de liberación en línea con aquello que Hakim Bey¹⁶ teorizó bajo las siglas en inglés TAZ, zonas temporalmente autónomas, enclaves de resistencia y autonomía.

Es posible recurrir a varios ejemplos de heterotopías artísticas, o propuestas

12 CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Escaramuzas». En *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 14, 2002, 112.

13 KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». En *October*, primavera, 1979, 30-44.

14 Citado en GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María. *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2015, 169.

15 MESA DEL CASTILLO, Miguel. *Arquitectura y Resistencia en el Tiempo de la Cultura Flexible*. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura, Universidad de Alicante, Alicante, 2012, 325.

16 BEY, Hakim. *Zona Temporalmente Autónoma*. Trad. Guadalupe Sordo. Publicación digital, 1991. Disponible en [<https://www.merzmail.net/zona.htm>].

artísticas deliberadamente heterotópicas, ejemplos que tomo prestados de la tesis de Lucía María Guillén Guillamón¹⁷ sobre contraemplazamientos y prácticas artísticas ligadas a la luz y a la espacialidad. El primero de estos ejemplos sería la propuesta de James Turrell *Meeting*, entre 1980-1986. Se trata de habitaciones sin techo, espacios museísticos que rompen con las convenciones arquitectónicas para crear un espacio abierto en donde la luz natural es capaz de modificar el color blanco de las paredes, ofreciendo tonos anaranjados en contraste con los tonos azulados del cielo; otras obras de Turrell juegan con esta intromisión de la luz y con las posibilidades que esto conlleva, generando emplazamientos que cuestionan los usos normales del espacio arquitectónico y dotándoles de una nueva significación poética antes que funcional.

En una línea similar, y de modo que también podría recordarnos a los túneles de aeropuertos que veíamos antes, Dan Flavin y su *Varese Corridor*, de 1976, nos ofrece un empleo afuncional del espacio a través de pasillos que son decorados por juegos de luces y colores especialmente sugerentes, lo que obliga a percibir un lugar de paso como son los pasillos entre estancias como lugares con identidad propia, propuesta que podría recordar a las de Carlos Cruz-Diez y su *Chromosaturation*, de 1970, con tres estancias de colores saturados (rojo, azul y verde), que obliga al espectador a centrar su atención en el espacio arquitectónico por el que se mueve y a inaugurar nuevas lógicas de relación con el mismo.

Por último, podemos citar una propuesta más reciente de Olafur Eliasson, *Weather Project*, de 2003, una especie de contrapartida de la frivolidad de los centros comerciales, en donde no podemos saber nunca si es de día o de noche, si llueve o hace frío en el exterior, en la medida en que se crea un falso clima perpetuo que no impida centrarnos en nuestras actividades comerciales. En el caso de *Weather Project*, el espectador asiste los intentos del artista por generar artificialmente un entorno crepuscular dentro de la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres. Para ello, Eliasson sitúa un foco circular de gran tamaño situado al fondo de la sala, e irradia el espacio de una luz anaranjada y una falsa niebla, que gracias a los juegos de espejos ofrece la sensación de haber configurado la heterotopía estética de un sempiterno atardecer.

5. Conclusiones

Podemos finalizar nuestra exposición con unas breves consideraciones finales: las propuestas espaciales y arquitectónicas de Foucault ofrecen una capacidad de sugerencia inusitada, por cuanto que el autor es capaz de configurar un diseño explicativo que sirva para comprender diferentes modelos de ciudad (disciplinar,

17 GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María, *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*, 113-118.

biopolítica), así como por delimitar las diferentes lógicas de poder que intervienen en ellas. Asimismo, y si bien el autor siempre fue cauto a la hora de celebrar formas arquitectónicas o configuraciones urbanísticas liberadoras, ofreció rigurosas herramientas teóricas para que tuvieran lugar tales prácticas de resistencia o cuestionamiento de las lógicas de poder espaciales, especialmente por lo que respecta a su concepción de espacios alternativos o heterotópicos, que habrían abierto una fecunda ventana a las propuestas artísticas y reflexiones estéticas emancipadoras.

6. Bibliografía

- BEY, Hakim. *Zona Temporalmente Autónoma*. Trad. Guadalupe Sordo. Publicación digital, 1991. Disponible en [<https://www.merzmail.net/zona.htm>].
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Escaramuzas». En *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 14, 2002, 107-119.
- FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie». En *Dits et écrits, Tomo III*. Ediciones Gallimard, París, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Ediciones, Madrid, 1976.
- FOUCAULT, Michel. 1979: «El ojo del poder», en BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Trad. María Jesús Miranda. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979, 9-26.
- FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power» Entrevista con Paul Rabinow, en *Skyline*, Marzo 1982. Traducción disponible en [<https://www.bloghemia.com/2020/10/conocimiento-y-poder-del-espacio-por.html>].
- FOUCAULT, Michel. «De los espacios otros». Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Publicación digital, 2008. Disponible en [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf].
- GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María. *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2015.
- GOMBRICH, Ernst H. «The Beauty of Old Towns». En *Architectural Association Journal*, Abril, 1965, 293-297.
- KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». En *October*, primavera, 1979, 30-44.
- LEÓN CASERO, Jorge; CASTEJÓN, María. «Mal de archivo. Disciplina y biopolítica del diseño de bibliotecas en la arquitectura contemporánea». En *Arte, individuo y sociedad*, n.º 32(1), 2020, 155-172.
- LOZANO JIMÉNEZ, José Luis. *Arte Panóptico: Control y Vigilancia en el Arte Contemporáneo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2012.
- MESA DEL CASTILLO, Miguel. *Arquitectura y Resistencia en el Tiempo de la Cultura Flexible*. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura,

Universidad de Alicante, Alicante, 2012.

URUBAYEN, Julia; LEÓN CASERO, Jorge. «Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, nº112, Ciudad de México, marzo/junio, 2018, 181-212.

Foucault y la cuestión del espacio en *Las Meninas*

Foucault and the subject of the space in Las Meninas

Ana Maqueda de la Peña

Universidad Complutense de Madrid, España
anamaqueda@gmail.com

Resumen: En el texto que Foucault dedicó a la obra de Velázquez, encontramos que la problemática del espacio está muy presente, como en general lo estuvo en sus observaciones. A lo largo de estas líneas indagamos en esa aproximación característica del pensamiento del autor, que él mismo localizaba en el espacio del mundo, teniendo como referencia el cuadro que fue objeto de su estudio. La temporalidad, la invisibilidad, el vacío y los límites son cuestiones que abordamos en este análisis donde advertimos que los espacios se adaptan a los requisitos de una nueva mirada y esta, a diseños insólitos como el panóptico. Se establece también una comparativa con la lectura que Foucault realizó sobre algunas pinturas de Manet, confrontando las conclusiones a las que el autor llegó tras profundizar en la obra de uno y otro artista.

Palabras clave: espacio; invisibilidad; mirada; vacío; límite.

Abstract: In the text that Foucault dedicated to the work of Velázquez, we find that the theme of the space is very present, as it was in general in his observations. Throughout these lines we investigate this approach, characteristic of the author's thinking, which he himself located in the space of the world, taking as a reference the painting that was the object of his study. Temporality, invisibility, emptiness, and limits are issues that we address in this analysis where we realize that the spaces adapt to the requirements of a new look and this, to unusual designs such as the panopticon. A comparison is also made with Foucault's reading of some of Manet's paintings, confronting the conclusions reached by the author after studying the work of both artists in depth.

Keywords: space; invisibility; look; emptiness; limit.

Fecha de recepción: 31/08/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Ana Maqueda de la Peña es Doctora en Filosofía por la UCM con la tesis titulada Los retratos en Las meninas de Velázquez. Licenciada en Geografía e Historia (UCM) y en Bellas Artes (UCM), así como Magíster en Estudios Avanzados en Filosofía (UCM). Es colaboradora en el departamento de Filosofía y Sociedad de la Facultad de Filosofía (UCM) y participa en el Grupo-UCM: Estética Contemporánea, Arte, Política y Sociedad.

1. Introducción

En su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault localizaba el pensamiento «en un lugar en el espacio del mundo» y se preguntaba cómo era esto posible¹. Asignar una ubicación al pensamiento nos ilustra acerca de la relevancia que la cuestión de la espacialidad tuvo en las reflexiones del autor. Evidencia asimismo que estas se debatían en el cuadrilátero mundano donde la materialidad es omnipresente. Ese espacio que se expande con la modernidad guiado por una curiosidad sin precedentes, como señaló Blumenberg². Imaginar un espacio para el pensamiento permite situarse desde diversos lugares, ocupar las periferias, identificar múltiples centros, en definitiva, abrirse a nuevas perspectivas desde donde orientarse y observar el escenario. Resulta paradójico que esta amplitud de horizonte discorra en paralelo al reconocimiento emancipador de la conciencia de finitud.

Toda concepción espacial remite al mundo, nos sitúa en el marco de lo terreno, en el que se desenvuelve el discurso foucaultiano: «mis libros [...] pretenden ser pequeñas cajas de herramientas»³. Útiles sencillos, materiales alejados de aspiraciones transcendentales.

Coincide que en pintura, y en concreto en el cuadro que nos ocupa, tanto la espacialidad como la materialidad son elementos fundamentales en la composición y en la representación de la obra. Al revisar el ensayo sobre *Las meninas* de Foucault, reparamos que está entreverado de referencias espaciales.

Velázquez exhibe y describe una estancia palaciega donde ubica la escena, un espacio de carácter doméstico que nos habla de las relaciones familiares, de los vínculos, de la solidez de los muros, las esquinas, las ventanas, los cuadros, el techo con los apliques para las lámparas, la puerta de cuarterones. Foucault advirtió el cambio significativo que supuso la organización de espacios diferenciados en las viviendas, así como evidenció la transformación de la arquitectura a partir del siglo XVIII, que exigía proyectos funcionales destinados a satisfacer unas demandas con finalidad política y económica distantes de la antigua necesidad de ostentación de poder. «Podría escribirse toda una *Historia de los espacios*, que sería al mismo tiempo una historia de los poderes»,⁴ manifestó.

1 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2003, 57. «¿Cómo es posible que el pensamiento tenga un lugar en el espacio del mundo, que tenga algo así como un origen y que no deje, aquí y allá, de empezar siempre de nuevo?»

2 BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Pre-Textos, Valencia, 2008, 365. «El espacio en el que la época va en pos de su curiosidad por conocer el mundo, tiene sus dimensiones, una superficie, cada vez más extensa, una altura y una profundidad. Además de haber traspasado los límites del mundo tradicionalmente habitado, extendiéndolo por la inmensidad de los océanos y hacia nuevas masas tectónicas y haberse dejado fascinar por los estudios de los astros, surge también un nuevo interés por las profundidades, un deseo de saber sobre aquello que está bajo la superficie terrestre».

3 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Paidós, Barcelona, 2006, 57.

4 FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder». En BENTHAM, Jeremías. En *El Panóptico*. La Piqueta, Barcelona, 1980, 12.

El propio enfoque de la lectura del cuadro por parte de Foucault es muy espacial, recorre la escena que discurre por un relato, escudriñando cada rincón, atendiendo a todos los personajes y dibujando líneas de conexión con el exterior desde ese centro-intersección de las tres miradas: la del modelo, la del artista y la del espectador. Como Velázquez, Foucault utiliza el espacio para narrar de otra manera, dejando en suspenso, ocultando y desvelando, arrojando luz y manteniendo el refugio de la sombra, mostrando una nueva mirada curiosa, emancipadora y humana.

Descubrimos en la obra de Velázquez elementos que nos llevan a situarla en el umbral de la modernidad, en ese interludio que el filósofo intentó comprender. No es extraño que Foucault desarrollase una exhaustiva investigación de *Las meninas* que le condujo a interesantes conclusiones relacionadas con cuestiones vertebradoras de sus análisis, como la del sujeto.

Al leer su escrito sobre *Las meninas*, no nos cabe duda de que el autor disfrutó imaginando si el pintor daba su primera pincelada o el toque final al cuadro⁵, recreando la presencia de los reyes fuera del espacio de la representación, o seducido por el artificio, participando del juego barroco que Velázquez había diseñado. En sus comentarios se percibe esa implicación, responsable, seguramente, de su fascinación por la obra. Como él mismo reconoció, el artista nos une a la representación: «Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre»⁶.

2. La vulneración del espacio y del tiempo en *Las meninas* de Velázquez

En la obra de Velázquez el tratamiento del espacio configura, en buena medida, la temporalidad de la representación, que se explica, asimismo, por la reciprocidad entre las miradas representadas (reveladoras de una «curiosidad autoconsciente»)⁷ y quien las contempla. Foucault traza una «línea imperiosa» entre los ojos del pintor y los espectadores imposible de evitar, que «atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro»⁸. De este modo se genera un vínculo atemporal entre los modelos y el espectador. Por otra parte, el dominio perspectivo de la pintura crea un espacio

5 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007, 31.

6 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 41.

7 BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*, 236. «El éxito inicial de la curiosidad teórica en la Edad Moderna no hubiese sido pensable sin la transición de una "curiosidad ingenua" a una "curiosidad autoconsciente", la cual no sólo se había actualizado mediante la confrontación con la preocupación por la salvación y la reserva de transcendencia anterior, sino que había podido conseguir que los resultados de aquella mirada, al principio arrogante sobre las perspectivas de la creación [...] se tradujesen en la energía del *plus ultra*».

8 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 32.

que simula coincidir con el nuestro, un artificio que parece transgredir la distancia entre pasado y presente provocando un efecto de naturaleza especular.

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, toman su imagen luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta.

El efecto generado por el cuadro de *Las meninas*, en quien lo mira, es el de sentirse formar parte de la representación, de ese instante que el pintor ha atrapado en el pasado y consigue fundir con nuestro presente. Una conexión inmediata que, aunque encontramos ya en imágenes grecorromanas⁹, reconocemos como actual (aún más desde la aparición de la fotografía). La modernidad, afirma Foucault, «es la actitud que permite captar lo que hay de “heroico” en el momento presente».¹⁰ En este sentido cabe destacar que son numerosas las referencias que relacionan la escena de *Las meninas* con una instantánea fotográfica. Como advierte Alpers, su cualidad fotográfica «está fundamentada en el comportamiento aparentemente espontáneo de las figuras, que se distingue [...] por un rasgo particular: el hecho de que somos mirados por aquellos a los que miramos»¹¹.

Para Foucault «el verdadero centro de la composición»¹² se articula en función de las miradas (la del modelo, la del pintor y la del espectador) que se superponen en un punto: el lugar ocupado por los reyes. Es importante advertir que el autor parte, en todo momento, de la premisa de que el pintor estaría retratando en el lienzo a los reyes, quienes ocuparían el espacio fuera del cuadro donde nos situamos como espectadores. Esta controvertida hipótesis es cuestionada por Severo Sarduy, quien propone lo siguiente: «Y si Velázquez, en *Las Meninas*, no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del barroco, precisamente *Las Meninas*»¹³.

Foucault describe una organización espacial configurada por las miradas. Miradas que como vimos, trazan líneas desde los ojos¹⁴ y establecen conexiones que ignoran la frontera entre el interior y el exterior del cuadro. Una imagen gráfica y potente que evoca la antigua teoría de la emisión de rayos visuales. El filósofo, mediante estas líneas, dibuja un plano en el espacio que vulnera los límites tanto espaciales como temporales y que, de alguna manera, desvela los objetos de ocultación de la escena, esto es, las áreas de invisibilidad.

9 Recordemos escenas de carácter cotidiano representadas en frescos de viviendas pompeyanas o la conexión provocada al contemplar los rostros retratados de El Fayum.

10 FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?» En FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales*. Vol. III. Paidós, Barcelona, 1999, 342.

11 ALPERS, Svetlana, «Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Obras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007, 155.

12 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 40.

13 SARDUY, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971, 80.

14 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 32.

3. La cuestión de la invisibilidad

En la aproximación de Foucault se establece una relación entre el tratamiento espacial de la obra y el antagonismo entre visibilidad y ocultación. Foucault se detiene en el espejo, donde Velázquez ha desplazado los retratos del rey y de la reina, una ubicación compleja que refiere otro lugar diferente al representado. El autor nos revela la invisibilidad que implica este nuevo emplazamiento, pues el pintor elimina de la propia escena, referencia alguna a los modelos reflejados. Es decir, los sitúa fuera del espacio de la representación. Este punto es decisivo en el análisis foucaultiano: «En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada»¹⁵.

Con esta ausencia de los modelos reflejados dentro de la escena, se elimina el factor repetición que genera la copia. «A principios del siglo XVII [...] el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma de saber»¹⁶. La opacidad del espejo representado por Velázquez lo hace funcionar más como retrato que como reflejo que reproduce el original. Este tratamiento se desvincula así de la repetición infinita generada por la configuración especular, que simboliza una forma de conocimiento estéril, cerrada, e idónea, según la reflexión foucaultiana, para el desarrollo de la estructura de poder y dominación.

Además del espejo, Foucault examina otros elementos del cuadro que refuerzan su noción de invisibilidad. La representación del reverso del lienzo sobre el que la figura del pintor aparece trabajando, es decir, el bastidor, es uno de estos espacios destacados como un lugar vedado a nuestra mirada:

[...] de ésta (de la tela) sólo se percibe la trama, los montantes en la línea horizontal y, en la vertical, el sostén oblicuo del caballete. El alto rectángulo monótono que ocupa toda la parte izquierda del cuadro real y que figura el revés de la tela representada, restituye [...] la invisibilidad en profundidad de lo que el artista contempla: este espacio en el que estamos, que somos.

Esta lectura coincide con la que el autor haría más tarde, sobre uno de los cuadros de Manet, *El ferrocarril* (1872-1873). Aquí las protagonistas de la escena son una mujer que mira hacia nosotros y una niña que nos da la espalda. Esta posición invertida muestra un anverso y un reverso, lo que llama la atención de Foucault, quien la considera un «juego de la invisibilidad»¹⁷. A propósito de esta obra el autor reflexiona sobre la actitud «perversa» del pintor, que impide conocer el objeto de las miradas de las modelos. Esa impotencia como espectador activa una conducta

15 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 35.

16 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 57.

17 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015, 36.

dinámica que lo dispone a conjeturar. Foucault hace la siguiente consideración sobre el cuadro de Manet: «es la primera vez que la pintura se da como lo que nos muestra algo invisible»¹⁸, sin hacer mención del cuadro de Velázquez.

En el caso de *Las meninas*, Foucault elucubra acerca de quiénes serían los modelos que ocuparían el anverso del cuadro, entrando en el juego de ocultación propuesto por el artista y siempre dentro del relato que describe la escena. Aunque Velázquez nos muestra el armazón del lienzo y la tela, un objeto que, como el resto de las figuras, presenta una cara y no la opuesta (el cubismo no había entrado aún en escena), Foucault considera el bastidor siempre como el reverso de un anverso ocultado por el pintor a nuestra mirada. Veamos a continuación, cómo su aproximación a otras obras de Manet se guía, en cambio, por un enfoque metapictórico.

4. La lectura foucaultiana de la obra de Velázquez y de Manet

El filósofo argumentó que Manet fue quien por primera vez «en el arte desde el Quattrocento, se permitió utilizar [...] dentro mismo de sus cuadros, dentro mismo de lo que estos representaban, las propiedades materiales del espacio sobre el cual pintaba»¹⁹. Para Foucault, la tradición pictórica occidental había «enmascarado» el soporte y sus cualidades materiales, es decir, había tratado de encubrir «el espacio sobre el cual se pintaba»²⁰, mediante la representación de tres dimensiones sobre un plano de dos.

Velázquez en *Las meninas* reprodujo el bastidor sobre el que trabajaba, haciéndonos reparar en la materialidad del soporte. Sin embargo, comprobamos que en esta ocasión, Foucault destaca el lienzo como espacio de ocultación. Atendamos a la descripción de otra «invención» que el autor atribuye a Manet:

[...] puso en juego en la representación los elementos materiales fundamentales de la tela. Si se quiere, estaba pues inventando el cuadro – objeto, la pintura – objeto y esa era sin duda la condición fundamental para que un día finalmente, nos deshiciéramos de la propia representación y dejáramos jugar el espacio con sus propiedades puras y simples, sus propiedades materiales mismas.

Foucault no reconoce esta dimensión en la obra de Velázquez. Entendemos que la representación del artista sevillano forma parte del juego barroco del desconcierto, pero no deja de sorprender el imponente protagonismo del bastidor en la escena. Se da además la circunstancia de que este elemento es representado parcialmente, desbordando el perímetro izquierdo del cuadro de forma similar a lo que ocurre con el cuerpo de Nicolás Pertusato, que se corta por el extremo derecho de la tela. Esto resulta muy significativo ya que dos figuras traspasan los límites espaciales del lienzo.

18 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 39.

19 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 13.

20 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 13.

Foucault describe un efecto similar en la obra de Manet, *En el invernadero* (1879), donde la figura de la mujer es proyectada hacia delante y sus piernas «desbordan el cuadro»²¹. En este caso, el recurso del artista francés es interpretado como una forma de hacernos conscientes del espacio acotado de la tela. Esta coincidencia con la obra de Velázquez no parece tener las mismas claves de lectura para Foucault. Cabe preguntarse si esta diferencia de enfoque estaría de algún modo condicionada por las características convencionalmente atribuidas a uno y otro periodo artístico (en los que se enmarca cada obra) pese a que asumir dicha convención, parezca contravenir la naturaleza de su metodología: «Me interesa particularmente todo lo irregular, lo arriesgado, y lo imprevisible que pueda haber en un proceso histórico»²².

5. El espacio límite

Situarse en los límites es un aspecto crucial en la visión espacial de Foucault y muy relevante ante el cuadro de *Las meninas*. El autor expresaba una *actitud límite* cuando argumentaba: «Hay que escapar de la alternativa del afuera y el adentro; es preciso estar en las fronteras. Ciertamente, la crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos»²³.

En este sentido, Foucault se detuvo en uno de los personajes del cuadro que comparte plano al fondo de la composición con el espejo, se trata de José Nieto, aposentador de la reina, a quien el pintor sitúa en una zona de tránsito: «Con un pie sobre el escalón y el cuerpo por completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil»²⁴. Tras el espacio ocupado por esta figura, un potente foco luminoso expande su luz discretamente hacia el interior de la sala, perfilando el contraluz de la silueta.

Varios autores han destacado la contundencia con la que los contrastes barrocos delimitan áreas diversas. Severo Sarduy, por ejemplo, describía el caravaggismo como «un anuncio del momento cenital del barroco»²⁵, por la supresión de la transición entre los campos de luz y de sombra. La frontera entre ambos planos se evidenciaba entonces, radicalmente. Por su parte Gilles Deleuze afirmaba en *El pliegue* que las características arquitectónicas barrocas delimitaban con rotundidad el espacio interior del exterior.²⁶ Un recurso que enfatiza la oposición,

21 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 30.

22 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 102.

23 FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?», 347. Se refiere el autor a su propuesta de lo que podría ser un *ethos* filosófico, caracterizado como una actitud límite.

24 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 37.

25 SARDUY, Severo. *Barroco*, 17. «En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios».

26 DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, Barcelona, 1989, 43 y 50. «La arquitectura barroca puede definirse por esa escisión de la fachada y del adentro, del interior y del exterior, la autonomía del interior y

la desemejanza y la disparidad entre dos espacios. Contrastes que impactan visual y anímicamente, al tiempo que subrayan los límites entre una y otra área.

Velázquez mediante su representación de la secuencia protagonizada por el aposentador, nos hace reparar en uno de estos espacios de transición e intersección que unen y separan al mismo tiempo, donde se sitúa la obra misma, en los confines de la modernidad. Es en estos márgenes donde Foucault encuentra el campo de cultivo más fértil para sus análisis.

6. El espacio del vacío esencial

Como habíamos visto, el filósofo atribuyó a Manet un innovador tratamiento del espacio en sus cuadros. Una de las obras a través de las cuales Foucault ilustra y expone su conclusión es *El pífano* (1866), de la cual destaca lo siguiente: «Detrás del pífano, como ven, no hay ningún espacio, [...] en cierta forma el pífano no está instalado en ninguna parte»²⁷. El autor explica cómo el asiento del personaje tan solo está sugerido por una pequeña sombra: los pies «están posados en una sombra, una nada, un vacío»²⁸.

Sorprende que en su argumentación, Foucault no hiciera alusión al antecedente velazqueño de esta obra, *Pablo de Valladolid* (h. 1635), donde el pintor barroco crea un espacio ausente de líneas solo insinuado por el tratamiento de la luz y de la sombra a través de la mancha pictórica. En ambas obras, el fondo, carente de referencias espaciales y objetos (más allá del rastro leve de la sombra arrojada por los cuerpos), parece enmudecer para potenciar la figura. No obstante, esa «nada» resultante, así nombrada por Foucault, desafía el espacio y lo colma de vacío. Es aquí donde se centra la atención de una nueva mirada que podría presagiar la desaparición del sujeto, siguiendo siempre el planteamiento de Foucault. Un espacio sin límites, aunque finito, desde donde meditar el proceso emancipador para el ser humano: «Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido. Pues este vacío no profundiza una carencia, no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más, ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo»²⁹. En este espacio enriquecido por «un vacío esencial»³⁰, se creará un nuevo lenguaje plástico³¹ donde la pintura

la independencia del exterior, en tales condiciones que la independencia de cada uno de los dos términos relanza al otro». «Ese es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior».

27 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 40.

28 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 40.

29 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 332.

30 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 41. «Un vacío esencial: la desaparición [...] 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. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación».

31 FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 2004, 61. La cuestión espacial atraviesa las reflexiones de Foucault en torno a los nuevos lenguajes artísticos, como expresa en las siguientes descripciones: «Klee teja, para poder disponer sus signos plásticos, un nuevo lenguaje. Magritte deja reinar el viejo

libre de modelo hablará desde las entrañas mismas de la materia como supo ver también, Goya, con su *Perro semihundido* (1820-1823). Podemos preguntarnos si al calificar Foucault este vacío como «esencial», no está invistiendo de cualidades trascendentales al nuevo lugar desde el cual situarnos para «pensar al hombre»³², lo que podría entrar en contradicción con su concepto de vida asociado al devenir.

Resulta elocuente que sea precisamente en el cuadro de *Las meninas*, en el «lugar del Rey»³³, donde Foucault encuentra el reducto vacío reservado para el sujeto que observa y a su vez se siente examinado como objeto de conocimiento. Ese sujeto invención del hombre, que el autor localiza en la cultura europea a partir del siglo XVI³⁴. El pensamiento moderno «atravesado por la ley de pensar lo impensado» para derribar la construcción artificial de ese hombre objetivado, es imaginado por Foucault absorbido en su silencio y atento a «prestar oído a su murmullo indefinido»³⁵, tal vez en ese espacio colmado de vacío que esbozó Velázquez.

Coincide este fondo borrado con el espacio asignado por el autor a un lenguaje más fecundo. Como veremos, Foucault delimita dos espacios; uno «del que se habla» (lenguaje) y otro en el que «se contempla» (visual). Los nombres de los reyes, la reina Mariana de Austria y el rey Felipe IV, dan pie al filósofo para exponer de qué forma los nombres propios condicionan la relación entre ambos espacios:

Estos nombres propios serán útiles referencias [...]. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, encerrarlos pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, [...] es necesario borrar los nombres propios [...]. Quizás por mediación de este lenguaje gris, anónimo, [...] encenderá la pintura, poco a poco, sus luces³⁶.

Foucault emplea unas imágenes muy gráficas con referencias espaciales y plásticas, «borrar los nombres», «lenguaje gris». La indefinición, la imprecisión, configuran una imagen resultante sugerente y libre, sobre la que la pintura escribiría con otros lenguajes, iluminando un nuevo horizonte, como augura el autor.

espacio en la representación, pero solo en la superficie [...].

32 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 309. «La cultura moderna puede pensar al hombre porque piensa lo finito a partir de él mismo».

33 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 303. «[...] aparece el hombre con su disposición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge ahí en el lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las Meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real.» «En este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez».

34 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 375. «Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido - la cultura europea a partir del siglo XVI - puede estar seguro de que el hombre es una invención reciente».

35 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 318.

36 FOUCAULT, Michel. «*Las Meninas*», 36.

7. El exterior irrumpe en el interior

La cultura moderna, capaz de «pensar al hombre», abre vanos en el muro para dejar pasar la luz:

Mi trabajo estaba ligado directamente a la forma de las puertas en los asilos, a la existencia de cerraduras, etc. Mi discurso se relacionaba con esa materialidad, esos espacios cerrados, y quería que las palabras que había escrito ¡atravesaran los muros, rompieran las cerraduras, abrieran ventanas!³⁷

Las palabras de Foucault describen imágenes rotundas y materiales que nos transportan a emplazamientos sólidos, interiores confinados por muros gruesos como los del antiguo Alcázar madrileño. El espacio representado en *Las meninas* se ajusta a la observación de Deleuze acerca de cómo el Barroco inviste lugares en los que «lo que hay que ver está dentro»³⁸, como la sacristía, la cripta o el gabinete, pero a su vez reconocemos en él, la apertura espacial que supuso según Foucault la modernidad: «El viejo esquema simple del encierro y de la clausura – del muro grueso, de la puerta sólida que impiden por entero salir – comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias»³⁹.

En la representación del cuadro se alternan espacios abiertos con otros cerrados: «[...] la ventana, pura abertura, instaura un espacio tan abierto como el otro cerrado (la tela del bastidor)»⁴⁰. La obra de Velázquez parece situarse en ese umbral en el que los espacios interiores se abren al exterior (el pintor nos muestra una estancia del Alcázar) y donde el exterior se infiltra en el interior a través de la luz. «Lo que me interesa, es comprender en qué consiste este umbral de la modernidad que podemos advertir entre los siglos XVII y XIX». «En el fondo tengo un único objeto de estudio histórico: el umbral de la modernidad»⁴¹. Es precisamente en ese lugar de transición donde se sitúa *Las meninas*.

Foucault alertó de un «miedo obsesivo» en la segunda mitad del siglo XVIII a los espacios oscuros, a las «cámaras negras», una etapa en la que «se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, las supersticiones religiosas [...]»⁴². Con la entrada de la luz se obtendría la máxima visibilidad, objetivo, más adelante, de la mirada del panóptico, pues a plena luz desaparece el cobijo de la sombra.

37 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 80-81.

38 DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, 42.

39 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2009, 201.

40 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 33.

41 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 98.

42 FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder», 16.

8. El reflejo real y la mirada del panóptico

En *Las meninas* el espacio destinado a la imagen de los reyes se reduce a las dimensiones del espejo situado en el plano del fondo de la composición. El retrato no es sino un reflejo.

Foucault repara en la desatención hacia ese lugar por parte del resto de los personajes de la escena:

De todos estos personajes representados, son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza por detrás de todo el mundo y se introduce sigilosamente por un espacio insospechado; en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación.⁴³

Sabemos que el llamado Rey Planeta prefería no ser retratado a la edad en que lo hizo Velázquez en el cuadro de *Las meninas*, por no verse envejecer. Es poco probable, en cambio, que este hecho influyera en la ubicación de su imagen dentro de la representación, puesto que la imagen oficial del monarca en aquel tiempo era el retrato *Felipe IV anciano*, pintado por Velázquez tres años antes que *Las meninas*. La anécdota, no obstante, nos aporta información acerca del estado anímico del monarca hacia esas fechas (*Las meninas* está datado en 1656). A los estragos de la edad se sumaban el desánimo generado por la situación de crisis generalizada en el reino, la cuestión dinástica (no había heredero varón), la desazón de un hombre sobrepasado por la culpa y la vulnerabilidad del arrepentimiento: «[...] si a estos enemigos (se refiere a las tentaciones de la carne), se les abre alguna puerta de los sentidos, cierta es su victoria y nuestra ruina»⁴⁴. En este otro testimonio, el rey manifiesta a su destinataria un gran desaliento ante el maltrecho estado del imperio: «[...] si el señor no nos asiste, temo la última ruina de esta Monarquía; y así, os encargo que [...] aumentéis vuestras súplicas [...] pues os confieso que me hallo fatigado: Él sea bendito»⁴⁵. Este abatimiento se evidencia en el retrato antes mencionado, *Felipe IV anciano*, que Velázquez realizó en 1653. Comprobamos que tras el icono sacralizado y la estricta ceremonia se oculta un hombre criticado y apesadumbrado que debió sentirse cómodo en el lugar que le asignó el pintor de *Las meninas*, alejado de todas las miradas. Foucault supo reconocer que desde su refugio en el cuadro de Velázquez, el rey privilegia su perspectiva: mirar sin ser objeto de miradas.

Como acabamos de ver, este emplazamiento insólito para el retrato del

43 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 40.

44 SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico* (1643-1652). Impresores de la Real Casa, 1885, 308. Carta del Rey a Sor María de Ágreda, rubricada el 10 de julio de 1654.

45 SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico*, 338. Carta del Rey a Sor María de Ágreda, rubricada el 22 de diciembre de 1654.

monarca de la Casa de Austria revela una posición ambigua y contradictoria que podemos relacionar con el ocaso de un periodo, por un lado, y con el umbral de la modernidad, por otro. En el Antiguo Régimen el soberano está, como supo ver Foucault, más destacado como individuo que en un régimen disciplinario donde la individuación es «descendente»⁴⁶. La ecuación se invierte cuando el poder es más funcional y somete a sus súbditos como objetos de observación. De esta manera la mirada se erige en protagonista de una labor examinadora y el espacio se adecúa a la necesidad omnipresente del escrutinio. Foucault señala colectivos especialmente vulnerables, tan a menudo situados en los márgenes; «locos», enfermos o niños, como elemento de estudio. No olvidemos que el plano principal de la escena de *Las meninas* está ocupado por niñas y bufones.

El autor explica que la arquitectura se pone al servicio de esta nueva exigencia: «vemos cómo se construyen observatorios de la multiplicidad humana»⁴⁷. Un modelo basado en el campamento militar que se extenderá al urbanismo, «una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista (fasto de los palacios) o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas) sino para permitir un control interior»⁴⁸.

La mirada se adapta a estos nuevos espacios, a mirar de otro modo, pero también a ser vista y foco de atención. De todo esto parece advertirnos la representación de *Las meninas*, de esa mirada escrutadora pero también de la apertura de los espacios, de la exhibición de los interiores y de mostrarse.

El espejo presente en el cuadro nos habla, además, de una mirada introspectiva hacia nuestra propia imagen. De hecho, toda la escena reviste un carácter especular, o acaso ¿sería descabellado imaginar a los protagonistas del cuadro viendo su propio reflejo? El prodigio de la pintura consiste en que, al contemplar sus miradas, la imagen proyectada es la nuestra.

A diferencia de la mirada que se muestra, la del panóptico está oculta y, por tanto, es unidireccional, ve sin ser vista, no establece ningún contacto visual, desaparecen las conexiones especulares que nos hacen reconocernos en otras miradas incluso si estas pertenecen a espacios y tiempos tan remotos como las de los retratos de *Las meninas*. Desde su ubicación centralizada y poderosa, los ojos del panóptico se distancian de las miradas ajenas con las que no llegan a identificarse. Resulta sencillo ejercer un control despersonalizado y establecer una posición de dominación sobre ellas.

La impresión de semejanza producida al reconocernos en miradas diferentes nos hace compartir espacios, establecer vínculos y protegerlos, porque sostienen unas relaciones adecuadas de convivencia y en definitiva, en concordancia con el «cuidado de sí». Las palabras del escritor barroco Baltasar Gracián recogen esta idea en el siguiente fragmento de su obra *El Criticón*: «Tú eres el primer hombre

46 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 223-224.

47 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 200.

48 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 201.

que hasta hoy he visto y en ti me hallo retratado más al vivo reflejo que en los mudos cristales de una fuente que muchas veces mi curiosidad solicitaba y mi ignorancia aplaudía»⁴⁹.

9. Conclusiones

Foucault no llegó a conocer nuestros hábitos cotidianos actuales condicionados por el uso de la tecnología, los niveles de control y exposición alcanzados. Todo ello ha expandido nuestro espacio, pero también lo ha reducido en muchos aspectos de manera llamativa, desprendiéndonos a veces del lugar físico y concentrando nuestra atención en el diminuto e inmenso espacio de la pantalla.

Acercarnos a Foucault nos exige desplegar la visión espacial, algo que no requiere gran esfuerzo puesto que sus análisis se desarrollan, como hemos visto, bajo la premisa de que el pensamiento tiene «un lugar en el espacio del mundo»⁵⁰, ello unido al empleo de un lenguaje muy gráfico acorde con su planteamiento.

Hemos atendido a cuestiones centrales en el estudio que el autor dedicó al cuadro de *Las meninas* de Velázquez y extraído algunas conclusiones derivadas de sus reflexiones.

En primer lugar, se ha abordado la cuestión espacial y su relación con la temporalidad en el cuadro. Vimos cómo a través del dominio perspectivo y de las miradas de los retratos, el artista consigue influir en nuestra percepción y crear una sensación de formar parte del espacio de la composición. Foucault destacó que el pintor colocó al espectador dentro del campo de su visión y con ello le unió a la representación. Estos recursos consiguen que *Las meninas* vulneren, en sentido figurado, las fronteras espaciales y temporales entre la escena del cuadro y el espectador.

En el segundo apartado analizamos la lectura de Foucault destacando un aspecto que tuvo enorme relevancia en sus observaciones: la invisibilidad. El autor enfatizó la decisión del pintor de no duplicar en la escena del cuadro los modelos representados en el espejo, lo que aportaría un elemento de invisibilidad. Por otro lado, señaló el bastidor representado como objeto de ocultación. Más adelante, Foucault reconocería en Manet al primer artista que conseguiría que la pintura se diese como lo que muestra algo invisible, sin mencionar a Velázquez.

Se cuestiona este mismo enfoque al comparar las aproximaciones que el autor hizo a algunas pinturas del artista francés, con la lectura de *Las meninas*. Al analizar sus conclusiones, reparamos en las diferencias de su acercamiento a ambos pintores. Entendemos que tal vez su análisis se viera condicionado por las características asociadas a cada periodo artístico, lo que sería discrepante con su

49 GRACIÁN, Baltasar. *El Crítico*. Cátedra, Madrid, 2009, 70.

50 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 57.

método de trabajo. En cualquier caso, reconocemos, como no podría ser de otro modo, el valor y la originalidad de su aportación al estudio de *Las meninas*, que marcó un antes y un después en la forma de abordar la obra y que obedece a su planteamiento crítico y metodológico de afrontar la historia. Tratamos de entender, simplemente, por qué el autor no hizo referencia a la obra de Velázquez, como claro antecedente de algunas de las obras de Manet y como precursor (con grandes reservas) de lo que mucho más tarde daría lugar a un lenguaje metapictórico.

El tercer punto trata de profundizar en la idea de los espacios escogidos por Foucault para desde ellos acometer un análisis crítico: los límites, los márgenes, que relacionamos en *Las meninas* con las áreas de intersección y de transición. El propio autor identificó uno de estos lugares en la obra de Velázquez ocupado por la figura de José Nieto, en el plano del fondo de la composición. Descrita por Foucault como zona de tránsito, la puerta separa la estancia de un espacio por el que entra un foco de luz y al que da acceso una escalera. El personaje apoya cada uno de sus pies sobre un escalón distinto generando una situación de cierta ambigüedad, no sabemos si entra o sale de la habitación. Este detalle nos hace reflexionar acerca de la relevancia de situarse en estos espacios que ya fueron señalados por el artista barroco.

A continuación, a través del texto de Foucault sobre una obra de Manet, *El pífano*, hemos destacado el concepto de «vacío esencial», término que el autor emplea en el ensayo de *Las meninas* y relaciona con la desaparición del sujeto. Entendemos, por tanto, que en el cuadro de Velázquez, Foucault encuentra claves que le ayudan a desarrollar sus planteamientos teóricos. Apostamos por situar en ese espacio descrito por el filósofo, el lugar desde donde «pensar al hombre» y emprender el proceso de emancipación al que aspiraba.

Abordamos después, de la mano de Foucault, la importancia de la materialidad de los espacios cerrados, las puertas, las cerraduras, la solidez de los muros, que con la modernidad van a comenzar a ser atravesados por la claridad del exterior. La luz irrumpe en el cuadro de *Las meninas* por espacios intermedios entre interior y el exterior, como la puerta al fondo de la composición y las ventanas laterales, para penetrar e iluminar la estancia en penumbra. Queremos ver en el cuadro de Velázquez señales de esta apertura que Foucault describió como un rasgo característico de la modernidad. El exceso de luz relegaría las sombras hasta un punto donde la obsesión por la visibilidad llevaría al férreo control de la visión del panóptico.

Por último, analizamos la diferencia entre esta mirada y la de los protagonistas del cuadro, que se muestran para ser vistos. Reconocemos en los retratos de los reyes reflejados en el espejo, el espacio desde donde mirar sin ser objeto de miradas, como supo hacernos ver Foucault. Concluimos que el espacio diseñado en el panóptico impide la reciprocidad entre miradas y por tanto favorece el escrutinio de los sujetos como objetos. Velázquez logró un efecto especular en su obra que

vulneró la percepción de frontera entre el espacio de las miradas de sus retratos y las nuestras.

Abrir interiores, mostrarse, compartir espacio, de todo ello nos habla el cuadro que fascinó a Foucault y que, como sus textos, nos siguen cuestionando y haciendo reflexionar sobre desde dónde pensarnos.

Concluimos que la aportación de Foucault nos ayuda a reparar en las claves que proporciona la obra de Velázquez y entender hasta qué punto *Las meninas* se sitúa en uno de esos lugares fronterizos con la modernidad.

10. Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, «Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007.
- BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Trad. Pedro Madrigal. Pre-Textos, Valencia, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad. José Vázquez y Umbetina Larraceleta. Paidós, Barcelona, 1989.
- DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Paidós, Barcelona, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Anagrama, Barcelona, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Trad. Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.
- FOUCAULT, Michel. «Las Meninas». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2003.
- FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder». En BENTHAM, Jeremías. *El Panóptico*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Piqueta, Barcelona, 1980.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?» En FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales*. Vol. III. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón (1651-1657)*. Cátedra, Madrid, 2009.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico (1643-1652)*. Impresores de la Real Casa, 1885.

El exceso estético como posibilitador de la transformación de sí en Foucault

The aesthetic excess as an enabler of the transformation of the self in Foucault

Ignacio Pereyra

Centro de Estudios Modernos de la Facultad de Filosofía y Letras (UNT), Argentina
ignaciojavierpereyra@hotmail.com

Resumen: Este artículo parte de la hipótesis de que en la obra de Foucault la posibilidad de llegar a ser otro está concentrada en una serie de figuras que están relacionadas con la estética. Las figuras que se van a analizar son cinco en las cuales están presentes la relación y tensión entre lo que se considera establecido y la posibilidad de ser distinto al que se era, de las cuales se va a rescatar especialmente tres: la transgresión, el pensamiento del afuera y el pliegue. En estas figuras que usa Foucault para pensar la posibilidad de la transformación de sí, el exceso estético está presente: mientras que la “transgresión” y el “pensamiento del afuera” son figuras estrechamente vinculadas con la literatura moderna y la desubjetivación, lo que es el “pliegue” está relacionado con lo que Foucault denominó “estética de la existencia” y la subjetivación. Ambos procesos son similares en la medida en que buscan transformación del sujeto (y por eso pueden ser asimiladas a la actividad filosófica entendida en sentido espiritual), pero son dos formas diferentes de hacerlo. Por último, se procederá a hacer un análisis de la importancia política de la estética en Foucault a través de las categorías del pensamiento de Rancière, para resaltar las implicancias políticas del exceso estético.

Palabras clave: literatura; estética de la existencia; subjetivación; desubjetivación; Rancière

Abstract: This article starts from the hypothesis that in Foucault’s work the possibility of becoming another is concentrated in a series of figures that are related to aesthetics. The figures that are going to be analyzed are five in which the relationship and tension between what is considered established and the possibility of being different from what it was are present, of which three are going to be especially rescued: the transgression, the thought from the outside and the fold. In these figures that Foucault uses to think about the possibility of transforming oneself, aesthetic excess is present: while “transgression” and “thought from outside” are figures closely linked to modern literature and desubjectivation, which is the “fold” is related to what Foucault called “aesthetics of existence” and subjectivation. Both processes are similar insofar as they seek transformation of the subject (and for this reason they can be assimilated to philosophical activity understood in a spiritual sense), but they are two different ways of doing it. Finally, an analysis of the political importance of aesthetics in Foucault will be made through the categories of Rancière’s thought, to highlight the political implications of aesthetic excess.

Keywords: literature, aesthetics of existence, subjectivation, desubjectivation, Rancière.

Fecha de recepción: 06/07/2022. Fecha de aceptación: 23/12/2022.

Ignacio Pereyra es argentino. Profesor y Licenciado en Filosofía y Profesor en Química por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán donde participa del Grupo de estudios sobre Foucault de La hermenéutica del sujeto. Actualmente está cursando sus estudios doctorales en el Doctorado en Humanidades de la UNT.

1. Introducción

Este artículo parte de la hipótesis de que en la obra de Foucault la posibilidad de llegar a ser otro está concentrada en una serie de figuras que están relacionadas con la estética. Las figuras que se van a analizar son cinco y corresponden a los periodos arqueológico (la “transgresión” y el “pensamiento del afuera”), genealógico (la “resistencia” y la “crítica como indocilidad reflexiva”) y ético (el “pliegue”). En estas cinco figuras que atraviesan la obra foucaultiana están presentes la relación y tensión entre lo que se considera establecido y la posibilidad de ser distinto al que se era. De estas figuras se va a rescatar especialmente las tres que Judith Revel identifica como centrales en *El nacimiento literario de la biopolítica*: la transgresión, el pensamiento del afuera y el pliegue. En éstas figuras que usa Foucault para pensar la posibilidad de la transformación de sí, la cuestión estética está presente: mientras que la “transgresión” y el “pensamiento del afuera” son figuras estrechamente vinculadas con la literatura moderna, lo que es el “pliegue” está relacionado con lo que Foucault denominó “estética de la existencia”. En consonancia con la hipótesis esbozada arriba, en este artículo se argumentará que las otras dos figuras mencionadas, que pertenecen al periodo genealógico -i.e. la “resistencia” y la “crítica como indocilidad reflexiva”- no llegan a dar cuenta de la transformación de sí de forma positiva, sino que se limitan a ser figuras que cuestionan lo establecido por la negativa, por el rechazo, y parecieran reducirse a ser el correlato negativo y necesario de una teoría de poder que no encuentra una salida de sí misma. Se tratará de demostrar, a lo largo de estas páginas, que el exceso que encarna la estética es la fuerza “extra-epistemológica” que es capaz de transformar al sujeto y puede dar cuenta de su conformación positiva, sea a través de la desubjetivación que brinda la experiencia que se hace con la literatura, sea a través de la subjetivación que ejercen las prácticas de sí enmarcadas en la estética de la existencia. Se mostrará, además, que estos dos procesos pueden ser identificados como dos formas distintas de hacer “filosofía” (en sentido espiritual) y que se asimilan en la búsqueda de la transformación del sujeto. Por último, se procederá a hacer un análisis de la importancia política de la estética en Foucault a través de las categorías del pensamiento de Rancière, para resaltar las implicancias políticas del exceso estético.

2. La diferencia entre espiritualidad y filosofía: la posibilidad de la transformación de sí descansa en una fuerza extra-epistemológica

Uno de los lugares donde Foucault se interroga sobre la relación entre la verdad y el sujeto es en el curso *La hermenéutica del sujeto*. En este curso, el pensador francés plantea un momento histórico de ruptura en las relaciones entre sujeto y verdad entre los antiguos y los modernos: mientras que en la Antigüedad existía

una relación estrecha entre el mandato de “conócete a ti mismo” (*gnothi seauton*) y el mandato del “cuidado de sí” (*epimeleia heatou*) –donde este último englobaba al primero–, en la Modernidad se produce un quiebre, una separación entre esos dos mandatos, donde el mandato del “conócete a ti mismo” alcanza una inmensa relevancia filosófica y termina eclipsando al “cuidado de sí”. Este corte Foucault lo llama “momento cartesiano”, ya que, en la forma en que procede Descartes en las *Meditaciones Metafísicas*, este último sitúa en el punto de partida filosófico a la evidencia, la evidencia que se da efectivamente a la conciencia y de la cual no existe duda posible, haciendo del “conócete a ti mismo” el acceso fundamental a la verdad. Al colocar al *gnothi seauton* como el principio más importante, «contribuyó mucho a descalificar el principio de la inquietud de sí, a descalificarlo y excluirlo del campo del pensamiento filosófico moderno».¹

Foucault considera que, en la espiritualidad antigua, existía identidad entre la espiritualidad y la filosofía. Luego del corte histórico que introduce el “momento cartesiano” a la hora de hablar de la verdad, se hace forzoso distinguir lo que es “filosofía” por un lado, y lo que es “espiritualidad” por el otro:

Llamemos “filosofía” a la forma de pensamiento que se interroga acerca de lo que permite al sujeto tener acceso a la verdad, a la forma de pensamiento que intenta determinar las condiciones y los límites del acceso del sujeto a la verdad. Pues bien, si llamamos “filosofía” a eso, creo que podríamos llamar “espiritualidad” a la búsqueda, la práctica, la experiencia por las cuales el sujeto efectúa en sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad. Se denominará “espiritualidad”, entonces, el conjunto de esas búsquedas, prácticas y experiencias que pueden ser las purificaciones, las ascesis, las renunciaciones, las conversiones de la mirada, las modificaciones de la existencia, etcétera, que constituyen, no para el conocimiento sino para el sujeto, para el ser mismo del sujeto, el precio a pagar por tener acceso a la verdad.²

Que la filosofía, luego del “momento cartesiano”, se concentre en el conocimiento no significa que no haya condiciones para alcanzar la verdad, sino que ninguna de esas condiciones exige la transformación del sujeto, un precio a pagar para alcanzarla. Este precio a pagar está encarnado por una verdad que posee una fuerza “extra-epistemológica” que es capaz de transformar al sujeto. Aquí se esbozará como hipótesis que esa fuerza extra-epistemológica que requiere la espiritualidad para ser efectiva es, por lo menos en la conceptualización foucaultiana, de carácter estético. A continuación, se analizarán cinco figuras de la transformación de sí –que atraviesan las etapas arqueológica, genealógica y ética– y se tratará de mostrar que en las figuras donde la transformación de sí se establece de forma positiva, que éstas tienen relación con la estética.

1 FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2014, 33.

2 FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*, 33.

3. Cinco figuras de la transformación de sí

3. 1. *La transgresión*

Para Foucault, en su periodo arqueológico, el espacio de la literatura está tensionado y estructurado por los polos de la transgresión y la biblioteca que constituyen ese espacio. Éstas son

dos figuras ejemplares y paradigmáticas de lo que es la literatura, dos figuras ajenas y que, sin embargo, tal vez se pertenezcan mutuamente. Una sería la figura de la transgresión, la figura del habla transgresora, y otra, por el contrario, la figura de todas aquellas palabras que apuntan y hacen señas hacia la literatura, de un lado, pues, el habla de transgresión, y de otro lo que llamaría la machaconería de la biblioteca. Una es la figura de lo prohibido, del lenguaje en el límite, es la figura del escritor encerrado; la otra, por el contrario, es el espacio de los libros que se acumulan, que se adoran unos a otros, y de los cuales cada uno solo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito es el cielo de todos los libros posibles³

Entre las dos figuras, las de la biblioteca y la transgresión, Foucault asigna un privilegio a la transgresión. Para pensar la transgresión, el filósofo francés analiza la obra de Bataille en el artículo *Prefacio a la transgresión*. En principio, la transgresión es una profanación en un mundo que ya no reconoce sentido positivo a lo sagrado, donde la “muerte de Dios” nietzscheana no hay que entenderla como

el final de su reino histórico, ni como la constatación por fin alcanzada de su inexistencia, sino como el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia. La muerte de Dios, al suprimir de nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la reconduce a una experiencia en la que nada puede ya anunciar la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente *interior* y *soberana*. Pero una experiencia así, en la que estalla la muerte de Dios, descubre, como su secreto y su luz, su propia finitud, el reino ilimitado del Límite, el vacío de ese salto donde desfallece y se ausenta (...) La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se resuelve en la experiencia del límite, se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede⁴

La transgresión está vinculada a la proliferación de la palabra ahí donde el lenguaje nos desborda, en el cual se llega al límite y se constata el límite de nuestro lenguaje, se experimenta así la escisión y fractura que se traza en nosotros y nos designa como límite. Ahí es donde se puede y se debe producir la transgresión. En medio de esa experiencia las palabras para expresarla faltan, no solo a uno sino al propio lenguaje, y es desde esa situación de la cual parte y se abre la filosofía. Franquear

³ FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Paidós, Buenos Aires, 1996, 69-70.

⁴ FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*, 125-6.

el límite es asumir que para poder expresarse hay que franquear el lenguaje para forjar un lenguaje no-dialectico, que haga la experiencia de lo imposible, que afirme la transgresión que niega el límite,

la transgresión no es lo contrario del límite, sino, a la vez, su negación y su efecto, su doble invertido, hasta el punto de que ella, al confirmar el límite, se desdibuja a sí misma, tal como el límite, una vez transgredido, tiende a desaparecer. Por consiguiente, cada uno de los términos se ve anulado y confirmado a la vez en esa espiral de la que Foucault puede decir fácilmente que no es dialéctica, por cuanto es exactamente en esa forma, en realidad, como se presente⁵

3. 2. *El pensamiento del afuera*

La otra figura que Foucault retoma para pensar la transformación de sí, en el periodo arqueológico, es la del “pensamiento del afuera” donde se tematiza aquello que está más allá del límite y que corresponde a lo que él llama el “afuera”. En *El pensamiento del afuera* Foucault parte de la experiencia de hablar como una experiencia que se hace del lenguaje en su ser bruto, en su carácter de pura exterioridad. Esa distancia establecida en el “hablo” pone entre paréntesis al “yo pienso” y al sujeto soberano cartesiano. Cuando el centro privilegiado es el “lenguaje” y no el “yo”, se ve la apertura de la propia existencia a la posibilidad de ser otra:

El pensamiento del pensamiento, toda una tradición más antigua todavía que la filosofía nos ha enseñado que nos conducía a la interioridad más profunda. La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla.⁶ (Foucault, 1997 pp. 13-4)

La filosofía al ser un pensamiento reflexivo tiene el riesgo permanente de “domesticar el afuera”, de atar ese “afuera” a una identidad previa:

Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irrisistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la consciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el “afuera” se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro (...) De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, -hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más- sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo

5 REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*. Amorrortu, Buenos Aires, 2014, 113-4.

6 FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 1997, 13-4.

que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente⁷

El lenguaje de Blanchot, al igual que el de Bataille, niega de forma no-dialéctica, no busca interiorizar lo que pretende negar para sostener una identidad, sino que sostiene una experiencia del afuera de tal manera que al lector le permita un indefinido recomienzo, una continua transformación de sí. La literatura constituye su propio espacio como afuera, como apertura que no revela nunca una esencia, que nunca se ofrece como presencia positiva sino, únicamente, como ausencia que se retira.

3. 3. Resistencia

Revel observa en el corte que se establece en la obra foucaultiana entre las décadas del sesenta y el setenta que

se pasa de un interés centrado principalmente en el campo discursivo (es decir, en el doble registro de lo literario y lo lingüístico), y articulado en función de una indagación arqueológica, a una perspectiva genealógica que ya no distingue lo discursivo de lo no discursivo y se interroga mucho más sobre las prácticas y las estrategias, sobre los dispositivos y las relaciones de poder, que se vincula, en síntesis, al campo de lo político.⁸

En el marco de las redes de saber-poder que Foucault investiga y expone en *Vigilar y castigar* e *Historia de la sexualidad I*, él no llega a tematizar una salida a ese entramado de saberes y poderes; se limita, en cambio, a señalar como una posibilidad lo que es la “resistencia”. A diferencia de las posibilidades positivas abiertas por la “transgresión” o el “pensamiento del afuera” ésta es meramente negativa, representa la contracara del poder: la resistencia no es anterior al poder que se opone, sino que es coextensivo y contemporáneo de este. No hay anterioridad ni lógica ni cronológica de la resistencia (siendo que ésta debe presentar las mismas características que el poder):

La resistencia no procede, pues, del exterior del poder, incluso se le parece, por cuanto adopta sus características, lo cual no significa que ella no sea posible. En efecto: la resistencia puede, a su vez, fundar nuevas relaciones de poder, así como nuevas relaciones de poder pueden, inversamente, promover la invención de nuevas formas de resistencia⁹

Foucault en *Historia de la sexualidad I* señala esta “solidaridad” insoluble entre el poder y la resistencia, ya que «donde hay poder hay resistencia»¹⁰, lo que permite al filósofo francés pensar las luchas en toda su complejidad microfísica: las relaciones de poder que se establecen en todas partes, lo que es la resistencia

7 FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*, 23-5.

8 REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 91.

9 REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 116.

10 FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, 116.

no es una rebeldía contra todo poder o contra un poder total, sino que se trata de una impugnación inmanente diseminada de forma irregular a lo largo de toda la red de poder respecto uno o de ciertos estados particulares de dominación. La posibilidad permanente de una o múltiples estrategias de resistencia es lo que hace que existan los efectos de poder y no se reduzcan a meros problemas de obediencia, de esa manera

la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución, un poco como el Estado reposa en la integración institucional de las relaciones de poder.¹¹

Una objeción a esta manera de abordar la resistencia, i. e. como una forma negativa de transformación de sí, podría estar dada por la lectura que hace Deleuze en su *Foucault* donde él une explícitamente lo que es el afuera a lo que es la “resistencia”, estableciendo así una forma positiva de conceptualizar el papel de la resistencia: «el pensamiento del afuera es un pensamiento de la resistencia».¹² La lectura deleuziana tiene, en mi opinión, dos problemas que se complementan entre sí: en primer lugar, la interpretación que hace Deleuze se asienta sobre todo en el último Foucault, en vez de seguir el desarrollo paso a paso del pensamiento foucaultiano con sus alcances y limitaciones, trata de forma persistente ligar cada una de las etapas con la última, como si las primeras etapas -la arqueológica y la genealógica- fueran un prólogo de la última. En segundo lugar, pareciera Deleuze más interesado en reflexionar “a partir” de Foucault que en reflexionar “sobre” Foucault, de hecho, la unión entre el pensamiento del afuera y la resistencia ilustrarían muy bien esta búsqueda permanente de Deleuze por las líneas de fuga y los pliegues (elementos que podrían verificarse, quizás, en la etapa ética de Foucault, pero que no me parece que estén presentes, por lo menos de una manera explícita, en la etapa genealógica). Debido a esos dos problemas, he preferido seguir la interpretación de Revel que me parece más ajustada al despliegue del pensamiento foucaultiano que la de Deleuze.

3. 4. *Crítica como indocilidad reflexiva*

Un paso hacia adelante en la forma de pensar una salida de las redes de saber-poder, a pesar de ser insuficiente, es la tematización que hace Foucault sobre la crítica en la conferencia de 1978 titulada *¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)*. En ésta conferencia el filósofo francés toma la actitud crítica, emparentándola con la virtud, como una negativa a «no ser gobernado de esa forma y a ese precio»¹³

11 FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, 117.

12 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paidós, Barcelona, 1987, 119.

13 FOUCAULT, Michel. *Sobre la ilustración*. Tecnos, Madrid, 2003, 8.

por un determinado gobierno, la crítica pasa a ser «compañero y adversario a la vez de las artes de gobernar, como manera de desconfiar de ellas, de recusarlas, de limitarlas, de encontrarles una justa medida, de transformarlas, de intentar escapar a estas artes de gobernar o, en todo caso, desplazarlas, a título de reticencia esencial»¹⁴, se trata de un rechazo que encarna una «indocilidad reflexiva»¹⁵, el «arte de la inservidumbre voluntaria»¹⁶. Aquí es importante retomar la aguda observación que hace Farran sobre ésta conferencia para explicar por qué ésta figura merece ser situada en el periodo genealógico antes que el ético:

En general, se suelen tomar *¿Qué es la crítica?* y *¿Qué es la Ilustración?* de manera conjunta, enfatizando la continuidad temática entre ellos, (...) sin embargo, hay algo más esencial entre ambos textos, que muestra el pasaje por ese *punto de inflexión* aludido en el que Foucault modificó su modo de concebir la noción de gobierno. En breve, falta explicitar *qué modo de gobierno se deduce de una ontología crítica del presente*, si en la anterior elaboración de la actitud crítica aún primaba la circularidad entre saber y poder, por lo cual aquélla se definía de manera general y negativa como “el arte de no ser de tal modo gobernado”.¹⁷

A pesar de la continuidad temática, se ve que en *¿Qué es la crítica?* se privilegia la red de saber-poder mientras que en *¿Qué es la ilustración?* se privilegia el entramado saber-poder-sujeto; en ambos textos el componente político es insoslayable, pero mientras que en el primer texto tenemos al sujeto como un resultado que, a lo sumo, se resiste al ejercer la crítica, en el segundo texto lo tenemos como un elemento más que activamente tuerce las redes de saber-poder. De esto se puede concluir que el texto pertenece más al periodo genealógico que al ético. Sin embargo, y a título de contraejemplo, se puede mencionar la interpretación que hace Judith Butler en un estimulante artículo titulado *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*¹⁸ donde ella asimila la crítica como indocilidad reflexiva con un movimiento positivo del sujeto. La crítica que se le puede hacer a la visión butleriana es que ella ha mezclado las conceptualizaciones de la etapa genealógica con la etapa ética, en su artículo Judith Butler vincula la crítica entendida como virtud a lo que sería una estética de la existencia –elemento que está ausente del artículo foucaultiano *¿Qué es la crítica?*- En este *paper* se ha tratado de ser respetuoso del desarrollo del pensamiento foucaultiano en cada etapa, por lo cual aunque considere que es un artículo muy valioso para futuras investigaciones que traten de pensar la crítica en autores de la modernidad como una forma de estética

14 FOUCAULT, Michel. *Sobre la ilustración*. Tecnos, Madrid, 2003, 8.

15 FOUCAULT, Michel. *Sobre la ilustración*. Tecnos, Madrid, 2003, 11.

16 FOUCAULT, Michel. *Sobre la ilustración*. Tecnos, Madrid, 2003, 11.

17 FARRAN, Roque. *Nodaléctica*. La Cebra, Buenos Aires, 2019, 62.

18 Cf BUTLER, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” en *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Traficantes de sueños, Madrid, 2008, 141-168.

de la existencia, pienso que no da cuenta de forma plena el desarrollo de Foucault en la medida en que se desarrolla.

3. 5. *El pliegue*

Judith Revel observa en el corte que se establece entre los setenta y los ochenta que

se pasa de una analítica del poder concebida aún, esencialmente, como una *gubernamentalidad de los otros*, a un análisis de la relación consigo mismo, de las formas de producción de subjetividad, y a una problematización más general de la articulación de la triple relación consigo mismo, con los otros y con el mundo, que introduce en una dimensión propiamente ética¹⁹

En la etapa ética, sobre todo en varias de las últimas entrevistas que pudo dar antes de su fallecimiento, el filósofo francés comienza a insistir en una propuesta afirmativa donde el centro está puesto en la creación de formas de vida alternativas a las que ya existen y están dadas por el entramado de poder-saber. La resistencia en esta etapa ética no se resume a un ejercicio de negación *in abstracto*, sino que funciona a la manera de prerequisite para la invención que exige, además, un ejercicio conjunto de adiestramiento y de análisis, de examen y de distanciamiento, que elaboren y prolonguen una salida inmanente a los “juegos de verdad” en los cuales el sujeto está inmerso, siempre con el norte de extender, tanto como sea posible, la autonomía personal, de ser más un sujeto en sentido propio antes que un sujeto sujetado (más allá de que nunca se puede rehuir del todo a los dispositivos de poder que establecen la base de los modos de subjetivación). En ésta invención de nuevas formas de vida no se trata solo de reaccionar ante lo que traza un límite a las prácticas de libertad, sino que se trata de establecer una relación creativa de sí consigo mismo, de crear un “pliegue”, que solo puede darse en este terreno del sí mismo (*Soi*)²⁰ donde se produce la intersección de las relaciones de poder y de las prácticas de libertad, en el esfuerzo de reapropiarse del sí mismo, y que en ese mismo movimiento se reinventa y se produce. La existencia de los sujetos entonces se encuentra tensada por una lógica de poder que busca administrar (i.e. contener, modificar, organizar, disciplinar, canalizar, explorar, influir, etc.) lo existente para su propio provecho, y una lógica creativa que se asienta sobre esta lógica del poder para poder inventar nuevas formas de vida, de experimentar modalidades expresivas o maneras de estar juntos, de posibilitar relaciones inéditas consigo mismo y con los otros.

¹⁹ REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 91.

²⁰ Una exploración interesante sobre la noción de “pliegue” la hace Deleuze en su curso *La subjetivación*, donde esquematiza y profundiza sobre este concepto articulándolo con las nociones de “afuera” y “adentro”. Desde ya, es debatible la tesis deleuziana de que los griegos inventaron la “subjetivación”, en todo caso uno puede recordar que Foucault en su entrevista con Trombadori, justo en el momento en el cual hace una autocrítica en torno a lo que es la cuestión del sujeto, considera que la “subjetivación” es un proceso que atraviesa a todos los seres humanos, por lo cual no podría hablarse, por lo menos para Foucault, de una invención griega sino, a lo sumo, de un ejemplo privilegiado de subjetivación de quienes vivieron en la Grecia antigua.

Es en el periodo ético donde Foucault da cuenta de la posibilidad de elaborar nuevas formas de ser, pero siempre teniendo en cuenta que lo nuevo requiere de lo viejo para poder desarrollarse, la nueva forma de vida que se inventa es inmanente al entramado de saber-poder, pero busca introducir una diferencia, una transformación de sí, que es el resultado de una torsión íntima de lo real, un “pliegue” que enriquece en ese movimiento al sí mismo. Ésta concepción foucaultiana que articula los discursos, las estrategias del poder y las acciones éticas de los sujetos está enmarcada en una “ontología crítica de nosotros mismos” como la esbozada en *¿Qué es la ilustración?*

3. 6. *Un breve balance en torno a las cinco figuras de la transformación de sí*

Hasta aquí de las cinco figuras que se han analizado se ha visto cómo solo tres de ellas, las que se correspondían al periodo arqueológico y ético, podían dar cuenta positivamente de una transformación del sujeto. Sería importante tener en consideración una aguda observación que Agamben hace en una entrevista:

“Foucault ha mostrado, me parece, que cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder, en este sentido una microfísica del poder. Yo pienso que tan interesantes como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación. Si aplicamos también aquí la transformación de las dicotomías en bipolaridades, podremos decir que el sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta. El sujeto no es otra cosa más que el resto, la no-coincidencia de estos dos procesos. Está claro que serán consideraciones estratégicas las que decidirán en cada oportunidad sobre cuál polo hacer palanca para desactivar las relaciones de poder, de qué modo hacer jugar la desubjetivación contra la subjetivación y viceversa.”²¹

Se puede pensar que estos dos procesos han sido tomados en cuenta por Foucault a lo largo de su obra y que ambos tienen una relación estrecha con la estética: la desubjetivación correspondiéndose a la experiencia que se hace en la literatura y la subjetivación correspondiéndose a las prácticas de sí que se ejercen dentro de la estética de la existencia. A continuación, se analizará con un poco más de profundidad estas dos tendencias y se pondrá en relación con las figuras que se han analizado más arriba en este artículo.

4. El exceso estético de la literatura (como desubjetivación)

Foucault centra en la literatura la posibilidad de la desubjetivación. Roger-Pol Droit considera que Foucault es un filósofo literario, como alguien en que «muchos de

21 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, 17.

sus pensamientos se organizan en torno a la experiencia de la escritura, concebida como una manifestación impersonal de la actividad autónoma del lenguaje». ²² El filósofo de Poitiers siempre sintió una fuerte atracción por la literatura más transgresora; por aquellas obras literarias en las que el escritor pone en juego su vida, su existencia, donde se conjugaban tanto una transformación de sí mismo como una provocación al orden establecido. Él consideraba a la literatura como una de las vías de escape a lo que es el humanismo, ésta vía privilegiada por Foucault muestra su importancia no solo por la atención que le ha brindado a lo largo de un conjunto de artículos que analizan textos literarios sino en *Las palabras y las cosas* donde la literatura es el punto ciego de ese libro, encarnando «aquello que se rehúsa a la doble clasificación moderna de las ciencias humanas y las ciencias naturales». ²³ Con la literatura siempre se trata de explicitar el pasaje al “afuera”, donde se conjugan el estallido de la experiencia de la interioridad y el descentramiento del lenguaje hacia su propio límite. Este “afuera” es una especie de catalizador que posibilita una ruptura epistémica, presiona por transgredir los límites que ha fijado la *episteme* reinante, revelando en ese mismo movimiento el carácter precario, histórico y de relativa fragilidad de ésta última:

Este afuera adopta múltiples rostros y se traduce en diferentes conceptos, según la influencia que ellos mismos denuncian; sin embargo, ya sea por medio de la «experiencia crucial» (a la manera de la fenomenología), de la «transgresión» (a la manera de Bataille) o del «afuera» (a la manera de Blanchot), lo que se procura en todos los casos es describir una salida de ese encierro en el interior del cual nos ha sumido la dialéctica razón/sinrazón, es decir, la reabsorción de todas las posibilidades de diferencia. Se trata de un encierro que obra de forma tal que imposibilita la diferencia, por cuanto se la constriñe a reducirse a la alteridad: no lo diferente, sino lo otro de lo mismo; no lo inasignable, sino lo reconocible; no la singularidad, sino la desviación ²⁴

De entre éstas figuras que se relacionan con el “afuera” Foucault ha forjado dos figuras distintas para pensar la literatura: la transgresión y el pensamiento del afuera. Ambas están íntimamente vinculadas con la literatura, en el caso de la transgresión con Bataille y en el caso del pensamiento del afuera con Blanchot, lo que ambas buscan es quebrar los límites que impone el presente y que constriñen a ser, pensar y actuar de una determinada manera; en ese sentido éstas dos figuras conceptuales no tratan de llegar a una meta específica, llegar a ser de una determinada manera sino que buscan transgredir lo normalizado, de buscar una transformación de sí mismo a través de la experiencia que se puede hacer con cierta literatura, una literatura más cercana a la transgresión que a la quietud de la biblioteca. Los literatos que admira Foucault son individuos singulares que, a través de un

²² DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Foucault*. Paidós, Buenos Aires, 2008, 31.

²³ REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 121.

²⁴ REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 108.

procedimiento de escritura, llegan a «lograr poner en jaque, de manera voluntaria o fortuita, los dispositivos de identificación, clasificación y normalización del discurso»²⁵, forjan objetos imposibles que ponen en entredicho una normalidad discursiva y habilitan a pensar más allá de ella. La literatura, en la medida en que encarna un exceso puede poner en cuestión la normatividad discursiva²⁶, se vincula con lo que es la desubjetivación, Foucault habla elocuentemente de esto en la entrevista *El libro como experiencia* que hizo con Duccio Trombadori, donde narra el valor que la literatura tiene para él en sus años de formación intelectual:

Los autores más importantes que me han... no diré formado, pero sí permitido desplazarme con respecto a mi formación universitaria, fueron gente como Bataille, Nietzsche, Blanchot y Klossowski, que no eran filósofos en el sentido institucional del término, además de una serie de experiencias personales, claro está. Lo que más me impresionó y fascinó en ellos, y lo que les dió esa importancia capital para mí, fue que su problema no era el de la construcción de un sistema, sino de una experiencia personal. En la universidad, en cambio, me habían arrastrado, formado, empujado al aprendizaje de esas grandes maquinarias filosóficas que se llamaban hegelianismo, fenomenología...²⁷

Foucault contrapone lo que es la experiencia para el fenomenólogo y la experiencia que ha podido realizar con los textos de Nietzsche, Klossowski, Blanchot y Bataille. Mientras que el fenomenólogo busca el significado de los objetos cotidianos a través de una mirada reflexiva que se detiene sobre ellos, él nos cuenta que en la literatura pudo realizar una experiencia lo suficientemente intensa, hasta cierto punto invivible, donde la vida termina por desprenderse de sí misma, donde se hace una experiencia que busca la aniquilación o la disolución del sujeto. Ésta experiencia límite que se hace a través de esos textos Foucault la enmarca como «una empresa de desubjetivación».²⁸ Ésta literatura emparentada con la desubjetivación, en *Desembarazarse de la filosofía* Foucault la vincula con lo que es la filosofía, como una forma de desembarazarse de la filosofía académica de su tiempo:

En el fondo, Blanchot, Klossowski y Bataille, que fueron los tres por los que me interesé en la década de 1960, eran para mí mucho más que obras literarias o discursos interiores de la literatura. Eran discursos exteriores a la filosofía. (...) Desembarazarse de la filosofía implica

25 REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 112.

26 Azucena Blanco ha visto muy claramente esto: «la literatura en su dimensión histórica es capaz de crear espacios de resistencia a través de la introducción de prácticas de discurso *excesivas* que interrumpen la normatividad de un determinado momento histórico (o epistémico)» BLANCO, Azucena. *Literature and politics in the later Foucault*. De Gruyter, Berlin, 2020, 9.

De todos modos, este artículo difiere de la perspectiva de Blanco al considerar que la literatura es un espacio que habilita la transformación del sujeto a través de la desubjetivación, por lo cual no puede reducirse a ser un espacio de resistencia.

27 FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013, 35.

28 FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*, 35.

necesariamente una desevoltura de este tipo. No es quedándose en la filosofía, ni refinándola al máximo, ni tampoco rodeándola con su propio discurso como nos libremos de ella. De ninguna manera. Es oponiéndole una especie de estupidez asombrada y alegre, una suerte de carcajada sin sentido y que, finalmente, comprende o, en todo caso, rompe. Sí, rompe más que comprende. (...) Esas idas y venidas alrededor del muro de la filosofía hacían permeable -y finalmente irrisoria- la frontera entre lo filosófico y lo no filosófico.²⁹

La literatura a la que hace alusión Foucault era exterior a la filosofía que circulaba en la academia, en ese sentido le da un valor filosófico en la medida en que esos textos literarios están vinculados a la tarea de desubjetivación, en que esos textos tratan de romper antes que comprender, por eso mismo la delimitación precisa entre lo filosófico y lo que no lo es termina por convertirse en algo insignificante. Foucault pondera lo que es filosófico en la medida de sus efectos, y en la medida en que habilite un proceso de desubjetivación se puede decir que hay un valor filosófico en un texto sin importar en qué tipo de género se pueda o se quiera encasillar.³⁰

5. El exceso estético de la estética de la existencia (como subjetivación)

La ética es una de las principales preocupaciones que surgen en las investigaciones foucaultianas en su última etapa, se da con el giro ético que da el autor después de *Historia de la sexualidad I*. Para acercarse a lo que Foucault entiende por ética hay que distinguir entre el código moral, los actos y la relación consigo mismo que se sostiene durante esos actos. El código moral determina qué actos están autorizados o prohibidos y el valor positivo o negativo de las diferentes actitudes posibles, mientras que por actos se entiende cómo la gente se comporta de hecho. El tercer elemento, la relación consigo mismo, se da en el intervalo entre el código y el acto, se trata de la relación que se tiene consigo en el ámbito moral y que determina cómo debe constituirse el individuo en cuanto sujeto moral de sus propias acciones. Ésta relación tiene cuatro características principales:

- Sustancia ética: se refiere a la parte de uno mismo o del comportamiento de uno relevante en la moral. Por ejemplo, la *aphrodisia* griega muestra qué parte del comportamiento sexual de los griegos es diferente de la concupiscencia o la carne.
- Modo de sujeción: se refiere a la manera o el modo por el cual se invita e

29 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Foucault*, 67-9.

30 En la siguiente cita de la entrevista *Foucault, le philosophe, est en train de parler. Pensez* se puede ver cómo Foucault lo que privilegia son los efectos que poseen los textos antes que las clasificaciones en diversos géneros: «Me parece que la literatura actual forma parte del mismo pensamiento no dialéctico que es característico de la filosofía. Creo que el modo de utilizar el lenguaje en una cultura dada y en un momento dado está íntimamente ligado a todas las otras formas de pensamiento. La literatura es el lugar en el que el hombre desaparece en beneficio del lenguaje. Allí donde la palabra aparece, el hombre deja de existir» FOUCAULT, Michel. *Dis et écrits 2*. Gallimard, Paris, 1994, 425.

incita a la gente a reconocer sus obligaciones morales. Por ejemplo, puede ser a través de la ley divina que se revela en un texto, una ley natural en un orden cosmológico dado, una ley racional de un texto de filosofía, etc.

- Ascetismo: se refiere a los medios para elaborarse a uno mismo cuya meta es llegar a ser un sujeto moral. Por ejemplo, para ser fiel uno puede actuar sobre sí mismo de diferentes maneras a través de distintas técnicas de sí.
- Teleología: se refiere al objetivo último (*telos*) al que se aspira con un determinado comportamiento moral. Por ejemplo, ser puros, inmortales, dueños de sí mismos, etc.

En el comportamiento moral efectivo están entremezclados estos cuatro aspectos del sí mismo, teniendo relaciones entre ellos y, a la vez, cierta independencia para cada uno. De estas distinciones, Foucault extrae, en el artículo *Uso de los placeres y técnicas de sí*, una definición más rigurosa de lo que es una acción moral que tenga en cuenta tanto al sí mismo como al código:

Una acción, para calificarse de “moral”, no debe reducirse a un acto o una serie de actos conformes a una regla, una ley o un valor. Toda acción moral, es cierto, comporta una relación con lo real en que se efectúa y una relación con el código al cual se remite; pero implica también cierta relación consigo misma que no es simplemente “conciencia de sí” sino autoconstitución como “sujeto moral”, en la cual el individuo circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de práctica moral, define su posición con respecto al precepto que sigue y se fija determinado modo de ser que ha de equivaler a la realización moral de sí mismo y, para hacerlo, actúa sobre sí, se propone conocerse, se controla, se vive, se perfecciona, se transforma. No hay acción moral particular que no se refiera a la unidad de una conducta moral; no hay conducta moral que no exija la autoconstitución como sujeto moral, y no hay constitución del sujeto moral sin “modos de subjetivación” y una “ascética” o unas «prácticas de sí» que los apoyen. La acción moral es indisoluble de esas formas de actividad sobre sí que no son menos diferentes de una moral a otra que el sistema de valores, reglas e interdictos.³¹

En *Historia de la sexualidad II* Foucault muestra que el mismo código de restricciones y prohibiciones en el siglo IV a. C. eran similares al código que regía entre médicos y moralistas en los comienzos del imperio, pero que la integración de ese código a las relaciones con uno mismo era muy distinta entre ambas épocas. El filósofo de Poitiers recuerda, en *El retorno de la moral*, que la moral estoica no se puede encontrar un intento de normalización, debido a que no era una moral para todos, no exigía el mismo modelo de comportamiento para el conjunto, sino que era una moral para una pequeña elite, incluso entre los libres, donde el énfasis estaba puesto en lo estético, aun cuando en la época de Seneca y Marco Aurelio se

31 FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*, 182.

extendió y llegó a valer para todo el mundo nunca se hizo «de ella una obligación para todos»³², de lo que se trataba era de la elección personal que encarnaba la voluntad de tener una vida bella, y dejar a los otros el recuerdo de una bella existencia, en la larga entrevista que Foucault sostiene con Dreyfus y Rabinow en *Acerca de la genealogía de la ética* él observa que:

La moral de los griegos se centra en un problema de elección personal y una estética de la existencia. La idea del bios como material de una obra de arte estética es algo que me fascina. También la idea de la moral puede ser una muy fuerte estructura de existencia sin estar ligada a un sistema autoritario ni jurídico en sí mismo, ni a una estructura de disciplina.³³

En ésta idea de la “estética de la existencia” subyace una valoración positiva y una investigación que buscaba desentrañar la formación y el desarrollo de las diferentes técnicas de sí, técnicas que tenían como objetivo constituir a uno mismo como el artífice de la belleza de su propia vida (*bios*). Ésta visión artística de la propia vida se contrasta con la concepción actual del arte que pareciera estar reducida a lo que son los objetos:

Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se ha convertido en algo que solo está en relación con los objetos y no con los individuos o la vida; y también que el arte es un dominio especializado hecho por expertos que son artistas. Pero ¿no podría la vida de cualquier individuo ser una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa son objetos de arte, y no nuestra vida?³⁴

En las artes de la existencia (*techne tou biou*) de los antiguos a Foucault le interesan varias cosas, pero en principio lo que más le atrae es la comprensión que tienen del sujeto como una obra de arte, concepción que contrasta mucho con la concepción en los tiempos de filósofo francés donde se consideraba como obra artística solo a las cosas (sean estos objetos, textos, fortunas, invenciones, instituciones, etc.), y se consideraba a la obra de arte como algo que escapa a la mortalidad del creador, por lo cual la vida, que es una cosa pasajera, no podía constituirse en obra de arte. Para llegar a desarrollar una vida bella los antiguos debían ejercitarse constantemente donde era muy importante el sentido de la oportunidad:

La existencia bella, su conducta estética, por la cual la *vida* se hace *obra de sí mismo*, es la misma *calidad ética* del sujeto: este es siempre la consecuencia de una práctica agobiante, de una *epimeleia* que tiene el peso de una “preocupación”, es el efecto de un ejercicio repetido, de la actitud adquirida, de la practica personal de la *meditatio*, de la capacidad, del todo individual e intransferible, de actuar oportunamente en un área de relaciones descifrables, de valerse de

32 FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales 3. Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Buenos Aires, 1999, 343.

33 FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*, 132.

34 FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*, 134.

conocimientos y de comprender el tiempo *kairologico*, aprovechar el momento justo para la decisión³⁵

Éstas artes de la existencia, a pesar de que obedecían a cánones colectivos, se concentraban en el desarrollo del individuo, un individuo que aspiraba a poner su vida bajo una determinada dirección, dándole un estilo propio donde se llegara a plasmar el dominio de sí, la autonomía, encarnando una vida bella llena de excelencia (*areté*), buscando el más alto grado de plenitud, donde el carácter (*éthos*) se refleja en una forma de vida atravesada por ciertos hábitos o técnicas que tenían como tarea la producción del sí,

de un *hacerse obra*, de un *conducirse* según habilidad e inventiva, según un *arte* que es común al artesano y al artista. Un arte que es *techné tou biou*, arte de la vida y la existencia, dominada por el “principio en base de que hay que cuidar de uno mismo” y capaz de conocimiento y decisión, de competencia e inventiva, de trabajo paciente y de belleza moral.³⁶

En la estilística de la existencia confluye el carácter formativo y crítico, donde en el “cuidado de sí” se combinan la actividad crítica enlazada con la actividad formativa, de la misma manera en el cuidado de sí la vida se encuentra entre la pasividad y la actividad, donde el uso de la vida tiene que maniobrar «entre jugar y ser jugador, entre las condiciones de libertad y las de las limitaciones»³⁷; en ésta estilística de la existencia se da la conjunción de una «doble perspectiva ética y estética: ética, porque se trata de tomarse a sí mismo como objeto de la propia acción; estética, porque si se trata de producirse a sí mismo, esto equivale a aplicar la conminación foucaultiana y «hacer de la propia vida una obra de arte»³⁸.

Más allá de que Foucault en ningún momento quiso revivir las éticas de los antiguos, al punto de llegar a considerarlas un “error”, si ha rescatado de ellas ésta vocación de respetar y desarrollar la singularidad sin subordinar su práctica ética a un formato universal, a un código. Ésta puesta en valor del individuo y su desarrollo personal para llegar a ser distinto del que se es, Foucault lo ha expresado en una cierta cantidad de entrevistas poniéndolo en relación con su propia vida. En la entrevista titulada *El cuidado de la verdad* de 1984 confiesa «Cuando un trabajo no es al mismo tiempo una tentativa para modificar lo que uno piensa e incluso lo que uno es, no es muy divertido».³⁹ En este esfuerzo de ser diferente es que ha puesto Foucault su empeño y su trabajo, como bien lo expresa en 1982 en su *Entrevista con Stephen Riggins*:

eso es por lo que trabajo como un animal. Y trabajé como un animal toda mi vida. No estoy interesado en el estatuto académico de lo que

35 FIMIANI, Mariapaola. *Foucault y Kant*. Ediciones Herramienta, Buenos Aires, 2005, 72.

36 FIMIANI, Mariapaola. *Foucault y Kant*, 66-7.

37 FIMIANI, Mariapaola. *Foucault y Kant*, 76.

38 REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*, 210.

39 FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales 3. Estética, ética y hermenéutica*, 369.

estoy haciendo porque mi problema es mi propia transformación. Ésta es la razón también por la que, cuando la gente dice «Bien, usted pensaba esto hace unos pocos años y ahora usted dice algo distinto», mi respuesta es... [risas] «¿Cree que he trabajado esos años para decir lo mismo y no haber cambiado?». Esta transformación de uno mismo por el propio conocimiento es, creo, algo más cercano a la experiencia estética. ¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura?⁴⁰

La búsqueda de la transformación de sí y la estética de la existencia no son conceptos o movimientos vitales que solo sean postulados teóricos para Foucault, se puede decir que el pensador francés ha tratado de volcar estos conceptos sobre su propia vida o que, al menos, esas experiencias de su propia vida en las cuales el exceso estético abrió la posibilidad de forjar conceptos que luego se ven reflejados en sus libros, además de posibilitar su transformación. Ésta estética de la existencia emparentada con la subjetivación, se puede vincular a la forma en que Foucault considera qué es la filosofía:

¿qué es la filosofía hoy -quiero decir la actividad filosófica- si no el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿Y si no consiste, en vez de legitimar lo que ya se sabe, en emprender el saber cómo y hasta donde sería posible pensar distinto? Siempre hay algo de irrisorio en el discurso filosófico cuando, desde el exterior, quiere ordenar a los demás, decirles donde está su verdad y como encontrarla, o cuando se siente con fuerza para instruirles proceso con positividad ingenua; pero es su derecho explorar lo que, en su propio pensamiento, puede ser cambiado mediante el ejercicio que hace de un saber que le es extraño. El “ensayo” -que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación- es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una “ascesis”, un ejercicio de sí, en el pensamiento.⁴¹

Aquí Foucault entiende la tarea de la filosofía como subjetivadora, una tarea cuyo fin es desarrollar la propia singularidad sin tratar de imponer al otro lo que debe considerar como verdadero. El desarrollo del individuo se hace no a través de captar tales o cuales proposiciones, sino mediante una práctica del pensamiento que tiene sus efectos sobre el sujeto que las ejerce, en ese sentido vemos que la filosofía, tal como la entiende aquí Foucault, se relaciona con una estética de la existencia. Ésta manera de considerar la filosofía del pensador de Poitiers la ha analizado en ¿Qué es la ilustración? bajo otro nombre: el *éthos* moderno. Este es «un *éthos* filosófico que se podría caracterizar como crítica permanente de nuestro ser histórico»⁴², que posee cuatro características distintivas:

- 1) Se ancla en el presente para tratar de percibir aquello «eterno que no

40 FOUCAULT, Michel. *La ética del pensamiento*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, 286.

41 FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, 15.

42 FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales 3. Estética, ética y hermenéutica*, 345.

está más allá del instante presente, ni tras él, sino en él». ⁴³

2) No se trata de sacralizar lo real sino que se busca su transfiguración, en medio del juego difícil entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad.

3) No es simplemente una forma de relación con el presente, sino también un modo de relación que hay que establecer consigo mismo. El moderno se toma como objeto de una elaboración compleja y dura, de una ascesis que busca hacer de su existencia una obra de arte.

4) No puede tener lugar en la sociedad o el cuerpo político sino que su lugar es solo el del arte.

Podemos ver que éstas características del éthos moderno son similares, por no decir iguales, a lo que corresponde a la labor de la filosofía y a la estética de la existencia, cuyo centro descansa en la posibilidad de la transformación del sujeto.

6. La encrucijada del sujeto entre la subjetivación y la desubjetivación

En las secciones 4 y 5 se ha visto que la posibilidad de una transformación positiva del sujeto se da, por un lado, en la experiencia literaria que conlleva un proceso de desubjetivación, y, por otro lado, con las técnicas de sí dentro de una estética de la existencia, que conllevan un proceso de subjetivación. Ambos procesos, el de desubjetivación y el de subjetivación, se relacionan con la filosofía en la medida en que ésta es entendida en sentido “espiritual”, como la forma de poder llegar a ser otro ⁴⁴. En ese sentido, podemos ver que la filosofía tiene en el centro al sujeto, no entendido este como una sustancia sino como una forma tensada por los procesos de desubjetivación y de subjetivación que le permiten *être autrement*. En el artículo *Artículo* se analizó y se contrastó lo que es la transgresión y el éthos moderno. De esa comparación surgieron las siguientes similitudes y diferencias entre ambas que se va a citar *in extenso*:

En principio es importante resaltar las similitudes entre la transgresión y el éthos moderno:

-Son actitudes: no se trata de una teoría o un discurso particular sino una forma de relacionarse.

-Lo que se busca es franquear un límite: el límite es lo que imposibilita ser de otra manera y en la medida en que se franquea se puede llegar

⁴³ FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales 3. Estética, ética y hermenéutica*, 342.

⁴⁴ En este artículo, se pone en relación desubjetivación y subjetivación bajo el aspecto estético, siguiendo la aguda interpretación que realiza Hermo Francisco en su tesis de maestría: «Resulta interesante constatar que si en los escritos de la década del sesenta sobre literatura Foucault hablaba de la “experiencia” en relación a aquellas circunstancias o acontecimientos en los que la subjetividad desaparece, es llevada al límite o estallada, en una palabra a distintos modos de la “desubjetivación”, aquí nos encontramos por el contrario con un uso ligado a la “subjetivación”. Igualmente destacable es que en ambos casos estamos ante experiencias que suponen una cierta transformación o modificación del modo de ser del sujeto que tienen un determinado valor estético.» HERMO, Francisco. *La noción de experiencia en Michel Foucault*. Recuperado en <http://repositorio.filol.uba.ar/handle/filodigital/4306>, 120.

a ser de otro modo.

-Su objetivo es el de ser de otra manera: tanto la transgresión como el éthos moderno buscan la transformación del sujeto que la experimenta.

-En los dos se conjugan hasta confundirse la vertiente crítica y la vertiente ontológica: en la transgresión Foucault ve que coinciden la crítica y la ontología y el éthos moderno se enmarca en la “ontología crítica de nosotros mismos”.

-Son experimentales: se dan como una experiencia de un sujeto concreto, que es quien experimenta la transformación. El resultado de lo que salga de ahí es tentativo, a la manera de una apuesta, por lo cual puede ser exitosa o un fracaso.

-Son formas de negación no-dialéctica: se busca negar la propia subjetividad para volverla otra, pero es una negación que no es dialéctica ya que busca el desplazamiento de sí para lograr llegar a ser otro.

-Están centrados en un sujeto: tanto en la transgresión como en el éthos moderno el centro está en un individuo, no en un colectivo ni en un cuerpo político.

Una vez esbozadas las similitudes es necesario resaltar las diferencias entre la transgresión y el éthos moderno:

-El límite se considera de una manera diferente: mientras que el límite en las reflexiones sobre la transgresión apunta a un “afuera”, en las meditaciones sobre el éthos moderno ese “afuera” se convierte en los bordes, los márgenes. Foucault, en su última etapa, postula un modelo de transformación que es completamente immanente.

-El foco en las investigaciones históricas: mientras que en la etapa arqueológica parecieran convivir en cierta armonía la potencia de la literatura junto con los estudios históricos, en su última etapa pareciera privilegiarse solamente las investigaciones históricas. De alguna manera, la transformación que posibilita la literatura no tiene la raigambre histórica que tienen las investigaciones ancladas en la historia.

-Los elementos que tiene en cuenta Foucault son distintos en cada etapa: en su etapa arqueológica el privilegio lo tiene el elemento del saber, de los discursos; en la etapa ética del filósofo francés hay una articulación entre saber, poder y ética, eso hace que esté muy presente la dimensión de lo político que en su etapa arqueológica está poco desarrollada, además de que en esta etapa hace una reivindicación explícita del papel fundamental del sujeto.⁴⁵

⁴⁵ PEREYRA, Ignacio. «¿Se puede considerar la experiencia literaria dentro de una ontología de nosotros mismos?». En *Hybris. Revista de Filosofía*, v. 12, n° 1, 2021, 135-7

Con lo que se ha visto en el presente *paper* se puede señalar que las enormes similitudes entre la transgresión y el *éthos* moderno se pueden resumir a lo que es el sujeto que hace filosofía en búsqueda de su transformación, mientras que las diferencias se pueden explicar por los motivos enumerados en la cita de arriba y por un motivo extra que no ha sido explicitado en ese artículo: la transgresión encarna el proceso de desobjetivación y el *éthos* moderno el de la objetivación, siendo dos caras de la conformación del sujeto que intenta ser diferente, siendo ésta búsqueda de transformación de sí propiamente filosófica (en el sentido “espiritual” del término), de dos formas diferentes que confluyen en el sujeto, sea a través de experiencias desobjetivadoras o prácticas objetivadoras⁴⁶.

7. La importancia política de la estética. Un análisis de Foucault en base a las categorías de Rancière

Rancière considera que la estética y la política se cruzan a lo largo y a lo ancho de la sociedad. Es desde las categorías de su pensamiento que se puede analizar la obra foucaultiana y la relación que guardan entre sí la estética y la política. Para Rancière, el punto de unión y de disputa entre ambas instancias está dado por lo que él llama el “reparto de lo sensible”, este reparto designa al sistema de evidencias sensibles y los recortes que definen lugares y partes respectivas, a través del cual se establece un consenso, un acuerdo global, «un modo de estructuración simbólica de la comunidad»⁴⁷ que intenta evacuar todo posible disenso, y de ésta forma se trata de transformar la comunidad política en una comunidad ética, donde todo el mundo supuestamente llega a contar. Ese reparto de lo sensible fija, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas; y, a su vez, distingue entre quienes pueden tener parte en lo común y quienes están excluidos de lo común, de la visibilidad y de la palabra. La política y la estética están relacionadas en la medida en que a la base de la política está la estética que determina lo que se da a sentir, establece la división de lo sensible que es:

un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia, para, ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.⁴⁸

46 La profundización en ésta diferencia apenas esbozada queda como deuda pendiente para un próximo artículo, debido a que requiere un tratamiento cuidadoso y una extensión que excede los objetivos de este *paper*. Como adelante, se podría mencionar que hay que pensar las experiencias y las prácticas en Foucault, siguiendo el modo de razonar de Agamben, no como dicotomía sino como bipolaridad.

47 RANCIÈRE, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Ediciones Palinodia, Santiago de Chile, 2005, 28.

48 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009, 10.

Ésta forma de considerar la relación entre la política y estética busca pensar la relación entre ambas sin reducir las artes a ser una empresa de dominación o de emancipación. Las obras de arte solo pueden prestarle a la política lo que ellas tienen en común con ésta última: «posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base».⁴⁹ La función de las prácticas artísticas es que son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de hacer y formas de visibilidad.

Rancière distingue, dentro de la historia occidental, entre tres grandes regímenes del arte:

Régimen ético: aquí toman preponderancia las imágenes sometidas a una doble interrogación: por la de su origen y su contenido de verdad y por la de su destino. Se trata de saber en qué medida el ser de las imágenes concierne al éthos, la manera de ser de los individuos y las colectividades. Es en este régimen donde se da la polémica platónica alrededor del arte donde el filósofo griego

traza la línea de reparto: hay artes verdaderas, es decir saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Éstas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son además por su función: por la manera en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos cierta educación, y se inscriben en el reparto de ocupaciones de la *polis*.⁵⁰

Régimen poético: aquí el arte pivotea alrededor de la pareja *poiesis/mimesis*, donde el principio mimético es

un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso y a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes.⁵¹

Es un régimen representativo, no porque la *mimesis* sea la ley que somete a las artes sino porque es el régimen de visibilidad de las artes, que autonomiza a las artes y que «articula ésta autonomía con un orden general de maneras de hacer y de ocupaciones»⁵², por lo cual dentro de las artes existe una jerarquía de géneros según la dignidad de los temas y que tienen, a su vez, sus respectivas formas de expresión.

Régimen estético: aquí se consolida la autonomía de la obra de arte ya que

identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes.

49 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 19.

50 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 21.

51 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 22.

52 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 24.

Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda a su vez la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma ella misma⁵³

Las obras de arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible, donde lo sensible está separado de sus conexiones ordinarias y es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo.

Dentro de este régimen estético del arte han surgido dos formas modernas de plantearlo: una de ellas plantea la autonomía del arte como resultado de una revolución anti-mimética que ha logrado conquistar la forma pura, donde cada «arte afirmaríase entonces la pura potencia del arte explorando los poderes propios de su medio específico»⁵⁴, siendo expresada de forma ejemplar en las teorías del arte por el arte sostenidas por algunas vanguardias, Rancière observa ésta forma de razonar sobre todo en filósofos e historiadores del arte, en quienes pretenden «aislar el radicalismo de la investigación y de la creación artísticas de las utopías estéticas de la nueva vida, con las que éstas se encuentran comprometidas ya sea en los grandes proyectos totalitarios, o en la estetización mercantil de la vida».⁵⁵ La otra forma de plantearlo, que Rancière bautiza como “modernitarismo”, postula que el arte estaría subsumido a la forma del cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad en la modalidad de un radicalismo político, donde se valora la capacidad educadora del arte, el modo en que esa educación estética puede formar hombres aptos para vivir en una comunidad política libre, destacando su potencial emancipador, buscando la realización de una humanidad aun latente, donde la utopía estética está estrechamente vinculada con el paradigma de la revolución, de tal modo que por «un lado, la vida colectiva por venir se encierra en el volumen sólido de la obra de arte, por el otro, se actualiza en el movimiento que dibuja un espacio común diferente».⁵⁶

Frente a éstas dos concepciones el pensador francés piensa que el concepto del “reparto de lo sensible” puede dar cuenta por igual de la autonomía de la obra artística (que siempre es relativa al contexto en el cual circula y es visible) y de su capacidad política (en la medida en que no se entienda ésta como la capacidad de “dirigir a los seres humanos”, sino simplemente a la capacidad de disputar, para bien o para mal, el reparto de lo sensible). Ambos modos de concebir la obra de arte coinciden en su pretensión de influenciar sobre los seres humanos, olvidándose que es el espectador, sea quien fuera, el que cuenta con sus recursos

53 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 26.

54 RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, 26.

55 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, 13-4.

56 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 28.

propios y él es quien le da sentido y significación a la obra de arte que contempla. En base a esto podemos decir que toda política es estética en la medida en que modifica y reconfigura la división de lo sensible, introduciendo sujetos y objetos nuevos, haciendo visible aquello que no lo era; y, que toda estética es política en la medida en que el arte es uno de los lugares donde se disputa el reparto de lo sensible, donde «las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular».⁵⁷ En principio, no hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización⁵⁸, «en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad».⁵⁹ El arte es un espacio que es, al mismo tiempo, autónomo y heterónimo, que requiere de la política para llegar a ser ya que «No hay arte sin una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de la política».⁶⁰ Esto exige que se comprenda desde otro lugar las relaciones entre el arte y la política, ya que el asunto reside, como bien señala Galende,

en dejar de pensar que “arte” y “política” son realidades más o menos determinadas que un determinado proceso debe ser capaz de poner en relación (...) arte y política son dos formas de división de lo sensible dependientes cada una de la otra desde un principio, no es necesario pensar tanto cómo se las conjuga⁶¹

Vemos que no se puede separar la autonomía del arte de la producción de nuevas formas de vida colectivas, pero que no se pueden poner en una relación en la cual una determina a la otra, en todo caso se juzgan ambas actividades por sus efectos en la repartición de lo sensible (i.e. los modos de hacer, ser, sentir), como el lugar donde surge el desacuerdo. El único criterio sólido con el cual se puede juzgar a la estética y a la política son sus efectos sobre la sociedad, sobre las formas de vida en común, ahí donde se relacionan y se tensionan una forma material y un espacio simbólico, donde conviven

la tensión originaria y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y de la política de la forma rebelde. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como *telos* del arte

57 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 19.

58 De hecho, Rancière localiza muy agudamente la articulación paradójica de ambas formas de la política del arte del régimen estético en el ya clásico texto de Schiller *La educación estética*. El filósofo francés ve en este texto la contradicción originaria y fecunda que atraviesa toda la modernidad y con la cual la estética convive hasta la actualidad, donde la tensión entre las dos políticas amenaza al régimen estético y, sin embargo, es lo que lo hace funcionar. En ese sentido, se puede decir que para Rancière no hay ruptura posmoderna dentro del régimen estético con lo cual se sigue en la modernidad. Para ver en más detalle esto Cf RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 28-9 para un excelente análisis sobre este punto.

59 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 27.

60 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 37.

61 GALENDE, Federico. *Rancière. Una introducción*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2012, 88.

la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, *por* el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida.⁶²

Hasta aquí Rancière. Ahora es necesario ver cómo esta grilla de conceptos sirve para iluminar la obra foucaultiana. En principio es importante situar a Foucault y su obra dentro del régimen estético del arte, por lo cual su obra convive entre las dos políticas de ese régimen, una que hace valer las pretensiones de autonomía y la otra que valora la politización que puede provenir de una obra de arte. El filósofo de Poitiers mantiene en sus consideraciones sobre la literatura una conciencia clara de que ésta está en un terreno que es autónomo, pero localiza los efectos que puede tener en un terreno político en la medida en que cuestiona la *episteme*, la literatura tiene un valor en sí mismo como obra autónoma y un valor político como discurso que cuestiona una determinada *episteme*.

Se puede decir otro tanto de las técnicas de sí dentro de una estética de la existencia. Hay que recordar que el sujeto se recorta y delimita entre lo que son las prácticas de dominación, como las que Foucault analizó extensamente en *Vigilar y castigar* o *La historia de la sexualidad I*, y las prácticas de libertad. En ese sentido, las técnicas de sí, que van labrando una existencia buscando que ésta alcance el rango de una obra de arte, la vida tiene un valor que le es propio, autónomo, como una obra de arte que es resultado de las prácticas de sí y un valor político como práctica que tuerce las redes de saber-poder en beneficio de nuevas formas de vida, que parte de unas determinadas prácticas de dominación a partir de las cuales inventa nuevas prácticas de libertad.

Más allá de que a través de las categorías rancièreas se puede pensar el lugar de la literatura y las técnicas de sí dentro de una estética de la existencia, hay que aclarar que la concepción de la “política” de ambos filósofos franceses difiere en gran medida, ya que mientras que «No hay pensamiento de Foucault que funde una política o una ética nueva. Hay libros que causan efectos en la misma medida en que no nos dicen lo que debemos hacer»⁶³, en Rancière hay una apuesta decidida por quienes no tienen voz, por la política entendida como ruptura de un orden policial establecido, y de la subjetivación que ese proceso configura en los participantes del mismo. En Foucault se vuelve difícil, sino imposible, observar ese tipo de proceso colectivo, donde la subjetivación y la desubjetivación parecieran ser sobre todo un asunto individual, sea a través de la lectura de un texto literario o de las artes de la existencia que labran un sí mismo como una obra de arte. No obstante, pienso que las categorías de Rancière son provechosas para iluminar la tensión entre lo estético y lo político que se da en Foucault cuando este tematiza

62 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, 37.

63 RANCIÈRE, Jacques. “La difícil herencia de Foucault” en *Gobierno y desacuerdo. Diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière*. Communes, Viña del Mar, 2016, 31.

de forma positiva la transformación de sí, ya que el reparto de lo sensible tiene una dimensión individual debido a que es algo que se produce y disputa día a día en todos los seres humanos que conforman una sociedad.

En Foucault cuando se habla del exceso estético se puede ver dos procesos opuestos que confluyen de forma desigual en el sujeto: la desobjetivación a través de la literatura y la subjetivación a través de las prácticas de sí en la estética de la existencia; se puede ver que en ambas lo que se abre es el sujeto, no entendido de forma sustancial sino como uno de los lugares de disputa donde se produce el “reparto de lo sensible”. Foucault, de la misma manera que Rancière, no comprende al sujeto como una entidad aislada sino como formando parte de una trama en la cual está siempre presente la política, sea en la forma del consenso o del disenso, y que una de las formas de abrir el disenso en términos políticos, de introducir algo nuevo, puede estar dado por la estética, siendo este un exceso que pone en cuestión una determinada división de lo sensible. El punto de bifurcación entre ambos estaría dado por sus diferentes apuestas políticas, Rancière toma una apuesta por los excluidos que Foucault se abstiene de tomar⁶⁴, en esa medida Rancière parece poder dar cuenta de las transformaciones colectivas, algo que en Foucault pareciera limitarse a los individuos.⁶⁵ Más allá de esa diferencia no menor en torno a pensar las posibilidades de la política, Foucault sostiene al igual que Rancière una concepción de la estética donde no se reduce la política a la estética ni la estética a la política, sino que se sostienen ambos elementos tensionados y relacionados entre sí que, a su vez, pueden llegar a ser en los sujetos los catalizadores de la posibilidad de ser diferente con el correspondiente correlato político que eso conlleva. En todo caso, el enfoque entre ambos difiere por una apuesta política de su propia producción teórica y cómo esta disputaría el reparto de lo sensible.

8. Conclusión

A lo largo de este artículo se ha visto el interés por la transformación de sí que atraviesa las diversas etapas de la teorización foucaultiana. En concreto, se han destacado tres figuras que encarnaban una explicación positiva de ésta posibilidad

⁶⁴ Como matiz a este juicio habría que señalar que Foucault tuvo en Irán un decidido apoyo por los excluidos, pero que esa excepción confirma la regla de que en su obra esa opción por los excluidos no es tomada por el propio autor. En torno al asunto sobre Irán se puede consultar el número 6 de Dorsal <https://revistas.cenales.cl/index.php/dorsal/article/view/290/419>

⁶⁵ Uno puede arriesgar, a título de hipótesis, que Rancière logra este tipo de explicación colectiva al costo de una reducción de los procesos de subjetivación a la cuestión política: «Las dos concepciones de Rancière (la de política y la de subjetivación) se informan mutuamente. No pueden ser disociadas dado que: a) la subjetivación sólo tiene sentido como un proceso político, y b) la política sólo toma forma en y a través de “modos de subjetivación”. Cada lector de Rancière puede ver que él desea cambiar los términos a través de los cuales entendemos “la política”; para hacerlo, re-categoriza como policía todas aquellas actividades típicamente entendidas como política.» CHAMBERS, Samuel. “Una lección en la recepción/traducción. Foucault y Rancière sobre la subjetivación” en *Gobierno y desacuerdo. Diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière*. Communes, Viña del Mar, 2016, 93-122.

de ser otro -la transgresión, del pensamiento del afuera y del pliegue- dejando de lado dos figuras que encarnaban una modalidad negativa de la transformación de sí -la resistencia y de la crítica como indocilidad reflexiva-. Éstas figuras positivas se han separado en dos grupos: por un lado, tenemos la transgresión y el pensamiento del afuera vinculados con la literatura y con el proceso de desubjetivación; y, por el otro lado, tenemos el pliegue vinculado con la estética de la existencia y con el proceso de subjetivación. En esas figuras sobrevuela el exceso estético, sea a través de la confrontación con textos literarios que producen una desubjetivación en el sujeto o sea a través de las técnicas de sí enmarcadas en una estética de la existencia que buscan hacer de la vida de ese sujeto una obra de arte. En todo caso, sea mediante la desubjetivación o la subjetivación, de lo que se trata para Foucault es de llegar a ser distinto del que se es. Ésta posibilidad de ser diferente es la forma en la cual Foucault concibe a la filosofía, asumiendo que ésta tiene un sentido espiritual, por lo cual, en un momento, en la etapa arqueológica, identifica la filosofía con la desubjetivación que se realiza a través de la experiencia con la literatura y, en otro momento, en su etapa ética, identifica la filosofía con las prácticas de sí orientadas hacia una estética de la existencia, ambos procesos no son contradictorios entre sí, son las dos modalidades en las cuales un sujeto puede llegar a ser distinto. Como ejemplo de que ésta fuerza propia del exceso estético no se reduce a una mera abstracción libresca y se establece como una posibilidad concreta, es que el mismo Foucault confiesa, cuando habla de sí mismo, cómo la literatura y el trabajo sobre sí buscando hacer de su existencia una obra de arte han cambiado su vida. El exceso estético que sobrevuela la literatura y la estética de la existencia pueden transformar la vida de las personas. Entre las cuales Foucault tuvo el privilegio de haber sido una de ellas.

9. Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción*. Trads. Flavia Costa e Ivana Costa. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.
- BLANCO, Azucena. *Literature and politics in the later Foucault*. De Gruyter, Berlin, 2020.
- BUTLER, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” en *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Trad. Marcelo Expósito. Traficantes de sueños, Madrid, 2008, 141-168.
- CHAMBERS, Samuel. “Una lección en la recepción/traducción. Foucault y Rancière sobre la subjetivación” en *Gobierno y desacuerdo. Diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière*. Trad. Tuillang Yuing Alfaro. Communes, Viña del Mar, 2016, 93-122.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez. Paidós, Barcelona, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Trads. Pablo Ariel Ires y Sebastian Puente. Cactus, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.
- DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Foucault*. Trads. Rosa Rius y Pere Salvat. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- FARRAN, Roque. *Nodaléctica*. La Cebra, Buenos Aires, 2019.
- FIMIANI, Mariapaola. *Foucault y Kant*. Trad. Carlos Cuellar. Ediciones Herramienta, Buenos Aires, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 2*. Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, Buenos Aires, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Pre-textos, Valencia, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales 3. Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, Buenos Aires, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre la ilustración*. Trads. Javier De la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. Tecnos, Madrid, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guíñazú. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad*. Trad. Horacio Pons. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Trad. Horacio Pons. Siglo XXI, Buenos Aires, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *La ética del pensamiento*. Trad. Jorge Alberto Yagüez. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.
- HERMO, Francisco. *La noción de experiencia en Michel Foucault*. Recuperado en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4306>
- GALENDE, Federico. *Rancière. Una introducción*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2012.
- PEREYRA, Ignacio. «¿Se puede considerar la experiencia literaria dentro de una ontología de nosotros mismos?». En *Hybris. Revista de Filosofía*, v. 12, n° 1, 2021, 135-7
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Trad. María Emilia Tijoux. Ediciones Palinodia, Santiago de Chile, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Trad. Cristóbal Duran. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. “La difícil herencia de Foucault” en *Gobierno y desacuerdo. Diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière*. Trad. Tuillang Yuing Alfaro. Communes, Viña del Mar, 2016, 23-32.
- REVEL, Judith. «La naissance littéraire de la biopolitique». En ARTIERES, Philippe *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Éditions Kimé, 2004, 47-70.
- REVEL, Judith. *Foucault: un pensamiento de lo discontinuo*. Trad. Irene Agoff. Amorrortu, Buenos Aires, 2014.

Foucault: Manet e a parresía cínica

Foucault: Manet and the Cynic Parrhesia

Stela Maris da Silva

Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II, Brasil
stela.silva@ies.unespar.edu.br

Resumo: Com o fio condutor deixado por Michel Foucault, o do olhar para a arte moderna de Manet, a relação entre o cinismo da arte, a erupção do selvagem e a *atitude* como irrupção e atualização do presente, o objetivo desse texto é pensar com Foucault a relação entre o artista, a obra e o espectador na perspectiva do jogo *parresiástico* cínico, ou seja, uma atitude moderna que causa escândalo porque desnuda as convenções sociais e suas representações. Ao fazê-lo, exterioriza a verdade ao apresentá-la encarnada na dimensão elementar da existência. Em seu curso no *Collège de France* de 1984, *A coragem de verdade*, Foucault sugere que a *parresia* cínica é *trans-histórica*, no sentido de que a gesta cínica, para além do movimento filosófico específico, ressurge em outros momentos e domínios do pensamento. Um desses momentos é a Modernidade e um desses domínios é a arte, entendendo-se a primeira como atitude de Modernidade, e a segunda, como vida artista.

Palavras-chave: Parresía cínica; arte moderna de Manet; Michel Foucault; pensamento pictorial.

Abstract: With the guiding thread left by Michel Foucault, as well as Manet's look at modern art, the relationship between cynicism of art, wild eruption, and attitude, as an irruption and updating of the present, this text aimed of thinking with Foucault the relationship among the artist, the work and the spectator in a perspective of cynical parresiastic game, that is, a modern attitude that causes scandal because it reveals social conventions and their representations. Thus, when this is done, it externalizes the truth by presenting it performed in the elementary dimension of existence. In his course at the Collège de France in 1984, *The Courage of Truth*, Foucault suggests that cynical parresia is transhistorical, as cynical gesture, a part form the specific philosophical movement, rises in other moments and domains of thought. One of these moments is Modernity and one of these domains is art, since the first one is an attitude of Modernity, and the second as the artist's life.

Keywords: Cynical parresia; modern art by Manet; Michel Foucault; pictorial thought.

Fecha de recepción: 27/08/2022. Fecha de aceptación: 22/12/2022.

Stela Maris da Silva. Doutora em Filosofia, mestre em Psicologia, graduada em Filosofia; atua na Universidade Estadual do Paraná- Campus Curitiba II, Curitiba Pr. Brasil, como docente e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PROF-FILO, núcleo de União da Vitória e em diferentes cursos de Graduação na área de artes com interesses no campo da Filosofia contemporânea francesa, e arte; É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte e do Grupo de Filosofia Francesa Contemporânea do DGP do Brasil. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura. Possui publicações na área da filosofia, ética e estética.

1 Considerações iniciais

[...] haveria evidentemente muitas questões a elaborar em torno disso tudo: a própria gênese dessa função da arte como cinismo na cultura [...]; Escândalo em torno de Baudelaire, Manet, (Flaubert?); a relação entre cinismo da arte e a vida revolucionária: proximidade, fascínio de um pelo outro, (perpétua tentativa de ligar a coragem do dizer-a-verdade revolucionário à violência da arte como irrupção selvagem do verdadeiro).¹

Início o texto com duas referências para tratar do tema “Foucault e a artes”. A primeira é o lembrete acima. Trata-se de uma anotação feita por Foucault no manuscrito da aula de 29 de fevereiro de 1984. Tal lembrete pode ser entendido como pista, ou fio condutor por onde é possível ter um olhar atento para a realidade da arte: tanto sobre os pontos mais importantes relativos à arte moderna de Manet, ou seja, a atitude cínica e sua relação com o dizer-verdadeiro, manifestada na obra, quanto sobre aquilo que ainda poderia ser tratado, estudado, elaborado, em especial a “violência” da arte como irrupção do selvagem. A segunda referência é a questão da “atitude” enquanto uma ruptura íntima com o presente, introduzindo um “desligamento” entre o presente e a atualidade. A atualidade é o que irrompe o nosso presente, na visão de Foucault é um desligamento, um *décrochage* em relação à história que nos leva, especialmente em relação à arte, à atitude da experimentação do presente que atualiza esse presente. A *attitude* ou a irrupção no coração do presente da possibilidade de mudança — mais precisamente ainda de uma mudança diretamente construída por “escolhas voluntárias” das pessoas a partir da matéria mesma de suas existências. “A atitude introduz assim, desde este momento, o tema de uma ética da liberdade e da transformação, aqui entendida como uma política da diferença(...)”.² Ora, com o fio condutor deixado por Foucault, o do olhar para a arte moderna de Manet, a relação entre o cinismo da arte, a erupção do selvagem, e a *attitude*, como irrupção e atualização do presente, o objetivo desse texto é pensar com Foucault a relação entre o artista, a obra e o espectador na perspectiva do jogo *parresíastico* cínico, ou seja, uma atitude moderna que causa escândalo porque desnuda as convenções sociais e suas representações, e ao fazê-lo, exterioriza a verdade, ao apresentá-la encarnada na dimensão elementar da existência.

Sigo uma linha (ou percurso) da discussão aberta por Foucault no seu último curso do *Collège de France*, ou seja, o caminho que trata da manifestação da verdade na arte da Modernidade, o que pode fazer reemergir as lições gregas do cuidado de si como atitude criativa, inventiva do si e do outro, e, portanto, mostrar uma relação singular entre o cuidado de si, enquanto o *êthos* da Antiguidade e a

1 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II Cours au Collège de France (1983-1984)*. Seuil/Gallimard, Paris, 2009, 174.

2 REVEL, Judith. “Promenades, petits excursions et régimes d’historicité”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault : éthique et vérité 1980-1984*. Vrin, Paris, 2015, 175.

estética da existência antiga, e o deslocamento desse *êthos* para uma atitude crítica da Modernidade.

As influências da obra de Foucault no que se refere a arte, estão relacionadas a pontos estratégicos que sustentam o próprio entendimento do que é arte hoje. Suas discussões permitiram articular os estudos de cultura visual contemporânea ao seu pensamento.

2 O tema arte na obra de Foucault

O interesse de Foucault pelo tema da arte é expresso em diversas passagens de sua obra, tanto quando convoca nos seus textos, no âmbito de suas estratégias narrativas, várias obras de arte como fio condutor de reflexões, como quando trata de uma certa estética, nas análises de obras da literatura, da fotografia, da pintura, do cinema e da música. Como um “fio” de sua obra e de sua vida, a arte, ou as artes, foram “passageiras clandestinas”³ que engendraram e, pode-se afirmar, teceram uma experimentação para libertar o discurso, no interior da história que faz aquilo que se é, se fala, como se age, o que se “pinta”, o que se “escreve”, para um modo de vida diferente, uma travessia possível, talvez escandalosa, ao modo dos cínicos, para uma estética da existência, como verdade *parresíastica*.

Segundo Judith Revel⁴, o termo “arte” é usado por Foucault ao longo de seus textos com três sentidos diferentes: enquanto *ars erotica*; artes de governar; e enquanto arte como e na relação com a literatura, a pintura, a fotografia, a música, o cinema.

O primeiro sentido, referente à *ars erotica*, foi citado em *La Volonté de savoir*⁵, na parte III — “*Scientia sexualis*”. Historicamente, as *ars erotica* e a *scientia sexualis* são procedimentos para produzir a verdade sobre o sexo. Uma, relacionada à busca da verdade do sexo a partir do próprio prazer e da sua prática, levando em consideração a intensidade e a qualidade da experiência, não havendo critérios de utilidade⁶. A outra, ou seja, a *scientia sexualis*, ao contrário, a verdade sobre o sexo é da ordem do discurso, combinando o antigo instrumento da confissão com o dispositivo da medicalização do comportamento e função sexual. Em entrevista com Dreyfus e Rabinow, Foucault avalia que se enganou ao usar a ideia da *ars erótica*⁷, opondo-a à ciência sexual; ao contrário, deveria ter feito o contraste com uma prática da nossa própria cultura, mas os gregos e os romanos não tiveram

3 Referência a expressão “Grande estrangeira” utilizada por Foucault em relação a literatura.

4 REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Ellipses, Paris, 2008, 16.

5 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Gallimard, Paris, 1984, 77.

6 Cf. NEVES, Geraldo; SILVA, Vania. “Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam”. Em *Revista Tempo da Ciência*, disponível em: [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809>= 2009 10 02]

7 FOUCAULT, Michel. “À propos de la généalogie de l'étiqúe: un aperçu du travail en cours”. Em *Dits et écrits II*. Gallimard, Paris, 2001, 1434.

nenhuma *ars erótica* para poder comparar com a *ars erótica* chinesa. Ainda que ele tenha buscado as referências sobre erótico na literatura greco-romana, ele também recorreu à experiência dos asiáticos para chamar a atenção sobre alternativas à *scientia sexualis* do ocidente. Entretanto, ao explicar seu engano na *História da sexualidade*, deixa claro quando fez o contraste entre sexualidade e *ars erótica* oriental:

Eu deveria ter colocado nossa ciência sexual em oposição a uma prática contrastante de nossa própria cultura. Os gregos e os romanos não tiveram nenhuma *ars erótica* para ser comparada com a *ars erótica* chinesa — ou pelo menos não era algo muito importante em sua cultura. Eles tinham um *technè tou biou*, onde a economia do prazer representava um papel abrangente. Nesta “arte de viver” a noção de exercer uma perfeita mestria sobre alguém logo se tornou a principal saída. E a hermenêutica cristã de si constituiu uma nova elaboração desta *technè*.⁸

Technè tou biou na ética grega, nas escolhas pessoais de uma estética da existência, arte como “arte estética”, sendo o *bíos* o conteúdo da “arte”.

A “arte de viver” é uma escolha pelo cuidado de si, e aqui é importante salientar o papel da ascese, os exercícios tais como as abstinências, os exames de consciência, a meditação, a memorização etc. devem ser considerados, também em relação com a verdade. Os exercícios ascéticos, as técnicas de si, que podem ser encontradas em todas as épocas, foram se modificando. Os exercícios da “arte de viver” tomaram outras formas, pois foram deslocados, integrados aos modos de ser, por exemplo, da Renascença.

As artes de viver foram descritas como um campo que, nas palavras de Foucault, abrangia objetos totalmente diversos. Elas são artes que dizem respeito desde ao enfrentamento das questões particulares, até a conquista de um certo modo de vida. A arte de viver, a arte de morrer, a arte de se comportar, as quais são relativas a momentos da vida, a arte da retórica e, nessa, a arte da memória, relativas a atividades, e ainda artes de viver como regime geral de existência. Nestes estão o regime do corpo, o regime da alma, os modos de vida pública e privada, vida ativa ou vida de repouso, vida contemplativa. Essas artes continuaram a existir e foram sendo adequadas ao modelo de viver cristão, permanecendo até a Modernidade, porém cada vez mais com a ênfase no fazer, como artes de comportamento.

O segundo modo de Foucault usar o termo “arte” é o das “artes de governar”. Situa-se no Curso do *Collège de France Sécurité, territoire, population* de 1978. O uso do termo está vinculado à análise da economia das “artes de governar” ao longo de todo o curso. Para Foucault, a Idade Clássica tem a marca da invenção de tecnologias positivas de poder aplicáveis ao aparelho de Estado, as instituições,

⁸ FOUCAULT, Michel. “À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours”. Em *Dits et écrits II*. Paris, p.1434.

a família. Tais tecnologias são as “artes de governar” e a pastoral. Artes de governar e pastoral são os principais temas do curso de 1978.

Em *Situação do curso*, Michel Senellart, ao tratar dos temas essenciais, apresenta o termo “Governo”. Explica que tal termo é “desenhado” pela primeira vez no curso *Os anormais* (1975), quando tratou da exclusão dos leprosos, como uma “arte de governar”.

Na aula do dia 15 de fevereiro de 1978, quando está expondo sobre o pastorado, Foucault cita Gregório de Nazianzo (329 d.C.–390 d.C.), poeta e teólogo que defendeu a doutrina da Santíssima Trindade. Para ele, Gregório não deve ser esquecido, pois foi o primeiro a definir a “arte de governar” os homens pelo pastorado como *tékhnē tekhnôn, epistémē epistemôn*, “arte das artes”, “ciência das ciências”. Tal definição é repetida até o século XVIII, da forma tradicional, como se conhece: “*ars artium, regimen animarum*: o ‘regime das almas’, o ‘governo das almas’, é isso que á *ars artium*”.

Ora, essa frase deve ser entendida não apenas como um princípio fundamental, mas também em seu aspecto polêmico, pois o que era a *ars artium*, a *tékhnē tekhnôn*, a *epistémē epistemôn* antes de Gregório de Nazianzo? Era a filosofia. Ou seja, bem antes dos séculos XVII-XVIII, a *ars artium*, o que no Ocidente cristão tomava o lugar da filosofia não era outra filosofia, não era nem mesmo a teologia, era a pastoral. Era aquela arte pela qual se ensinavam as pessoas a governar os outros, ou pela qual se ensinavam os outros a se deixar governar por alguns. Esse jogo do governo de uns pelos outros, do governo cotidiano, do governo pastoral, foi isso que foi entendido durante quinze séculos como sendo a ciência por excelência, a arte de todas as artes, o saber de todos os saberes.¹⁰

Na análise de Foucault, a *ars artium* era a filosofia tomada no Ocidente cristão como arte do governo pastoral, uma arte de todas as artes.

O terceiro uso do termo “arte” é o relacionado com a literatura, a pintura, a fotografia e a música. Em sua análise sobre os estudos da pintura em Foucault, Soussloff relacionou a preocupação de Foucault com os seus contemporâneos intelectuais franceses, às críticas do próprio Foucault sobre o sujeito e o autor. Para ela, Foucault ressitua a relação entre prática da arte e a filosofia no contexto anglo-americano desde meados do século XX. Ela afirma que Foucault orientou os seus leitores e a ele próprio para uma compreensão sobre a pintura como ironia com base no que poderia, segundo a autora, ser chamado de uma história alternativa das artes. Ele rejeitou as tradicionais interpretações da história da arte, em geral baseadas nas intenções dos artistas, no tema, ou ainda na expectativa de um gênero.

Considerando o fio condutor desse trabalho, irei me ater ao terceiro modo de

9 FOUCAULT, Michel. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Seuil/ Gallimard, Paris, 2004, 154.

10 FOUCAULT, M. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, 154.

Foucault tratar o termo “arte”, ou seja, a arte enquanto linguagem artística, em especial no domínio da arte pictórica.

Na visão de Foucault, a arte “estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão”¹¹. Tais afirmações, a de que a arte estabelece com a cultura uma relação polêmica de recusa, e de que a coragem do dizer-a-verdade, em relação à violência da arte, caracteriza-se como irrupção do “selvagem”, do verdadeiro, levam a pensar que a arte abre espaço para a invenção de novas formas de vida, pois frente ao consenso da cultura é a arte que pode corajosamente dizer a verdade, provocando deslocamentos e constante atualização.

Na atitude da Modernidade, vista na atitude de Baudelaire, foi estudada por Foucault como aquela atitude que ultrapassa o limite, que excede, que desloca, gerando descontinuidades. Em tal atitude Foucault situa a arte moderna como possibilidade da invenção. Nessa perspectiva, na medida em que um quadro, uma pintura, no caso desta pesquisa, a pintura de Manet, deixa de ser um quadro-espetáculo, para ser quadro-objeto, a imagem deixa de ser imagem de ficção para ser imagem física, aquela que inaugura algo novo, que faz o espectador se deslocar.

É na arte de Baudelaire, com sua característica de arte inquieta, que podemos ligar o *bíos* e o *lógos* do sujeito, como uma verdade *parresíastica cínica*. Trata-se de atitude de vida verdadeira que fez reemergir a possibilidade de um sujeito do cuidado de si, após o “golpe de força”¹² sofrido pelo privilégio, por muito tempo concedido, ao conhecimento de si e marcadamente pelo golpe do “momento cartesiano”.

Em tal perspectiva, a criação artística passa a ter assinatura de verdade em sua materialidade, como um campo de visibilidades e de experiências, tanto para o artista como para o espectador, o qual deixa de ser observador passivo de um espetáculo para ser o outro do espectador, um “espectador outro”. Na relação entre a obra, com as suas características pictóricas, o artista em sua verdade de vida (*alethés bíos*) como obra, e o espectador que, ao ver a imagem, obriga-se a ocupar uma posição ativa, passa a fazer parte de um jogo *parresíastico* cínico (*bíos kynikos*), o jogo do arriscar a vida, do posicionar-se e expor a própria vida, do desnudar-se, numa transfiguração ético-estética.

Por fim, salienta-se que a “atitude” da Modernidade observada na arte, especialmente na pintura de Manet, fornece as condições de possibilidade para uma compreensão da trans-historicidade da *parresía* cínica, arte essa que permite a irrupção do elemental, de tudo aquilo que em uma cultura não tem possibilidade de se expressar, mas que pode se manifestar como prática e cinismo da cultura.

Foucault transgride as fronteiras que em geral são bem marcadas entre o discurso da filosofia e os outros discursos, tal como o “discurso” pictórico. Segundo

11 FOUCAULT, M. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, 174.

12 FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes, São Paulo, 2004. p. 86.

Cometa e Vaccaro¹³, estes estudos tratam de diferentes noções: “representação clássica” (*As Meninas de Velázquez*), “dispositivo visual” (panoptismo), “regime escópico”, (ocularcentrismo) “teoria do olhar” (respostas a Sartre, Lacan e Barthes), e “materialidade da pintura” (Manet).

Mas, independentemente dessa classificação de Cometa e Vaccaro, apresenta-se na sequência algumas obras estudadas por Foucault nos seus livros a partir de uma certa cronologia.

Em *História da loucura*, logo no início encontramos a menção de *A Cura da Loucura* e a *Nau dos loucos* de Jerônimo Bosch¹⁴, Brueghel e Goya mais ao final. Sobre Goya, diz Foucault:

Goya que pintava O pátio dos Loucos sem dúvida experimentava, diante desse burburinho de carne no vazio, dessas nudezas ao longo dos muros nus, algo que se aproxima de um patético contemporâneo: os ouropéis simbólicos que coroam os reis insensatos deixam visíveis corpos suplicantes, corpos oferecidos às correntes e aos chicotes, que contradiziam o delírio dos rostos menos pela miséria desse despojamento do que pela verdade humana que se manifestava em toda essa carne intacta.¹⁵

Em *As palavras e as coisas* (1966), com *Las Meninas* de Velázquez, Foucault inaugura o primeiro capítulo, como mostraremos em detalhes em item mais à frente. Nesse mesmo capítulo faz uma importante afirmação sobre a relação da linguagem com a pintura:

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. [...] Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.¹⁶

13 Cf. COMETA, Michele. “Modi dell’ekphrasis in Foucault”. Em COMETA, Michele; VACCARO, Salvo. *Lo sguardo di Foucault*. Meltemi, Roma, 2007, 38.

14 BOSCH, Heironymus. [1475-1480]. *A extração da pedra da loucura*. Pintura, óleo sobre madeira, 48 x 35 cm. Museu do Prado. A obra mostra a remoção da pedra da cabeça do paciente, o que curaria a loucura. BOSCH, Heironymus. [1490-1500]. *A nave dos loucos (Triptyque du vagabond: La Nef des fous)*. Pintura, óleo sobre madeira, 58 x 33 cm. Museu do Louvre.

15 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Gallimard, Paris, 1972, 654.

16 FOUCAULT, Michel. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris, 1966.p. 25.

Ora, nessa passagem Foucault deixa clara a relação próxima entre linguagem e pintura, sendo que a pintura é aquela que acenderá suas luzes, ainda que a linguagem seja nebulosa.

No ano seguinte, em 1967, ele escreveu *Ensaio iconográfico e arquitetura gótica* para a tradução francesa de dois livros de Panofsky, *Isto não é um cachimbo* (1968), obra dedicada a Magritte. De 1966-1968, Foucault estava na Tunísia para ministrar aulas na universidade, ensinando sobre a pintura do Quattrocento.

Nesse mesmo período estava preparando *Le noir la couleur*, um estudo sobre Manet, que não foi publicado, mas foi tratado em várias conferências, inclusive a que apresentaremos mais em detalhes, *A pintura de Manet*, de 1971. Um pouco menos conhecidos são os escritos em catálogos de exposições como o *La force de fuir* (1973), catálogo da exposição do pintor francês Paul Rebeyrolle (1926–1973), uma “Apresentação” dos desenhos de Constantin Byzantios (1924–2007), de 1974, feita para a Galeria Karl Finkler em Paris. Em 1975 escreveu *A pintura fotogênica* para o catálogo da exposição de fotografias de Gérard Fromanger (1939), na Galeria Jeanne Bucher; em 1977, fez a apresentação do pintor Máxime Defert para a Galeria Daniel Templon. Em 1982, escreveu *La pensée, l’emotion*, para apresentar a exposição de fotografias de Duane Michals. Nesse texto faz relações entre a pintura e a fotografia, mostrando a possibilidade da livre produção de imagens, numa perspectiva da constituição de um sujeito livre. Há ainda os estudos sobre Paul Klee (1879–1940) e Kandinsky (1866–1944).

Foucault não trata da arte como uma disciplina ou categoria, e do mesmo modo a estética. O fato de ele ter se interessado por obras na literatura e pintura, por autores, pintores, ter feito estudos sobre o impressionismo, sobre fotografia, desde os anos 60, não configura uma discussão sobre estética, enquanto disciplina filosófica. Ele chama a atenção para a imagem e convida para que se olhe a obra.

A materialidade da pintura de Manet, a pintura-objeto, tratada na conferência de Tunis, as obras de Rebeyrolle, podem ser exemplos dos seus diferentes estudos sobre a pintura, ou ainda a proposta de um pensar com imagens, mas não o desenvolvimento de uma teoria estética, ou disciplina estética.

3 Viver um modo de vida cínico na experiência da arte

A história do cinismo foi marcada pela atitude, como um modo de ser que mantém o próprio discurso que se justifica. Desse ponto de vista, Foucault afirma que parece ser possível fazer “uma história do cinismo da Antiguidade até nós”¹⁷.

Na aula de 29 de fevereiro, do Curso de 1984, Foucault afirma que o cinismo parece uma forma de filosofia em que o dizer a verdade está diretamente ligado ao modo de vida. Trata-se de uma nova dimensão da *parresía*, a qual se apresenta

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 164.

como desdobramento da tradição socrática do dizer a verdade. Diógenes Laércio (século III d.C.), Dion Crisóstomo (40 d.C.–120 d.C.), Epicteto (50 d.C.–135 d.C.), os textos satíricos ou críticos de Luciano (361–363 d.C.) e Juliano, o Apóstata (331d.C–363 d.C.) são nomes citados por Foucault naquela aula.

Na antiguidade, o cinismo configurava-se como uma forma de *parresía*, pois afrontava as pessoas com os seus próprios valores, desvelava aquilo que a cegueira do assujeitamento não as permite enxergar, atrai e repele. Para os cínicos, a verdade deveria ser resultado do modo de vida, proclamada para que fosse de livre acesso para todos. A verdade do *bíos* e a verdade do *lógos*, a prática da vida e o discurso de verdade, constituem uma atitude cínica. A atitude caracterizada como a encarnação radical entre *bíos* e *lógos* chamou mais a atenção de Foucault do que propriamente uma elaborada teoria. A atitude cínica como modo de vida se caracteriza como *parresía* em sua nova dimensão.

A verdade *parresiástica* cínica põe em risco a vida, porque diz do excessivo, do que excede, do elementar da existência, da verdade que ultrapassa os limites e desloca o espectador da sua posição, com um “outro olhar”, uma “vida outra”, ou o “outro do espectador”. Isso ocorre quando se estabelece um jogo situado na terceira forma de coragem da verdade, apresentada por Foucault na aula do dia 14 de março de 1984. A primeira forma de coragem é a “ousadia política”, uma insolência caracterizada pela bravura, a qual leva o democrata e também o cortesão a arriscarem a vida quando dizem algo contrário da Assembleia (democrata) ou o cortesão (Príncipe). A segunda forma de coragem é a “ironia socrática”, ou seja, aquela que gera o risco da cólera, quando há a coragem de reconhecer que o que as pessoas dizem saber elas não sabem. E a terceira forma de coragem é a do cinismo, pois a coragem está em expor a própria vida, expor não pelo dizer, mas pela própria maneira de viver numa *alethés bíos*.

A prática cínica tem uma articulação estreita com o princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso, portanto, pode ser vista enquanto forma de existência como escândalo vivo da verdade. Tal prática manifesta-se, ao longo da história do ocidente, através de possíveis suportes de transferência do modo de ser cínico, como é o caso da arte, alvo de nossa atenção nessa pesquisa.

O cinismo aponta um modo de dizer a verdade que, paradoxalmente, pode criar uma vida outra e uma estranheza filosófica. “O cinismo, parece-me, faz surgir sob uma nova luz, dá uma forma nova a esse grande e velho problema, ao mesmo tempo político e filosófico, da coragem da verdade, que havia sido tão importante em toda a história antiga”¹⁸.

Para Foucault, o modo de existência cínico foi transmitido para a cultura ocidental de formas diversas através de três principais movimentos: a ascese cristã, a militância política e a arte moderna. A arte moderna, desde o século XIX, estabelece uma relação polêmica de recusa, um cinismo aos cânones estéticos e aos valores sociais.

18 FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 215.

No que concerne à relação entre o cinismo antigo e o cinismo moderno, Foucault deixa bem clara a descontinuidade marcante, como se não tivesse havido intermediários. Entretanto, existe algo que pode aparecer “como ‘o’ cinismo através de toda a cultura europeia”¹⁹, no seu caráter de trans-historicidade. O cinismo é visto enquanto “uma categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”²⁰.

O corpo do cínico, seu cajado, suas roupas, o modo de vida são modos de manifestar a verdade. A imagem na arte moderna, como uma forma de cinismo, é um modo pelo qual a vida faz da obra uma verdade. Talvez Foucault quisesse descobrir as condições de possibilidade, através desse modo de perceber a obra e sua verdade na modernidade, de relacionar o objeto de arte com a verdade. De certo modo ele rejeita as teorias da modernidade que separam a arte da cultura, da ética, e da própria vida. Nessa direção a arte seria um desnudamento, uma redução violenta à existência elementar, uma erupção do elementar, pois contesta o que é considerado não necessário para viver. A arte, nesse sentido, apresenta-se como uma espécie de cinismo, uma prática que contesta a concepção de existência em relação aos valores sociais e as convenções da estética, ficando reduzida ao essencial transformando. Em Manet, Foucault viu um exemplo desse movimento cínico, pois na sua obra se expressa a desconfiança dos cânones estéticos da época, tem uma atitude escandalosa, um despojamento.

É na arte moderna que Foucault situa o cinismo da cultura, uma forma de se revoltar contra si mesma, mas ao mesmo tempo a arte, mesmo que não somente nela, é no mundo moderno que estão as formas mais intensas de dizer a verdade, as que não tem medo de ferir os seus espectadores, os seus interlocutores. É uma arte que rejeita, nega toda a forma já conquistada, é antiplatônica e antiaristotélica, ou seja, é capaz de fazer a redução do elementar da existência desnudando, recusando formas já adquiridas, rejeitando o conformismo da cultura. Os dois aspectos marcam o aspecto anti-cultural da arte moderna. Foucault convoca a opor esse conformismo à coragem da verdade, em sua verdade bárbara.

A arte moderna antiplatônica e antiaristotélica: redução, desnudamento do elementar da existência; recusa, rejeição perpétua de toda forma já adquirida. Essa arte moderna, sob esses dois aspectos, tem uma função que poderíamos dizer essencialmente anticultural. Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara.²¹

A *parresía cínica* também é *vrai vie*, pois conforma uma “atitude” que permeia a discussão sobre o cuidado de uma vida bela e a prática da veridicção. Tal prática também foi chamada por Foucault de “atitude *parresiástica*”, uma modalidade do dizer-a-verdade que envolve quem diz a verdade, seu pensamento, sua crença,

19 FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 157.

20 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*, 161.

21 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*, 174.

sua obra, mas vai além, pois envolve um risco em relação a si mesmo e ao outro, seu interlocutor, que, no caso da obra de arte, é o espectador. Isso acontece no jogo *parresiástico* de dizer a verdade, no qual o artista, como cínico, e sua obra renunciam as verdades injustificadas sobre ele e, ao mesmo tempo, seu interlocutor, o espectador que corajosamente reconhece como verdade para colocá-la para si mesmo.

4 A obra de arte e suas visibilidades — “pensamento pictural”

Foucault não declarou ter feito uma arqueologia das visibilidades da pintura, mas observa-se que a escolha de abrir o livro *As palavras e as coisas* com *Las Meninas*, de Velázquez, foi uma definição por colocar o quadro em posição muito importante aproximando-o da discussão que amplia a visão sobre a epistemologia das ciências. A pintura, que não foi interpretada por ele na busca de recuperar o que Velázquez quis dizer, talvez tenha sido escolhida por ser um regime discursivo específico e, assim, poder fazer parte da análise das práticas discursivas. Ou seja, o quadro é mais que um documento visual, ou simples imagem ilustrativa; é antes um modo que Foucault escolheu para formular o que pensava sobre os saberes na época clássica. Para mostrar uma ordem de saberes fundados na representação, através das relações entre espaço, o que é visível e o que está invisível, entre outros e não mais na ordem das semelhanças, característica dos saberes no final do século XVI. Trata-se de determinar, na composição da tela, em seus jogos de luz, o espaço das visibilidades e das invisibilidades, o entrecruzamento do discurso e da forma plástica.

Em *Les mots et les images*, texto (resenha) escrito para o *Le nouvel observateur* em 1967, para apresentar dois ensaios de Panofsky (*Ensaio de iconologia e Arquitetura gótica e pensamento escolástico*), Foucault deixa claro algo que mostra um problema importantíssimo de sua obra: a análise das relações entre *le discours et le visible*²². Escreve ele:

Estamos convencidos, sabemos, que tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão sua forma à ordem das coisas. Outra versão (muito fecunda, como sabemos) deste postulado de soberania discursiva que a iconografia clássica já assumia. Para Émile Mâle, formas plásticas eram textos investidos em pedra, em linhas ou em cores; analisar um capitel, uma iluminura, era manifestar o que “isso queria dizer”: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ela havia se despedido de textos²³.

Foucault transgride as fronteiras que em geral são bem marcadas entre o discurso da filosofia e os outros discursos, tal como o “discurso” pictórico. Ele coloca as

22 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”. En *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001, 649.

23 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”, 649.

obras de arte como “instauradoras de discursividade”, então é possível cogitar um “pensamento pictural”, e uma estética da imagem na ontologia do presente. As obras pictóricas são objetos históricos que em determinados momentos e condições de possibilidade foram produzidas.

Entretanto, “o pensamento da pintura pode ir além das condições históricas do pensamento de seu tempo”²⁴. Pode ir além porque, enquanto imagem, não verbaliza, mas mostra e “pensa” por imagens. Importante ressaltar que o interesse de Foucault pelas “obras” e, em específico, por “obras de arte da pintura” não passa por uma visão “estética”, mas sim pelas visibilidades, por uma preocupação epistemológica e crítica.

Se podemos deduzir dos escritos de Foucault uma estética da pintura, esta tem como princípio a eliminação de toda decisão estilística e a preferência pela dimensão de um “pensamento pictural”, do qual a matriz epistemológica e crítica exclui toda a possibilidade de uma poética normativa qualquer que seja.²⁵

Quanto a esse ponto, observa-se que Foucault não faz o estudo de um objeto artístico para dar um significado ao objeto. Ao contrário, ele se interessa pelo que a imagem faz, na dimensão do pensamento, e menos pelo que ela diz. De certa forma, ela, a imagem, pode ser comparada ao discurso. Contudo, ressalta-se que a pintura é o campo do visível, enquanto o discurso, o campo dos enunciados. Isso faz com que seja possível afirmar que a imagem na pintura também passe pelas condições de visibilidade e em cada *epistémé*, posto que há determinada possibilidade de saber — poder sobre o homem, sobre os objetos de conhecimento. Assim, o que é invisível numa pintura, numa imagem, o que é invisível para quem vê uma obra de arte, é parte integrante da invisibilidade de quem vê.

Foucault ilumina esse hiato, esse entre lugar, essa fronteira onde, segundo o enunciado caro a Maurice Blanchot, falar não é ver. Nesse entre lugar não há nenhuma garantia transcendente — seja Deus, o Homem, a Lei, a Natureza, a Comunicação —, mas é nele que o pensamento se torna possível e pensável.²⁶

Em *Foucault*, Deleuze escreve sobre a contribuição de seu amigo para pensarmos a arte como um processo de subjetivação, como um campo de experiência, um campo de experiência do pensar. Em diferentes patamares, o pensamento como invenção é também possibilidades de vida, de existência como obra de arte.

Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as “visibilidades”, e de

24 ARASSE, Daniel. “Elogio paradoxal de Michel Foucault através de *As Meninas*”. Em ARTIÈRES, Philippe. (dir.) *Michel Foucault*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2014, 251.

25 CATUCCI, Stefano. “O pensamento pictural”. Em ARTIÈRES, P. (org.) *Michel Foucault, a literatura e as artes*, 136.

26 FRANÇA, Andréa. “Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo”. Em QUEIROZ, André; CRUZ, Niva. (org.) *Foucault hoje?* 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007, 121.

que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados.²⁷

Pensar o que acontece entre o ver e o falar a partir das visibilidades que não são as formas de objetos, não se confundem com os objetos, com as qualidades sensíveis das coisas. Para explicar isso, Deleuze ressalta que Foucault propõe rachar as coisas, quebrá-las, fazê-las reverberar.

As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com as coisas, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações. Esse é o segundo aspecto que Foucault destaca em Raymond Roussel, e que talvez tenha tentado destacar em Manet.²⁸

As reverberações, as formas de luminosidade, fariam parte de um jogo de verdades, ou o que Deleuze chama de processos (*procédures*) do verdadeiro. É o *processus* de ver, que por sua vez coloca ao saber questões:

o que é que vê sobre tal estrato nesse ou naquele limiar? Não se pergunta apenas de que objetos se parte, que qualidades segue, em que estados a coisa se instala (corpus sensível), mas: como se extraem, desses objetos qualidades e coisas, visibilidades? Quem as ocupa e as vê?²⁹

Como se fosse um pintor, Foucault faz “quadros”, propõe o que Deleuze chama de quadro-descrição, uma solução para caracterizar as visibilidades, “assim como a curva-enunciado é a regulação que caracteriza as legibilidades”³⁰.

Nas aulas de História da Arte e Estética da Pintura Ocidental em Tunis (1967–1968) e nos estudos que realizava sobre Manet, Foucault estava, de certa forma, buscando entender os lugares de visibilidade próprios da pintura. Desde a análise de *Las Meninas* até os estudos sobre Manet, ele percebia que a pintura permite diagnosticar as condições de possibilidade de configurações visíveis, seja na forma representativa de *Las Meninas* ou na materialidade da *Olympia* de Manet. Segundo Triki, “[...] cuidando para não cair em um tipo de fenomenologia da experiência perceptiva [...]”³¹, a pintura permite diagnosticar “nos lugares de visibilidade que oferece a pintura, dispositivos próprios a tal pintura, ou tal formação histórica”³².

Preocupado com a escrita da arqueologia do saber, cuidando para não pensar um sujeito criador, receptor aos moldes da fenomenologia, esses estudos poderiam ter um fundamento estético baseado nas características das obras, tal como as

27 DELEUZE, Gilles. “A vida como obra de arte”. Em *Conversações (1972-1990)*. Editora 34, São Paulo, 1992, 119.

28 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Brasiliense, São Paulo, 2005, 62.

29 DELEUZE, Gilles. *Foucault*, 72.

30 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. p. 87.

31 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Édition du Seil, Paris: 2004, 58.

32 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”, 60.

análises feitas sobre as 13 obras de Manet na conferência de 1971, em que ele coloca a pintura como lugar de visibilidades, assim como um documento. “Seria, portanto, o documento por excelência que se estenderia, num plano de espaço, no campo das presenças e concomitâncias, dos novos objetos e de suas relações”³³.

Para Foucault, um quadro (pintura) pode ser considerado uma formação discursiva. Em *Ceci n'est pas une pipe* ele retoma a noção de semelhança discutida em *As palavras e as coisas*, mostrando que na pintura ocidental a representação se distingue da referência linguística, sendo que a primeira implica a semelhança e a segunda a exclui. Nesse sentido, uma mudança vai ser feita por Paul Klee e Kandinsky, pois a representação plástica e a escrita passam a ser indistintas, o que de certa forma contribuiria para que a pintura pudesse ser considerada uma forma de arquivo.

O olhar, a atividade perceptiva, configura como possibilidade crítica da filosofia, ainda que permaneça como um componente operacional do pensamento crítico. No sentido epistemológico, a dimensão estética faz a distinção entre o visível e o enunciável, mostrando uma camada da sensibilidade refratária à ordem do discurso. A visibilidade mantém uma margem que excede a ordem e, portanto, a dinâmica dos mecanismos de exclusão.

Analisando os textos de Foucault dos anos 60, Thomas Bolmain discute a prática da “arqueologia da pintura” em seu artigo *Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault*, tratando de questões da “estética pictórica”. Investigar essas questões só faz sentido se estiverem relacionadas às questões epistemológicas dedicadas à arqueologia. Por um lado, a pintura é usada como arquivo; por outro, o que ele chama de um esboço de uma arqueologia da pintura. Nesse contexto, a arqueologia é vista como uma prática e não como um método, a questão pictórica cruza, mas também compõe a arqueologia. Contudo, Bolmain salienta que devemos distinguir o fato de Foucault usar a pintura como arquivo, e o fato de ele esboçar os delineamentos de uma arqueologia da pintura, sendo Manet o elo essencial.

A pintura de Manet, com suas características, é um limiar do final da representação, assim, “a arqueologia do visual pictórico determina o limiar de uma modernidade que, como a modernidade epistêmica, é sinônimo do fim da representação”³⁴.

De outro lado, poderíamos simplesmente pensar a pintura como um tipo de saber. Um tipo de saber não resultante de pesquisa científica.

Entretanto, é preciso que se pergunte como a aquisição desse saber é possível e qual é o resultado dele. Tal questionamento foi feito por Catherine Soussloff, em artigo de 2011, no qual analisou o tema da pintura na obra de Foucault. Ora,

33 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”, 60.

34 BOLMAIN, Thomas. “Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault”. *Revue Sens Public*, 8 jan. 2010, disponível em [https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2010-sp04852/1063999ar/ = 2018 02 11],24.

se a pintura é uma modalidade de saber, os resultados seriam de outra ordem. Sustenta a autora que a análise foucaultiana dos elementos pictóricos surgiu como resultado da rejeição, tanto dos métodos sistemáticos convencionais utilizados para interpretar as pinturas quanto dos modos aceitos de interpretação, resultando numa compreensão da pintura como meio singular de analisar uma *epistémé*. Soussloff afirma que a

[...] compreensão de Foucault sobre a pintura orientou ele e seus leitores para o que poderia ser agora chamado de uma história alternativa da arte, através de um meio ou uma abordagem bem conhecida pelos filósofos e críticos literários, a da ironia.³⁵

Em *Les mots et les images*, artigo já citado Foucault afirma que a palavra e a imagem têm materialidades distintas com complexas relações de sentido. Observa que Panofsky privilegia o discurso para mostrar o visível e o dizível de determinada cultura e momento da sua história. Nessa linha, ele afirma que “o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro”³⁶. Considerando os possíveis deslocamentos para a pintura, a música, a literatura, o cinema, em momentos determinados da história da arte, seus discursos e imagens têm movimento e relações complexas mantendo suas características próprias. O que vemos não reside no que é dito, pois a forma não é um modo outro de dizer; por outro lado é manifestação, mas não é fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura.

Antes dessa análise, em *Le mots et les choses*, ele já apontava que a relação da linguagem com a pintura, pois são irredutíveis. É o que ocorre na representação em um quadro do século XVI, que se apresenta como representação, segundo Foucault, sob quatro formas que fazem da obra uma unidade articulada: linhas e cores que marcam o estilo; posicionamentos ritualísticos, valores, ou seja, as convenções; uma tipologia expressa em temas, episódios, conceitos; e finalmente, a um sistema de valores, uma sintomatologia social.

Uma pesquisa arqueológica da pintura teria como fim analisá-la como uma prática discursiva em que há uma materialidade em elementos, tais como “o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos”³⁷. Seria pesquisado, por exemplo, se o saber resultante sobre a materialidade dessa prática discursiva teria sido inserido em teorias e especulações, em receitas, e em processos e técnicas. O objetivo de uma arqueologia poderia ser o de reconstruir o discurso do artista, descobrir “o murmúrio de suas intenções” ou ainda apontar “a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo”³⁸. Mas, ao

35 SOUSSLOFF, Catherine. “Foucault on painting”. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, 113-123, 2011, disponível em: [http://www.ian-latham.com/foucault.pdf. = 2019, 01 08]

36 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”, em *Dits et écrits*, I, 649.

37 FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris:1969, 220.

38 FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*, 219-220.

contrário, a arqueologia poderia mostrar, ao menos em uma das dimensões da pintura, que esta é uma prática discursiva atravessada pela positividade de saberes, por enunciados que se sustentam em técnicas e efeitos.

5 Manet e as modificações para a pintura ocidental e a *parresía cínica*

Na Modernidade, em Manet, na pintura-objeto, Foucault vê uma importante assinalação, a imagem, para o rompimento com a representação clássica, colocando o espectador diante da obra, diferentemente da pintura como representação, com a possibilidade de olhar a partir de qualquer lugar. Foucault situa o pintor como aquele que rompe com a representação clássica dos séculos XVII e XVIII ou, em certa medida, com a analítica moderna da finitude também.

A pintura de Manet, nesse caso, seria uma outra maneira, uma outra atitude de modernidade refratária às *epistémés*, mas também um gesto cínico contemporâneo que denota não somente os limites da representação, mas também do sono antropológico e, portanto, nesse sentido ela seria equiparável, no nível discursivo, a saberes como a psicanálise, a etnologia etc. A pintura como materialidade assinala um outro lugar para o espectador, um lugar visível que rompe com a sua própria invisibilidade.

Muitos aspectos da pintura de Manet atraíram Foucault. Ele faz um paralelo, por exemplo, entre a obra literária de Flaubert e a obra pictórica de Manet. A partir de Manet, a pintura tem a sua superfície quadrilátera, e a obra literária tem o murmúrio infinito do escrito. A pintura pode expressar na sua singularidade do visível. Na obra de Manet tudo o impacta. “A feiura, por exemplo. A agressividade da feiura, como em *O balcão*. E depois a inexplicabilidade, já que ele próprio nada disse sobre a sua própria pintura”³⁹.

Em várias conferências Foucault esboçou que gostaria de escrever um livro sobre Manet e sobre o que tanto lhe chamava atenção, ou seja, o fato de a pintura de Manet não só tornar possível o impressionismo, mas também o conjunto da pintura moderna, ao quebrar convenções e inventar o quadro-objeto. O livro que receberia o nome de *Le noir et la surface* (“O negro e a superfície”) ficou inacabado e restou sendo publicado no formato de conferências.

A pintura de Manet é o título do livro e da conferência que Foucault proferiu em Milão (1967), na *Albright-Knox Art Gallery* de Buffalo (8 de abril de 1970), sobre o *Bar des Folies-Bergères*, em Florença (novembro de 1970), em Tóquio (1970), e a mais conhecida, a de Tunis (1971), com o título *A pintura de Manet*. Maryvonne Saison, editora da edição francesa do texto, relata que antes da palestra da Tunísia Foucault havia assinado um contrato com a *Éditions de Minuit*, editora que publicaria um livro sobre Manet, o qual teria o título *Le noir et la couleur*. Dos

39 FOUCAULT, M. “À quoi rêvent les philosophes?” Em *Dits et écrits, I*, 1574.

estudos realizados para esse projeto (1966), inicialmente, Foucault apresentou a conferência “O negro e a superfície” e depois “A pintura de Manet”, conforme descrito acima. Foi a partir de gravação feita em Tunis, que Rachid Triki fez a transcrição da conferência e, mais tarde, em 1989, a publicação, numa edição especial do *Les cahiers de Tunisie*, dedicada a Foucault. Nessa primeira publicação faltava o final da conferência. Mais tarde, Maryvonne Saison tomou contato com a gravação em cassete, e a transcrição publicada em 1989, bem como com Daniel Defert, que a ajudou a reconstruir uma versão mais confiável, pois havia trabalhado com Foucault na preparação de materiais para a conferência em Tunis, ocorrida no Club Haddad, em 20 de maio de 1971.

Em 2001, foi realizado um colóquio com o nome “Michel Foucault, *un regard*”, decorrente da recepção que tivera a publicação da conferência. Naquele ano, o editor e tradutor Dominique Séglard teve acesso à gravação integral da fala de Foucault. Com isso, foi concluída a publicação da versão de 2001. A edição francesa completa, intitulada *La peinture de Manet suivie de Michel Foucault un regard*, publicada em 2004 pela Éditions *du Seul*, apresenta vários textos dos participantes do Colóquio, entre eles os de Triki, Thierry de Duve, Catherine Perret, Dominique Chateau, Blandine Kriegel e Claude Imbert.

É pertinente que Manet tornou possível o impressionismo⁴⁰, mas não é a esse aspecto que ele se destaca para essa pesquisa. É possível afirmar que Manet fez outra coisa, que ele fez talvez até bem mais do que tornar possível o impressionismo.

Parece que, para além mesmo do impressionismo, o que Manet tornou possível é a pintura posterior ao impressionismo, é toda a pintura do século XX, é a pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea. Essa ruptura profunda ou essa ruptura em profundidade que Manet operou, ela é sem dúvida um pouco mais difícil de situar do que o conjunto das modificações que tornaram possível o impressionismo.⁴¹

Explicava Foucault que, depois do século XV, a tradição da pintura ocidental tentava mascarar e contornar o fato de que a pintura estava “[...] inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel”⁴². Com isso, negava-se a materialidade do quadro enquanto espaço diante do qual o espectador podia estar, se deslocar, girar. O quadro, com seu espaço e sua profundidade, dizia Foucault, “[...] representava um espaço

40 O impressionismo tem características muito próprias, pois nele há luz, movimento, uma vez que os artistas saem dos ambientes fechados, buscam elementos da natureza para fazer uma pintura que rompa com a linearidade, com as técnicas anteriores do clássico, avançando numa pintura “realista” e poética. O movimento ocorreu com um grande número de pintores que mudaram a relação entre o pintor e a natureza, o pintor e o espectador, por exemplo. Fizeram estudos sobre o espaço, integrando espaço imaginário com experiências sensíveis, com os mistérios da vida. O que muda é a atitude no pintar.

41 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivie de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison, Seuil, Paris, 2004, 22.

42 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 22.

profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”⁴³.

Um exemplo é a *Vênus de Urbino*⁴⁴, de 1538. Nessa obra, Ticiano ilumina várias partes do corpo da “deusa” do amor. O jogo entre a luz e o nu de Vênus surpreende, porém há um ponto de fuga no espaço e o corpo despido, situado na altura do seu olho esquerdo e na linha vertical de prumo na mão esquerda. Esse detalhe mascara, ilude, colocando o espectador num lugar fixo.

Entre outras características, a arte de Manet tira o espectador do seu lugar estável, quando subverte a arte clássica, baseada nos cânones de uma estética firmada na sensibilidade do espectador. Manet deixou agir os elementos materiais puros e simples do quadro, as suas propriedades em si. Faz uma ruptura com a pintura representativa.

Manet cria modificações para a pintura ocidental fazendo ressurgir as qualidades ou limitações materiais da tela. A superfície retangular, os grandes eixos verticais e horizontais, a iluminação real da tela, a possibilidade de o espectador olhá-la em um sentido ou em outro, tudo isso está presente nos quadros de Manet e é retomado e restituído nos quadros de Manet. E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro-objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar o espectador⁴⁵.

Em *La peinture de Manet*, Foucault fez várias observações sobre o que Manet realizou e especifica que ele resgatou na pintura a materialidade do quadro; que, por meio dele, é o pintor que pela primeira vez, depois da Renascença, permitiu-se utilizar e fazer valer, no interior daquilo que representava, as propriedades materiais do espaço onde pintava, qual seja a tela, a parede, entre outros. Após tais observações, procedeu a análise das obras

Na perspectiva do espaço da tela, ele analisou obras como *La musique aux Tuileries*, *Le bal masqué à l’Opéra*, *Le Port de Bordeaux*, *Argenteuil*, *Dans la serre*, *La serveuse de bocks*, *Le chemin de fer*, e *L’exécution de Maximilien*. Na perspectiva da iluminação, analisou *Le Fifre*, *Le déjeuner sur l’herbe*, *Le balcon*, e *Olympia*. E na do lugar do espectador, analisou: *Un bar aux Folies-Bergère*.

A arte de Manet não é normativa, ou seja, a sua pintura não é um lugar de representações fixas que prende o espectador em um lugar, em um ponto único de onde olhar.

Assim, percebe-se que o interesse de Foucault por Édouard Manet consiste em tentar entender e mostrar como as obras desse artista modificaram de forma decisiva a história da arte. Ele procurou perceber a pintura e como ela poderia se revelar no objeto pintura, trazendo uma forma intensa a vontade de dizer a verdade, muitas vezes de modo a ferir os seus interlocutores.

43 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 23.

44 Obra de Ticiano Vecellio. Óleo sobre tela, hoje na *Galleria degli Uffizi* em Florença na Itália.

45 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 24.

Tanto a arte como a filosofia se fazem presentes no aqui e agora, atualizando. Foucault observa que nesse fazer ocorre um deslocamento, o que chamou de transfiguração. A arte se faz atualizando *la vrai vie*; na arte, a *vie vrai* é transfiguração. É deslocamento do real como ontologia crítica de nós mesmos, um êthos, uma forma de ultrapassagem, uma atitude limite. A transfiguração exige um olhar cuidadoso e atento da realidade, um olhar que capture detalhes e linhas de força, juntamente com a decisão de fazer a realidade “outra”. “Foucault, portanto, sugere aqui que o olhar crítico, essa operação de ‘tornar visível o visível’, pode, em certos aspectos, assimilar o que a transfiguração produz no domínio estético.”⁴⁶

Gros chama de “junção explosiva” a relação entre franco falar e estilo de existência, e a possibilidade de “reversão” dos sentidos de verdade.

A verdadeira vida não é mais representada como essa existência consumada, que levaria à perfeição qualidades ou virtudes que os destinos ordinários só ressaltam com fraco brilho. Ela se torna, com os cínicos, uma vida escandalosa, inquietante, uma vida “outra”, imediatamente rejeitada, marginalizada.⁴⁷

Tal atitude reaparece nos movimentos revolucionários do século XIX e na arte de Baudelaire, Flaubert e Manet. A ideia de que a pessoa, a própria vida, é a obra de arte que deve ser cuidada é encontrada no Renascimento, “mas de uma forma diferente, e novamente no dandismo do século XIX, mas esses foram apenas breves episódios”⁴⁸.

Nessa relação, nessa “junção explosiva”, há um valor ético entre a fala corajosa de quem se arrisca dizer a verdade e a coragem de quem aceita receber a verdade. Com o tema da *parresía*, ou seja, o tema do falar francamente, do dizer verdadeiro, da coragem da verdade, Foucault problematiza o papel e o *status* da própria palavra, e mesmo da obra de arte, no jogo *parresíastico*. Como escreve na primeira aula do *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*, na análise da *parresía*, sempre será encontrada a oposição entre o que ele chamou de saber inútil, o que diz o ser das coisas e do mundo, e o dizer-a-verdade do *parresíasta*, aquele que questiona para “dizer aos indivíduos a verdade deles mesmos que se esconde a seus próprios olhos, revelar sua situação atual, seu caráter, seus defeitos, o valor de sua conduta e as consequências eventuais da decisão que eles viessem a tomar”⁴⁹.

Foucault afirma que os dois aspectos do jogo *parresíastico* são: aquele que se refere a coragem de dizer a verdade a quem queremos ajudar e dirigir na formação ética de si mesmo e a coragem de manifestar em relação e contra tudo a verdade sobre si mesmo, de mostrar tal como somos. É a esse segundo aspecto que se refere

46 CREMONESI, Laura. “Askésis, êthos, parrésia: pour une généalogie de l’attitude critique”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariana; SFORZINI, Arienne (dir). *Michel Foucault éthique et verité* (1980-1984). Vrin, Paris: 2015, 134.

47 FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, 325.

48 FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, 1443.

49 FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, 19.

quando for tratado o jogo *parresiástico* cínico na arte de Manet, ou seja, aquele em que a coragem de manifestar a verdade em relação e contra tudo, denota ao mesmo tempo a verdade sobre si mesmo, a verdade de mostrar tal como se é. Assim, a criação artística passa a ter assinatura de verdade na sua presença de pintura-objeto, como um campo de visibilidades e de experiências, tanto para o artista, como para o espectador que pode ocupar o seu lugar ativo no jogo *parresiástico* cínico ético-estético do arriscar a vida, do posicionar-se e expor a própria vida, do desnudar-se, transformar-se na sua verdade no “outro” do espectador.

A atitude da Modernidade na arte, aquela que ensina o ultrapassar o limite, exceder, transformar-se “no outro” do espectador, romper com o presente, é um modo do cuidado de si, enquanto *parresía* cínica, é estética da existência.

Bibliografia

- ARASSE, Daniel. “Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas”. Em ARTIÈRES, Philippe. (dir.) *Michel Foucault*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2914, 251.
- ARTIÈRES, Phillipe. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Trad. Pedro de Souza e Jonas Tenfen. Rafael Copetti Editor, São Paulo, 2014.
- BATAILLE, George. *Manet: biographical and critical study*. Translated Austrun Wainhouse; James Emmons, Editions d’Art Albert Skira, Cleveland, EUA, 1955.
- BATAILLE, George. *Les larmes d’Éros*. Jen-Jacques Pauvert, Paris, 1961.
- BAUDELAIRE, Chales. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- BOLMAIN, Thomas. “Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalite historique chez Foucault”. *Revue Sens Public*, 8 jan. 2010, disponível em [<https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2010-sp04852/1063999ar/> = 2018 02 11].
- BOURDIEU, Pierre. *Manet une révolution symbolique. Cour au Collège de France (1998-2000) suivis d’un inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Éditions Raisons d’agir e Seuil, Paris, 2003.
- BRUGÈRE, Fabiene. “Foucault et Baudelaire: L’enjeu de la modernité”. Em BRUGÈRE, F. et al. *Lectures de Michel Foucault, 3 Sur les dits et écrits*. Sous la direction de Pierre-François Moreau. ENS Éditions, Lyon: 2003.
- BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*. Tradução Leo G. R. Rezende, Zahar, Rio de Janeiro, 1961.
- CALOMENI, Tereza. “Foucault, Velázquez, Manet”. *Viso, Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 16, p. 73-102, 2015. Disponível em: [http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_16_TerezaCalomeni.pdf. 2019 02 28.]
- CATUCCI, Stefano “Pensamento pictural”. Em ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Trad. Pedro de Souza e Jonas Tenfen.: Rafael Copetti Editor, São Paulo, 2014.
- CATUCCI, Stefano. “Risposte al forum ‘Letteratura e arte in Foucault’”. *Materiali foucaultiani*. Disponível em: [<http://www.materialifoucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/165-materiali-foucaultiani--stefano-catucci-1.html>. = 2019 08 10 ago.]
- CHAVES, Ernani. “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt”.

Cadernos Nietzsche, v. 9, p. 41-66, 2000. Disponível em: [http://www.gen.ffeich.usp.br/sites/gen.ffeich.usp.br/files/upload/cn_09_02%20Chaves.pdf. 2019 01 07.]

- CHAVES, Ernani. *Foucault e a verdade cínica*. SP: PHI, Campinas, 2013.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- COMETA, Michele. “Modi dell’ékphrasis in Foucault”. Em COMETA, Michele; VACCARO, Salvo. *Lo sguardo di Foucault*. Meltemi, Roma, 2007.
- CREMONESI, Laura. “Askêsis, êthos, parrêsia: pour une généalogie de l’attitude critique”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariana.; SFORZINI, Ariane. (dir.). *Michel Foucault éthique et verite (1980-1984)*. Vrin, Paris: 2015,
- DÁVILA, J. “Ethique de la parole et jeu de la vérité”. Em GROS Frédéric.; LÉVY, Claude. *Foucault et la philosophie antique*. Éditions Kime, Paris, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34, São Paulo, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Éditions de Minuit, Paris, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault e as formações históricas*. Trad. Cláudio Medeiros e Mario A. Marino, N.-1 edições e Editora Filosófica Politeia, São Paulo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines* [As palavras e as coisas: arqueologia das ciências humanas. Gallimard,], Paris, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *L’archéologie du savoir*. [A arqueologia do saber]. Gallimard, Paris, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique* [História da loucura na idade Clássica]. Gallimard, Paris, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* [História da sexualidade I: a vontade de saber]. Gallimard, Paris, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II: l’usage des plaisirs* [História da sexualidade 2: o uso dos prazeres]. Gallimard, Paris, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988.

- FOUCAULT, Michel. *O pensamento exterior*. Trad. Nurimar Falci. Princípio, São Paulo, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. Loyola, São Paulo, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, II*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”. En *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison, Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart. Gallimard; Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2009.
- FOUCAULT, Michel. L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo. *Jornal La Repubblica*. It, Arquivo de 1. jul. 2009, disponível em: [<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/01/arte-di-vivere-senza-verita-perche.html>. = 2019 09 19]
- FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II* [A coragem da verdade: o governo de si e dos outros]. Cours au Collège de France (1983-1984) Ed. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Gallimard; Ehes; Seuil. Paris, 2009.
- FOUCAULT, Michel. “Com o que sonham os filósofos?” Em FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*.: Forense Universitária, Rio de Janeiro 2005.
- FRANÇA, Andréa. “Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo”. Em QUEIROZ, André; CRUZ, Niva. (org.). *Foucault hoje?* 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007,
- FRIED, Michel. *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*. Gallimard, Paris, 2000.

- GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. Loyola, São Paulo, 2007.
- GROS, Frédéric. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Trad. Marcos Marcionilo. Parábola Editorial, São Paulo, 2004.
- GROS Frédéric; LÉVY, C. *Foucault et la philosophie antique*. Éditions Kime, Paris, 2003.
- IMBERT, Claude. “Les droits de l’image”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Maryvonne Saison. Éd. du Seuil, Paris, 2004.
- KRIEGEL, Brandine. *Michel Foucault aujourd’hui*. Plon, Paris, 2004.
- LIMA, S. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. Algor, São Paulo, 2008.
- LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane.; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault: éthique et vérité (1980-1984)*. Vrin, Paris, 2015, 175.
- MACHADO, Renato. “Arqueologia, filosofia e literatura”. Em PORTOCARRERO, V.; CASTELO BRANCO, G. (org.). *Retratos Foucault*. Nau, Rio de Janeiro, 2000.
- MACHADO, Renato. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.
- MARTÍN, C. *La cronología de Las Meninas de Picasso. El Blog del Museu Picasso de Barcelona*, 13 ago. 2015. Disponível em: [<http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/la-cronologia-de-las-meninas-de-picasso/>. = 2019. 01 09.]
- MARTINS, L. R. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.
- MURICY, Katia. “Os direitos da imagem — Michel Foucault e a pintura”. *O que nos faz pensar*, v. 21, n. 31, p. 41, 2012, disponível em [<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/360>. = 2019 12 15.]
- NEVES, Geraldo; SILVA, Vania. “Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam”. Em *Revista Tempo da Ciência*, disponível em: [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809> = 2009 10 02]
- REVEL, J. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesanin. Claraluz, São Carlos, 2005.

- REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Ellipses, Paris, 2008.
- REVEL, Judith. “Promenades, petits excursions et régimes d’historicité”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault: éthique et vérité 1980-1984*. Vrin, Paris, 2015, 175.
- SABOT, P. *Lire les mots et les choses*. PUF, Paris, 2006.
- SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet. Suivie de Michel Foucault un regard*. Éditions du Seuil, Paris, 2004.
- SOUSSLOFF, Catherine. *Foucault on painting*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- SOUSSLOFF, Catherine. “Foucault on painting”. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, 113-123, 2011, disponível em [<http://www.ian-latham.com/foucault.pdf>]. = 2019, 01 08]
- TABARANT, A. *Manet et ses œuvres*. *The Art Bulletin*, v. 30, n. 3, p. 236-241, 1948. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3047191>. Acesso em: 19 dez. 2019.
- TALON-HUGON, C. “Manet ou le désarroi du spectateur”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Suivie de Michel Foucault un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivie de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Édition du Seil, Paris: 2004.

II

MATERIALES

Foucault y el teatro: el *Collectif F71*

Foucault and the theatre: the Collectif F71

Emmanuelle Lafon

Collectif F71, Francia

Presentación: Foucault y el teatro

En el marco de las “Jornadas Foucault y las artes” que tuvieron lugar los días 21 y 22 de septiembre de 2022 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, se dedicó una sesión a la relación del filósofo con el teatro, para ello se contó con la inestimable presencia de Emmanuelle Lafon, miembro del Collectif F71. Se trata de un colectivo que desde hace 12 años hace teatro a partir del pensamiento y la obra de Foucault. La relación de Foucault con el teatro que encarna el Collectif F71 puede rastrearse en otros eventos, remontándonos a 2004 cuando Jean Jourdeuil puso en escena “Michel Foucault, choses dites, choses vues” durante el Festival de Otoño. Más tarde, en 2010 Michel Richard llevó a cabo “L’artiste et le Dire-vrai” en el Festival d’Avignon y en 2022 llegó a España “Pundonor” de Andrea Garrote y Rafael Spregelburd.

En el manifiesto del Teatro de la Crueldad Artaud reclama: «El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no solo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente»¹

El presente artículo es la transcripción y traducción de la conferencia homónima presentada en las Jornadas Foucault y las artes que tuvieron lugar los días 20 y 21 de septiembre de 2022 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

¹ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001, 104.

Este replanteamiento, puesta en duda, deconstrucción del exterior y el interior armoniza con la idea del teatro como resistencia y transformación. El *Collectif F71* considera que el pensamiento de Foucault estimula la sensibilidad del día a día, cuestiona lo real, los sistemas de pensamiento, las intuiciones, desplaza los puntos de vista, las formas de hacer, de actuar, los hábitos. Proponen confrontar las maneras en las que el pensamiento de Foucault resuena íntimamente en los cuerpos individuales, en las diferentes sensibilidades. Su manera de trabajar consiste en ser todas al mismo tiempo actrices, directoras, dramaturgas, sin jerarquía.

Llevar este trabajo al teatro es extender esta experiencia al público, proponer a los espectadores actuar con ellas. Escriben a partir de archivos, textos literarios, artículos, dibujos, materiales de la realidad que recolectan. Sus espectáculos se nutren también de etapas de trabajo, talleres, encuentros con el público.

Debido a diversidad de su dramaturgia y a su forma colectiva, el trabajo se constituye en un ir y venir entre el tiempo sobre el escenario y el contacto con los diferentes públicos. Acción cultural y creación están íntima y necesariamente ligadas. La representación no está cerrada sobre ella misma si no inscrita en un tiempo y un espacio más grande que no son solamente los nuestros. Está prendida en una red que la sobrepasa.

En 2015, Ariana Sforzini presenta una tesis titulada *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, esta tesis va acompañada de una entrevista a Stéphanie Farison miembro fundadora del *Collectif F71*, a la pregunta «¿Cuáles son, en su opinión, los puntos fuertes de Foucault en el teatro?» Ella responde:

«Su mayor fuerza es la manera que tiene Foucault de desplazar ligeramente la mirada para hacernos percibir un hábito, la realidad que no es interrogada, ese especie de intersticio en el que podemos meternos para ver la realidad de otra manera. De hecho, ¡es precisamente eso lo que hace el teatro!, una obra de teatro se construye para procurar al público la experiencia de una percepción ampliada y distinta del mundo. Los buenos dramaturgos observan un problema desde diferentes puntos de vista; ya desde el hecho de que ponen en escena varios personajes tenemos una percepción ampliada de la realidad. La realidad no cambia sus dimensiones, es la percepción que podemos tener lo que se modifica. Y ese es exactamente el camino de Foucault. Tenemos a menudo la impresión de seguir el mismo trabajo que Foucault, salvo que él lo hizo en el campo social y político mientras que nosotras lo hacemos en la escena teatral.

Además, otra gran fuerza teatral propia de los textos foucaultianos es la manera que tienen de renombrar el espacio, la arquitectura, los dispositivos espaciales, la manera en la que se sitúan, su historia, su fecha de nacimiento y de fin, su contingencia y la posibilidad abierta de transformarlos. Es evidentemente un recorrido que nos interpela y nos tienta como mujeres de teatro. En el teatro uno se interroga sobre los dispositivos de posicionamiento, de palabra y de escucha a adoptar para permitir una experiencia común, por ejemplo; hay una maleabilidad

del espacio. Tener un filósofo como Foucault, que ha trabajado precisamente sobre esas problemáticas nos ayuda mucho a expandir nuestra mirada fuera del ámbito teatral conservando las mismas interrogaciones fundamentales. De golpe nos damos cuenta de que nuestro trabajo atraviesa un campo que no es sólo escénico si no social, más grande y cotidiano, incluso ciudadano.»²

Desde esta perspectiva la escena teatral aparece como lugar de resistencia y en ella, el cuerpo como protagonista. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* Foucault dice que «contra el dispositivo de la sexualidad, el punto de apoyo del contra-ataque no debe ser el sexo-deseo sino los cuerpos y los placeres»³. La relación entre el cuerpo y el teatro queda así resumida en las palabras de Jean-Luc Nancy: «Nos encontramos entonces en el orden del cuerpo y del teatro. El cuerpo es lo que viene, se aproxima sobre una escena; y el teatro es aquello que da lugar al acercamiento de un cuerpo»⁴.

No por casualidad una de las obras del *Collectif F71* gira en torno a la conferencia “El cuerpo utópico”. En esta conferencia Foucault apuesta por un lenguaje literario mediante el cual deambula en la ambivalencia entre dos utopías del cuerpo: la del cuerpo incorpóreo y la del cuerpo negado bajo la pureza del alma. Estas dos primeras utopías, «lugar fuera de todos los lugares» como dice el texto, se encuentran con la resistencia del cuerpo: «pero mi cuerpo, a decir verdad, no se deja someter. Después de todo, él mismo tiene sus recursos propios de lo fantástico; también él posee lugares sin lugar y lugares más profundos, más obstinados todavía que el alma, que la tumba, que el encanto de los magos»⁵. El cuerpo resiste y desplaza el lugar desde el que se enuncia el discurso gracias a su impenetrabilidad, su invisibilidad, su cara oculta. Así el cuerpo deviene actor utópico en un contexto que bien podemos situar en el teatro, «tatuarse, maquillarse, enmascararse es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles (...), hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro»⁶.

Paula Sánchez Mayor

2 SFORZINI, Arianna, *Scènes de la vérité : Michel Foucault et le théâtre*. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía. Université Paris-Est (París, Francia); Università degli studi (Padua, Italia), 2015, 454 (la traducción es nuestra).

3 FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 2014, 148.

4 NANCY, Jean-Luc, *La partición de las artes*, Pre-Textos, Valencia, 2013, 322.

5 FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, 10.

6 FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 13-14.

El *Collectif F71*

El colectivo fue co-fundado en 2004 por Sabrina Baldassarra, Sthéphanie Farison, Sara Louis, Lucie Nicolas y yo misma. Lucie Valon se unió a nosotras más tarde. Durante 15 años hemos hecho espectáculos, performances, workshops, en teatros, escuelas, prisiones, museos y bibliotecas. Compartimos los roles de directoras de escena, dramaturgas, actrices y productoras. Funcionamos realmente de manera colectiva, validamos juntas todas nuestras decisiones, y cuando se firma un espectáculo no se sabe qué idea viene de cada una.

¿Por qué Foucault?

Como por azar... o no.

En 2003 el festival de Avignon fue anulado, éramos trabajadores temporales del espectáculo, nos movilizábamos para defender el régimen específico que reconociera la discontinuidad de nuestros empleos, teníamos entre 25 y 30 años, nos dimos cuenta de que nacimos con la llegada de la izquierda al poder en Francia, hablábamos, discutíamos, salimos de las grandes escuelas de teatro... En este contexto conocimos a un historiador, Philippe Artières, presidente del centro Michel Foucault, que sacó un libro junto a Michelle Zancarini-Fournel y Laurent Quéro: *Le groupe d'information sur les prisons. Archives d'un lutte, 1970-1972*. Y así llega el año 2004, todo el mundo hablaba de Michel Foucault porque era el aniversario de su muerte. Nosotras no conocíamos ni la obra ni el hombre... baste esto como contexto.

« Quand les gens suivent Foucault, quand ils sont passionnés par lui, c'est parce qu'ils ont quelque chose à faire avec lui, dans leur propre travail, dans leur existence autonome. Ce n'est pas seulement une question de compréhension ou d'accord intellectuel, mais d'intensité, de résonance, d'accord musical. »

Gilles Deleuze

Hemos trabajado colectivamente para hacer teatro a partir del pensamiento y de la obra de Michel Foucault. Este pensamiento «exaspera nuestra sensibilidad de todos los días» (“Hay que exasperar nuestra sensibilidad de todos los días”, leído en la revista *Intolérable* en 1971), ella cuestiona lo real, desplaza nuestros puntos



de vista, nuestros hábitos, nuestros cuerpos... Ella demanda ser introducida: es la famosa “caja de herramientas” evocada por Gilles Deleuze.

Proponernos ser a la vez actrices, directoras de escena, dramaturgas, sin jerarquía, es inquietar nuestra práctica artística, hacerla temblar para revisarla.

¿Y por qué 71?

Porque nuestro primer espectáculo, creado en 2004, funciona como una crónica del año 1971, lo que da nombre al colectivo Foucault 71.

En principio no habíamos decidido crear un colectivo de teatro, habíamos sido conmovidas por las formas de ver, de pensar, de problematizar propias de Foucault que nos llevaron a trabajar colectivamente.

Nom de la prison : _____
 Division _____
 Quartier _____
 Pavillon _____
 Condane _____

VISITES

Avez-vous des visites ? _____

Combien par mois ? _____

Combien de temps fait-on la queue dehors ? _____
 à l'intérieur de la prison pour
 vous rendre visite ? _____

Qu'a fait-il perdre des heures de travail à votre
 famille ? _____

Durée exante d'un parloir ? _____

Pouvez-vous décrire les conditions de la visite (ce qui
 vous paraît le plus intolérable) ? _____

Votre avocat vient-il à la prison ? _____

LETRES

Pouvez-vous raconter des exemples de censure concernant
 votre courrier avec votre famille et vos amis ? _____

VOS DROITS

Avez-vous eu connaissance du règlement de la prison ? _____
 Comment ? _____

Vous a-t-on dit quels étaient vos droits en prison ? _____
 Qui vous l'a dit ? _____
 Au bout de combien de temps ? _____

PROMENADE

Comment se passent les promenades ? _____

NOURRITURE

Combien de fois par semaine manger-vous de la
 viande ? _____
 des fruits ? _____
 Quantités ? _____

Qualité des aliments que vous recevez ? _____

Avez-vous eu des maladies dues à l'alimentation
 (perte de cheveux, caries dentaires, maux
 d'estomac, troubles intestinaux, etc) ? _____

CANTINE

Avez-vous les moyens de cantiner ? _____

Combien cela vous coûte-t-il par mois ? _____

Qu'est-ce que vous cantinez ? _____

Quels articles non alimentaires trouve-t-on à la
 cantine ? Pouvez vous donner quelques prix ? _____

FOUCAULT 71 (2004)

El espectáculo *Foucault 71*, a la manera de una extracción geológica, es una vía de acceso simple y concreta en el pensamiento y la trayectoria de Michel Foucault. Es una entrada histórica que nos permite tejer las líneas entre el año 1971 y nuestra época, e interferir en nuestro propio pensamiento y nuestra subjetividad en esa red.

Hemos elegido recorrer el año 1971 a través de tres acontecimientos claves de la Historia en los que Foucault interviene.

1. La creación del GIP (Groupe Information Prison): al día siguiente de mayo del 68 la contestación se volvió multiforme. El nuevo ministro del interior

impone un estado policial fuerte, la ley “anti-casseur” es instaurada. La izquierda proletaria es declarada ilegal, numerosos militantes son encarcelados y descubren desde el interior la situación intolerable de los prisioneros. Michel Foucault, Jean-Marie Domenach y Pierre Vidal-Naquet crean el GIP para trazar un estado de los lugares de prisión, darlo a conocer a todos y sobre todo dar la palabra a los detenidos mismos: se trata de reunir información y hacerla circular.

2. El affaire Jaubert: Alain Jaubert, periodista del *Nouvel Observateur*, fue golpeado por la policía. Bajo el impulso de Michel Foucault se crea una Comisión de información que reúne a intelectuales y periodistas (Gilles Deleuze, Denis Perrier-Daville, Claude Mauriac, Denis Langlois...) a fin de llevar una contra-investigación y denunciar la impunidad de la policía y la justicia, así como su relación con la prensa.

3. El comité Djellali: un joven argelino de 15 años es asesinado por su conserje en el barrio de la Goutte-d’Or en París. Se habla de crimen racista. Los intelectuales y militantes se movilizan en el seno de un comité bautizado Djellali (entre los que se encuentran Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Claude Mauriac, Alain Jaubert, Catherine Von Bülow...). Este affaire muestra, notablemente, el fracaso de los intelectuales en un contexto complejo y en una ámbito que no es el suyo, fracaso que todos ellos constatan.





Lo que nos ha seducido en Michel Foucault es su manera de unir teoría y práctica. Sin tesis, discurso dogmático ni solución dispuesta a ser aplicada. Sino una postura: hablar de lo que se conoce (ser o hacerse experto de la situación), hacer emerger la información basándose en la experiencia de todos (y en particular de aquellos que son concernidos), y hablar a partir del lugar que se ocupa y no del de los otros. Esta “indignidad de hablar por los otros”, tal y como la califica Deleuze, va a la par con un gran respeto por la palabra, por todas las palabras y por consiguiente por el archivo amorosamente exhumado de las bibliotecas.

En el espectáculo *Foucault 71* no hay una sola línea extraída de la obra escrita de Foucault. Nuestro guion está constituido por trazos, sonoros y visuales, que son también tomados de las palabras públicas: entrevistas, manifiestos, slogans, encuestas, artículos de prensa, cartas, cuestionarios.

Fotos, emisiones de radio o de televisión que vienen de Foucault, de otros testimonios y protagonistas (intelectuales, detenidos, vigilantes, militantes, médicos, abogados, historiadores, periodistas...). Realizamos nosotras mismas las grabaciones en las que se conjugan voces de 1971 y de hoy día.

Dichos y escritos es una mina de oro para nosotras. Es una suma de documentos con mucho potencial dramático porque son a menudo dirigidos, tomados en eventos, movimiento, están hechos para ser dichos.

Buscamos el trato escénico más apropiado a cada toma de palabra: de la proyección de la escritura manuscrita haciendo hasta la encarnación de un personaje.

Asumimos cada una en nuestro turno los roles de Foucault o C.

Mauriac, interpretando conscientemente el desfase entre nuestra identidad femenina y aquella que usurpamos.

Un subtítulo proyectado anuncia las palabras dichas y su fuente. “Poco importa quien habla”, decía Foucault. Pasándonos el relevo, nos recreamos en este anonimato y lo afirmamos: el teatro, el espacio, la técnica se hacen a la vista, interpretándolos y confrontándolos unos a otros subjetivamos los discursos y permitimos al espectador criticarlo.

El público es integrado en el proceso de arqueología del discurso. Es invitado a tomar el lugar con nosotras en el dispositivo escénico. Las escenas evolucionan alrededor de los espectadores y la perspectiva se invierte a veces hasta el punto de pedir una cierta movilidad. Los espectadores son también actores de nuestra escenografía: periodistas invitados a la rueda de prensa del GIP, militantes reunidos en un local asociativo o en el salón de la calle de Vaugirard...

El espacio es al mismo tiempo íntimo (mesas y sillas banales, lámparas de interior...) y público (carteles del GIP y fotos colgadas en las paredes, micrófonos y megáfonos para tomar la palabra, hay siempre una puerta que se abre hacia el exterior de la sala)

Foucault 71 lo interpretamos en la cárcel y, como para cualquiera que pone un pie en la cárcel, es un choque.

«La prisión es el único lugar donde el poder se manifiesta en el estado desnudo de sus dimensiones más excesivas, y se justifica como poder moral (...). Es eso lo que es fascinante en las cárceles, que por una vez el poder no se esconde, no se enmascara, se muestra como tiranía en los más ínfimos detalles, cínicamente» dice Michel Foucault a Gilles Deleuze en *Les intelectuales et le pouvoir* (1972, L'arc nº49), al final de *Foucault 71*, como un pasaje hacia *La prison*, nuestro segundo espectáculo creado en 2006.





La prison (2006)

Para escribir *La Prison* nos nutrimos de *Surveiller et punir, naissance de la prison*, pero también de nuestra propia experiencia: el proceso colectivo del trabajo, representaciones e intervenciones en detenciones, intercambios generados por encuentros con los espectadores, investigadores, miembros de la cárcel: educadores, médicos, militantes...

Hemos intentado mil veces interpretar extractos de *Surveiller et punir*, que Foucault publica él mismo a raíz de su experiencia en la cárcel (1975), fue en vano. A pesar de un increíble sentido del ritmo, el tiempo y el espacio, de un verdadero arte para la puesta en escena (por ejemplo: el montaje inicial, un suplicio y un empleo del tiempo), no conseguimos descomponer el texto, interpretarlo sin longitud, didactismo, hastío.

Se trata para nosotras de sacar esta materia de su dominio científico y filosófico y llevarla al tamiz de la teatralidad, desplazarla, transformarla, arrastrarla a espacios de pura poesía, encarnarla, de suerte que no sea solo inteligible sino sensible.

Una de las *performances* consiste en un cartón en el suelo se desplaza, no se sabe cómo hace para avanzar solo, se detiene y se escucha:

«¿Qué es un individuo peligroso?

¿Puede ser que un individuo sea intrínsecamente peligroso?

¿Hay individuos más peligrosos que otros?

¿Cómo se puede reconocerlos?

Le voy a pedir que cierren sus ojos.

Me voy a salir.

Cierren sus ojos y quédense con la imagen del individuo peligroso dentro de sus cabezas.

Cuento hacia 3.

1, 2, 3.

Salgo. No hagan trampas.

- Señoritas y señores, pueden abrir los ojos.»

El texto que abre el espectáculo es un índice, el de *Guide du prisonnier*, concebido por el OIP (Observatoire International des Prisons)

Una acumulación de preguntas. Es desde el lugar donde nosotras estamos, es decir, en el exterior de las paredes y lejos de todo conocimiento específico, desde donde interrogamos la institución carcelaria. Privilegiamos la subjetividad de nuestra mirada y contrarrestamos así la inaccesibilidad que supone el tema “prisión”.

Aunando, a cinco voces, en este índice, los personajes, situaciones, ficciones toman forma: ¿quién habla? ¿Una periodista, una estudiante de derecho, una familiar de una persona detenida, una persona detenida, una futura experta en detención, una poeta, usted, una niña?

En la lectura de Foucault es la evidencia de la evidencia lo que nos llama. La prisión no ha existido siempre. Entonces, ¿qué es este edificio, esta institución, su función, su rol en la sociedad? ¿Qué dispositivos, puestos en obra en la institución carcelaria, ha sido igualmente llevados al exterior? ¿Se puede encontrar este modelo de vigilancia, de disciplinamiento de los cuerpos y los comportamientos en la calle, la escuela, el hospital, etc.?

Actuamos siempre en falda y tacones. Somos en cada ocasión Foucault, Beccaria, Vermeil, Mably, Rousseau de la Combe, y Bentham, un pingüino equipado con un brazalete electrónico, una madre, una paciente, engalanadas a veces

OIP LE GUIDE DU PRISONNIER

EMMANUELLE:

Que se passe-t-il à l'arrivée en prison ?
Est-il possible de téléphoner ?
Qu'est-ce que le "quartier amants" ?
Qu'est-ce que le registre d'écrou ?
Qu'est-ce que l'acte d'écrou ?
Le détenu peut-il se laver dès l'arrivée en prison ?
Que deviennent les objets en possession du détenu lors de l'arrivée en prison ?
Quelle est la surface moyenne d'une cellule ?
Les détenus sont-ils enfermés seuls ou à plusieurs ?
Peut-on choisir sa cellule ou demander à en changer ?
Peut-on aménager sa cellule ?
Qui peut entrer dans la cellule la nuit ?
Quelles sont les dispositions en matière de literie ?
Qui est chargé de l'entretien des cellules ?
Le détenu doit-il respecter des règles d'hygiène corporelle ?
Peut-on porter ses vêtements personnels en détention ?
Peut-on laver son linge ?
La consommation d'alcool est-elle autorisée ?
Quels produits trouve-t-on en cantine ?
Comment sont fixés les prix des produits vendus en cantine ?
Qu'appelle-t-on la "cantine exceptionnelle" et la "cantine extérieure" ?
Un recours est-il possible contre les décisions en matière de cantine ?
Qu'est-ce que la cantine ?
Une promenade quotidienne est-elle obligatoire ?
Qu'est-ce que le "parc pénitentiaire" ?
Qu'est-ce que le "parc pénitentiaire" ?
Quelles sont les activités socio-culturelles ?
Qui organise les activités socio-culturelles ?
Qui sont les intervenants culturels ?
Les détenus peuvent-ils se voir communiquer les bilans financiers des associations socio-culturelles ?
Comment s'organise la pratique religieuse ?
Comment s'organise une séance de sport ?
Fournit-on aux détenus une tenue de sport ?
Qui est responsable de la bibliothèque ?
Tous les établissements disposent-ils d'une bibliothèque ?
Combien coûte la location d'un poste de télévision ?
Comment se déroule la commande de matériel informatique ?
Les détenus doivent-ils payer les cours par correspondance ?
Le travail est-il obligatoire ?
Les détenus peuvent-ils travailler pour leur propre compte ?
Comment sont vendus les rémunérations ?
Que faire en cas d'accident de travail ?
Les détenus peuvent-ils avoir un livret d'épargne ?
Qu'appelle-t-on un détenu "résident" ?
Qui est considéré comme détenu ?
Qu'est-ce qu'un détenu "prévenu" ?
Est-il possible de téléphoner ?
Qu'est-ce qu'une maison d'arrêt ?
Qu'est-ce qu'un établissement pour peines ?
Qu'est-ce qu'un centre de détention ?
Qu'est-ce qu'un centre pour peines aménagées ?
Qu'est-ce qu'un centre ou quartier de semi-libérés ?
Des établissements spécifiques sont-ils prévus pour les femmes ?





de accesorios, una chaqueta con lentejuelas (cuanto interpretamos a Foucault, hemos comprendido su lado de *rock star*).

Nuestro dispositivo escenográfico tiene una función dramática de primer plano.

Se trata de una sala blanca en la que las gradas tienen la forma de un “panóptico”, un círculo perforado por tramos. Eso forma más o menos pequeños triángulos de asientos en función de las plataformas. Actuamos en el centro, como en una plaza, la pista de un circo, y también alrededor, en la periferia y en los tramos. En el centro estamos bajo el foco de los proyectores, brillamos o, al

contrario, caemos en la trampa por el ascenso de todas las miradas. Es el caso del individuo peligroso que avanza dulcemente en su caja. No salimos jamás de este espacio, aunque no estemos actuando, como los espectadores que pueden saber siempre donde estamos. Este dispositivo nos pone en el corazón de un juego de exposición o super-exposición. La vigilancia, desde el panóptico de Jeremy Bentham hasta la reciente noción de trazabilidad, todo lo que ver y ser visto puede significar constituye la clave del espectáculo. Nos servimos de numerosos efectos de luces que hemos manipulado.





QUI SUIS-JE MAINTENANT? (2011)

Siempre hemos estado fascinadas por la teatralidad de la escritura de Foucault, su fisicalidad también. Nos ponemos de acuerdo para interpretar, es decir, encarnar, hacer escuchar uno de sus textos.

En esta ocasión se trata de *La vie des hommes infâmes*, que data de 1977, prefacio a un libro por venir en el que Foucault tiene el proyecto de presentar una “antología de existencias”. Lo que nos sorprende aquí es un Foucault enamorado del archivo, un Foucault artista, obsesionado por la emoción primera sentida en la lectura de algunos archivos. ¿Cómo lo real puede producir una emoción cercana a la emoción artística? Esta es la pregunta que compartimos.

El título del tercer espectáculo toma la forma de una pregunta precisamente, se llama *Qui suis-je maintenant?*, lo creamos en 2011.

Otro colectivo llamado “Collectif Maurice Florence” propuso en 2009 una continuación a este prefacio, “paréntesis abierto” como ellos dicen, “y nunca cerrado”, bajo la forma de una exposición titulada *Archives de l'infamie, une collection imaginaire*, presentada en Lyon. El colectivo MF es el mismo Philippe Artieres, es Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville, Pascal Michon, Judith Revel, “reunidos en alguna parte” cito “entre historia, filosofía y sociología”.

Una de nosotras interpreta este prefacio delante de una gran sábana en la que está proyectado el manuscrito de Foucault y sus propias transcripciones de archivos. Al final ella reescribe esta pantalla/película/piel e invita a los espectadores a entrar en la sala de la representación.

Esta vez elegimos un dispositivo de representación más convencional: la clásica relación teatral frontal. Los espectadores están sentados en las gradas, miran en la misma dirección al mismo tiempo. Actuamos de esta manera como en un cuadro en el que planos diferentes se suceden, uno a lo lejos, otro en el medio y un primer plano. Estos espacios son separados por cortinas de tela que dan un efecto borroso a las imágenes, pensamos en la técnica del *sfumato*. Así no dejamos de aparecer y desaparecer, entrar y salir de entre bastidores, cambiamos diez veces de ropa, evocamos mil vidas en unas pocas palabras dichas o proyectadas. También hemos compuesto nuestro herbario de noticias, cartas, sellos, cuadernos antropométrico, fichas de identidad, coberturas de *Déetective magazine*, nota encontrada en un niño abandonado, cuadernos de cautividad, álbum de cromos Panini y con ello hemos poblado el teatro.

NOTRE CORPS UTOPIQUE (2014)

Nos encaminamos en la experiencia sensible, física, de este pensamiento y del hombre, descubriendo un registro de su voz, un registro de su cuerpo de alguna manera: es una conferencia radiofónica que pronuncia en 1966 en France Culture, *Le corps utopique*. Michel Foucault cuestiona el cuerpo como un territorio. Espacio a priori limitado, personal, impuesto a cada uno, a cada una, pero también espacio común a todos y todas.



“En todo caso hay una cosa clara, el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías”, dice Foucault.

Habla en primera persona, se desdobra para observarse mejor, hace de su cuerpo un personaje. Se dirige a los oyentes radiofónicos, es un poco abstracto, pero aun así les apela. El estilo es más malicioso que nunca. Nosotras lo dirigimos a los cuerpos vivos de los espectadores, “nuestros iguales, nuestros hermanos”. ¿Cómo apropiarse colectivamente de este cuerpo utópico, lugar de todas las posibilidades, los contrarios? ¿Cómo representar esta “gran rabia utópica” que nos sacude, lucha en nosotros y también nos apacigua? ¿Y cómo expandir nuestra experiencia colectiva artística?

Titulamos a este espectáculo *Notre corps utopique*, fue creado en 2014.





La conferencia es pronunciada por nosotras, en coro o individualmente, completada por un grupo de principiantes, jóvenes y no tan jóvenes, mujeres, hombres, etc., grupo social heterogéneo, que en un momento dado del espectáculo se une a nosotras en escena para hacer una frase juntos. Pueden quedarse con nosotras si así lo desean, continuar mirando todo y siendo mirados: el espacio puede volverse también bifrontal en función de las representaciones.

No se trata de un gran texto filosófico, procede más bien por asociación de ideas y entra en resonancia con una multitud de obras literarias, pero también de mitos, de ritos. También nosotras asociamos otras escrituras: *Le corps sans organe* de Deleuze y Guattari, *Le double* de Dostoïevski, pero también Burroughs, Lewis Carroll, resuena Camille en *Le Mépris* de Godard que pregunta si te gustan mis piernas y mis senos, etc., También está Yves Klein del que recogemos los *Anthropométries*.





Nuestra escenógrafa, Jane Joyet, propone una carta que nosotras dibujamos en el suelo con tiza a lo largo de la representación. Trabajamos con un coreógrafo, Stéphanne Fratti para organizar nuestros cuerpos en el espacio.



Este espectáculo da lugar a numerosas declinaciones, sobre todo en Mac Val, el museo de arte contemporáneo de Val-de-Marne.



A raíz de este espectáculo rodamos un corto⁷.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 2001
- FOUCAULT, Michel, *EL cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. Víctor Goldstein Nueva Visión, Buenos Aires, 2010
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guinzáguo Siglo XXI, Madrid, 2014
- NANCY, Jean-Luc, *La partición de las artes*. Trad. Cristina Rodríguez Marciel, Pre-textos, Valencia, 2013
- SFORZINI, Arianna, *Scènes de la vérité : Michel Foucault et le théâtre*. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía. Université Paris-Est (París, Francia); Università degli studi (Padua, Italia), 2015.

Traducción de Paula Sánchez Mayor

⁷ El corto *Notre corps utopique* fue exhibido en las jornadas *Foucault y las artes* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

III

RESEÑAS

IR A CLASE CON FOUCAULT. JOSÉ LUIS MORENO PESTAÑA (ED.). ESPAÑA: SIGLO XXI, 2021.

Michel Foucault fue sin lugar a dudas uno de los filósofos franceses más importantes del siglo XX, sea ya por la potencia de sus ideas como por la enorme influencia de su pensamiento, que lejos de agotarse se consolida cada vez más con el pasar de los años. Si bien se suele enmarcar mayoritariamente en el campo de la filosofía lo cierto es que sus contribuciones lograron traspasar las barreras disciplinarias para permear en otras esferas del saber tales como la historia o la sociología – *Vigilar y castigar* o *La historia de la sexualidad* son una clara evidencia de esto –. Su influencia en lengua hispana es de indudable cuestionamiento, pudiéndose demostrar no solo en el hecho de que sus obras han sido traducidas y difundidas por prestigiosas editoriales tales como Akal, Siglo XXI o Fondo de Cultura Económica, sino también en los numerosos artículos académicos y libros que se publican sobre él.

En base a esto último cabría entonces preguntarse legítimamente: ¿Qué puede aportarnos un nuevo libro sobre Foucault que no podamos encontrar en los ya publicados sobre él? Bajo el constante riesgo de caer en la reiteración argumental, José Luis Moreno Pestaña, editor del libro, y el resto de los autores que conforman la presente edición – dicho sea de paso, expertos en el pensamiento del filósofo francés – sortean este obstáculo al entregarnos uno de los estudio más completos, detallados y actualizados que se hayan publicado en los últimos años sobre los famosos seminarios dictados por Foucault en el Collège de France durante las décadas de 1970 y 1980. Cada uno de los capítulos se aboca a analizar en específico estos seminarios con una gran

particularidad, a saber, vinculándolos con el respectivo contexto histórico e intelectual de la época, permitiéndole de esta forma a los autores vislumbrar asimismo la evolución del pensamiento de Foucault.

Como bien señala José Luis Moreno, a través del estudio de estos textos se puede “ir al aula con Foucault” en dos sentidos. Por un lado, reviviendo qué fue lo que dijo, en qué contexto lo dijo y bajo qué sentido lo dijo, en otras palabras, entendiendo los argumentos y las tesis foucaultianas de la manera más sustantiva posibles sin limitarse únicamente a lo dicho textualmente por Foucault. Por otro, introduciendo estas conferencias al contexto actual para un público sumamente amplio y no necesariamente experto en el tema.

Uno de los aspectos más interesantes que se logra entrever a lo largo de los capítulos es la innovadora forma que tiene Foucault de hacer filosofía que lo alejan del canon tradicional al tiempo que le otorgan un sello personal único como intelectual. Se aleja de la forma tradicional por cuanto que no separa la filosofía de la *no*-filosofía ni mucho menos considera inexplorada la primera en comparación con la segunda, más bien se trata de una nueva comprensión filosófica que la considera presente en todos lados y a la vez en ninguno, evitando caer así en el mero reduccionismo que la encierra exclusivamente en los grandes tratados filosóficos para estudiar su presencia en otras fuentes (tragedias o informes médicos). Visto así, el nuevo sello de Foucault yace en una especie de “totalización” de la filosofía, para la que no caben límites de ningún tipo, ni siquiera temporales.

Uno de los capítulos que a mi juicio mejor refleja todo lo anterior es *Poder, revuelta y represión* escrito por Joaquín Fortanet, enfocado en el seminario sobre

la teoría y las instituciones penales dictado por Foucault en 1971-1972. Tras una exposición del contexto histórico – los inestables años posteriores al Mayo Francés de 1968 – e intelectual de Foucault – su alejamiento de las concepciones marxistas del Estado – Fortanet da cuenta de la evolución del pensamiento del filósofo francés al trasladar su preocupación por el saber al poder a través del análisis de las palabras prohibidas. Para el Foucault de este seminario, el saber está conformado por palabras que carecen de inocencia y neutralidad puesto que tanto ellas como los discursos están ordenados de una determinada manera en función de las relaciones de poder. En este sentido, analizar las palabras prohibidas es preguntarse por qué lo son y quién las prohibió, “analizar las verdades implica considerar las relaciones de poder que se daban en el momento en que esas palabras se convirtieron en verdades y, por consiguiente, el papel de tales relaciones de poder en nuestro presente” (p. 43).

Ahora bien, ¿qué clase de poder es el que moldea el presente y arbitrariamente impone las palabras, los discursos y el saber? Es en la resolución de este tipo de preguntas donde Fortanet identifica el alejamiento de Foucault con la teoría marxista clásica, específicamente en su crítica dirigida a tres de sus principales elementos, a saber, la concepción de la ideología, del sujeto y la noción vertical del poder. A partir de esta última se puede apreciar con mayor claridad y profundidad la nueva propuesta foucaultiana del poder: una noción horizontal-productiva más que vertical – de ahí la mítica afirmación “el poder no se tiene, se ejerce” –. Para Fortanet, el giro del saber al poder se entrevé en dos conceptos clave que posteriormente Foucault desarrollará a lo largo de sus futuras reflexiones y trabajos filosóficos: la *dinástica del poder*

(genealogía) y la relación entre *saber e ideología*.

Visto así, el seminario respecto a *Teoría e instituciones penales* es uno de los cursos más relevantes en el pensamiento de Foucault por cuanto que introduce por vez primera la cuestión del poder como pilar central para pensar y comprender la realidad. No hay que entender este giro como un abandono de los temas relacionados con el saber sino más bien como una nueva reinterpretación y acercamiento desde otro punto de vista, el del poder. Como muy bien señala Fortanet, en este seminario se puede apreciar “uno de los conceptos relevantes en el pensamiento del siglo XX, lo que nos permite, a su vez, observar algo reseñable: que el pensamiento de Foucault avanza provocando rupturas, creando conceptos, pero no mediante la puesta en juego de elementos abstractos, sino atendiendo al rigor de los archivos” (p. 58).

En síntesis, *Ir a clase con Foucault* es un libro que posee a lo menos dos grandes virtudes apreciables a lo largo de los capítulos. Por un lado, introduce a uno de los pensadores más relevantes y al mismo tiempo más complejos de las últimas décadas a un público no necesariamente experto en el tema en cuestión. Por otro, no se limita a la mera exposición de lo dicho textualmente por Foucault en sus seminarios sino que, también, lo vincula constantemente con el contexto político-social e intelectual de la época, entregándonos de esta forma un análisis completo de sus ideas, las razones en torno a por qué dijo lo que dijo, en qué sentido las dijo y las razones que explicarían – y justificarían – la evolución de su pensamiento. Escrito por autores y pensadores expertos en el pensamiento de Foucault, se trata en definitiva de un libro necesario que reúne un amplio y profundo estudio sobre los famosos seminarios del

Collège de France, lo que ya de por sí es un trabajo arduo y complejo pero sobre todo novedoso y jamás visto en un libro sobre Foucault en habla hispana.

CAMILO SOTO SUÁREZ

POLÍTICA DE LA CRIMINOLOGÍA: UNA INTRODUCCIÓN. AUGUSTO JOBIM DO AMARAL. VALENCIA: TIRANT LO BLANCH, 2022.

Augusto Jobim do Amaral é professor do programa de Direito e de Filosofia na Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Seu trabalho recém traduzido para o espanhol – *Política da Criminologia* – é a culminação de anos de trabalho no campo da Criminologia Crítica Brasileira e do pensamento Abolicionista Penal.

Política da criminologia é uma tarefa incansável. É um modo de investigação que não permite ser medido pela conversão dos seus achados em políticas públicas. Ao invés disso, é guiado pela resistência em si, resistência às várias formas de práticas punitivas. Essa nova modalidade de pensamento pode servir como uma ferramenta para lutar contra a resignação e impotência que tomou conta de como a punição é entendida hoje. *Política da Criminologia* não é a relação entre política e criminalização, tampouco é uma aderência teórica à determinado tipo de projeto político. É, em primeiro plano, um estudo de como mudanças hierárquicas na criminologia e no estudo da punição, por razões políticas, tem mudado o discurso criminológico no espaço e no tempo. Esse primeiro plano, como o autor afirma, é de certa maneira limitado, à despeito disso, o conceito incorpora essa definição e vai além.

O termo “política da criminologia” é derivado de uma investigação proposta pelo filósofo Sandro Chignola, quando este discute a política da filosofia no trabalho de Foucault em seu livro: *“Foucault além de Foucault: Uma Política da Filosofia (Foucault más allá de Foucault: una política de la filosofía), Criação Humana*, 2020. Ele propõe que a neutralidade do

pesquisador deve ser encarada como um mito, o criminólogo crítico, assim como o filósofo crítico, não ocupa uma posição externalizada e privilegiada fora das relações de poder, pelo contrário, ele sabe seu lugar e seu potencial como estopim de uma ruptura, que não pode ser restringida pelos limites de uma teoria tradicional. Política da criminologia não é uma teoria no sentido tradicional, algo que define objetivos para a práxis, mas funciona como uma abstração tática, e ilumina um caminho que é sempre regional, sempre fragmentário e intrinsecamente incompleto, pois necessita dos focos de resistência para propor algum tipo de análise. Essa abstração é estruturada por alguns vetores.

O que falta na criminologia hoje? O primeiro vetor é precedido por essa questão, que coloca em voga qual papel o filósofo/ pesquisador deve ter. Amaral utiliza a narrativa de Foucault no que concerne os tipos de relação que os filósofos têm conjurado com o poder. Neste âmbito, são discutidas as figuras políticas do filósofo legislador e do filósofo pedagogo no contexto da criminologia brasileira. Ele conclui que o campo está imobilizado por uma modalidade de pensamento que é ordenada pelo primado de como as coisas deveriam ser. O perigo dessa aproximação, como explica Amaral, é que acabamos incorporando novas ideias não para criar uma nova relação de poder, mas para validar formas autoritárias que já estão minimamente sedimentadas.

A política da criminologia é um método que se aproxima da narrativa de Foucault sobre o filósofo cínico, aquele que pensa não para capturar a realidade, mas para assumir uma posição. Neste sentido, a política da criminologia é estabelecida como uma relação antípoda ao poder punitivo, nunca cessa de questionar, pois seu objetivo é desafiar as formas de

legitimação do poder punitivo. Como ela realiza este objetivo? Primeiro ela assume, baseada no conceito kantiano de *Aufklärung*, que a crítica deve ser entendida como crítica do presente. É uma negação de universais, e pode ser, por exemplo, uma negação da proposição de origens antigas das prisões ou estabelecimentos psiquiátricos, como fez Foucault durante seu trabalho nos anos sessenta e setenta.

A política da criminologia é arqueológica no seu método e genealógica na sua finalidade, optando por uma estruturação ancorada pelas camadas do conceito de *événementialisation* de Foucault, ao invés da dialética ou de modelos consensuais. A principal tarefa da política da criminologia é fomentar uma Guerra contra a naturalização das formas do poder punitivo. Essa tarefa é guiada por três pressupostos. O primeiro é que a punição deve ser entendida como um *dipositif*. Isso implica que o estudo de práticas punitivas não deve ser limitado ao estudo das ações do Estado, mas deve abarcar toda uma rede de elementos heterogêneos (discursivos e não discursivos) com funções estratégicas, situadas no cruzamento entre as relações de poder e saber, e que produz modos de subjetivação propondo *lignes de fuite*.

A segunda pressuposição tem relação com a forma que o poder é entendido. Na moldura da política da criminologia o autor faz uso da concepção foucaultiana de poder, propondo três mudanças. A primeira é o fato de que a análise de poder não deveria ser restrita à análise do poder estatal. A segunda é que deve ser possível correlacionar os embates do poder com seus modos de saber. E a terceira mudança é o fato de que estudar o poder significa o estudo das práticas de assujeitamento.

A terceira pressuposição dentro da política da criminologia é metodológica. Formas de resistência devem ser encaradas como o ponto inicial, dentro da abordagem

agonística foucaultiana, em relação aos seus efeitos biopolíticos e modos de *gouvernementalité*. O foco é depositado em lutas transversais, lutas imediatas e anárquicas, e em geral, lutas contra o governo da individualização. Nas palavras do autor, política da criminologia deve ser entendida como uma “atitude limite”, que incorpora os devires das minorias, como movimentos anti punitivistas, anti racistas feministas, LGBTQ+ e movimentos indígenas.

Em suma, a política da criminologia é uma denúncia da forma que as coisas estão postas, é uma ruptura que não se satisfaz criando prognósticos ou estabelecendo medidas para a reforma, mas sempre expande o pensamento para questionar o porque como nos tornamos quem somos, e porquê e como, em um cenário neoliberal nós não nos rebelamos e permanecemos dóceis. Confere uma especial atenção, acima de tudo, a uma filosofia das práticas do governo da punição como um bloqueio visível que traça a distância entre os governados e os que governam.

Bibliografía

AMARAL, Augusto Jobim do. *Política de La Criminología: una introducción*. Augusto Jobim do Amaral. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2022.

CHIGNOLA, Sandro. *Foucault além de Foucault. Uma política da Filosofia*. Criação Humana, Porto Alegre, 2020.

SAMUEL MEDEIROS ANDREATTA

IV

ANEXOS

Enlaces de interés sobre *Dorsal*.

Web de la revista: <http://www.revistas.cenalt.es/index.php/dorsal>

Información de la Red Iberoamericana Foucault:

La red iberoamericana Foucault reúne investigadores de diversos países y tiene como objetivo difundir y promover las propuestas teóricas y los estudios que han surgido a partir de los trabajos de M. Foucault. La red nace el año 2015 en el proceso de preparación del III Congreso Internacional “La actualidad de Michel Foucault” celebrado en Madrid y coorganizado por el Departamento de Historia de la Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y el Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza.

Toda la información acerca de cómo hacerse miembro de la Red aquí:
<http://iberofoucault.org/>



CALL FOR PAPERS

Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos, 14, junio de 2023

“Foucault y la *Italian theory*”

En Italia, las lecciones de Michel Foucault en el Collège de France circularon muy tempranamente. Las dos primeras lecciones del curso *Defender la sociedad* formaron parte de la compilación titulada *Microfísica del potere* (1977) y la lección del 1 de febrero de 1978, de *Seguridad, territorio, población*, apareció traducida al italiano ese mismo año en la revista Aut-Aut. A partir de estas versiones italianas, esas lecciones circularon en español, inglés e incluso en francés antes de la edición integral de los cursos de Michel Foucault, iniciada en 1997. En cierto sentido, la compilación *Microfísica del potere*, subtitulada “intervenciones políticas” marcó el tono de la recepción del pensamiento de Michel Foucault hacia finales de la década de 1970 e inicios de la siguiente.

A la temprana circulación de estos cursos y, por supuesto, la de los libros publicados por Foucault en vida, sus intervenciones sobre Irán en el *Corriere della Sera* dieron lugar a una áspera disputa con algunos representantes del marxismo italiano. “Efecto Foucault”, “Dispositivo Foucault” fueron algunas de las expresiones utilizadas para dar cuenta, por la época, de la recepción del filósofo francés.

A partir de mediados de la década de 1990, el desarrollo de las que podrían denominarse las biopolíticas italianas abrió un nuevo capítulo en la recepción de Foucault en Italia, que, junto con los Governmentality Studies, constituye una de las canteras más fructíferas del foucaultianismo contemporáneo.

Foucault en Italia será el tema del número 14 de *Dorsal*, de junio de 2023. Vale la pena señalar que, en vistas de su publicación, más que los abordajes comparativos, se privilegiarán los trabajos que aborden el tema propuesto de la perspectiva que puede definirse, en términos amplios, como historia intelectual o historia conceptual de la recepción. El abordaje del tema estará enfocado, precisamente, en las modalidades y ritmos de la recepción de los trabajos de Michel Foucault y su pensamiento en Italia, con la finalidad de analizar los efectos específicos de lectura.

Tomando como punto de partida estos problemas, u otros que puedan derivarse, invitamos a los y las investigadores e investigadoras a enviar sus aportaciones a la revista hasta el 1 de febrero de 2023.

Resumen de las normas de envío:

- Los originales deben ser enviados a dorsal@iberofoucault.org
- Los originales deben presentarse en formato Word o compatible.
- En documento aparte se deben indicar los datos del autor/a (nombre, contacto, filiación y una breve presentación).
- Fecha límite de recepción de artículos: 1 de febrero de 2023 (incluido).

Pueden encontrar más información y las normas completas de envío de originales en:
<http://www.revistas.cenalt.es/index.php/dorsal>

Además de artículos, Dorsal acepta reseñas y notas críticas de obras tanto del ámbito general de los estudios foucaultianos como de cuestiones relacionadas directamente con el tema de cada monográfico. Solo en este último caso, se aceptarán reseñas y notas de obras que hayan sido publicadas más allá de los tres últimos años.



NÚMERO 13 || DICIEMBRE 2022

Foucault y las artes

Red Iberoamericana
Foucault

CENALTES
www.cenaltседiciones.cl