

Michel Foucault

Un peligro que seduce



cuatro



Michel Foucault

Un peligro que seduce

Entrevista con Claude Bonnefoy

Texto establecido y presentado por Philippe Artières



cuatro. ediciones



Título original: *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*

Traducción: Rosario Ibañes y Julián Mateo Ballorca

© Éditions de l'EHESS, 2011
École des Hautes Études en Sciences Sociales
© cuatro, 2012
Derechos: cuatro ediciones
M. Jalón, ed.

cuatroediciones.com

Imágenes interiores: Luca Giordano, *Filósofo cínico y Demócrito*, h. 1660

Distribución:
LATORRE LITERARIA, Camino Boca Alta, 8-9,
Polígono El Malvar 28500 Arganda del Rey (Madrid)

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. L.
Juan Mambrilla, 9. 47003 Valladolid

ISBN: 978- 84-938566-2-5
Depósito legal: VA. 332.-2012

Impreso en España. Unión Europea

Introducción

UN EXPERIMENTO CON LA PALABRA

A la memoria de Alain Crombecque

En la historia de la recepción del pensamiento de Foucault, se han dado unos acontecimientos que –en menor medida que en el caso de Louis Althusser, con la publicación de *L'avenir dure longtemps*¹– han contribuido a modificar de forma duradera el modo de leer las obras firmadas por el autor de la *Historia de la locura en la época clásica* y, más ampliamente, de considerar su pensamiento. Por una parte, la publicación en 1995 de los *Dits et écrits*², en varios volúmenes, sacó a la luz un Foucault que hablaba: de pronto, el lector francés disponía del conjunto de huellas de las declaraciones hechas, recogidas y ya publicadas bien en coloquios, bien en entrevistas o en otras manifestaciones públicas. Esta acción de acopio, de traducción y de compilación contribuyó a producir una figura inédita para muchos, olvidada y rechazada para otros: la de un pensador comprometido, que inventa formas de tomar la palabra en el espacio público,

¹ Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, París, Éd. de l'IMEC-Stock, 1992 [*El porvenir es largo*, Barcelona, Destino, 1992].

² Michel Foucault, *Dits et écrits*, Daniel Defert, François Wahl y Jean Lagrange (eds.), París, Gallimard, 1995, 4 vols.

y la de un crítico incesante de su propio pensamiento. Había existido otro Foucault de actos más efímeros, paralelo al autor de los libros. La revelación de esta doble faceta de la actividad del filósofo tuvo unos efectos de recepción especialmente interesantes: se produjo una notable actualización de la idea de intelectual específico, en la que muchos se reconocían, empezando por Pierre Bourdieu³. La publicación de las mesas redondas y entrevistas permitió una recepción a distancia de los principales conceptos foucaultianos por parte de los militantes contemporáneos que estén comprometidos en los foros sociales mundiales o en reivindicaciones de identidades sexuales.

Luego, la publicación de los cursos en el Collège de France (1971-1984), a partir de 1997, en la colección «Hautes Études» (Gallimard - Le Seuil - Éditions de l'EHESS), y sus traducciones en todo el mundo, ha duplicado progresivamente el corpus foucaultiano, tras la muerte del filósofo en 1984; hasta entonces, ciertas enseñanzas cuyas circulaban en forma de cintas magnetofónicas o de transcripciones rudimentarias, el Foucault docente era desconocido, ignorado o por el contrario era

³ El influjo de Foucault sobre Bourdieu, sobre todo en el proyecto político de «Raison d'agir», ha sido subrayado por el propio sociólogo en varias ocasiones: véase, sobre todo, Pierre Bourdieu, «La philosophie, la science, l'engagement», en Didier Éribon (ed.), *L'infréquentable Michel Foucault. Renouveaux de la pensée critique*, Actas del coloquio en el Centre Georges-Pompidou, 21-22 de junio de 2000, París, EPEL, 2001, pp. 189-194.

el privilegio de algunos iniciados poco deseosos de compartirlo; la edición de sus cursos ha roto bruscamente esta situación y ha proporcionado a todos los que no siguieron sus clases y a todo lector de comienzos del siglo XXI no sólo una lección, un curso y, con la edición concluyéndose, una enseñanza en todo su despliegue. A la pregunta «¿qué es intervenir?», ha venido a añadirse otra nueva, «¿qué es enseñar?».

Es más, este doble acontecimiento editorial ha puesto repentinamente en evidencia, y ha revelado a todos, la extraordinaria diversidad de los registros de palabra que el filósofo movilizó en su trayectoria, y a través de ella la fuerza de su implicación en el discurso oral. En otros términos, muestra no solo hasta qué punto existe una estrategia en el tomar la palabra por parte de Foucault sino también y, sobre todo, una busca ética de la palabra, y cómo esta indagación es permanente en él. El mejor testimonio de semejante proceder es sin duda haber convertido el último objeto de su enseñanza en una cuestión filosófica: la del «decir verdadero». Esta entrevista con el crítico Claude Bonnefoy se inscribe, a nuestro juicio, en esa misma matriz: apenas había publicado *Las palabras y las cosas* se propuso hacer una experiencia del lenguaje.

Esta práctica de tomar la palabra nos recuerda esa otra de la que Claude Mauriac había sido cronista admirable en su diario, al restituirnos conver-

saciones telefónicas, diálogos, cenas o reuniones⁴. En Foucault, fue tan singular como, muy a menudo, profundamente controlada. El filósofo había modelado indirectamente una geografía de sus gestos del lenguaje, una geografía muy diferente, por ejemplo, de la de Jean-Paul Sartre⁵, de Emmanuel Levinas o incluso de Jacques Derrida. Diferenciándose de un filósofo que indica el camino a los obreros subido en un tonel, Foucault había hecho un uso de la palabra que, ciertamente, a veces coincidía con las prácticas propias de los intelectuales franceses de los años sesenta, pero que, ante todo, participaba de su trabajo específico como filósofo. Para Foucault, hablar suponía inscribirse o no en cierto orden de los discursos, pero igualmente suponía problematizar en su mismo gesto esa práctica. Se comprende, pues, por qué dramaturgos y actores se interesan hoy por Foucault⁶. Para él, hablar supone reinventar sin tregua un nuevo teatro, un teatro profundamente político.

Esta geografía de la voz, esta «audiografía» se halla compuesta por actos de habla públicos muy diferentes, de los cuales es posible dar una tipología

⁴ Claude Mauriac, *Le temps immobile*, III. *Et comme l'espérance est violente*, París, Grasset, 1976.

⁵ Jeannette Colombel, «Contrepoints poétiques», *Critique*, 471-472, agosto-septiembre, 1986; idem, *Michel Foucault*, París, Odile Jacob, 1994.

⁶ A modo de ejemplo, se puede citar el colectivo F71, que obtuvo en 2009 el premio del joven Théâtre Odéon con un espectáculo sobre Foucault y sus intervenciones orales políticas.

sucinta, por orden de volumen. Hay, de entrada, una masa imponente de enseñanzas (seminarios, cursos, comunicaciones, conferencias); después, discusiones políticas y científicas (mesas redondas, diálogos, entrevistas, conversaciones); a continuación, vienen las declaraciones (intervenciones en mítines, manifestaciones, reuniones, pero sin intercambio polémico, al que Foucault era del todo refractario); y, por fin, las tomas de palabra obligatorias (de la gran lección magistral en la agregación a la audición ante ciertas comisiones, a las convocatorias e incluso a los interrogatorios).

Tal audiografía tiene también sus lugares. Algunos son institucionales y esperables: está el anfiteatro universitario o el estudio radiofónico; otros son más incongruentes: ¿se recuerda que el diálogo sobre los intelectuales y el poder tuvo lugar en la cocina de Gilles y Fanny Deleuze en París, y que cuando Foucault discutía con Maurice Clavel estaban en Vézelay? Habría también que citar ciertas calles, como la de Nancy tras la revuelta de los encarcelados de Charles-III o como las parisienses de las cuevas de la Goutte d'Or.

En lo que sigue, Foucault responde a las preguntas de Claude Bonnefoy, crítico literario en el periódico *Arts*, en el curso de varios encuentros: las sesiones tuvieron lugar entre verano y otoño de 1968, muy probablemente en casa de Foucault, en la calle Docteur-Finlay, y no en el apartamento de la calle Vaugirard, que sólo adquirió al regresar de

Túnez. Aquí se publica la transcripción del primero de esos encuentros.

Esta geografía ha dejado huellas más o menos profundas en los archivos. Por aquí, una grabación rudimentaria en cinta magnetofónica (por ejemplo, sus conferencias en Brasil, Japón o Canadá, y sobre todo sus cursos en el Collège de France) o un texto establecido por Foucault (numerosas entrevistas reunidas en *Dits et écrits*); por allá, una transcripción de las conversaciones entabladas; o también, notas tomadas por un testigo, a menudo por un estudiante, como cuando Foucault era profesor en la Escuela Normal Superior de la calle Ulm; o, en fin, una única fotografía de Foucault hablando, pero muda para siempre: el famoso cliché del filósofo en una calle de la Goutte d'Or en 1971, con el megáfono en la mano, rodeado por Cl. Mauriac, J. Genet y A. Glucksman. A veces no hay huellas, la palabra ha vuelto al silencio, como en Bucarest en el curso de los años sesenta o en la Sorbona en 1969⁷. ¿Qué decía Foucault ese día en la tribuna? Ya nadie lo sabrá. La entrevista con Bonnefoy es, desde ese ángulo archivístico, un caso interesante. En los archivos de la Asociación para el Centre Michel Foucault se ha conservado el escrito mecanografiado de la entrevista. Esta transcripción, que verosímilmente es obra de Claude Bonnefoy, no

⁷ Véase Michel Foucault. *Une journée particulière*, fotografías de Élie Kagan, textos de Alain Jaubert y de Philippe Artières, Lyon, Aedelsa Éd., 2004. Véase también www.michel-foucault-archives.org.

lleva ninguna corrección o añadido de Foucault. Las cintas han desaparecido. Las voces se han callado. En 2004, con ocasión de los veinte años de la desaparición de Foucault, se pusieron voces a esa entrevista durante dos veladas en Radio-France, en el marco del Atelier Foucault que habíamos concebido con Alain Crombecque y Daniel Defert; el miembro de la Comédie française, Eric Ruf, había prestado su voz a Foucault, y Pierre Lamendé, a Bonnefoy. Una grabación de dicha lectura fue publicada por la editorial Gallimard, ese mismo año, en formato CD. En un suplemento del diario *Le Monde*, dedicado al Festival de Otoño de 2004, se publicaron las primeras páginas de esa transcripción, acompañadas por retratos fotográficos contemporáneos del filósofo.

Estos archivos, muy heterogéneos, a menudo lapidarios, esbozan un mapa que no es circunstancial sino que está estrechamente vinculado al proyecto foucaultiano. En el recorrido del intelectual Foucault es evidente que muchos de esos acontecimientos verbales están ligados a su trayectoria vital, y se inscriben en un contexto histórico que esclarece esa misma trayectoria. Hay que recordar, así, que los años posteriores a 1968 fueron un momento excepcional, en que los estudiantes tomaban la palabra intensamente, así como los obreros y también los intelectuales⁸.

⁸ Michel de Certeau, *La prise de parole*, París, Le Seuil, 1994.

Dos son las prácticas ejemplares de esta posición foucaultiana, a nuestro juicio: la conferencia de prensa y la entrevista. Habría mucho que decir sobre la manera en que, en ciertos libros suyos, Foucault rompe con el discurso unívoco introduciendo diálogo, como por ejemplo al final de *La arqueología del saber*; habría que analizar la manera en que desarrollaba las clases en el Collège de France, usando cierta gesticulación, practicando no sin placer la lectura en voz alta de sus fuentes; o bien convendría trabajar sobre los monólogos radiofónicos del filósofo para France-Culture en los años 1960⁹. Si hemos evocado la entrevista y la conferencia de prensa es porque se trata de dos prácticas cuyas reglas están definidas, y esclarecen perfectamente la experiencia emprendida con Claude Bonnefoy. Foucault no inventa esas tomas de palabra, pero las subvierte.

La práctica de la conferencia de prensa aparece algunos años después de la entrevista aquí publicada, a lo largo de los años 1971-1972, cuando Foucault participaba en el Groupe Informations Prisons (GIP). Inscrita en ese deseo de hacer de la información una lucha, ocupa su lugar en el contexto represivo francés del post-mayo de 1968¹⁰,

⁹ Escúchese, por ejemplo, *Utopies et hétérotopies*, Daniel Defert (ed.), ICD, París, INA, 2004.

¹⁰ Philippe Artières, Laurent Quérou, Michelle Zancarini-Fournel, *Le Groupe d'information sur les Prisons. Archives d'une lutte, 1970-1972*, París, Éd. de l'IMEC, 2003.

dado que las principales organizaciones políticas de extrema izquierda fueron disueltas por el Gobierno. El filósofo no escatima esfuerzos yendo incluso a las cárceles para dialogar con las familias, representando con los actores del Théâtre du Soleil escenas cortas en los bajos de los bloques en los suburbios. En el momento de esta intervención, Foucault lleva a cabo una experiencia de la palabra inédita para él, siendo también inéditos en la filosofía tales ejercicios¹¹.

La conferencia de prensa no pertenece a esas prácticas experimentales; su forma está estrictamente codificada; constituye un dispositivo para tomar la palabra empleado muy a menudo por el poder a fin de orquestar la continuidad de sus discursos. Los periodistas se ven convocados a la rueda de prensa de un ministro o del presidente de la República. Esta reunión, en el curso de la cual una o varias personalidades se dirigen a los periodistas para informarles de un suceso, de una posición, se desenvuelve la mayoría de las veces en dos tiempos: la declaración del convocante y, después, un diálogo con el auditorio. El dispositivo material está extremadamente estereotipado, y no deja de recordar al de la enseñanza. El convocante se sitúa detrás de un escritorio, a menudo elevado, mientras que los oyentes se sientan en sillas ante él. El poder

¹¹ François Boullant, *Michel Foucault et les prisons*, París, PUF, 2003.

de hablar se duplica aquí con un dominio físico. Precisamente ese es el dispositivo del que se hace cargo Michel Foucault a lo largo de los años 1971-1972, es decir, en el momento mismo en que obtiene la cátedra del Collège de France. El filósofo subvierte de tres maneras, al menos, esta escenificación del poder de la palabra.

La primera conferencia de prensa en la que participa tiene lugar el 8 de febrero de 1971, en compañía de Jean-Marie Domenach y Pierre Vidal-Naquet. En ella, notifica la creación del GIP. Se lee el manifiesto del grupo, que a continuación se reproduce extensamente en la prensa francesa. Esta noticia forma parte de la conferencia de prensa organizada en la capilla Saint-Bernard, en la estación de Montparnasse, por los abogados de militantes maoístas encarcelados que, al término de largas semanas de lucha para la obtención de un estatuto de prisionero político, consideran satisfecha la reivindicación y anuncian el final de la huelga de hambre. En este caso, tomar la palabra ha supuesto una victoria sobre el ministro de Justicia, René Pleven, y además se produce en un lugar que no es neutro, una capilla, lugar de otro poder de la palabra, el de lo religioso. Ahora bien ¿qué hace Foucault? Se suma a esta conferencia de prensa no para desviarla o para recuperarla, sino para prolongarla. La convierte no en un lugar de exposición, no en un espacio de declaración, sino en un momento de atención. Indica que se ha abierto una indagación

en las cárceles para saber lo que sucede en ellas, quién va, etc. Agrega a las palabras victoriosas un cuestionario; a las exclamaciones, unos interrogantes. La conferencia de prensa se ve así invertida; el conferenciante propone preguntas en lugar del auditorio. El que habla no enuncia ninguna verdad, interroga evidencias.

La conferencia de prensa que tuvo lugar en un anfiteatro universitario unos meses más tarde, el 21 de junio de 1971, es de una naturaleza muy diferente. Esta vez, Foucault no se invita a la mesa, es uno de los convocantes. En ella se trata de lo que enseguida se llamará el caso Jaubert, por el nombre de un periodista de *Le Nouvel Observateur* al que la policía dio una paliza al margen de una manifestación parisiense de antillanos, en la primavera de 1971, mientras estaba auxiliando a una persona herida, ajena al desfile. Al término de la vistilla, se constituyó una comisión de investigación no oficial para informarse de lo que había sucedido ese día, al haber declarado el ministerio del Interior que Jaubert había agredido e insultado a los policías. Participaron periodistas de publicaciones tan dispares como *Le Figaro*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, abogados, y diversos intelectuales, entre ellos, Foucault. Tras la conferencia de prensa del 21 de junio, que sucede a una anterior dada unas semanas antes en casa de Jacques Lacan, y que anunciaba la creación de una comisión, intervienen cuatro oradores: Claude Mauriac, Denis

Langlois, abogado de la Liga de los derechos humanos, Gilles Deleuze y Michel Foucault. Se publica un folleto para la circunstancia, que constituye, junto con algunas fotografías, los únicos archivos de tal acontecimiento. Los participantes no sólo denuncian una operación de desinformación sino también analizan la forma en que el poder de la palabra se ejerce a través de un comunicado oficial del ministerio del Interior. Con ironía, y mediante una rigurosa explicación de texto, los cuatro hombres desmontan los mecanismos de esa arbitraria toma de palabra. Y oponen a ella la palabra colectiva de los testigos.

Casi seis meses después de este caso, una sucesión de revueltas conmocionan las cárceles; en la Centrale Ney de Toul, a inicios de diciembre de 1971, y después en una veintena de establecimientos penitenciarios franceses, los detenidos se amotinan y ocupan durante varias horas los tejados de las prisiones gritando consignas para denunciar sus condiciones de detención. Los encarcelados discuten sobre sus situaciones, se movilizan, redactan demandas, dan salida a sus testimonios. Toman el poder de hablar. También la conferencia de prensa que el GIP organiza de manera salvaje en el vestíbulo del ministerio de Justicia, en la plaza Vendôme, el 17 de febrero de 1972, al anochecer, es el teatro de una situación inédita; Foucault toma la palabra, pero lee un texto que procede de los encarcelados de la central de Melun. Dicho de otro modo,

en el espacio mismo donde se enuncia el Derecho, el ministerio de Justicia, el filósofo hace que se oiga la voz de quienes hasta entonces estaban privados de ella. No habla en nombre de ellos, ni para ellos: se convierte en un transmisor.

Con la entrevista, Foucault experimenta aún más el ejercicio de la palabra. Es sabido que tras su regreso a Francia, a finales de los años sesenta —tras un largo exilio en Suecia, en Polonia, en Alemania y, finalmente, en Túnez—, Foucault fue muy requerido para que concediese entrevistas, tanto en Francia como en el extranjero¹². Muy a menudo las acepta y se explica sobre su andadura, sus posiciones, su trabajo en diarios y revistas. Sin embargo, entre esas numerosas entrevistas, cabe distinguir cuatro, pues suponen verdaderas experiencias de la palabra que apuntan a un despegue de la posición de poder que ocupa el filósofo.

La entrevista que sigue inaugura dicha secuencia. Cuando Foucault concluye la redacción de *La arqueología del saber*, Claude Bonnefoy le propone publicar un libro de diálogos en la editorial Belfond. Por entonces, Foucault desea explicitar su andadura, y lo acepta. Pero, ya desde las primeras sesiones de la entrevista, Bonnefoy las orienta hacia una perspectiva frente a la cual Foucault se muestra muy reticente: se trata de evocar «el envés del

¹² Philippe Artières, «Des espèces d'échafaudage», *La Revue des revues*, 30, 2001.

tapiz», de abordar la relación que el autor de la *Historia de la locura* mantiene con la escritura. Así, en el curso de la decena de encuentros que tuvieron lugar, Foucault practica una forma inédita de habla, una palabra autobiográfica. Esta declaración íntima del autor sobre sí mismo implica una mudanza en los intercambios orales entre los dos hombres, una modificación de lo que inicialmente debía ser una entrevista tradicional. Para reflexionar sobre el modo en que trabaja, para expresar sus dificultades de *escribiente*, Foucault adopta un registro inédito, una lengua nueva. Al término de esta experiencia, se dice cambiado y contento por haber llegado a inventar un tipo de discurso que no fuera ni una conversación ni tampoco una «especie de monólogo lírico».

Después, Gilles Deleuze, a quien la revista *L'Arc* deseaba dedicar un número, propuso una discusión a Michel Foucault. Constituye el único diálogo de Michel Foucault con un filósofo contemporáneo —si se exceptúa el debate con Noam Chomsky que tuvo lugar en un plató de la televisión holandesa, pero resultó un fracaso, pues de hecho se reduce a dos monólogos paralelos—. El interés de ese diálogo radica en ser un verdadero ejercicio de pensamiento. Deleuze y Foucault piensan en voz alta, no sobre un texto ni sobre un cuadro, sino a propósito de la experiencia que ambos acaban de conocer en el seno del GIP y con ocasión de otras movilizaciones. Aunque cada uno hubiera podido articular su tra-

bajo con su intervención en el espacio público, definen conjuntamente —a partir de su experiencia— una ligazón nueva entre teoría y práctica. Su debate no es la simple confrontación de puntos de vista, sino que produce un diagnóstico sobre lo que está sucediendo en ese momento; la entrevista se convierte en un diálogo capaz de producir nuevos conceptos.

Varios años después, Foucault experimenta otra forma de la entrevista, como cuenta Claude Mauriac en *Mauriac et fils*, que se acerca al diálogo platónico; hoy resulta absolutamente desconocido. Sin embargo, estas entrevistas aparecieron, en 1978, bajo el nombre de Thierry Voeltzel, con un prefacio del propio Claude Mauriac¹³. Y es que el nombre de Foucault está ausente: el filósofo es el que pregunta a Thierry Voeltzel sobre sus experiencias personales, un joven de veinte años en 1976, cuando se hizo la grabación. Mediante preguntas muy directas, Foucault dialoga con este joven homosexual sobre su historia, sus compromisos y sus sexualidades. Ahí, pues, Foucault ha dado la vuelta al mecanismo para dirigirlo él mismo, y está extraordinariamente entusiasmado con esta experiencia que ha hecho brotar una palabra «de una enorme libertad».

Sin duda, esta experiencia del anonimato ha de vincularse con la opción de Foucault en febrero de 1980, cuando, al aceptar la solicitud de Christian

¹³ Thierry Voeltzel, *Vingt ans et après*, París, Grasset, 1978.

Delacampagne para hacer una entrevista en *Le Monde*, pone como requisito que se evite toda mención de su nombre. Daniel Defert indica que la identidad del filósofo enmascarado en esta entrevista, aparecida en el número del 6 de abril de 1980, permaneció incógnita hasta la muerte de Foucault. Mediante ese gesto, que neutraliza los efectos de notoriedad, éste desea sustraerse a la mediatización para dejar más espacio al debate de ideas. En efecto, se subleva contra el hecho de que se recubra su pensamiento con el nombre del autor, y las imposibilidades que crea esta situación. Como señala en numerosas ocasiones, Foucault escribe para dejar de tener rostro; ahora bien, a finales de los setenta observa que semejante perspectiva se ha vuelto imposible tanto en sus cursos en el Collège de France como en sus intervenciones: su figura se ha convertido en la de un maestro del pensamiento. En la actualidad, es presa de lo que tan a menudo combatió. El anonimato y la adopción de seudónimos son una de las formas que tiene el filósofo de responder a ese protagonismo. Así, durante la mesa redonda organizada por la revista *Esprit* sobre las «Luchas en torno a las cárceles»¹⁴, Foucault adopta el seudónimo de Appert, tomando el nombre de un filántropo de las cárceles del siglo XIX, autor de una sobresaliente vuelta por la Francia penitencia-

¹⁴ «Luttes autour des prisons», *Toujours les prisons: Esprit*, noviembre de 1979, pp. 102-111; recogido en M. Foucault, *Dits et écrits*, cit., texto n° 273.

ria en 1836. Su deseo de abandonar Francia participa de la misma constatación. Todo ocurre, pues, como si, con esta entrevista enmascarada, Foucault intentase reencontrar algo así como una palabra intacta, esa intensidad que había experimentado con Claude Bonnefoy casi doce años antes.

Pues no hay duda de que algo absolutamente inédito se enuncia tras este intercambio entre el filósofo y el crítico. El suceso es singular: Foucault poniéndose en peligro a sí mismo.

Philippe Artières
Roma, verano de 2011

Entrevista de Claude Bonnefoy
1968

CLAUDE BONNEFOY: No querría que estas entrevistas le condujeran, Michel Foucault, a volver a decir de otro modo lo ya expresado perfectamente en sus libros, ni tampoco que le obligaran a comentar esos libros una vez más. Querría que estas entrevistas se situaran, aunque no en su totalidad sí al menos en una buena parte, en el margen de sus libros; que nos permitieran descubrir el envés y algo así como su trama secreta. Lo que me interesa en primer lugar es su relación con la escritura. Pero enseguida nos encontramos en una paradoja. Tenemos que hablar, y he de interrogarle precisamente sobre la escritura. Por ello me parece necesario plantear una pregunta previa: ¿cómo aborda estas entrevistas que ha tenido la amabilidad de concederme?; o más bien, antes incluso de entrar en ese juego, ¿cómo concibe usted el propio género de la entrevista?

NOTA DEL EDITOR LITERARIO

El texto que sigue es la primera parte de la transcripción de la entrevista. Se realizaron esas entrevistas en verano-otoño de 1968, con vistas a la publicación de un libro por la editorial Belfond. Este proyecto fue abandonado. No conocemos las condiciones en que se estableció el texto: es probable que Claude Bonnefoy fuese el autor de la transcripción. Se han corregido los errores o imprecisiones mecanográficas.

Agradecemos a la familia Foucault, a la señora Bonnefoy así como a Daniel Defert su generosidad. *Ph. A.*

MICHEL FOUCAULT: Empezaré diciéndole que me pone nervioso. En el fondo, no sé muy bien por qué siento aprensión ante estas entrevistas, por qué temo no llevarlas a buen término. Al pensarlo, me pregunto si no será por la razón siguiente: tal vez porque soy universitario, dispongo de unas cuantas formas de tomar la palabra, en cierta medida establecidas. He escrito determinadas cosas que están destinadas a constituir artículos, libros, textos bastante discursivos y explicativos, en cualquier caso. Existe otro tipo de palabra establecida que es la de la enseñanza: el hecho de hablar ante un auditorio, de intentar enseñarle algo. Por último, existe aún otra palabra establecida que es la de la ponencia, la de la conferencia que uno hace en público o ante los colegas para intentar explicar su trabajo, sus investigaciones.

En cuanto al género de la entrevista, he de confesarle que no sé qué es. Pienso que quienes se mueven más fácilmente que yo por el mundo de la palabra, para los cuales el universo de la palabra es un universo libre, sin barreras, sin instituciones pre-

vias, sin fronteras, sin límites, se sienten completamente a gusto en la entrevista y no se hacen demasiadas preguntas sobre el problema de saber qué es o de qué tienen que decir. Me imagino que se hallan atravesados por el lenguaje, y que la presencia del micrófono, la presencia del entrevistador, la presencia de un futuro libro, que tome forma con esas mismas palabras que están pronunciando en ese momento, no deben de impresionarles demasiado, y supongo que se sienten del todo libres en ese espacio de la palabra que se les abre. Pero yo, ¡en absoluto! Y me pregunto qué tipo de cosas voy a poder decir.

C. B.: Eso hemos de descubrirlo juntos.

M. F.: Me ha dicho que no se trata de volver a decir, en estas entrevistas, lo que ya he dicho en otro lugar. Creo, en efecto, que sería rigurosamente incapaz de hacerlo. Sin embargo, lo que usted me pide tampoco son confidencias, ni mi vida ni lo que siento. Por tanto, tendríamos que llegar a encontrar, entre los dos, cierto plano del

lenguaje, del habla, del intercambio, de la comunicación que no sea completamente del orden de la obra, ni de la explicación, ni tampoco de la confidencia. De modo que probemos. Hablaba usted de mi relación con la escritura.

C. B.: Cuando se lee la *Historia de la locura* o *Las palabras y las cosas*, lo que llama la atención es ver un pensamiento analítico extremadamente preciso y penetrante, sostenido por una escritura en la que las vibraciones no son únicamente las de un filósofo sino que revelan a un escritor. En los comentarios que se han redactado sobre su obra se reconocen bien las ideas, los conceptos, los análisis que le son propios, pero se echa en falta esa vibración que proporciona a sus textos una dimensión mayor, una apertura hacia un dominio que no es ya sólo el de la escritura discursiva, sino el de la escritura literaria. Al leerle, se siente la impresión de que su pensamiento es inseparable de una formulación a la vez rigurosa y modulada, que el pensamiento sería menos certero si la frase no hubiera

encontrado también su cadencia, si no hubiese sido transportada y desarrollada por tal cadencia. Me gustaría preguntarle, pues, qué representa para usted el hecho de escribir.

M. F.: De entrada, querría precisar lo siguiente. Personalmente, no me siento fascinado por el aspecto sagrado de la escritura. Ya sé que, hoy en día, lo experimentan la mayoría de las personas que se dedican o a la literatura o a la filosofía. Sin duda, lo que Occidente ha aprendido desde Mallarmé es que la escritura tiene una dimensión sagrada, que es una especie de actividad en sí, no transitiva. La escritura se ve erigida a partir de ella misma, no tanto para decir, para mostrar o para enseñar algo, sino para estar ahí. Esta escritura es actualmente, en cierta medida, el monumento mismo del ser del lenguaje. Partiendo de mi experiencia vivida, confieso que no es ese el modo, en absoluto, en que se me ha presentado la escritura. Siempre he sentido ante la escritura una desconfianza casi moral.

C. B.: ¿Puede explicar esto, puede indicar cómo ha abordado la escritura? Le recuerdo que aquí lo que me interesa es Michel Foucault escribiendo.

M. F.: Tal vez le resulte un tanto sorprendente la respuesta que le voy a dar. Sé practicar sobre mí mismo —y me gusta practicar sobre mí mismo con usted—, un ejercicio muy diferente del que he hecho con los demás. Cuando he hablado de un autor, siempre he tratado de no tener en cuenta sus datos biográficos ni los del contexto social y cultural del campo de conocimiento en los que haya podido nacer y formarse. En cierto modo, siempre he tratado de prescindir de lo que suele llamarse su psicología para hacerle funcionar como puro sujeto hablante.

Pues bien, ahora voy a aprovechar esta ocasión para hacer conmigo exactamente lo contrario. Voy a cantar la palinodia. Volveré contra mí mismo el sentido del discurso que he mantenido a propósito de los demás. Voy a tratar de decirle lo que ha sido para mí, a lo largo de mi vida, la escri-

tura. Uno de mis recuerdos más constantes —no el más antiguo ciertamente, pero sí el más terco— es el de las dificultades que he tenido para escribir bien. Escribir bien en el sentido que se le da en la escuela primaria, es decir, componer páginas de escritura perfectamente legibles. Creo, estoy incluso seguro de ello, que en mi clase y en mi escuela yo era el más ilegible. Y durante mucho tiempo, hasta los primeros años de la enseñanza secundaria. En el inicio de ésta, me mandaban hacer páginas especiales de caligrafía, hasta tal punto me costaba manejar como es debido la pluma y trazar correctamente los signos de la escritura.

He aquí, pues, una relación con la escritura un poco complicada, un poco sobrecargada. Pero hay otro recuerdo, mucho más reciente. Se trata del hecho de que, en el fondo, nunca me he tomado muy en serio la escritura, el acto de escribir. No me entraron ganas de escribir hasta los treinta años aproximadamente. Sin duda, había realizado estudios llamados literarios. Pero esos estudios literarios —la costumbre de comentar textos, de redactar disertaciones,

de hacer exámenes—, como puede suponer, nunca despertaron en mí el gusto por escribir. Todo lo contrario.

Para llegar a descubrir el posible placer de la escritura, tuve que vivir en el extranjero. Estaba por entonces en Suecia, y me sentía obligado a hablar o en sueco, que conocía muy mal, o en inglés, que practicaba a duras penas. Mi escaso conocimiento de esas lenguas me impidió decir —durante semanas, durante meses e incluso años— lo que realmente quería. Veía cómo las palabras que deseaba decir se disfrazaban, se simplificaban, se convertían ante mí en pequeñas marionetas irrisorias en el mismo momento en que las pronunciaba.

Dentro de esta imposibilidad en que me encontré de utilizar mi propia lengua, me di cuenta, primero, de que ésta tenía un espesor, cierta consistencia, que no era simplemente como el aire que se respira, una transparencia absolutamente insensible; después comprendí que tenía sus propias leyes, que tenía sus corredores, sus caminos sin esfuerzo, sus líneas, sus pendientes, sus

cuestas, sus asperezas; en resumen, que tenía una fisonomía y que formaba un paisaje donde uno podía pasear y descubrir alrededor de las palabras, en torno a las frases, bruscamente, puntos de vista que antes no aparecían. En esa Suecia en la que tenía que hablar un idioma extranjero para mí, comprendí que mi lengua, con su fisonomía repentinamente particular, podía habitarla como si fuese el lugar más secreto, pero más seguro, de mi estancia en ese lugar sin lugar que constituye el país extranjero en el que uno se encuentra. En definitiva, la única patria real, el único suelo sobre el que se puede andar, la única casa en la que uno puede detenerse y cobijarse, es la lengua, aquella que se ha aprendido desde la infancia. Se trataba, pues, para mí, entonces, de reanimar ese lenguaje, de construirme una pequeña casa de la lengua de la que yo sería el dueño y de la que conocería todos los rincones. Creo que es lo que me ha dado ganas de escribir. Al no tener la posibilidad de hablar, descubrí el placer de escribir. Entre el placer de escribir y posibilidad de hablar, exista cierta relación de incompatibilidad.

Allí donde ya no es posible hablar, se descubre el encanto secreto, difícil, un poco peligroso de escribir.

C. B.: Durante mucho tiempo, como usted ha dicho, escribir no le parecía una actividad seria. ¿Por qué?

M. F.: Sí. Hasta esa experiencia, la escritura no había sido para mí algo muy serio. Era incluso una cosa completamente ligera. Escribir era producir viento. Y me preguntó si no es el sistema de valores de mi infancia el que se expresaba en esa depreciación de la escritura. Pertenezco a un medio médico, uno de esos medios médicos de provincia que, en relación con la vida un poco adormecida de una pequeña ciudad, es sin duda un ámbito relativamente susceptible de adaptarse o, como se dice, progresista. Eso no impide que el ambiente médico en general, particularmente en provincias, siga siendo profundamente conservador. Es un ámbito que pertenece todavía al siglo XIX. Se podría hacer un estupendo estudio sociológico del ambiente médico en la

Francia de provincias. Precisamente, nos daríamos cuenta de que en el siglo XIX la medicina o, con mayor exactitud, el personaje médico se aburguesó. En el siglo XIX, la burguesía encontró en la ciencia médica —en el cuidado del cuerpo y de la salud— una especie de racionalismo cotidiano. En ese sentido, cabe decir que el racionalismo médico vino a sustituir a la ética religiosa. Fue un médico del siglo XIX quien pronunció esta frase tan profunda: «En el siglo XIX la salud ha sustituido a la salvación».

Creo que este personaje del médico, así conformado y un tanto sacralizado en el siglo XIX —que ha tomado el relevo del sacerdote, que ha reunido en torno a sí, para racionalizarlas, todas las viejas creencias y credulidades de la provincia, del campesinado, de la pequeña burguesía francesa de los siglos XVIII y XIX—, creo que desde esa fecha este personaje ha quedado bastante estereotipado, bastante inmóvil, bastante similar a sí mismo. He vivido en ese ambiente en que la racionalidad casi se reviste de un prestigio mágico, en ese medio cuyos valores son opuestos a los de la escritura.

En efecto, el médico —sobre todo el cirujano, y soy hijo de cirujano— no es el que habla, es el que escucha. Escucha la palabra de los otros no para tomarla en serio, no para comprender lo que quiere decir, sino para descubrir a través de ella los signos de una enfermedad seria, es decir, de una enfermedad del cuerpo, de una enfermedad orgánica. El médico escucha, pero para traspasar la palabra del otro y alcanzar la verdad muda de su cuerpo. El médico no habla, actúa, es decir, palpa, interviene. El cirujano descubre la lesión en el cuerpo adormecido, abre el cuerpo, vuelve a coserlo, opera; todo ello lo hace en silencio, en una reducción absoluta de las palabras. Las únicas palabras que pronuncia son las escasas frases del diagnóstico y de la terapéutica. El médico sólo habla para decir con una frase la verdad y recetar. Nombra y receta, eso es todo. En este sentido, la palabra del médico es extraordinariamente escasa. Esta desvalorización profunda, funcional, de la palabra en la vieja práctica de la medicina clínica es, sin duda, la que ha pesado sobre mí durante mucho

tiempo y la que ha hecho que, hasta hace unos diez o doce años, la palabra, para mí, siguiera siendo viento.

C. B.: Cuando usted empezó a escribir se produjo, pues, un vuelco con respecto a esa concepción inicial, que desvalorizaba la escritura.

M. F.: El vuelco venía evidentemente de más lejos. Pero detenerse en ello carece de interés: se caería en una autobiografía a la vez demasiado anecdótica y demasiado banal. Digamos que, después de un extenso trabajo, terminé por dar cierto valor y cierto modo de existencia a esa palabra desvalorizada. Actualmente, el problema que me preocupa, que de hecho no ha dejado de preocuparme desde hace diez años, es el siguiente: en una cultura como la nuestra, en una sociedad, ¿qué supone la existencia de las palabras, de la escritura, del discurso? Me parece que nunca se había dado tanta importancia al hecho de que, después de todo, los discursos son algo que existe. Los discursos no son una especie de pelícu-

la transparente a través de la cual se ven las cosas, no son simplemente el espejo de lo que es y de lo que se piensa. El discurso tiene una consistencia propia, su espesor, su densidad, su funcionamiento. Las leyes del discurso existen como las leyes económicas. Un discurso es algo que existe como un monumento, que existe como una técnica, que existe como un sistema de relaciones sociales, etc.

Es esa densidad propia del discurso lo que trato de examinar. Esto, desde luego, supone una conversión total con respecto a lo que era para mí la desvalorización absoluta de la palabra, cuando era niño. Me parece —pienso que es la ilusión de todos los que creen descubrir algo— que mis contemporáneos son víctimas de los mismos espejismos que los de mi infancia. También ellos creen con demasiada facilidad, como lo creía yo antaño y como se creía en mi familia, que el discurso, el lenguaje, en el fondo no es gran cosa. Los lingüistas, lo sé perfectamente, descubrieron que el lenguaje era muy importante porque obedecía a leyes, pero insistieron sobre todo en la estructura

de la lengua, es decir, en la estructura del discurso posible. Pero sobre lo que me interrogo es sobre el modo de aparición y funcionamiento del discurso real, sobre las cosas que han sido efectivamente dichas. Se trata de un análisis de las cosas dichas en la medida en que son cosas. Lo cual es algo opuesto a lo que pensaba cuando era niño.

A pesar de todo, sea cual sea mi conversión, he debido de conservar de mi infancia, y hasta en mi escritura, cierto número de filiaciones que seguramente se pueden encontrar. Por ejemplo, lo que me llama mucho la atención es que mis lectores suponen a menudo que hay en mi escritura cierta agresividad. Personalmente, no lo siento así en absoluto. Creo que nunca he atacado realmente, expresamente, a nadie. Para mí, escribir es una actividad extremadamente suave, como de fieltro. Tengo una impresión como de terciopelo cuando escribo. Para mí, la idea de una escritura aterciopelada me resulta un tema familiar, en el límite de lo afectivo y lo perceptivo, que no deja de habitar mi proyecto de escribir, de guiar mi escritura cuando estoy escribiendo, que me

permite en cada momento elegir las expresiones que deseo utilizar. Lo aterciopelado, para mi escritura, es una especie de impresión normativa. Por ello me sorprende mucho percibir que la gente reconoce más bien en mí una escritura seca y cortante. Pensándolo bien, creo que son ellos quienes tienen razón. Supongo que hay en mi pluma una vieja herencia del bisturí. Después de todo, ¿acaso no trazo sobre la blancura del papel esos mismos signos agresivos que mi padre trazaba en los cuerpos de los demás cuando operaba? He transformado el bisturí en una pluma. He pasado de la eficacia de la curación a la ineficacia de los comentarios; he sustituido la cicatriz sobre el cuerpo por el graffiti sobre el papel; he sustituido lo imborrable de la cicatriz por el signo perfectamente borrable y tachable de la escritura. Tal vez incluso debería ir más lejos. Tal vez, para mí, la hoja de papel sea el cuerpo de los demás.

Lo que es seguro, lo que enseguida experimenté cuando, hacia los treinta años, empecé a sentir el placer de escribir, es que tal placer siempre estaba un poco relaciona-

do con la muerte de los demás, con la muerte en general. De esta relación entre la escritura y la muerte casi no me atrevo a hablar, porque sé cuánto más esenciales, generales, profundas y decisivas son las cosas que ha dicho alguien como Blanchot acerca de este tema, que las que pueda decir yo ahora. Estoy hablando en un plano de las impresiones que son como el reverso de la tapicería que trato de analizar actualmente, y me parece que el otro lado de la tapicería es igual de lógico y después de todo está tan bien dibujado, en todo caso no peor, que el anverso, el que enseñó a los demás.

Con usted me gustaría detenerme un poco en este envés de la tapicería. Y añadiré que la escritura, para mí, está ligada a la muerte, quizá esencialmente a la muerte de los demás; pero ello no significa que escribir sea como asesinar a los demás, y realizar contra ellos, contra su existencia, un gesto definitivamente homicida que los expulsara de la presencia, que abriera ante mí un espacio soberano y libre. En absoluto. Para mí, escribir es tener que tratar con la muerte de los otros en gran medida, pero esen-

cialmente es tener que tratar con los demás en la medida en que ya están muertos. De alguna manera, hablo sobre el cadáver de los demás. Tengo que reconocerlo, postulo un poco su muerte. Al hablar de ellos, me encuentro en el lugar del anatomista que hace una autopsia. Con mi escritura, recorro el cuerpo de los demás, le hago una incisión, levanto los tegumentos y las pieles, trato de descubrir los órganos y, al dejar los órganos al descubierto, de hacer que aparezca por fin ese foco de lesión, ese foco de mal, ese algo que ha caracterizado su vida, su pensamiento y que, en su negatividad, ha organizado finalmente todo lo que ha sido. Ese corazón venenoso de las cosas y de los hombres, eso es lo que siempre he tratado de sacar a la luz. Por eso entiendo que suela considerarse agresiva mi escritura. Sienten que hay en ella algo que les condena a muerte. De hecho, soy mucho más ingenuo. No los condeno a muerte. Sencillamente supongo que ya están muertos. Por eso me sorprendo tanto cuando los oigo gritar. Me siento tan sorprendido como el anatomista que notara bruscamente que se despertaba

bajo su bisturí el hombre sobre el que ha querido hacer una demostración. De repente, los ojos se abren, la boca se pone a chillar, el cuerpo se retuerce, y el anatomista se sorprende: «¡Vaya, resulta que no estaba muerto!». Creo que es lo que me pasa con los que me critican o gritan contra mí después de haberme leído. Me resulta siempre muy difícil responderles, salvo con una excusa, excusa que tal vez les pareciera una muestra de ironía, pero que es verdaderamente la expresión de mi sorpresa: «¡Vaya, pero si no estaban muertos!».

C. B.: A este respecto, pienso en lo que puede ser la relación con la muerte para un escritor como Genet. Cuando escribe para el pueblo de los muertos, cuando quiere animar el teatro de la muerte, convertirse en el ministro de ese teatro de sombras, se sitúa deliberadamente del otro lado, en el reverso de nuestro mundo, para agredirlo y a la vez ir más allá. Hay también en él una voluntad de valorizar el crimen, de poner al lector en el lugar de la víctima. Su actitud es, a la vez, poética y pasional. En el caso de

usted, me parece que esta relación es completamente distinta, en la medida en que la mirada que dirige a la muerte es una mirada clínica, neutra.

M. F.: Sí. No tengo la pretensión de matar a los demás con mi escritura. No hago sino escribir sobre el fondo de esa muerte de los demás que ya viene dada. Si puedo escribir es porque los otros están muertos; como si de alguna manera sus vidas, mientras estaban aquí, mientras sonreían y hablaban, me hubieran impedido escribir. Asimismo, el único homenaje que mi escritura puede rendirles es descubrir a la vez la verdad de su vida y la de su muerte, el secreto enfermizo que explica el paso de su vida a su muerte. Este punto de vista de los demás, en que su vida ha caído en la muerte, ese es en el fondo, para mí, el lugar de posibilidad de la escritura.

C. B.: ¿Eso explica el que la mayor parte de sus textos traten sobre los sistemas de conocimiento y los modos de discurso del pasado?

M. F.: Sí, creo que ciertas cosas pueden explicarse a partir de ahí. Y, en primer lugar, el hecho de que para mí sea siempre muy difícil hablar del presente. Ciertamente, me parece que podría hablar de las cosas que nos son sin embargo muy próximas, pero con la condición de que haya entre ellas y el momento en que escribo ese ínfimo desfase, esa delgada película a través de la cual se haya infiltrado la muerte. En todo caso, me resulta absolutamente ajeno el tema con el que uno se encuentra tan frecuentemente en todas las justificaciones de la escritura: escribir para hacer revivir, escribir para reencontrar el secreto de la vida, escribir para actualizar esa palabra viva que es a la vez la de los hombres y —probablemente— la de Dios. Para mí, la palabra empieza después de la muerte y una vez establecida esa ruptura. La escritura supone, para mí, la deriva que sigue a la muerte y no el camino seguido hacia la fuente de la vida. Tal vez sea el lado en que mi forma de lenguaje es profundamente anticristiano, que sin duda lo es más que los temas que debato sin cesar.

En cierto sentido, tal vez por ello me interesa el pasado. No me intereso en absoluto por el pasado para tratar de hacerlo revivir, sino porque está muerto. No hay en esto ninguna teleología de resurrección, sino más bien la constatación de que ese pasado está muerto. Y a partir de esa muerte es cuando se pueden decir de él cosas absolutamente serenas, completamente analíticas y anatómicas, no dirigidas hacia una posible repetición o resurrección. También por este motivo, nada más alejado de mí que el deseo de reencontrar en el pasado el secreto del origen.

De donde surge, para mí, este otro problema. Cuando escribo, no sabría decir si hago historia de la filosofía. Me han preguntado a menudo qué significaba para mí escribir lo que escribía, desde dónde hablaba, qué quería decir eso, por qué tal y no cual cosa, si era filósofo o si era historiador o sociólogo, etc. Me costaba mucho contestar. Si me hubiesen ofrecido para responder una libertad tan grande como la que usted me ofrece hoy, creo que habría contestado ya con toda brutalidad: ni lo uno ni lo otro,

soy médico, digamos que soy diagnosticador. Quiero hacer un diagnóstico, y mi trabajo consiste en sacar a la luz, mediante la incisión misma de la escritura, algo que sea la verdad de lo que está muerto. En esa medida, el eje de mi escritura no va en el sentido de la muerte a la vida o de la vida a la muerte; está más bien en el eje de la muerte a la verdad y de la verdad a la muerte. Pienso que la alternativa a la muerte no es la vida sino más bien la verdad. Lo que hay que reencontrar a través de la blancura y la inercia de la muerte no es el estremecimiento perdido de la vida, es el despliegue metódico de la verdad. En ese sentido, me llamaría diagnosticador. Pero un diagnóstico ¿es tarea del historiador, del filósofo, del que se dedica a la política? No lo sé. En todo caso se trata de una actividad de lenguaje que es para mí muy profunda. En el fondo, no escribo porque tenga algo en la cabeza, no escribo para demostrar lo que he demostrado y analizado dentro de mí y para mí. La escritura consiste en emprender una tarea gracias a la cual y al cabo de la cual podré encontrar, para mí mismo,

algo que al principio no había visto. Cuando empiezo a escribir un estudio, un libro, lo que sea, no sé realmente en qué dirección irá, ni adónde va a llevar, tampoco lo que voy a demostrar. Sólo descubro lo que tengo que demostrar en el movimiento mismo por el que escribo; como si escribir fuera precisamente diagnosticar lo que hubiera querido decir en el mismo momento en que empecé a escribir. Creo que en esto soy completamente fiel a mi herencia, ya que, como mi padre y mis abuelos, quiero hacer un diagnóstico. Sólo que, a diferencia de ellos —y por eso me aparto de ellos y me vuelvo en su contra—, ese diagnóstico quiero hacerlo a partir de la escritura, quiero hacerlo en ese elemento del discurso que los médicos suelen reducir al silencio.

Pido disculpas por invocar aquí otro parentesco que pesa sobre mí. Pienso que el interés que siempre he manifestado por Nietzsche, el hecho de que nunca le haya podido considerar absolutamente como un objeto del cual se habla, de que siempre haya tratado de emparentar mi escritura con esa figura un poco atemporal, mayor,

paterna de Nietzsche está ligado precisamente a lo siguiente: para Nietzsche, la filosofía era ante todo un diagnóstico. Estaba relacionada con el hombre en la medida en que éste se encontraba enfermo. En resumen, para él, la filosofía era a la vez el diagnóstico y la violenta terapia de las enfermedades de la cultura.

C. B.: Llegados a este punto, dos preguntas que me aparecen ligadas entre sí deberían permitirnos continuar este análisis de su andadura. ¿No sería para controlar mejor ese instrumento de diagnóstico, que es para usted la escritura, la razón por la que escribió en primer lugar libros cuyos temas se referían a la medicina o la incluían en su perspectiva, como la *Historia de la locura en la época clásica* y *El nacimiento de la clínica*? Al elegir esos temas —valorados por su relación con el mundo médico—, ¿no habría acaso un intento más o menos consciente de minimizar su culpabilidad como escritor?

M. F.: En la perspectiva en que me sitúo en este momento, a lo largo de mi casi-relato,

creo que hay que hacer una gran distinción entre lo que pude decir acerca de la locura y lo que pude decir acerca de la medicina.

Volviendo a mis historias de la infancia, a esa especie de subterráneo de mi escritura, tengo el vivo recuerdo de que, en ese ambiente médico en el que yo vivía, no solamente la locura sino la psiquiatría tenía una condición muy particular, a decir verdad, una condición muy peyorativa. ¿Por qué? Porque para un verdadero médico, para un médico que cuida de los cuerpos, y más para un cirujano que los abre, es evidente que la locura es una mala enfermedad. Es una enfermedad que, en líneas generales, no tiene sustrato orgánico o, en todo caso, en la que un buen médico no puede reconocer con precisión el sustrato orgánico. En este sentido, se trata de una enfermedad que juega una mala pasada al verdadero médico, que escapa a la verdad normal o patológica. Es por consiguiente una falsa enfermedad, y está muy cerca de no ser en absoluto una enfermedad. Para llegar a esta última conclusión, de que la locura es

una enfermedad que se pretende enfermedad pero que no lo es, no hay más que salvar una pequeña distancia. En el ambiente en que he vivido no estoy completamente seguro de que no se haya dado ese paso con bastante facilidad, en el plano de la conversación corriente o, al menos, en el plano de las impresiones que esas conversaciones corrientes pueden dejar en la mente de un niño.

Si la locura es una falsa enfermedad ¿qué decir, entonces, del médico que la trata, y que se cree que es una enfermedad? Ese médico, es decir el psiquiatra, es necesariamente un médico engañado, que no sabe reconocer que aquello a lo que tiene que dedicar su afán no es una verdadera enfermedad; por tanto es un mal médico y, a decir verdad, un falso médico. De ahí, siempre en el plano de esos significados implícitos que se inscriben sin duda más profundamente que los demás en la mente de un niño, la idea de que la locura es una falsa enfermedad que era tratada por falsos médicos. Creo que el buen médico de provincia del siglo XX, cuyos valores datan de

mediados de la centuria anterior, es aún más ajeno a la locura y a la psiquiatría que a la filosofía y a la literatura. Al interesarme por la locura, estaba efectuando evidentemente una doble conversión, puesto que me interesaba por ella y por los médicos que la habían tratado, pero no lo hacía en plan médico.

En efecto, la *Historia de la locura* es casi un accidente en mi vida. La escribí en el momento en que todavía no había descubierto el placer de escribir. Simplemente, me había comprometido con otro autor para redactar una pequeña historia de la psiquiatría, un texto breve, rápido y fácil, que estaría dedicado al saber psiquiátrico, a la medicina y a los médicos. Pero, ante la pobreza de semejante historia, me planteé la cuestión, ligeramente desplazada, que era la siguiente: ¿cuál ha sido el modo de coexistencia, a la vez de correlación y de complicidad entre la psiquiatría y los locos?, ¿cómo se han constituido locura y psiquiatría en paralelo, una frente a otra, la una para captar a la otra? Pienso que sólo alguien que como yo tenía una descon-

fianza respecto a la psiquiatría casi hereditaria, o en todo caso muy enraizada en mi pasado, podía plantear este problema. Por el contrario, nunca me habría planteado la cuestión de saber cómo medicina en general y enfermedad en general se habían constituido en mutua correlación. Pertenecía de una forma demasiado profunda, demasiado insistente, a un medio médico para no saber que el médico está perfectamente protegido contra la enfermedad y que la enfermedad y el enfermo son para el médico objetos perfectamente mantenidos a distancia. Recuerdo con nitidez que, en el fondo, cuando era niño ninguno de nosotros, en la familia, podía estar enfermo: estar enfermo era lo que les pasaba a otros, pero no a nosotros.

La idea de que pueda haber una forma de medicina, como la psiquiatría, que no domine de manera absoluta su objeto, que una medicina tal haya podido estar desde su origen, desde su posibilidad y en todas sus consecuencias y nervaduras, en complicidad con la enfermedad que trata, por tanto con su objeto, es una idea que la medicina

tradicional bien podría haber formulado. Creo que el proyecto de describir a la vez y en una especie de red de perpetua interacción la psiquiatría y la locura lo saqué del fondo de ese menosprecio hacia la locura y la psiquiatría por parte de la medicina tradicional. Sé que a buen número de psiquiatras les sorprendió bastante mi libro, y que quisieron ver en él un malintencionado ensañamiento contra su oficio. Tal vez fuera cierto. Había sin duda en el origen de la *Historia de la locura* ese menosprecio del que hablo. Pero, después de todo —y pido disculpas por tomar un ejemplo tan elevado y un padrino tan alto—, desde Nietzsche se sabe que el menosprecio es un instrumento de saber y que si no se remueve el orden habitual de las jerarquías de valor, los secretos del saber corren el riesgo de no ser desvelados. Entonces, es posible que mi menosprecio, ese menosprecio muy arcaico, muy infantil, que la reflexión ha disuelto enseguida aunque tal vez no lo ha suprimido por completo, me haya permitido descubrir cierto número de relaciones para las que, de otra manera, seguramente hubiese

permanecido ciego. Lo que me impresiona ahora es que en el replanteamiento que muchos psiquiatras hacen de su oficio, de la ciencia psicopatológica, de la institución psiquiátrica, del hospital, encuentro ciertos temas con los que me había topado históricamente, pero mucho mejor elaborados y racionalizados. Sin duda, ellos también se han visto obligados, desde dentro de su propio oficio, a desvalorizar, en todo caso a despejar y a quebrantar un poco el sistema de valores al que estaban acostumbrados y sobre el que reposaba tranquilamente la manera de proceder de sus mayores.

C. B.: Con *El nacimiento de la clínica* no encontró los mismos problemas, supongo. Volvía usted a las fuentes.

M. F.: Le he comentado cómo mi herencia médica estaba presente en mí, en el hecho de escribir. Con respecto a esto, sólo de una forma secundaria y como correlativa, tomé la medicina como objeto de estudio. En *El nacimiento de la clínica* eran precisamente la anatomía, la autopsia, el

diagnóstico, el modo de conocimiento médico los que estaban en cuestión. Pero si ese modo de conocimiento médico me ha obsesionado tanto es que sin duda estaba dentro de mi propio gesto de escribir.

C. B.: Mientras escribir sobre la locura, al contrario, por el doble hecho de escribir y de tratar sobre la locura, era romper con ese modo de conocimiento y dar un salto hacia lo desconocido. Al mismo tiempo es ahí mismo, a propósito de la locura, donde se reveló su talento de escritor.

M. F.: No podría decir por qué la escritura y la locura se pusieron en comunicación para mí. Es probable que su no-existencia, su no-ser, el hecho de que ambas sean actividades falsas, sin consistencia ni fundamento —una especie de nubes sin realidad—, las haya acercado. Pero, sin duda, hay otras razones. En todo caso, con respecto al mundo médico en el que he vivido, me he situado francamente en el ámbito de la irrealidad, de la falsa apariencia, de la mentira y casi del abuso de confianza, dedi-

cándome a la escritura, por una parte, y a la especulación sobre la enfermedad y la medicina mentales, por otra. Creo que en la culpabilidad que siento al escribir, en el empeño que pongo para apagar esa culpabilidad al continuar escribiendo, hay siempre algo de eso.

Sé bien que no debería decirle todas estas cosas, o más bien que me gusta decirselas a usted pero no estoy seguro de que sea bueno hacerlas públicas. Me asusta un poco la idea de que algún día salgan a la luz.

C. B.: ¿Teme mostrar demasiado la faz secreta, nocturna, de su trabajo?

M. F.: Alguien cuyos trabajos son, en general y pese a todo, trabajos de historia, alguien que pretende mantener discursos relativamente objetivos, que piensa que sus discursos tienen cierta relación con la verdad, ¿tiene verdaderamente derecho a contar así la historia de su escritura, a comprometer así la verdad a la cual aspira con una serie de impresiones, de recuerdos, de experiencias que son profundamente subjetivos?

Ya sé que, al hacerlo, deshago toda la seriedad con la que he tratado de revestirme. Pero, qué quiere, si me he prestado con gusto a este tipo de entrevistas era precisamente para deshacer mi lenguaje habitual, para tratar de desenredar los hilos, para presentarlo como no suele presentarse de ordinario. ¿Merecería la pena que repitiese de una forma más sencilla lo que ya he dicho antes? Resulta más difícil para mí, pero lo considero más interesante, devolver a su masa informe inicial, a su desorden, a su flujo un poco impalpable ese lenguaje que he tratado de dominar y de presentar como un momento a la vez voluminoso y liso.

C. B.: Me agrada que aceptase esa aventura, que definiese bien sus contornos y sus riesgos. Para continuar esta exploración del reverso de la tapicería, me gustaría formularle una pregunta. Ha mostrado usted muy bien de qué herencia procedía la mirada de diagnosticador que dirige hacia las cosas y qué inversión de esa herencia se manifestaba en su interés por la locura. Pero lo que

sorprende es que en sus obras, incluso cuando habla de la locura y de la medicina, escritores que no son ni médicos ni filósofos, y también pintores, no dejan de hacernos señales. Las intuiciones, las verdades que nos transmiten esos escritores, esos pintores que usted ha escogido particularmente —estoy pensando en Sade, en Roussel, en Artaud, en Bataille, en El Bosco o en Goya— parecen haber sido extraídos de un terreno secreto, misterioso, que limita con el de la locura y la muerte. De este modo, su interés por ellos parece totalmente justificado por lo que ya me ha dicho. Pero ¿no hay algo más? ¿Sus frecuentes referencias a esos escritores, a esos pintores, no dan testimonio de una tentación por la escritura y por la expresión artística, de una interrogación sobre su poder? ¿No hay algo fascinante en esa escritura que a fuerza de replegarse, de hundirse, de enrollarse sobre sí misma y de desanudarse llega a la vez a una profunda verdad y, al hacerlo, amenaza con hundirse —o amenaza a quien la haya practicado, llevado, con hundirse— en la locura o la muerte?

M. F.: Acaba usted de formular aquí el problema que yo me planteo desde hace mucho tiempo. Es verdad que mantengo un interés muy constante, muy obstinado por obras como las de Roussel o Artaud, como la de Goya también. Pero la manera en que me interrogo sobre estas obras no corresponde del todo al modo tradicional. En general, el problema que suele plantearse es este: ¿cómo es posible que un hombre que es un enfermo mental, o que es juzgado como tal por la sociedad y la medicina de su época, escriba una obra que inmediatamente o años, décadas o siglos más tarde sea reconocida como una de las obras mayores de la literatura o de la cultura? Dicho de otra manera, la cuestión está en saber cómo es posible que la locura o la enfermedad mental puedan llegar a ser creadoras.

Mi problema no es exactamente ese. No me pregunto nunca por la naturaleza de la enfermedad que haya podido afectar a alguien como Raymond Roussel o Antonin Artaud. Nunca me pregunto qué relación expresiva podía haber entre su obra y su locura, ni cómo a través de su obra se reco-

noce o se encuentra la cara más o menos tradicional, más o menos codificada, de una enfermedad mental determinada. No me interesa saber si Raymond Roussel era un neurótico obsesivo o más bien un esquizofrénico. Al contrario, lo que me interesa es el problema siguiente: hombres como Roussel o Artaud escriben textos que, en la época misma en que se los dan leer a un crítico o a un médico o a un lector ordinario, son inmediatamente reconocidos como relacionados con la enfermedad mental. Además, ellos mismos, establecen en su experiencia cotidiana una relación muy profunda y muy constante entre su escritura y su enfermedad mental. Ni Roussel, ni Artaud negaron nunca que su obra se fomentaba en ellos en un plano que era a partes iguales el de su singularidad, su particularidad, su síntoma, su angustia y, finalmente, su enfermedad. Lo que me extraña aquí, aquello sobre lo que me pregunto es lo siguiente: ¿cómo es posible que una obra como ésa, que procede de un individuo al que la sociedad había dejado fuera —y en consecuencia excluido— por enfermo, pueda

funcionar, y funcionar de una manera absolutamente positiva, dentro de una cultura? Por más que se diga que la obra de Roussel ha sido ignorada, o se invoquen las reticencias, la molestia, el rechazo de Rivière ante los primeros poemas de Artaud, sin embargo con gran rapidez, muy pronto la obra de Roussel y la obra de Artaud funcionaron de manera positiva dentro de nuestra cultura, inmediatamente o casi inmediatamente formaron parte de nuestro universo de discursos. Se advierte entonces que, en el interior de una cultura dada, hay siempre un margen de tolerancia para la desconfianza que hace que algo que médicamente se considera con recelo pueda desempeñar no obstante un papel y adquirir un significado dentro de nuestra cultura, de una cultura. Y este funcionamiento positivo de lo negativo es lo que no ha dejado de preocuparme. No me planteo el problema de la relación obra-enfermedad, sino de la relación exclusión-inclusión: exclusión del individuo, de sus gestos, de su comportamiento, de su carácter, de lo que es; inclusión muy rápida y finalmente bastante fácil de su lenguaje.

Aquí, entro en el dominio que usted llamará como quiera, el de mis hipótesis o de mis obsesiones. Sugeriré lo siguiente: en una época, en una cultura, en cierta forma de práctica discursiva, el discurso y las reglas de posibilidades son tales que un individuo puede estar psicológicamente y de alguna forma anecdóticamente loco, pero que su lenguaje, que es totalmente el de un loco —en virtud de las reglas del discurso en la época en cuestión—, puede funcionar de manera positiva. Dicho de otro modo, la posición de la locura está reservada y como indicada en cierto punto del universo posible del discurso, en un momento dado. Es este lugar posible de la locura, esta función de la locura en el universo del discurso lo que yo he tratado de localizar.

Veamos un ejemplo concreto. Para el caso de Roussel, mi problema era el siguiente: qué estado tenía que haber, qué funcionamiento, qué sistema de regulación interno de la literatura para que los ejercicios increíblemente ingenuos o perfectamente patológicos de Roussel —sus descomposiciones de palabras, sus recomposiciones de

sílabas, sus historias circulares, sus relatos fantásticos que inventaba a partir de una frase dada que él trabajaba como una masa y cuyos sonidos debían servir de guía, de hilos conductores para la composición de nuevas historias—, hayan podido figurar en la literatura. No solamente figurar en la literatura de la primera mitad del siglo XX, sino ejercer en ella un papel muy particular, muy poderoso, hasta el punto mismo de prefigurar la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Considerando este funcionamiento positivo del lenguaje loco en un universo de discurso y en una cultura que excluían a los locos, se llega a plantear esta hipótesis: ¿no hay que disociar la función de locura tal como está prescrita y definida por la literatura o, de una manera general, por el discurso en una época dada, y el personaje del loco? En el fondo, poco importa que Roussel estuviese loco o no, poco importa que haya sido Roussel o no esquizofrénico, o neurótico obsesivo, lo interesante es que el sistema de regulación y de transformación de la literatura a comienzos del siglo XX era tal que ejercicios como los

suyos pudieron adquirir entonces un valor positivo y real, que pudieron funcionar de manera efectiva como una obra literaria.

Ya ve que mi problema, que no es en absoluto un problema psicológico, sino un problema mucho más abstracto —e igualmente mucho menos interesante—, es el de la posición y el de la función del lenguaje en el interior mismo de un lenguaje regular y normativo.

C. B.: Nos hemos desviado un poco del problema inicial al que querría volver ahora, el de su relación con la escritura. Pero creo que podemos muy bien hacerlo partiendo de esta misma desviación que le ha permitido aclarar algunas de sus investigaciones. Hablaba usted hace un momento de los ejercicios de escritura a la vez ingenuos y extremadamente complicados que se imponía Raymond Roussel. ¿No se podría ver, en la complejidad de esos ejercicios, una especie de hipertrofia del amor por el lenguaje, de la práctica de la escritura por la escritura que en un escritor normal, simplemente deseoso de escribir cosas perfecta-

mente pensadas en una lengua elegante y eficaz, se llamaría placer de escribir? En un momento dado, usted mismo ha hablado de su descubrimiento del «placer que hay en el hecho de escribir». ¿Cómo puede ese placer manifestarse en la práctica de una escritura cuyo objetivo es en primer lugar, no hechizarse a sí misma, aunque la suya nos lo pide y, además, nos hechiza, sino hacer surgir, revelar la verdad, ser más un diagnóstico que un canto lírico?

M. F.: Me plantea usted aquí muchos problemas.

C. B.: Quizá demasiados. Iremos por partes.

M. F.: Voy a tratar de responder a los que más me han llamado la atención. Ha hablado usted del placer de escribir y ha tomado como ejemplo a Roussel. Este me parece que es en efecto un caso totalmente privilegiado. Lo mismo que Roussel ha agrandado con un microscopio extremadamente potente los micro-procedimientos de

la escritura —reduciendo por otra parte, en el plano de su temática, la enormidad del mundo a mecanismos absolutamente liliputienses—, el caso de Roussel hipertrofia el de la escritura, el problema del escritor con la escritura.

Pero estamos hablando del placer de escribir. ¿Tan extraño es eso de escribir? Roussel no deja de recordar, en *Cómo he escrito algunos de mis libros*, cuánto le costaba, a través de qué ansiedades, en medio de qué dificultades, de qué angustias escribía lo que tenía que escribir; los únicos grandes momentos de felicidad de los que habla, fueron el entusiasmo, las iluminaciones que tuvo después de haber acabado su primer libro. Prácticamente, fuera de esta experiencia más o menos única, me parece que todo lo demás en su biografía no ha sido sino un largo camino extraordinariamente sombrío y como un túnel. El hecho mismo de que, cuando viajaba, corriese las cortinas del coche para no ver a nadie, ni siquiera el paisaje, de tan atrapado como estaba por su trabajo, prueba que Roussel no se encontraba al escribir en ninguna especie

de encantamiento, de deslumbramiento o acogida general de las cosas y del ser.

Dicho esto: ¿existe un placer de escribir? No lo sé. Una cosa es cierta, lo que hay, creo, es una gran obligación de escribir. Esta obligación de escribir, no sé muy bien de dónde viene. Hasta que no se ha empezado a escribir, escribir parece la cosa más gratuita, más improbable, casi la más imposible, esa a la que, en todo caso, uno no se sentirá jamás ligado. Después llega un momento —¿es en la primera página?, ¿en la milésima?, ¿es en medio del primer libro o a continuación?, no lo sé— en que uno se da cuenta de que está absolutamente obligado a escribir. Esta obligación viene anunciada, señalada de diferentes maneras. Por ejemplo, por el hecho de que uno siente una gran angustia, una gran tensión cuando no ha hecho, como cada día, su página de escritura. Al escribirla uno no se da a sí mismo, da a su existencia una especie de absolución. Esta absolución es indispensable para la felicidad diaria. No es la escritura la que es feliz, es la felicidad de existir la que está pendiente de la escritura, lo cual es un poco

distinto. Esto es muy paradójico, muy enigmático, porque ¿cómo es posible que el gesto tan vano, tan ficticio, tan narcisista, tan replegado sobre uno mismo, consistente en sentarse a la mesa por la mañana y llenar un cierto número de páginas en blanco, pueda tener ese efecto de bendición sobre el resto del día?, ¿cómo se transfigura la realidad de las cosas —las ocupaciones, el hambre, el deseo, el amor, la sexualidad, el trabajo— porque ha ocurrido esto durante la mañana o porque se ha podido hacer esto durante el día? Todo ello resulta muy enigmático. Para mí, en todo caso es una de las formas en que se anuncia la obligación de escribir.

Esa obligación también viene señalada por otra cosa. En el fondo, se escribe siempre no solamente para escribir el último libro de la obra de uno, sino, de una manera muy delirante —y ese delirio, creo, está presente en el mínimo gesto de la escritura—, para escribir el último libro del mundo. En realidad, lo que se está escribiendo en el momento en que se escribe, la última frase de la obra que uno acaba, es

igualmente la última frase del mundo, de tal modo que después ya no hay nada más que decir. Hay una voluntad paroxística de agotar el lenguaje en la mínima frase. Esto sin duda está vinculado al desequilibrio que existe entre el discurso y la lengua. La lengua es aquello con lo que se puede construir un número absolutamente infinito de frases y de enunciados. El discurso, al contrario, por largo, por difuso que sea, por ligero, por atmosférico, por protoplásmico, por dependiente del recuerdo como se pueda imaginar, es siempre finito, siempre limitado. Nunca se llegará al extremo de la lengua con un discurso, por vasto que uno pueda soñarlo. Este carácter inagotable de la lengua, que tiene siempre al discurso en suspenso sobre un porvenir que no terminará nunca, es otra manera de demostrar la obligación de escribir. Se escribe para llegar al extremo de la lengua, para llegar por consiguiente al extremo de cualquier lenguaje posible, para cerrar al fin con la plenitud del discurso la infinitud vacía de la lengua.

Una cosa más, en la que se verá que escribir es muy diferente de hablar. Se

escribe también para dejar de tener rostro, para esconderse uno mismo bajo su propia escritura. Se escribe para que la vida que se tiene alrededor, al lado, fuera, lejos de la hoja de papel, esa vida que no tiene gracia, sino que es aburrida y está llena de preocupaciones, que está expuesta a los demás, quede absorbida en ese pequeño rectángulo de papel que se tiene a la vista, bajo los ojos, y del que uno es dueño. En el fondo, escribir es tratar de hacer que fluya —por los canales misteriosos de la pluma y de la escritura—, toda la sustancia, no solo de la existencia, sino del cuerpo, en esas huellas minúsculas que se depositan en el papel. No ser, en lo que a la vida se refiere, más que ese garabato a la vez muerto y hablador que se ha depositado en el papel blanco, eso es lo que uno sueña cuando escribe. Pero a esa reabsorción de la vida agitándose en el bullicio inmóvil de las letras, no se llega nunca. La vida siempre se reanuda fuera del papel, siempre prolifera, continúa, nunca consigue fijarse en ese pequeño rectángulo, el pesado volumen del cuerpo nunca llega a desplegarse en la superficie

del papel, nunca se pasa a ese universo de dos dimensiones, a esa línea pura del discurso, nunca conseguimos hacernos lo suficientemente delgados, lo suficientemente sutiles como para no ser otra cosa que la linealidad de un texto; y, sin embargo, de hecho nos gustaría llegar a eso. Entonces no deja uno de intentarlo, de repetirse, de confiscarse a sí mismo, de deslizarse por el embudo de la pluma y de la escritura, tarea infinita, tarea a la que se está condenado. Uno se sentiría justificado si no se existiese más que en ese minúsculo estremecimiento, ese ínfimo rascar que se paraliza y que es, entre la punta de la pluma y la superficie blanca de la hoja, el punto, el lugar frágil, el momento inmediatamente desvanecido en que se inscribe una marca fijada al fin, definitivamente establecida, legible solamente para los demás y que ha perdido toda posibilidad de tener conciencia de sí misma. Esa especie de supresión, de mortificación de uno mismo en el paso a los signos, creo que eso es lo que también da a la escritura su carácter de obligación. Obligación sin placer, ya lo ve, pero, después de todo, cuando

escapar de una obligación te entrega a la angustia, cuando infringir la ley te deja en la mayor de las inquietudes, en el mayor de los desconciertos, ¿obedecer a esa ley no es acaso la mayor forma de placer? Obedecer a esa obligación de la cual no se sabe ni de dónde viene, ni cómo se te ha impuesto, obedecer a esa ley, sin duda narcisista, que te pesa y te domina por todas partes, eso es, creo, el placer de escribir.

C. B.: Me gustaría, aquí, hacerle precisar una idea que se perfilaba ya en su concepción de la escritura que diagnostica. ¿No hay en el proceder de quien escribe otra obligación, la de descubrir algo, descubrir quizá una verdad que presentía pero que todavía no había sido formulada? Del mismo modo, cuando se escribe, ¿no se tiene siempre la impresión de que, si se hubiera escrito en otro momento, la página, el libro, habrían sido diferentes, habrían tomado otro giro; que la escritura nos habría podido arrastrar hacia lo mismo, el mismo punto que presentíamos, que buscábamos, que nos fijábamos como

meta, pero por otros caminos, otras frases. ¿Tiene la impresión de dominar siempre esta marcha de la escritura o, a veces, de ser llevado por ella?

M. F.: Es ahí donde la obligación de la escritura no es para mí lo que suele llamarse la vocación del escritor. Creo firmemente en la distinción, ahora famosa, que hizo Roland Barthes entre escritores y escribientes. Yo no soy un escritor. Primero, carezco de imaginación. Soy totalmente incapaz de inventar. Ni siquiera he podido concebir nunca algo así como el argumento de una novela. Es cierto que, a veces, he tenido ganas de escribir relatos en el sentido casi periodístico del término, como si fuesen noticias: de contar micro-acontecimientos, de contar por ejemplo la vida de alguien, pero en cinco líneas, en diez líneas, no más. No soy pues un escritor. Me sitúo resueltamente del lado de los escribientes, de aquellos cuya escritura es transitiva. Quiero decir, de aquellos cuya escritura está destinada a señalar, mostrar, manifestar fuera de sí misma algo que, sin ella, habría que-

dado, si no escondida, al menos invisible. Es quizá ahí donde existe, a pesar de todo, para mí un encanto en la escritura.

No soy un escritor porque la escritura tal como la practico, el ínfimo trabajo que hago todas las mañanas, no ha permanecido ni por un momento erigido sobre su pedestal, para mantenerse en pie a partir de su propio prestigio. No tengo en absoluto la impresión ni siquiera la intención de hacer una obra. Tengo el proyecto de decir cosas.

Tampoco soy un intérprete. Quiero decir que no trato de hacer aparecer cosas absolutamente ocultas, escondidas, olvidadas desde hace siglos o milenios, ni de encontrar detrás de lo que otros han dicho el secreto que quisieron esconder. No trato de descubrir otro sentido que pudiera estar disimulado en las cosas o en los discursos. No, trato simplemente de hacer aparecer lo que está muy inmediatamente presente y al mismo tiempo es invisible. Mi proyecto de discurso es un proyecto de prósbita. Me gustaría poner de manifiesto lo que está demasiado próximo a nuestra mirada, para que podamos verlo, lo que está ahí muy

cerca de nosotros, pero a través de lo cual miramos para ver otra cosa. Devolver su densidad a esta atmósfera que, a nuestro alrededor, nos asegura el ver las cosas lejos de nosotros; devolver su densidad y su espesor a lo que no experimentamos como transparencia, ese es uno de los proyectos, de los temas absolutamente constantes en mí. E, igualmente, llegar a delimitar, a dibujar, a designar esa especie de mancha ciega a partir de la cual hablamos y vemos, para captar de nuevo lo que nos facilita la mirada alejada, para definir la proximidad que en torno a nosotros orienta el campo general de nuestra mirada y de nuestro saber. Captar semejante invisibilidad, lo invisible de lo excesivamente visible, ese alejamiento de lo que resulta demasiado próximo, esa familiaridad desconocida es, para mí, la importante operación de mi lenguaje y de mi discurso.

C. B.: Sus libros nos proponen análisis de los modos de saber o de discursos del pasado. Esto deja suponer que hay, antes de la escritura, numerosas lecturas, con-

frontaciones, cotejos, elecciones, una primera elaboración del material. ¿Todo ello se ordena antes de la escritura o más bien es la escritura la que desempeña un papel determinante en la manera en que usted observa y dibuja ese paisaje en el que de inscriben y se revelan, por ejemplo, el pensamiento clásico o la institución psiquiátrica?

M. F.: Tiene razón al plantear esa pregunta, porque me da la impresión de haber sido demasiado abstracto. Si puedo decirlo, me entretengo..., en fin, leo sin más, me entretengo leyendo —un poco por curiosidad, en todo caso por un juego de asociaciones que no tendría gran interés explicar ahora—, libros de botánica del siglo XVII, libros de gramática del XVIII, libros de economía política de la época de Ricardo o de Adam Smith. Mi problema —la tarea de la escritura, para mí— no estriba en rescribir esos libros en un vocabulario similar al nuestro. Tampoco se trata de intentar descubrir lo que suele llamarse lo impensado del discurso, de saber lo que, en el propio texto de Ricardo, Adam Smith, de Buffon o

Linneo se halla presente en cierta medida, pero sin haber sido dicho, en los intersticios, en las lagunas, en las contradicciones internas. Leo todos esos textos quebrando todas las familiaridades que podríamos tener con ellos, evitando todos los efectos del reconocimiento. Procuero alzarlos en su singularidad, en su mayor extrañeza, a fin de que surja la distancia que nos separa de ellos, para poder introducir mi lenguaje, mi discurso, en esa misma distancia, en esa diferencia en la que estamos situados y en la que existimos en relación con ellos. Inversamente, mi discurso debe ser el lugar en el que aparezca esa diferencia. Dicho de otro modo, cuando me intereso por unos objetos un poco lejanos y heteróclitos, lo que me gustaría desvelar no es el secreto que está más allá de ellos y que esconden en su presencia manifiesta, sino más bien esa atmósfera, esa transparencia que nos separa de ellos y que, al mismo tiempo, nos liga a ellos y hace que podamos hablar de ellos, pero hablar como objetos que no son del todo nuestros propios pensamientos, nuestras propias representaciones, nuestro pro-

pio saber. De este modo, para mí, el papel de la escritura es esencialmente el de poner a distancia y medir la distancia. Escribir es colocarse en esa distancia que nos separa de la muerte y de lo que está muerto. Al mismo tiempo, es aquello en lo que esa muerte va a desplegarse en su verdad, no en su verdad escondida y secreta, no en la verdad de lo que ha sido, sino en esa verdad que nos separa de ella y hace que no estemos muertos, que yo no esté muerto en el momento en que escribo sobre esas cosas muertas. Esa es la relación que, para mí, debe constituir la escritura.

En este sentido, le decía que no soy ni un escritor ni un hermeneuta. Si fuese hermeneuta, intentaría llegar detrás del objeto que describo, detrás de esos discursos del pasado para reencontrar su punto de origen y el secreto de su nacimiento. Si fuese escritor, sólo hablaría a partir de mi propio lenguaje y en el encanto de su existencia en el presente. No soy ninguna de las dos cosas, me encuentro en esa distancia que hay entre los discursos de los demás y el mío. Y mi discurso no es otra cosa que la distancia que

tomo, que mido, que acojo entre el discurso de los demás y el mío propio. En este sentido, mi discurso no existe, y por eso carezco de la intención y de la pretensión de hacer una obra. Sé muy bien que no hago una obra. Soy el agrimensor de esas distancias, y mi discurso no es sino el metro absolutamente relativo y precario mediante el cual mido todo ese sistema de alejamiento y de diferencia. Medir la diferencia con lo que no somos, en eso ejercito mi lenguaje; y, por ello, le decía antes que escribir es perder el propio rostro, perder la propia existencia. No escribo para proporcionar a mi existencia la solidez de un monumento. Intento más bien reabsorber mi propia existencia en la distancia que la separa de la muerte, y por eso mismo, probablemente, la guía hacia la muerte.

C. B.: Dice que usted no construye una obra, y explica muy bien por qué. Pero le objetaré que su discurso tiene una singular resonancia hoy en día, en la medida en que no sólo nos permite medir la distancia que nos separa de los discursos del pasado, y en

esto alcanza perfectamente su meta, sino también nos esclarece el presente, lo libera de las viejas sombras que pesaban sobre él. Pero esa no es mi pregunta. Cuando afirma que desaparece en el discurso me recuerda el anuncio de otra desaparición que hace en *Las palabras y las cosas*, la del hombre. Tras investigar sobre la constitución de las ciencias humanas, nos muestra que en el instante mismo de su pleno desarrollo, de su triunfo, de su propio objeto, el hombre está desapareciendo, está borrándose en la trama interrumpida de los discursos. Perdone que le haga una pregunta tan imprudente, quizá excesivamente personal y que juega con semejanzas aparentes, pero ¿no hay cierto parentesco entre ambas desapariciones, la suya en la escritura y la del hombre?

M. F.: Tiene toda la razón al formular esa pregunta. Si no le importa, podríamos o abordarla en otra entrevista o bien olvidar el problema que he querido plantear con exactitud en ese final de *Las palabras y las cosas*. Lo cierto es que entre ese tema de la

desaparición del hombre y lo que es para mí la obligación de la escritura, existe cierto parentesco. Sé perfectamente el riesgo que corro al decir esto, pues veo ya cómo se perfila la sombra grotesca del psiquiatra, que hallará en lo que digo, primero, signos de esquizofrenia y, a continuación, del carácter delirante, luego no objetivo, no verdadero, no racional, no científico de lo que he dicho en mis libros.

Sé que corro ese riesgo, pero lo acepto plenamente con buen ánimo. Estas entrevistas que ha tenido la amabilidad de pedirme me divierten mucho precisamente en la medida en que no intento a través de ellas explicar más y mejor lo que dicho en mis libros. No me parece que fuese posible en estas entrevistas, sobre todo en esta habitación que siento ya poblada con los miles de ejemplares del libro futuro, los miles de rostros que lo leerán, donde esa tercera presencia del libro y de los futuros lectores pesa de manera extraordinaria. Lo que me gusta es que no sabemos bien hacia dónde nos dirigimos. Hago con usted una especie de experiencia. Intento expresar por vez primera y en pri-

mera persona este discurso neutro, objetivo, en el cual nunca he dejado de querer eclipsarme cuando escribía mis libros. Por tanto, es evidente el parentesco que usted señala entre la desaparición del hombre y la experiencia que llevo a cabo con la escritura. La gente hará con ello lo que desee. Denunciarán sin duda el carácter quimérico de lo que he querido afirmar. Otros verán acaso en lo que le digo no un verdadero discurso, sincero, sino una proyección sobre uno mismo de temas más o menos teóricos e ideológicos que he querido formular en mis libros. Poco importa de qué manera se lea esta relación y este parentesco del libro conmigo y de mí mismo con el libro. En cualquier caso, sé que mis libros se verán comprometidos por lo que digo, y yo también. Es un peligro que seduce, el peligro divertido de estas entrevistas. Así que dejemos que ese parentesco salga a la luz, dejemos que aparezca esa comunicación.

C. B.: ¿Cómo experimenta esa acción antes descrita, esa desaparición en la escritura, en el momento en que escribe?

M. F.: Cuando escribo, tengo siempre algo in mente. A la vez, me dirijo siempre hacia algo que está fuera de mí, a un objeto, a un ámbito por describir: la gramática o la economía política del siglo XVII, o incluso la experiencia de la locura en el período clásico. Y, sin embargo, no tengo en absoluto la impresión de describir ese objeto, ese dominio, de ponerme en cierta medida a la escucha de lo que propiamente dice, de traducir con palabras sobre el papel, y mediante cierto estilo, determinada representación que me habría hecho de lo que intento describir. Ya se lo he dicho, intento hacer que aparezca la distancia que tengo, que tenemos, con respecto a esas cosas; mi escritura es el propio descubrimiento de esta distancia. Añadiré lo siguiente. En cierto modo, mi cabeza está vacía cuando empiezo a escribir, aunque tenga siempre la mente dirigida hacia un objeto preciso. Esto hace que, para mí, escribir sea evidentemente una actividad agotadora, muy difícil y también muy angustiada. Tengo siempre miedo de hacer las cosas mal, de fallar; me equivoco continuamente, por supuesto.

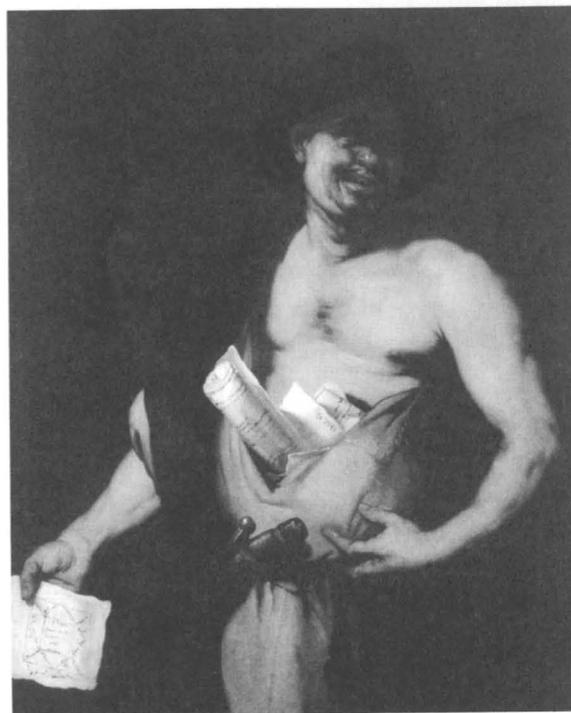
Esto hace también que lo que me impulsa a escribir no sea tanto el descubrimiento o la certeza de cierta relación, de cierta verdad, sino más bien el sentimiento que tengo de cierta forma de escritura, un modo de funcionamiento de mi escritura, cierto estilo que me permitirá hacer brotar esa distancia.

Por ejemplo, un día, en Madrid, me quedé fascinado por *Las Meninas* de Velázquez. Había observado ese cuadro durante mucho tiempo, sin más, sin pensar que hablaría de él alguna vez, y menos aún que lo describiría, lo que me hubiese parecido por entonces irrisorio y ridículo. Y, después, un buen día, sin saber muy bien cómo, sin haberlo vuelto a ver, sin haber mirado siquiera reproducciones, me entraron ganas de hablar de memoria sobre ese cuadro, de describir lo que había allí dentro. En cuanto intenté describirlo, cierta coloración del lenguaje, cierto ritmo, sobre todo determinada forma de análisis me dieron la impresión, casi la certeza —tal vez falsa— de que ahí tenía exactamente el discurso a través del cual podría surgir y

medirse la distancia que tenemos con la filosofía clásica de la representación y con el pensamiento clásico del orden y de la semejanza. Así es como empecé a escribir *Las palabras y las cosas*. Para este libro utilicé todo un material que había acumulado los años anteriores, un poco al azar, sin saber lo que haría, al carecer de certeza alguna sobre la posibilidad de hacer con eso un estudio. Era una especie de material muerto que yo recorría en cierto modo como una especie de jardín desértico, como una extensión inutilizable, que recorría como pienso que el escultor de antaño —el escultor del siglo XVII o del siglo XVIII—, debía contemplar, tocar el bloque de mármol con el que todavía no sabía qué hacer.

(*La transcripción se interrumpe aquí*).

APÉNDICE PARA ESTA EDICIÓN



Michel Foucault (1926-1984)

Nacido en Poitiers, Foucault ingresó en la Escuela Normal Superior en 1946; siguió estudios de filosofía y psicología (fue alumno de Merleau-Ponty, Hyppolite y Althusser); trabajó unos meses en un hospital, y se diplomó en psicopatología. Entre 1952 y 1954 dio clases en la Universidad de Lille y fue preparador de la Escuela Normal. A partir de 1955, por cuenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, y apoyado por Dumézil, fue docente y responsable de la Casa de Francia en Upsala; luego, estuvo en Varsovia, en 1958, y algo después, en Hamburgo. Sólo regresó a Francia en 1960, como profesor en Clermont-Ferrand. Apoyado por Canguilhem, publicó una monografía de historia de la medicina, en 1962.

Aceptó dirigir la nueva edición de Nietzsche con Deleuze, en 1966. En este año, se leyó enormemente su *Las palabras y las cosas*, en la recién nacida «Bibliothèque des sciences humaines», de Gallimard, al tiempo que se discutían con pasión obras clave de Lévi-Strauss, Lacan, Benveniste, Genette, Barthes y Todorov.

Decidió instalarse en Túnez, entre 1966 y 1968, donde empezó ya a explicar filosofía. En diciembre de 1968, enseñó en París esa disciplina en el nuevo Centro experimental de Vincennes. Fue elegido, en 1970, profesor de Historia de los sistemas del pensamiento en el Collège de France, donde daría trece seminarios anuales, con centenares de oyentes.

Entre 1971-1972 intervino activamente en el Groupe d'information sur les prisons (GIP), que había fundado con Pierre Vidal-Naquet y Jean-Marie Domenach, repercutiendo en toda Francia; y comenzó a estudiar la historia de las prácticas judiciales. En paralelo, Foucault comenzó a viajar a Japón, donde tendrá una presencia muy activa hasta 1982 (conocida por *Dits et écrits* = DE). Dio seminarios en Río de Janeiro en 1974 y un año después en São Paulo, adonde volverá: eran los años de lucha política, buscando otra justicia, en los que coincidió con Sartre. *Vigilar y castigar* resume, en el plano histórico, su contribución teórica al respecto.

En 1975, inició sus primeras conferencias en California, donde sería asiduo profesor hasta el fin de su vida. Un año después del año sabático que disfrutó en 1977, ofreció dos frentes polémicos, muy definitorios de su tiempo: sus reportajes sobre la revolución iraní, antes de las represiones, y sus debates con los comunistas italianos, que matizó bien en sus *Colloqui* con Duccio Trombadori de *L'Unità* (DE 281).

Desde 1981, más replegado, se centró en estudios sobre el «gobierno» de la subjetividad en la historia. En 1984, muy enfermo ya, logró concluir su último curso en el Collège. Pero no pudo concluir su historia de la sexualidad: nunca apareció *Les aveux de la chair*, que estaba anunciado. Tras su muerte en ese mismo año, se recopiló el gigantesco *Dits et écrits*

(DE), en 1994, con una guía, muy precisa, de su trayectoria; y desde 1997 se han venido publicando sus importantes seminarios en el Collège de France, de los que en 2012 sólo faltan cuatro entregas.

* Publicaciones extensas

- *Maladie mentale et personnalité*, PUF, 1954 (*Enfermedad mental y personalidad*, Paidós Ibérica, 2010). Reelaborado como *Maladie mentale et Psychologie*, 1962.
- *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961, ampliada y solo con el segundo título en Gallimard, 1972 (*Historia de la locura en la época clásica*, FCE, 2000).
- *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966 (*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, 2009).
- *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963 (*Raymond Roussel*, Siglo XXI, 1973).
- *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, PUF, 1963 (*El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, 2007), que corrigió en 1972, suprimiendo ecos estructuralistas.
- *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969 (*La arqueología del saber*, Siglo XXI, 2009).
- *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971 (*El orden del discurso*, Tusquets, 1999), lección de ingreso en el Colegio de Francia.

- *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975 (*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI y Biblioteca Nueva, 2012).
- *La volonté de savoir*, Gallimard, 1975 (*Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, 2005).
- *L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984 (*Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI, 2005).
- *Le souci de soi*, Gallimard, 1984 (*Historia de la sexualidad 3. El cuidado de sí*, Siglo XXI, 2005).

* Ediciones póstumas:

- *Génèse et structure de l'Anthropologie de Kant*, Vrin, 2008 (or. 1960; *Una lectura de Kant: introducción a la antropología en sentido pragmático*, Siglo XXI de España, 2010).
- *Résumé des cours, 1970-1982*, Julliard, 1989.
- *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, cuatro tomos. Esta recopilación incluye dos textos largos e importantes de 1966, año de esta entrevista: «Réponse à une question», *Esprit*, 371, pp. 850-874 (DE 58); «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie», *Cahiers pour l'Analyse*, 9, 'Généalogie des sciences', pp. 9-40 (DE 59).

- Seminarios

1. *Leçons sur la volonté de savoir*, Gallimard - Seuil, 2011. (*Lecciones sobre la voluntad de saber*, Akal, 2013).
2. *Théories et institutions pénales*.
3. *La société punitive*.
4. *Le pouvoir psychiatrique*, Gallimard - Seuil, 2003 (*El poder psiquiátrico*, Akal, 2005).
5. *Les anormaux*, Gallimard - Seuil, 1999 (*Los anormales*, Akal, 2001).
6. «*Il faut défendre la société*», Gallimard - Seuil, 1997 (*Hay que defender la sociedad*, Akal, 2003).
7. *Sécurité, territoire, population*, Gallimard - Seuil, 2004 (*Seguridad, territorio, población*, Akal, 2008).
8. *Naissance de la biopolitique*, Gallimard - Seuil, 2004 (*Nacimiento de la biopolítica*, Akal, 2008).
9. *Du gouvernement des vivants*.
10. *Subjectivité et vérité*.
11. *L'herméneutique du sujet*, Gallimard - Seuil, 2001 (*La hermenéutica del sujeto*, Akal, 2005).
12. *Le gouvernement de soi et des autres*, Gallimard - Seuil, 2008 (*El gobierno de sí y de los otros*, Akal, 2011).
13. *Le courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II*, Gallimard - Seuil, 2009.

Las lecciones iniciales (11-I-1978 y 10-I-1979), de *Sécurité, territoire, population y Naissance de la biopolitique*, fueron difundidas en casetes: *De la gouvernementalité*, París, Seuil, 1989. Y la remodelación de *Le gouvernement de soi*, para exponerla en Berkeley, 1983 –*Discurso y verdad en la Grecia antigua*, Paidós, 2004–, fue publicada en inglés inicialmente.

* Traducciones de otros textos:

No hay versión castellana de los cuatro tomos de Foucault, *Dits et écrits*, que recopilan 364 artículos, ensayos, intervenciones o entrevistas y suponen más de 3.400 páginas. Solo parcialmente han sido traducidos, aunque circulen continuamente diversos escritos de Foucault.

Sin incluir las transcripciones «silvestres» de sus seminarios, recogemos por ello los textos de Foucault traducidos, muy disímiles, que se han difundido desde 1970.

Lógica de lo viviente e historia de la biología, Anagrama, 1975 (or. 1970; DE 81); *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, 1981 (or. 1967; DE 46); *Theatrum philosophicum*, Anagrama, 2005 (or. 1970; DE 80); *Microfísica del poder*, Endimión, 1992 (de 1971-1977); *Sexo, verdad, poder*, Materiales, 1978 (varios años); *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza, 2011 (de 1972-1977); *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, 1980 (or. Río de Janeiro, 1974; DE 139); *La*

imposible prisión, Anagrama, 1982 (or. 1980; DE 277); *El panóptico: el ojo del poder*, Endimión-Piqueta, 1989 (or. 1977; DE 195); *Saber y verdad*, Endimión-La Piqueta, 1991 (varios); *La vida de los hombres infames*, La Piqueta, 1990 (varios); *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena, 1999 (or. 1970; DE 73); *La naturaleza humana: justicia contra poder*, Katz, 2006 (diálogo con Noam Chomsky; Londres, 1974).

Y además, *Entrevistas con Michel Foucault*, Paidós Ibérica, 2006 (por Roger-Pol Droit, 1975-1976); *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Pre-Textos, 2008 (or. 1971; DE 84); *Escritos espirituales*, Herder, 2000 (varios); *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, 2008 (or. 1966; DE 38); *¿Qué es un autor?*, El Cuenco de plata, 2010 (or. 1969; DE 69); *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós Ibérica, 2010 (varios); *Sobre la Ilustración*, Tecnos, 2011 (or. 1984; DE 339 y otros).

La colección más extensa de sus escritos es *Obras esenciales*: I. *Entre filosofía y literatura*, II. *Estrategias del poder*; III. *Estética, ética y hermenéutica* (Paidós Ibérica, 2010, en un solo volumen).

Pero hay que añadir estos ensayos:

- *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Anagrama, 2004 (*Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973, que aumenta el DE 53).
- *Yo, Pierre Rivière*, Tusquets, 2001 (*Moi, Pierre Rivière*, Gallimard, 1973, con una documentación colectiva).

- *Herculine Barbin, llamada Alexina B*, Talasa, 2007 (*Herculine Barbin, dit Alexina B*, Gallimard, 1978, trabajo colectivo).
- *La pintura de Manet*, Alpha Decay, 2005 (*La peinture de Manet*, Seuil, 2004, or. 1971).

Claude Bonnefoy (1929-1979)

Claude Bonnefoy, poeta y analista de la cultura, tuvo un marcado protagonismo en las letras francesas entre 1964 y 1979, año en el que falleció prematuramente.

- En 1948, Bonnefoy ganó el Premio Valéry de poesía. Desde 1964, fue crítico literario en *Arts*, luego en *Le Nouvel Observateur* y en *La Quinzaine Littéraire*.

Publicó en 1966, unas famosas entrevistas con Eugène Ionesco (*Conversaciones con Ionesco*, Caracas, Monteávila, 1976); que fueron reeditadas en 1977 con el título *Entre la vie et le rêve* (Gallimard, 1996). Participó en 1968 en la edición de las *Œuvres complètes* de Émile Zola para el Cercle du livre précieux.

En 1975, elaboró *La poésie française des origines à nos jours* (Le Seuil, 2001), una antología global de la poesía francesa.

- En 1966, Claude Bonnefoy había publicado ya dos breves entrevistas, muy intensas, con M. Foucault, para *Arts et Loisirs*: «L'homme est-il mort?», n.º 38 de junio, y «C'était un nageur entre deux mots», n.º 54, de octubre (DE 39 y 43).

Esa primera conversación gira en torno al papel del humanismo en nuestra cultura, a partir de *Las palabras y las cosas*, aparecido en ese año. Foucault

señala cómo el 'hombre', de hecho, se ha construido a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y solo a partir de esa construcción del ser humano como objeto de un saber posible, en Europa, se han desarrollado temas morales del humanismo contemporáneo, temas que se reencuentran en los marxismos blandos y en ciertas figuras de la cultura francesa, como Saint-Exupéry, Camus o Teilhard de Chardin. La indagación de Sartre, en su integradora *Crítica de la razón dialéctica*, representaría un magnífico aunque vano esfuerzo para pensar el siglo XX como un hombre del siglo XIX: él sería un gran y último hegeliano.

Las figuras del pensamiento a las que se remite, por el contrario, son Nietzsche, Heidegger, Russell, Wittgenstein o Cassirer. Además, alaba los razonamientos analíticos de Lévi-Strauss o de ciertos lingüistas y sociólogos, mientras que la estricta filosofía de 1966 vivirá en una crisis de austeridad.

Ciertas experiencias del lenguaje, como las de Mallarmé (contemporáneo de Nietzsche), Blanchot, Borges, Robbe-Grillet o Malcolm Lowry serían —para el Foucault de entonces— testimonio de que el hombre está desapareciendo. Pues ellos muestran las relaciones nuevas que la *literatura* mantiene con el *lenguaje* («El lenguaje enuncia el saber no sabido de la literatura»), paralelas a las que mantiene el *pensamiento* con el «saber». Para él, habría que preguntarse, más bien, por las relaciones entre muy diversos saberes, así como por las existentes entre el saber y el no-saber.

Como ejemplo estético de otra índole, contraponemos a Velázquez, que expuso en *Las Meninas* todos los elementos de la representación clásica, con Klee, cuya pintura expresa bien cómo en el siglo XX esa creación visual supone un modo de expandirse en la superficie del cuadro. Los elementos pictóricos de Klee, descompuestos y recompuestos, estarían habitados por el «saber» de la pintura.

La segunda conversación de Bonnefoy gira en torno a Breton, muerto en septiembre de 1966, y es reveladora de la identificación de Foucault con cierto surrealismo heterodoxo. Afirma que los fundadores del siglo XX pueden dividirse entre los que edifican, como Husserl o Picasso, y los que excavan, como Nietzsche, Klee y asimismo Breton. Éste puso en comunicación saber y escribir (inéditamente en Francia, excepto Diderot), como lo hicieron antes Goethe, Thomas Mann o Hermann Broch (Foucault admiraba *La muerte de Virgilio*).

Además Breton, dice Foucault, habría intentado crear una especie de 'antimateria' del mundo, un nuevo lugar de la *experiencia*. Breton, Bataille, Leiris o Blanchot crearon nuevos ámbitos para experimentar con sus obras —al recorrer temas etnológicos, de historia del arte, de historia de las religiones, del psicoanálisis o de la lingüística—, que les permitieron situarse más allá de la literatura, abrirse a otros lenguajes posibles y cuestionar, en fin, el hecho literario tradicional.

Cabe agregar que Foucault compartió ciertos gustos con el surrealismo: escribió sobre Sade o Verne y, muy extensamente, sobre las técnicas del escritor R. Roussel; analizó en un librito el significado de Magritte; y entre sus preferencias estaban *excavadores* de nuestra civilización, como Nietzsche así como cierto Freud. El propio Breton sería un emblema de la destrucción de la cultura tradicional durante el período de entreguerras en el siglo XX; él señaló, en el *Segundo manifiesto*, lo problemático de ciertas distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, propugnando a cambio la fusión de la vida y la muerte, lo alto y lo bajo, lo comunicable y lo incommunicable. Todo lo cual prefigura el territorio crítico de Foucault, abonado eso sí por el uso público de la razón.

AGRADECIMIENTOS

Alicia y Carmen Saravia han mecanografiado buena parte del texto. La ayuda de Julián Mateo Ballorca y las buenas gestiones de Anne Madelain (Éditions de l'EHESS), han permitido que finalmente ese libro aparezca cuidadosamente impreso por Gráficas Andrés Martín. Gracias a todos.

ÍNDICE

Introducción

Un experimento con la palabra 7

MICHEL FOUCAULT

Entrevista de Claude Bonnefoy 27

APÉNDICE PARA ESTA EDICIÓN

Michel Foucault (1926-1984) 91

Claude Bonnefoy (1929-1979) 99