

Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama¹

The play of space and language: heterotopia,
isotopy, calligram

PHILIPPE SABOT

Université Charles de Gaulle-Lille 3
philippe.sabot@univ-lille3.fr

RESUMEN • Se trata de mostrar en este artículo que la historia del orden de las cosas presentada en *Las palabras y las cosas* es, sin duda, posible solamente a partir de una experiencia de ausencia de orden, tal como se da particularmente en la heterotopía de Borges (citada en el comienzo de *Las palabras y las cosas*) o también tal como se la encuentra en la heterotopía pictórica de Magritte (analizada por Foucault en *Esto no es una pipa*). Ahora bien, estas figuras gemelas de la heterotopía bordean y limitan, de manera crítica, el espacio en que se despliega el saber clásico, del cual el «discurso de la naturaleza», que culmina en el sueño de los «caligramas botánicos» de Linneo, parece ofrecer el paradigma: el de un saber isotópico en el cual comunicarían, hasta confundirse, el orden del discurso y el orden de las cosas.

Palabras claves: orden del discurso, heterotopía, orden de las cosas, discurso, caligrama, representación

ABSTRACT • This aim of this article is to show that the history of the order of things presented in the *Words and Things*, is undoubtedly only possible based on an experience of absence of order, as specifically occurs in the heterotopia of Borges (quoted at the beginning of *Words and Things*) or also as it is found in the pictorial heterotopia of Magritte (analysed by Foucault in *This is not a pipe*). However, these twin figures of heterotopia critically enfold and limit, space where classical knowledge is displayed, of which the «Discourse of Nature», which ends in «botanical calligrams» dreamed by Linnaeus, seems to offer the paradigm: an

¹ Este texto fue presentado por primera vez como ponencia en el coloquio «Las modernidades de Foucault» organizado en Bucarest en diciembre de 2004 y, después, en nueva versión, en la jornada de estudios «¿Hay una estética foucaultiana?» que organicé en Lille el 3 de abril de 2005. Traducido del francés por Pablo Catalán.

isotopic knowledge where the order of the discourse and the order of things would be communicated until confusion.

Keywords: order of discourse, heterotopia, order of things, discourse, calligrams, representation

Hablar no es ver
MAURICE BLANCHOT, *L'Entretien infini*

Al final del prefacio de *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault pone en perspectiva el trabajo arqueológico que ha realizado desde la *Historia de la locura en la época clásica*. Propone en esta ocasión la reconstitución a grandes rasgos de una trayectoria, precisamente la que ha podido llevar a cabo la arqueología «de la experiencia-límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico, y de éstas al orden de las cosas y al pensamiento del Mismo» (1966: 15), es decir, de las condiciones de producción de una figura de la anormalidad (la del «loco») a la de las condiciones de producción de cierta normalidad (la del saber ordenado). De este modo, las dos grandes arqueologías foucaultianas analizarían las dos maneras distintas y complementarias que permiten a una cultura referirse a sí misma, según se considere *negativamente*, desde los límites de una experiencia irreductible (la de la locura), o *positivamente*, desde el orden constitutivo de los objetos que forman su saber. A través de esta alternativa, se presiente el desplazamiento metodológico operado por Foucault entre su tesis de 1961 y *Las palabras y las cosas*: no se trata ya, en la obra de 1966, de analizar la constitución de un saber positivo en cuanto éste se enfrenta a la irreductibilidad de una experiencia (la cual es experiencia-límite solamente porque se sitúa arqueológicamente en el límite de todo saber posible); se trata, de ahora en adelante, de describir el sistema anónimo de coerción, idéntico a sí mismo en cierto momento histórico (la *episteme*), que funda y condiciona el despliegue de los saberes positivos (que conciernen la vida, el trabajo, el lenguaje).

Con todo, a pesar de esta diferencia subrayada por el mismo Foucault y a pesar del desplazamiento teórico (la rectificación misma) que la ha hecho posible, nos parece más importante hacer hincapié en la inspiración común que atraviesa la escritura de estas dos grandes arqueologías. De cierta manera, el proyecto de la *Historia de la locura* no se aclara sino a partir de la posibilidad de que el Otro siga siendo Otro (locura) tras la máscara del Mismo (des-razón) que le impone la razón clásica; a partir entonces del posible retorno de la locura de Nietzsche o de Artaud, al margen de los discursos positivos sobre «la enfermedad mental» y en posición de impugnación del dispositivo teórico y práctico (psicológico y de asilo) que asegura su coherencia en el seno de la modernidad. Ahora bien, pareciera que, de manera análoga, la historia del Mismo que relata *Las palabras y las cosas* no se puede escribir sino desde cierta exterioridad, exterior de un lenguaje y de un pensamiento que definen especialmente la experiencia literaria como condición crítica de nuestra experiencia histórica del orden. El orden de las cosas no puede, por lo tanto, someterse al análisis, no puede entregarse a un «pensamiento del Mismo» sino habida cuenta de la posibilidad

del desorden, incluso de la impensable posibilidad de la ausencia de orden. En estas condiciones, se comprende mejor por qué Foucault indica en el prefacio de *Las palabras y las cosas* que «lo que se ofrece al análisis arqueológico, es todo el saber clásico, o más bien ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad» (15-16). El pensamiento clásico se singulariza, en efecto, en la medida en que, al substituir por un análisis en términos de identidades y de diferencias el juego de las semejanzas, logra fundar un cuadrículado y ordenar en un cuadro sistemático de lo real. En este sentido es, por excelencia, «pensamiento del Mismo»: procede de la autoconstitución de un espacio ordenado de identidades y de diferencias desde un juego interno de la representación. Sin embargo, la formulación de Foucault sugiere también que la historia del saber en la época clásica no cuaja en la forma de una arqueología de las ciencias humanas, sino desde lo que *nos* separa de esta formación clásica del saber, desde el momento entonces en que se ha convertido, *para nosotros*, en otra cosa que el espacio de nuestro pensamiento. En fin, si de hecho pensamos de manera diferente, con un telón de fondo que es un modo de ser distinto del orden de los clásicos, este modo de ser, que se articula desde ahora con la figura del «hombre», se nos ha hecho accesible solamente desde el momento en que otros saberes —los contrasaberes estructurales— y otras formas de experiencia (la experiencia literaria y la experiencia de pensamiento nietzscheano) han sido enunciados, y desbordan manifiestamente su espacio propio y hacen vacilar, otra vez, el suelo en el cual el pensamiento moderno había edificado las ciencias humanas. El retorno del presente al pasado, que anima los análisis de *Las palabras y las cosas* y que entrega el sentido propiamente crítico de la actitud arqueológica, puede entonces entenderse como el retorno del Otro al Mismo. La arqueología de las ciencias humanas sería por lo tanto esta «historia del Mismo» que es posible solamente desde una historia del Otro: ésta aclara las mutaciones de la primera —del Mismo— y la devuelve por consiguiente a su poder de inquietud. Quisiéramos, precisamente, destacar algunas huellas o motivos de esta inquietud, mostrando que si ella indica el «lugar de nacimiento» de *Las palabras y las cosas* por medio del caso-límite de la heterotopía literaria de Borges, se presenta también, una vez más, como impugnación moderna de la constitución de un «cuadro» ordenado de la representación clásica por medio del caso de la heterotopía pictórica de Magritte (analizada en su opúsculo *Esto no es una pipa*).² Quisiéramos subrayar así que estas dos figuras modernas de las heterotopías bordean y limitan, de manera crítica, el espacio en el que se despliega el saber clásico, del cual el «discurso de la naturaleza», que culmina según Foucault en el sueño de los «caligramas botánicos» de Linneo, parece ofrecer el modelo teórico más acabado: el de un saber isotópico donde vendrían a superponerse, sin sobras, lo enunciable y lo visible, el orden del discurso y el orden de las cosas.

² Véase Frédéric Gros (2001: 15-22). Ha insistido particularmente en este eco, cuidadosamente preservado por Foucault, entre la apertura de *Las palabras y las cosas* y el análisis de la serie *Esto no es una pipa*.

Las palabras y las cosas comienza con la experiencia de una «extravagancia» (8). Ésta toma cuerpo a partir de «cierta enciclopedia china», inventada por Borges, y según la cual «los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas» (8-9). Para Foucault, en esta simple taxonomía hay algo que provoca al pensamiento e invita incluso a interrogarse sobre sus propias condiciones de posibilidad. Es así porque, a la vez que parece enumerar categorías de animales en el orden artificial de una sucesión alfabética, Borges da curiosamente la impresión de una ausencia radical de orden. Esta elisión del orden común sin duda no afecta en sí mismo a los seres enumerados, cuyos contornos están circunscritos y dependen, cada uno tomado aparte, de lo representable, pero sí afecta la capacidad de representárselos en una serie, de dar un contenido al «y» que se supone conferir unidad y coherencia a esta enciclopedia:

Lo que es imposible, no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo donde podrían avecindarse [...] Borges no agrega ninguna figura al atlas de lo imposible [...] esquivando solamente la más discreta pero la más insistente de las necesidades; sustrae el emplazamiento, el suelo donde los seres pueden yuxtaponerse. Desaparición bien señalada o más bien irrisoriamente indicada por la serie abecedario de nuestro alfabeto, que supuestamente sirve de hilo conductor (el único visible) a las enumeraciones de una enciclopedia china... Lo que se sustrae, en definitiva, es la tabla de operación (8-9).

Se comprende entonces la causa de la desazón de Foucault al leer esta «enciclopedia china». La proeza de Borges consiste, en efecto, en haber hecho algo imposible con algo posible, en haber convertido la alegre enumeración de seres en la existencia solamente improbable en una absurda e inquietante máquina para deshacer el orden, para esquivar cualquier *lugar común* entre los signos y los seres que designan.³

¿Por qué Foucault inicia *Las palabras y las cosas* con esta experiencia de lenguaje que vale por una experiencia de pensamiento? ¿En qué, ésta, permite aclarar el estatuto de la operación arqueológica (que es el objetivo de este prefacio)? En efecto, la parodia de orden concertado que la ficción de Borges escenifica vale como prueba por el absurdo de la imperiosa necesidad del orden único, que permite restaurar el entrecruzamiento del espacio y del lenguaje, que permite que «se mantengan juntos (al lado y al frente las unas de las otras) las palabras y las cosas» (9). Por consiguiente tiene una función y un valor *sin-*

³ Véase al respecto la observación de Tristan Dagron (2003): «La categoría central de la taxonomía china [de Borges] («incluida en la presente clasificación») basta para indicar la paradoja de la clasificación. Por sí misma constituye una transgresión del orden clasificador que repliega sobre sí mismo indicando el vacío o la ausencia de lugar en el cual se desarrolla». Remitimos también a Sabot (2005).

tácticos del pensamiento, que la taxonomía paradójica de Borges conduce a la crisis. En un sentido, la arqueología del saber, en sí misma, no busca nada más que sacar a luz la «tabla», o el cuadro, en los cuales los sabios o los filósofos se fundan para realizar clasificaciones, definir las semejanzas y señalar las diferencias entre los seres, es decir, «distribuir tantas cosas diferentes e iguales» (11). Entonces lo que Borges da a pensar, al mismo tiempo que lo elide, es la función distributiva del orden, insoslayable para que se mantengan juntas las palabras y las cosas, y cuya supuesta evidencia nos impide, la mayoría de las veces, interrogarnos acerca de sus modos de constitución y hasta de sus posibles transformaciones. Este orden, que tanto le hace falta a las «extravagancias»⁴ de Borges, designa entonces a contrapelo (y desde los límites que son los de la modernidad misma) el principio de todo conocimiento posible, o sea la articulación, en los elementos del lenguaje, de la relación entre las cosas. La «historia del orden de las cosas», que es la arqueología del saber, se yergue por encima de un fondo siempre posible de no orden.

Así, entonces, comprendemos mejor la función paradigmática del necesario rodeo por la «enciclopedia china» de Borges. Pues la arqueología tiene que enfrentarse con acontecimientos, con umbrales, con discontinuidades, que son impensables desde el punto de vista del orden, y que designan desde sus márgenes lo provisional que hay en la positividad de «nuestro saber». La positividad de un tal saber no *se arqueologiza* entonces sino desde la negatividad irreductible (no dialectizable) de una ruptura, al revés de cualquier progresismo racionalista que tiende a resolver esta negatividad en la forma de un *continuum* temporal. La heterotopía de Borges, como el derrumbamiento ficcional del espacio común a las palabras y las cosas, designa por lo tanto el punto ciego de la arqueología del saber, el «lugar de nacimiento» —a la vez oscuro y necesario— desde el cual es posible un análisis histórico de los modos de ser del orden. Ahora bien, este desmoronamiento es a su vez conjurado por el «discurso de la naturaleza», que consagra, en el centro de *Las palabras y las cosas*, el pensamiento del Mismo en forma de un cuadro de la representación, y es enviado de nuevo a las márgenes de la «arqueología de las ciencias humanas» desde la sutil descomposición de la forma clásica del saber analizado por Foucault en la serie *Esto no es una pipa*.

Según Foucault, el saber clásico está dominado por el programa de ordenamiento de las cosas en el seno de un espacio tabular que distribuye las identidades y reparte las diferencias. Ahora bien, en el propio seno del saber clásico, es sin duda la historia natural la que mejor cumple este programa taxonómico al hacer de la tabla el verdadero «lugar común» del ver y del decir.⁵ Se trata en efecto de un esfuerzo nuevo para transcribir las cosas visibles «en palabras lisas, neutralizadas y fidedignas» (143), que se convierten en el soporte verbal de una descripción exacta y exhaustiva. Este esfuerzo verbal es de por sí inseparable de la constitución de nuevos espacios, «de los herbarios, de las colecciones, de

⁴ Difícil traducir el doble sentido con que juega el término «chinoiserie» que significa algo propio a la China (chinesco) y a la vez algo engorroso, complicado, extravagante: ambos sentidos se mezclan en la clasificación borgiana. [Nota del traductor].

los jardines» (143), en los cuales lo que vemos se articula con lo que de ello decimos:

El lugar de esta historia es un rectángulo intemporal donde, despojado de todo comentario, de todo lenguaje en torno suyo, los seres se presentan los unos al lado de los otros, con sus superficies visibles, reunidas de acuerdo a sus rasgos comunes, y por eso mismo están ya virtualmente analizados, y son portadores únicamente de su nombre (143).

La historia natural es entonces taxonómica porque remite las cosas «al espacio en el cual se las puede ver y donde se las puede describir» (143), es decir, al espacio tabular que permite clasificarlas. El «discurso de la naturaleza»,⁶ que no es sino la naturaleza convertida en discurso, se debe entonces entender como un discurso del *orden* de la naturaleza: al enunciar en las sucesivas descripciones la estructuración objetiva de lo visible observado, pretende establecer entre los seres naturales un verdadero sistema de identidades y de diferencias. Así es como todo «lo visible descrito» (149) —por derecho, toda la naturaleza— puede caber en el espacio taxonómico de visibilidad constituida por el cuadro: el orden de la naturaleza y el orden del discurso son, en él, estrictamente coextensivos.

Ahora bien, el emblema de esta coextensión clásica del discurso y de la naturaleza parece residir, según Foucault, en el sueño abrigado por Linneo durante un tiempo, sueño de presentar su *Filosofía botánica* en forma de «caligramas»:

[Linneo] quería que el orden de la descripción, su repartición en párrafos, y hasta sus módulos tipográficos, reproduzcan la figura de la planta misma. Que el texto, en sus formas variables, de disposición y de cantidad, tengan una estructura vegetal (147).

La posibilidad de tales caligramas botánicos efectúa así la superposición del texto y de la imagen en una especie de *cuadro* ideal que, literalmente, hace ver lo que describe y describe lo que hace ver: «Traspuesta al lenguaje, la planta llega a grabarse en él y, ante la mirada del lector, vuelve a componer su pura forma. El libro se convierte en el herbario de las estructuras» (148).

Linneo sueña, pues, con representar, en la forma articulada de un texto, la estructura visible de un objeto: las palabras ya no son como las cosas; ahora es su articulación discursiva la que reproduce, al representarlas y duplicarlas en el lenguaje, la objetividad de la cosa, es decir, precisamente, su estructura visible. Las cosas se moldean en las palabras que las representan y que, en esta representación, enuncian su estructura propia. Así, el sueño de un libro de historia natural que se leería como un herbario (o, todavía más, de un herbario que sería una *antología*) asigna a los «cuadros» (en el sentido pictórico del término) que lo compondrían la función de asegurar la secreta transición entre el ser y la

⁵ Sobre la presentación foucaultiana de la historia natural, véase Sabot, 2005: 110-120.

representación, superponiendo exactamente el espacio en que se despliegan los signos verbales y el espacio en que se despliegan las formas visibles: el texto y la imagen. Esto que usted ve es tal planta, cuyo dibujo le entrega instantáneamente toda la «historia», como «sus nombres, su estructura, su conjunto exterior, su naturaleza, su uso».⁷ Los «caligramas botánicos» constituyen así el dibujo de esta historia convertida en natural, el ideal de un visible enunciable, sin sobras, en la forma de un discurso que, con un único y mismo trazo, podría analizar y mostrar lo que enuncia.

El caligrama de Linneo es la perfecta conjuración de la enciclopedia de Borges, el restablecimiento y la exhibición propiamente tal del «lugar común» gracias al cual pueden convivir hasta confundirse lo enunciable y lo visible. Ahora bien, es precisamente este dispositivo caligráfico el que se deshace, como si fuese denunciado por las construcciones lúdicas de Magritte, quien toma el relevo de la ficción de Borges.

En el opúsculo intitulado *Esto no es una pipa*,⁸ Foucault, en efecto, trata de dar cuenta de la labor de zapa que el pintor infligió en la operación clásica de la representación, tal como se efectúa especialmente en el «discurso de la naturaleza» y en el sueño de los «caligramas botánicos» de Linneo en que parecen concentrarse los presupuestos epistemológicos.

La versión inicial de *Esto no es una pipa* es, según Foucault, «tan simple como una página tomada prestada a un manual de botánica: una figura y el texto que la nombra» (1986a:17). Y sin embargo, ya la leyenda, en vez de designar simplemente el objeto representado por encima de ella, enuncia más bien que «esto», en lo que reconocemos espontáneamente una pipa, o al menos la representación dibujada de una pipa, «no es una pipa» justamente, sin que, por otra parte, se indique positivamente qué es lo que vemos, si no es una pipa. El espectador se encuentra, entonces, encerrado en un círculo: le es imposible no remitir el texto a la imagen, al dibujo; mas esta relación es de inmediato pervertida por la distancia discretamente introducida entre esos dos elementos, que parecen haber perdido el «lugar común» gracias al cual podían indefinidamente remitirse el uno al otro. Para comprender, entonces, en qué el cuadro de Magritte se separa de golpe de una «página tomada prestada a un manual de botánica», hay que remontarse a la operación secreta que ha podido deshacer, pareciendo conservarlo, el espacio común entre el dibujo de la pipa y la leyenda paradójica inscrita ahora abajo, «Esto no es una pipa»:

Esta operación es un caligrama secretamente constituido por Magritte, luego deshecho con cuidado [...]. Es necesario, creo, suponer que un caligrama se

⁶ Se trata del título del último párrafo del capítulo V de *Las palabras y las cosas*.

⁷ Carl von Linné, *Philosophie botanique (Filosofía botánica)*, (citado por Foucault: 148).

⁸ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe (Esto no es una pipa)*, Montpellier, Fata Morgana, 1986. Se trata de la versión corregida y aumentada de un texto que primero había aparecido en forma de artículo en enero de 1968 en *Les cahiers du chemin* (ver: *Dits et Ecrits (Dichos y Escritos)*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humai-

ha formado, y enseguida descompuesto. Se tiene ahí la constancia del fracaso y los restos irónicos (19-20).

¿En qué consiste entonces tal operación de *descomposición* del caligrama? Para comprenderlo, sin duda conviene primero volver sobre los caracteres y las funciones propias del procedimiento caligráfico, tales como Foucault los analiza en su texto. Como lo dejaba entrever el camino tomado por Linneo, el caligrama es, en lo esencial, un dispositivo tautológico, cerrado o circular, en el cual el discurso coincide con lo visible y agota sus formas sin dejar sobras porque lo vuelve a integrar en su orden propio. Se está, entonces, muy lejos del *juego* que introduce necesariamente la retórica en el lenguaje común al articular el uno con el otro el discurso y la representación: aquí, por el contrario, la forma desdoblada del caligrama (imagen-texto) permite operar una transferencia integral del signo a la línea y de la línea al signo. Ahora bien, para Foucault, la originalidad de los cuadros de Magritte reside, justamente, en la reintroducción de un cierto *juego* en esta forma caligráfica cerrada sobre sí misma y contribuyen [los cuadros] de esta manera a «inquietar todas las relaciones tradicionales del lenguaje y de la imagen» (23) y, especialmente, la misma posibilidad de remitir el uno al otro lo visible (el dibujo de una pipa) y lo enunciable (el «nombre de una pipa»). Estas observaciones permiten aclarar el procedimiento que preside a la primera versión de *Esto no es una pipa*. Aparentemente ya no hay caligrama en el cuadro, la frase y el dibujo parecen haber recobrado su lugar propio, como si Linneo hubiese abandonado su sueño:

El texto ha vuelto abajo, ahí donde sirve de soporte a la imagen, donde la nombra, la explica, la descompone, la inserta en una serie de textos y en las páginas del libro. Vuelve a ser «leyenda». La forma, ella, remonta a su cielo, del cual la complicidad de las letras con el espacio la había por un instante hecho descender: liberada de toda atadura discursiva, va a poder flotar de nuevo en su silencio nativo. Se vuelve a la página y a su viejo principio de distribución (25).

Fin de un sueño entonces, el de un discurso de la naturaleza que se ofrecería como un cuadro de la naturaleza. Sin embargo, Magritte no se limita a eso. Porque podría ocurrir, si se propusiese volver «de la duplicación caligráfica a la simple correspondencia de la imagen con su leyenda» (25), que su dibujo no inquietase la estricta correlación entre el orden de las cosas y el orden del discurso y preservar, entonces, en su reordenamiento formal, la primacía del Mismo. Ahora bien, lo que ahora se pone en tela de juicio⁸ es la posibilidad misma de esta correspondencia. Designar y dibujar ya no valen el uno por el otro: el puro hecho de nominar lo visible es abolido por la presentación abrupta de un visible *denunciado*.

Los poderes del caligrama resultan aquí manifiestamente pervertidos. En su dispositivo tradicional, éste permite en efecto una adhesión total de lo verbal a lo visible y de la imagen al texto. Se enmascara, entonces, en su dispositivo tautológico, la superficie de contacto discreta que de ordinario sirve de vínculo

entre esos dos órdenes de inscripción distintos y que son en el fondo los que permiten a Linneo pasar del caligrama al manual de botánica —e inversamente— puesto que se mantiene este contacto, este espacio común —y de comunicación— entre la figura y su leyenda, las que se representan la una a la otra en el elemento homogéneo del «discurso»:

En la página de un libro ilustrado, no se acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que corre por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes tránsitos: pues es ahí, en esos milímetros de blanco, sobre la arena tranquila de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas, todas las relaciones de designación, de nominación, de descripción, de clasificación (34).

Ahora bien, es precisamente este espacio de comunicación, este lugar de tránsito el que Magritte escamotea con malévolo placer con la construcción paradójica que brutalmente borra la evidencia de la relación entre las palabras y lo que se supone que designan:

La trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada uno por su lado, según su propia gravitación. Ya no tienen un espacio común, ni lugar donde puedan interferir, donde las palabras sean capaces de recibir una figura, y las imágenes entrar en un orden léxico. En la pequeña banda delgada, incolora y neutra que en el dibujo de Magritte separa al texto de la figura, hay que ver un vacío, una región incierta y brumosa que separa ahora la pipa flotando en su cielo de imagen, y el pisoteo terrestre de palabras desfilando sobre su línea sucesiva. Es todavía mucho decir que hay un vacío o un blanco: se trata más bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del «lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen (35).

La «diablura» de Magritte —como dice Foucault— es, entonces, doble: consiste no solamente en producir un cuadro a partir de una caligrama, sino además en deshacer hasta la posibilidad de esos «caligramas botánicos» con los cuales soñara Linneo, minando la homogeneidad del discurso y de la representación que organiza el conjunto del saber en la época clásica. Lo que propone la pintura moderna, no es tanto un nuevo espacio constituido donde las palabras y las figuras podrían componer de otra manera, como la ausencia señalada de ese «lugar común». La escenificación pictórica de Magritte se junta en fin de cuentas con la ficción literaria de Borges: pues ahora está claro que esto, que Foucault nos hace leer al comienzo de *Las palabras y las cosas*, «no es» una enciclopedia china.

Teniendo en cuenta lo antedicho, se aclara la ironía manifiesta y la sorda inquietud que atraviesa la última versión de *Esto no es una pipa*. Magritte, en efecto, ya no se satisface con superponer en el espacio de su cuadro la imagen

nes», 1994, I, n° 53[1958]). Nos apoyaremos principalmente en el capítulo II del libro de 1973, intitulado: «El caligrama deshecho».

de la pipa y el enunciado. Como si se hubiera distanciado en relación a su composición inicial, de ahora en adelante pone el dibujo y su leyenda «en la superficie bien delimitada de un cuadro» y este mismo cuadro «sobre un triedro de madera espesa y sólida» (35). Al utilizar un procedimiento tradicional de puesta en abismo,⁹ el pintor parece revelar al espectador la fabricación de su arte y neutralizar de esta manera la carga de paradoja de la primera versión. Pues el lenguaje y la imagen están ahora vinculados (aunque sólo sea desde el exterior) por *ese cuadro en el cuadro* que les sirve de «lugar común»:

Todo está sólidamente atado dentro de un espacio escolar: un cuadro «muestra» un dibujo que «muestra» la forma de una pipa; y un texto escrito por un maestro afanoso «muestra» que se trata por cierto de una pipa [...]. Del cuadro a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, surge una especie de índice general, muestra, fija, localiza, impone un sistema de envíos, trata de estabilizar un espacio único (36).

¿Significa esto que hemos superado el desmoronamiento de marras? ¿Que habríamos vuelto a una lectura apacible de un «manual de botánica» y que podríamos de nuevo entregarnos a soñar con caligramas equivalentes a una lección práctica? Por cierto no. Al menos el sueño se convierte rápidamente en pesadilla: apenas circunscrita y devuelta al «espacio único» de un cuadro, la incertidumbre que afectaba anteriormente las relaciones del texto con la imagen vuelve de hecho a reactivarse, amplificada, cuando se ve que «encima del cuadro negro [...] un vapor acaba de levantarse tomando poco a poco forma y ahora dibuja con mucha exactitud, sin ninguna duda posible, una pipa» (38). Y sin embargo, «esto», no más que «eso» que figura en el cuadro, no es una pipa:

Esta pipa que flota tan visiblemente encima de la escena, como la cosa a la cual se refiere el dibujo en el cuadro negro, y en nombre del cual el texto puede decir que el dibujo no es verdaderamente una pipa, esta pipa misma no es sino un dibujo; no es de ningún modo una pipa. *No más en el cuadro de fondo negro que encima de él, el dibujo de la pipa y el texto que debería nombrarla no encuentran donde encontrarse y fijarse el uno sobre el otro como el calígrafo, con mucha presunción, había tratado de hacerlo* (38, el destacado es nuestro).¹⁰

Se ha deshecho entonces el caligrama en la exacta medida en que «el lugar común —obra banal o lección cotidiana— ha desaparecido» (38). En el fondo es todo el espacio clásico de la representación, el espacio de despliegue del saber en un cuadro que ha sido descompuesto por medio de la recuperación irónica que de él propone Magritte, como en el enloquecimiento enciclopédico que de él proponía Borges al comienzo de *Las palabras y las cosas*. *Esto no es una*

⁸ Sobre esta crisis concertada de las relaciones entre lo visible y lo enunciable, remitimos a los análisis de Gilles Deleuze (1986: 67-75) y Sabot (2004: 3-36).

⁹ Este procedimiento, desde luego, hace pensar en el que consistía en introducir en

pipa constituye de esta manera una parodia de los «caligramas botánicos» de Linneo de los cuales el pintor parece haber explotado a fondo las condiciones de posibilidad hasta el límite donde el lenguaje y el espacio cesan de superponerse para caer en una mutua indiferencia: «Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, pero *sin darse el requisito previo de una isotopía*» (38, subrayado nuestro). La descomposición del caligrama es, entonces, tanto la de la isotopía, la de ese «lugar común», cuadro o mesa de operación donde las palabras y las cosas, los textos y las imágenes podían, por muy diferentes que fueran, cruzarse y anudarse los unos con los otros en la forma articulada y estable de una representación duplicada (de un «discurso de la naturaleza», por ejemplo). Con Magritte, justamente, el «antiguo espacio de la representación» (57), el espacio único del «discurso», ya no reina sino en la superficie:

Abajo, no hay nada. Es la lápida sepulcral: las incisiones que dibujan las figuras y las que han trazado las letras no se comunican más que por el vacío, por ese no lugar que se esconde bajo la solidez del mármol (57).

Nada que decir, nada que ver: nada sino esa «nada» que hay que decir y hacer ver, en los intersticios vacíos de la clasificación insensata de Borges como en la separación ínfima e inmensa que separa desde ahora en adelante el dibujo y el «nombre de una pipa». A través de estas formas radicales de la impugnación de los poderes de la representación y del discurso, la literatura¹¹ y la pintura modernas asumen, según Foucault, la función crítica de una experiencia de pensamiento que consiste en burlarse de las formas convencionales de esta representación, y hacer trabajar, los unos contra los otros las palabras y las cosas hasta que aparezca, bajo ellos, entre ellos, el no lugar que vuelve caduca e incierta toda nominación de lo visible.

REFERENCIAS

- BLANCHOT, Maurice. (1969). *L'Entretien infini*. París: Gallimard.
 DAGRON, Tristan. (2003). «Espacios y ficciones: apuntes sobre Foucault y el Renacimiento». En DA SILVA, E. (dir.). *Lectures de Michel Foucault, 2. Foucault et la philosophie*. Lyon: ENS.
 DELEUZE, Gilles. (1986). *Foucault*. París : Minit.

la taxonomía borgeana la categoría paradójica de animales «incluidos en la presente clasificación» (cf. Foucault: 1966).

¹⁰ Nota del traductor: *Tableau noir*, en francés, puede ser un cuadro de color negro (como es el caso aquí) pero también puede ser la pizarra de una sala de clases. Philippe Sabot me señala que a su parecer Foucault juega con esta ambigüedad y que, por lo tanto, puede tratarse tanto de una pizarra como de un cuadro (negro) en el sentido pictórico.

¹¹ «De hecho, el acontecimiento que dio a luz lo que en sentido estricto se entiende por «literatura», no es del orden de la interiorización más que para una mirada que se queda en la superficie; se trata más bien de un pasar a lo «de afuera»: *el lenguaje escapa*

- FOUCAULT, Michel. (1963). *Raymond Roussel*. París: Gallimard.
- . (1966). *Les mots et les choses*. París: Gallimard.
- . (1986a). *Ceci n'est pas une pipe*. 1973. Montpellier: Fata Morgana.
- . (1986b). *La pensée du dehors*. 1966. Montpellier: Fata Morgana.
- GROS, Frédéric. (2004). «De Borges a Magritte». En *Michel Foucault, la literatura y las artes. Actas del coloquio de Cerisy, junio 2001*. París: Kimé.
- Sabot, Philippe. (2004). «Foucault, Deleuze et les simulacres»; «Gilles Deleuze-Michel Foucault, continuité et disparité». En *Concepts*, núm 8, mars, 3-36.
- . (2005). «L'envers du désordre: connaître, décrire, classer à l'âge classique». En Guy SAMAMA (dir.). *La connaissance des choses. Définition, description, classification*. París: Ellipses.

RECEPCIÓN: JULIO DE 2006
 ACEPTACIÓN: AGOSTO DE 2006

al modo de ser del discurso –a la dinastía de la representación» (Michel Foucault: 1986b: 12, el subrayado es nuestro). Los libros de Raymond Roussel, analizados prolijamente por Foucault en el libro que le dedicó, son así ejemplares de este « paso hacia afuera», que define el movimiento mismo de la experiencia literaria. Por lo demás, el procedimiento literario de Roussel, que consiste en « decir subrepticamente dos cosas con las mismas palabras» (Foucault, 1963: 25), se asemeja manifiestamente al procedimiento puesto en ejecución por Borges en la «enciclopedia china»: pues Roussel separa los pliegues del lenguaje «para encontrar en él un vacío irrespirable, una rigurosa ausencia