

Foucault, filósofo del espacio

María Inés García Canal*

FOUCAULT ES, sin duda, el filósofo de este siglo que trae nuevamente a la reflexión el espacio, continuando la preocupación de ciertos historiadores que, como Marc Bloch y Braudel, realizaron la historia de los espacios rurales o marítimos.

El siglo XVIII cerró para la filosofía el derecho a hablar del mundo, del cosmos; ya el espacio no será eje de su reflexión, la física teórica y experimental se harán cargo de su análisis.

El discurso filosófico fijó su mirada en el tiempo, siendo su objeto de pensamiento y descalificando al espacio "que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, lo conceptual, lo muerto, lo yerto, lo inerte",¹ mientras que del lado del tiempo estará el proyecto, el progreso, la vida.

Foucault retoma esta vieja reflexión ya abandonada para centrar en ella su discurrir, donde el espacio adquiere una fuerza inusitada como problema histórico político, sin olvidar el tiempo que encuentra

* Profesora-investigadora, Departamenro de Política y Cultura, UAM-Xochimilco.

¹ Michel Foucault, "L'oeil du pouvoir" (1976), en *Dits et écrits (1954-1988)*, Tomo III (1976-1979), NRF, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p. 193-Véase en la misma perspectiva "Questions á Michel Foucault sur la géographie" (1976), en *Dits et écrits*, t. III (1976-1979), pp. 28-40. "Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones. ¿Ha comenzado en Bergson o antes? El espacio es lo que estaba muerto, fijado, no dialéctico, inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico" (traducción al español: "Preguntas a Michel Foucault sobre geografía", en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1979, p. 117).

siempre suelo de arraigo, lugar de concreción, y este entrelazamiento llevará al autor a explorar "ese entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio".²

La noción de espacio recorre toda su obra, desde su primer texto *Enfermedad mental y personalidad*, hasta los dos últimos tomos de la *Historia de la Sexualidad*, siendo sorprendente su aplicación a dominios muy diferentes, lo que hace posible que Edward Soja³ discorra alrededor de "la ambivalente espacialidad de Michel Foucault", cuya visión del espacio, de una extraordinaria brillantez, fue capaz de opacar las visiones tradicionales en tanto constructo mental o forma física. Para Foucault será siempre "espacio vivido", una espacialidad creada socialmente.

Es a partir de esta conceptualización, y sólo a partir de ella, que podrá hacer evidente la estrecha e indisoluble relación entre poder y saber, lo que hace explícito en 1976:

Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber. Desde el momento en que se puede analizar el saber en términos de región, de dominio, de implantación, de desplazamiento, de transferencia, se puede comprender el proceso mediante el cual el saber funciona como un poder y reconduce a él los efectos [...] Metaforizar las transformaciones del discurso por medio de un vocabulario temporal conduce necesariamente a la utilización del modelo de la conciencia individual, con una temporalidad propia. Intentar descifrarlo, por el contrario, a través de metáforas espaciales, estratégicas, permite captar con precisión los puntos en los que los discursos se transforman en, a través de y a partir de las

² Michel Foucault, "Des espaces autres" (1967), en *Dits et écrits, op. cit.*, Tomo IV (1980-1988), p. 753 (Foucault no autoriza la publicación de este texto sino hasta el año de 1984).

³ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York, 1990, pp. 16-21.

relaciones de poder [...] La descripción espacializante de los hechos del discurso desemboca en el análisis de los efectos de poder que están ligados a ellos.⁴

La construcción de una nueva mirada del espacio y la singular manera de establecer su relación con el tiempo provocó, indirectamente, "un poderoso argumento contra el historicismo y contra los tratamientos del espacio que prevalecen en las ciencias humanas."⁵

La escritura de Michel Foucault construye, a su vez, un espacio textual donde surgen y circulan figuras diversas. Su palabra toma forma plástica y, entretejiendo las figuras que produce, plasma paisajes y escenografías; mapas y cartografías; fotos, tapices y pinturas; cuadros en los que marca sus ejes provocando un efecto de superficie, cual si quisiese delinear el contorno de la sombra que dejaron las construcciones de Occidente en el orden del lenguaje y el pensamiento y en los regímenes de conducción; sin que por ello fije las imágenes, las convierta en fantasmas o alucinaciones, sino que las quiebra, las destruye, las consume, las ubica en el circuito interminable de la imaginación y las presenta en el punto efímero de su existencia a la espera de su destrucción y en el movimiento de su alteración para constituirse en otras.

Su pluma da pinceladas, produce manchas que permiten ver emerger las formas de un fondo que traga y opaca, fondo que pronto se transforma en forma impositiva sofocando toda figura que intente hacer su aparición. Juego continuo entre formas que, tímidas o espectaculares, emergen para ser encerradas, diluidas, neutralizadas por un fondo que se convierte en máquina, en dispositivo, en saber, en verdad.

El tiempo en su obra se espacializa, encuentra suelo, arraigo, forma, se inscribe en los cuerpos, se agita en las almas, adquiere visibilidad. El tiempo, en la obra de Foucault, no fluye, no es consecutivo, se tejen en

⁴ Michel Foucault, "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía", en *Microfísica del poder*, op. cit., pp. 116-118. Véase también "Espace, savoir et pouvoir" (entrevista con Paul Rabinow) (1982), en *Dits et écrits*, op. cit., t. IV (1980-1988): Sí. El espacio es fundamental en toda forma de vida comunitaria; el espacio es fundamental en todo ejercicio del poder", p. 282.

⁵ Edward W. Soja, *Op. cit.*, p. 17.

ella tres ritmos diferentes con su propia cronología y periodización, tres registros temporales cual si fuesen los sedimentos espaciales de toda temporalidad.

Un tiempo diacrónico que hace la historia, hecha de saltos, de quiebres, de rupturas que rompen una continuidad y que buscan constituir otra forma: un sujeto diferente, un otro saber, una otra verdad, es decir, promover un tipo de experiencia hasta ese momento inédita. La historia será el paso de una discontinuidad a otra, ya que "la continuidad no es más que el fenómeno de una discontinuidad",⁶ entendida ésta como la aparición de una otra forma que se esfuerza por continuar hasta ser quebrada, rupturada por la aparición de un nuevo quiebre que permita la emergencia de una experiencia diferente.

Un tiempo sincrónico inscrito en un espacio y acotado por los umbrales de quiebre y ruptura, de inicio y fin; el tiempo de una continuidad entre dos discontinuidades, continuidad que le permitirá registrar las regularidades y repeticiones, sacar a la luz lo visible y lo enunciable, el campo de visibilidad propuesto por un espacio en ese tiempo dado.

Y finalmente, una diacronía en la sincronía hecha de deslizamientos, fisuras, tensiones y relaciones de fuerza constantes; de ejercicio del poder y formas disímiles de resistencia, redes estratégicas que buscan la continuidad o luchan por su ruptura.

Tres ritmos diferentes que se entrelazan, que trabajan uno para el otro, constituyendo los sedimentos, los cortes topológicos de una cultura. El tiempo ha encontrado su dimensión espacial.

Foucault dibuja espacios, superpone unos a los otros, los pone en relación y tensión, provoca vasos comunicantes entre ellos, construye paisajes: del espacio del sueño al de la enfermedad mental para elaborar el espacio de la locura y de su experiencia. Del espacio del cuerpo y la mirada al del lenguaje y el pensamiento. Del espacio del poder al del arte de la existencia, el placer y la amistad; para cerrar el ciclo con los espacios-otros: las heterotopías.

⁶ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1976, Tomo I, p. 168.

El espacio del sueño, la enfermedad mental y la locura como experiencia

El sueño

En la *Introducción al sueño y la existencia de Binswanger* (1954), su primer texto publicado, surge el espacio onírico como el lugar donde se revela el sentido mismo de la existencia.

El espacio del sueño no es geométrico ni tampoco geográfico, es un paisaje: "se da originariamente como distancia de plenitudes coloreadas o de lejanías perdidas en el horizonte",⁷ paradójicamente abierto y cerrado por esa línea lejana del horizonte, un deslizarse más allá de esa apertura infinita y un mantenerse más acá de ella, en el suelo familiar, en la tierra natal.

El paisaje del sueño es espacio vivido, pleno de cruces y bifurcaciones, de encrucijadas y rutas inesperadas que convergen siempre en un mismo punto del horizonte, o que "a la manera del camino de Guermantes, vuelven a caer, en el momento del desvío más largo, de repente, en la casa natal".⁸

El tiempo del sueño no es el pasado sino lo por venir, el sueño anuncia la muerte, no como el fin de la vida sino como el cumplimiento de la existencia. No rememora el pasado, recuerda lo que ad-vendrá: "muestra el momento en que concluye su plenitud en un mundo presto a clausurarse".⁹ La muerte es el sentido absoluto del sueño.

El espacio del sueño responde a coordenadas que delimitan su paisaje: el eje horizontal de lo cercano y lo lejano, la ondulación interminable de la luminosidad y la oscuridad y el eje vertical de la ascensión y la caída. Cada coordenada produce formas específicas de expresión: la épica que emerge en el eje horizontal; la lírica que se alimenta del paso de la luz a la sombra; y la trágica que se resuelve en el eje vertical de la ascensión y la caída.

⁷ Michel Foucault, "Introducción in Binswanger, (L), *Le Réve et l'Existence*" (1954), en *Dits et écrits*, op. cit., Tomo I (1954-1969), p. 102.

⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁹ *Ib.*, p. 95.

El eje horizontal propone un interminable ir y venir de lo lejano a lo cercano. Lo lejano como la apertura y lo esquivo, como suelo de exploración y conquista; lo cercano, en tanto, como lo que promete descanso, familiaridad, lo que se tiene a la mano. En este paisaje el movimiento sólo se da en la horizontalidad, deslizamiento de lo familiar a las tierras de exploración y conquista, para iniciar el camino de regreso; movimiento que se renueva incansablemente bajo la forma de la repetición, del retorno y de la nueva partida. "Su tiempo es por esencia nostálgico; busca cerrarse sobre sí mismo, reanudándose con su propio origen".¹⁰

La ondulación interminable de la luminosidad y la oscuridad produce tan sólo "el movimiento de las figuras y de los sonidos, sigue el flujo y el reflujo de sus apariciones".¹¹ En este espacio marcado por el paso constante de la luz a las sombras y de ésta a aquéllas, el tiempo es rítmico y escandido, la ausencia es siempre promesa de retorno y el retorno su pérdida.

El eje vertical de la ascensión y la caída propone el arribo a las mismas cimas a las que se llega bajo el fragor de la exaltación; pero de las cimas no se desciende sino con vértigo y en estrepitosa caída. El tiempo no fluye, se consume en un instante que conjuga vida y muerte, donde encuentro y pérdida constituyen una unidad indisoluble, capaz de manifestar la trascendencia vertical del destino.

En este primer texto aparece ya su preocupación por el espacio, haciendo evidente que la existencia logra su figuración en el espacio onírico a través del cual se expresa: un paisaje figurado a tres coordenadas que pre-anuncian la muerte como cumplimiento de la existencia.

La enfermedad mental

En *Enfermedad mental, y personalidad* (1954) vuelve sobre el espacio, ahora del enfermo mental, siguiendo las reflexiones de Binswanger y Minkowski.

¹⁰ Ib., p. 107.

¹¹ Ib., p. 102.

El espacio vivido del enfermo toma formas propias, sus coordenadas lo alejan del mundo social, lo introducen en un espacio privado con su propia temporalidad.

Las distancias desaparecen, sumergiéndose el enfermo en "un espacio mítico, en una especie de cuasi-espacio en el que los ejes de referencia son fluidos y móviles".¹² En este espacio vivido los objetos pierden su lugar geográfico y su perspectiva; se mezclan, se acercan y se alejan, "se desplazan sin movimiento y finalmente se fusionan en un horizonte sin perspectiva".¹³

O en otros casos, el espacio se convierte en insular y rígido; el estatismo lo caracteriza, se han perdido las relaciones entre los objetos que lo habitan, no existe conexión alguna entre ellos. Todo es quieto, absoluto, en un total aislamiento, en una angustiante rigidez.

El tiempo vivido se altera a su vez. En un espacio es momentáneo, fotográfico, pierde sentido, ya no se engarza con el pasado para lograr darle significación, al tiempo que el futuro gira sin reconocimiento. El presente se anula en un pasado que no existe y en un futuro que no será. En el otro, el tiempo ya no se proyecta, tampoco transcurre; el pasado se amontona sin secuencias y el porvenir no contiene promesas, es sólo un destino; el presente se encuentra aplastado por un pasado que fue capaz de aniquilarlo.

Inicio en su obra de la producción de paisajes de encierro y de clausura: cárcel del movimiento sin respiro; mundo clauso de la rigidez absoluta. Universos propios, originales, un mar agitado, un desierto abierto sin salida.

La locura como experiencia

En *La Historia de la locura en la época clásica* (1961) buscará, a través de un minucioso trabajo de archivo, mostrar la locura como una experiencia que tiñe el paisaje de Occidente a partir de fines del siglo XVII. Esta experiencia no se constituye de una vez definitivamente, vive sus

¹² M. Foucault, *Enfermedad mental y personalidad*, Paidós Studio, México, 1987, p. 72.

¹³ *Ibidem*, p. 73.

avatares: se diluye su forma trágica, crítica o ilusoria para convertirse en enfermedad mental, en patología de una normalidad. Instaurada en enfermedad comienza a ser cercada, "va a entrar en un espacio técnico cada vez mejor controlado: en los hospitales la farmacología ha transformado las salas de agitados en grandes acuarios tibios".¹⁴

La idea de experiencia implica espacio y tiempo, es la forma en que los fenómenos son pensados, sentidos, vividos, actuados por sujetos arraigados a un suelo, en un momento histórico dado. La experiencia será siempre singular y colectiva, compartida por los sujetos que vivencian un espacio y un tiempo.

Su discurrir sobre esta idea lleva la impronta de Nietzsche y muy especialmente de Bataille y Blanchot, quienes la piensan en su forma más radical, como experiencia-límite, capaz de arrancar al sujeto de sí mismo conduciéndolo a su propia aniquilación o disolución, donde se pone en juego el límite y la transgresión, el erotismo y la muerte, el lenguaje y su ausencia.

Así, cada discontinuidad produce un nuevo tipo de experiencia: nuevos saberes; nuevos objetos y nuevos sujetos de conocimiento; nuevas prácticas y nuevos diseños; nuevas sensaciones y sentimientos; la producción, incluso, de otra sensibilidad que marcará el espacio, resaltando la diferencia. La historia se delinea como el paso, no sin sobresaltos, de una experiencia a otra.

Espacio y experiencia se constituyen en unidad. La locura, en cuanto experiencia-límite en Occidente, emerge, es nominada, descrita, diferenciada de la razón, con quien entabla relaciones estrechas, insolubles, "sin loco, la razón se vería privada de su realidad, sería monotonía vacía, aburrimiento de sí misma, animal desierto que presentaría su propia contradicción".¹⁵

La experiencia occidental buscó excluir la locura, producir el gesto de rechazo que evita contagios y confusiones y este gesto de exclusión no fue más que para recluir, confinarla en el encierro. Cercada en el asilo será, más tarde, localizada en el Hospital Psiquiátrico, ubicada, por fin, en el orden de las cosas.

¹⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura*, op. cit., Tomo II, p. 339-

¹⁵ *Ibidem*, Tomo II, p. 11.

Esta experiencia quiso inscribir la locura en un espacio delimitado, sacarla de ese *no-lugar en* que se encontraba adscrita a fines de la Edad Media, donde el loco tenía como lugar el espacio móvil del tránsito absoluto, prisionero del umbral, retenido en los lugares de paso: "Es el Pasajero por excelencia [...] el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuando desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle".¹⁶

Occidente les construyó un suelo de arraigo, detuvo por siempre su peregrinar, fabricó para ellos el encierro, ya del asilo, ya del hospital, creando el universo médico de la enfermedad mental.

El espacio del cuerpo y la mirada

Con *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (1963), su reflexión sobre el espacio se centra en el cuerpo: "superficie de inscripción de los sucesos [...] lugar de disociación del Yo [...] volumen en perpetuo derrumbamiento".¹⁷

La medicina moderna retiene el cuerpo con su mirada, lo hace objeto, lo convierte en un espacio a recorrer, rodear, penetrar, lo ilumina con la fuerza de su visibilidad.

Mirada y cuerpo se entrelazan, el cuerpo se abre, se entrega pasivamente a la mirada voraz que lo recorre y le otorga su claridad. El espacio es traspasado por la luz, "el ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él la ha dado a la luz".¹⁸

El punto de luz que hace visible las cosas se desplaza del objeto al sujeto que ejerce la mirada; ha sido consumada la escisión entre sujeto que mira y objeto que es mirado, entre la voz activa y la voz pasiva,

¹⁶ *Ib.*, Tomo I, p. 26.

¹⁷ Michel, Foucault, "Nietzsche, la genealogía, la historia" (1971), en *Microfísica del Poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1979, pp. 14-15

¹⁸ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, México, 1966, pp. 6-7.

entre mirar y ser mirado. El espacio es el lugar de imposición de la mirada que busca borrar de él y de los objetos que lo habitan toda noche, despoblarlos de fantasmas y mitos, quiere rasgar todo velo tras el cual se ocultan las cosas y dejarlas desnudas, desolladas en su verdad de objetos descarnados.

La clínica teje el espacio al darle forma de espectáculo, produce una escena teatral e implanta una escenografía que facilita el encuentro entre médico y paciente donde se articula la interrogación y el examen.

El espacio conformado y legitimado en el ámbito de la medicina moderna adquiere nuevas dimensiones: atravesado por la luminosidad y bajo la égida de la mirada se impone un lenguaje que nomina y describe, al tiempo que es desplegado en capas sucesivas haciendo del interior una exterioridad.

La mirada clínica se especializa al espacializarse, al encontrar el cuerpo enfermo como el lugar de localización de la enfermedad. Inaugura el desplazamiento de un espacio ideal a un espacio real-corporal, encuentra sus límites en los límites del espacio del cuerpo enfermo y produce, a su vez, un nuevo espacio, el hospitalario, que permite, facilita e incentiva la repetición de la mirada, capaz así de registrar regularidades. "La certeza médica no se constituye a partir de la individualidad completamente observada, sino de una multiplicidad enteramente recorrida de hechos individuales".¹⁹

La mirada clínica se dirige a un espacio localizado convertido en objeto: el cuerpo, produciéndose una identificación del espacio de la enfermedad con el organismo enfermo. El carácter ideal del espacio de la enfermedad es destruido para volverse un espacio empírico.

La mirada no es puramente visual sino que la integran otros sentidos como el tacto y el oído. "Mirada que toca, oye y además, no por esencia y necesidad, ve".²⁰

El ojo clínico descubre un parentesco con un nuevo sentido que le prescriben su norma y su estructura epistemológica: no es ya el oído tendido hacia un lenguaje, es el índice que palpa las profundidades. De aquí la metáfora del tacto por la cual los médicos van a definir sin

⁹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁰ *Ib.*, pp. 233-234.

cesar lo que es su vistazo. Y por el hecho mismo, la experiencia clínica va a abrirse a un nuevo espacio: el espacio tangible del cuerpo, que es al mismo tiempo esa masa opaca en la cual se ocultan secretos de invisibles lesiones y el misterio mismo de los orígenes.²¹

La mirada es parlanchína, locuaz, de ahí la metáfora del "ojo que hablaría". El lenguaje se apresura a prestar sus palabras para hacer legible lo que se ve, produciéndose, con la experiencia médica, un entrelazo entre visión, mirada, luz y lenguaje.

Esa mirada está marcada por las características de la visión: no puede penetrar en las profundidades del cuerpo, no es capaz de perforar la piel. Para vencer esta imposibilidad y romper con su impotencia, la advertencia de Bichat en el prólogo a su *Anatomía general* tiene la importancia de violentar lo imposible. Su consigna "Abrid algunos cadáveres" quiere traer a la superficie aquello que permanece oculto tras la piel, transformar lo interno en externo, lo profundo en superficial.

Esta consigna de Bichat pone a la mirada clínica bajo la égida de la muerte dotada, desde este momento, de un gran poder de iluminación y convertida en el apriori concreto de la experiencia médica. "La medicina del siglo XIX ha estado obsesionada por este ojo absoluto que da carácter de cadáver a la vida y vuelve a encontrar en el cadáver la endoble nervadura rota de la vida".²²

La mirada clínica hace del espacio lugar de observación, integra a los ejes topológicos la dimensión de la luz; exige la palabra que adquiere un nuevo tono, más visual, *cuasi* espacial; ubica a la muerte como mente de claridad. Esta mirada revela también "su eficacia en las estrategias de poder: construir la visibilidad de la indiferencia [...] Revela la capacidad de la norma para forjar los cuerpos como imágenes, para modelar los actos y los gestos, para delinear incluso los perfiles para convertirlos en efígies, en cuerpos calculables, seriales".²³

²¹ *Ib.*, p. 176.

²² *Ibidem*, p. 236.

²³ Raymundo Mier, "Actualidad y saber en Foucault: la inquietud como filosofía del horizonte político", en Baca, L. y Cisneros, I. (comp.), *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, t. I, FLACSO, Triana, México, 1997, pp. 265-266.

La noción de espacio elaborada por Foucault va adquiriendo, con la mirada clínica, un nuevo espesor, logrando una consistencia que presagia la emergencia de las relaciones de poder que, inmersas y actuantes en él, lo convertirán en máquina, en dispositivo.

Espacio del lenguaje y del pensamiento

Del lenguaje

En 1964, Foucault es invitado a dar dos conferencias en Bruselas que tituló *Lenguaje y literatura*. En ellas realiza una serie de afirmaciones sorprendentes: "Creo que nadie había soñado que el lenguaje, después de todo, no era cosa de tiempo sino de espacio [...] De hecho lo que ahora se está descubriendo, y por mil caminos, que por lo demás son casi todos empíricos, es que el lenguaje es espacio".²⁴ Y lo es por varias razones:

- cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía.
- el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma.
- el orden de las palabras obedece a exigencias arquitectónicas espaciales, a una sintaxis.
- sólo hay signo significante mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, es decir, en un espacio; así lo que permite a un signo ser signo no es el tiempo sino el espacio.

El lenguaje está inmerso en diferentes tipos de espacialidades: las configuraciones culturales complejas que aparecen en una cultura en un momento dado; la espacialidad interior a la propia obra que provoca configuraciones singulares; y, finalmente, la espacialidad del lenguaje de la obra.

²⁴ M. Foucault, "Lenguaje y Literatura" (Segunda Sesión, 1964), en *De lenguaje y literatura*. Introducción de Ángel Gabilondo, Paidós/ICE, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996, p. 96.

Cada una de estas especialidades produce figuras propias: figuras de la cultura, de la obra misma y del lenguaje utilizado por ella. Espacios superpuestos, entrelazados, confundidos por momentos, espacios que constituyen los *sedimentos semiológicos* que son el basamento espacial de todo texto o discurso.

La palabra sedimento lleva inscrita en sí misma su carácter espacial, como si en toda palabra escrita, como si en todo discurso pudiese hacerse un corte transversal y observar las capas que lo constituyen, capas que contienen en sí los sedimentos de sentido que todo discurso carga.

Foucault encuentra cuatro *sedimentos semiológicos*:-

- existe en toda sociedad en un momento dado un estado de signos de diversos tipos: lingüísticos, económicos, monetarios, religiosos, sociales, etc. Se debe establecer cuáles son los elementos que **actúan** como valores significantes en cada obra y a qué reglas obedecen en su circulación.
- toda obra posee una estructura interna, una forma propia de combinar los signos verbales.
- todo texto está inmerso en lo que Roland Barthes denomina *escritura*, "la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume [...] la escritura es, por lo tanto, esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje".²⁵
- los signos de implicación o autoimplicación implícitos en toda obra literaria, la manera en que la obra se re-presenta bajo cierta forma al interior de sí misma.

Estos sedimentos semiológicos, en los cuales toda textualidad está inmersa, hacen del lenguaje un espacio en el que toda palabra está inscrita, espacios que la amarran a una forma, que más tarde se transformará al ser pensado desde las relaciones de fuerza, en orden discursivo.

Los signos de implicación y autoimplicación en la obra literaria lo llevan a reflexionar sobre ese redoblamiento del lenguaje en sí mismo, ese juego de espejos que aparece en el discurso como un desgarrón,

²⁵ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1991, p. 22.

como si la textura hubiese sido rota y bajo la desgarradura de la piel se presentara en miniatura el mismo discurso. Cada desgarrón se hace espejo de sí y vuelve a abrirse en otro espejo en que se refleja sin cesar, consumido por una nada que quisiera ocultarse, por un vacío que lo corroe.

La muerte, el espejo y el doble, el amontonamiento infinito de las palabras cruzan el espacio del lenguaje a partir de fines del siglo XVII, donde la muerte no sólo es el principio y origen del lenguaje, la palabra y el discurso, sino que "el límite de la muerte abre ante el lenguaje, o mejor en él, el espacio infinito".²⁶

Sobre la línea de la muerte el lenguaje se refleja a sí mismo, se encuentra ante sí como ante un espejo, se continúa de manera ilimitada y se representa a sí mismo, ya que ante "la pared negra de la muerte" que le aparece como freno, no puede más que dejar su marca, producir sus signos, inscribir su grafía, volverse charlatán, contarse a sí mismo, volverse a contar una y otra vez en un apresuramiento y velocidad sin medida.

Reduplicación atropellada, insistente, sin detención ni parada, "la obra del lenguaje no sería otra cosa que avanzar profundamente en ese impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir así un infinito posible e imposible, seguir sin término la palabra, mantenerla más allá de la muerte que la condena y liberar el fluir de un murmullo".²⁷

El espacio del lenguaje es también espectral, se repite en un juego sin fin ni medida a fin de cubrir con palabras la inexorable presencia de la muerte.

Del pensamiento

Dos nociones atan el pensamiento al espacio: la episteme y el archivo. En *Las palabras y las cosas* (1966) desarrolla la noción de espacio del pensamiento; si el lenguaje es espacio antes que tiempo, el pensamien-

²⁶ Michel Foucault, "Le langage á l'infini" (1963), en *Dits et écrits, op. cit.*, Tomo I (1954-1969), p. 251.

²⁷ *Ibidem*, p. 252.

to, para que pueda darse, requiere de un lugar común, de una mesa, de un cuadro "que permita al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias -allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio".²⁸

Para hacer explícito este lugar común del pensamiento y del lenguaje utiliza el texto de Borges *El idioma analítico de John Witkins* que deja flotando las palabras sin ese espacio común, sin suelo de arraigo, "La incomodidad que hace reír al leer a Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido 'lo común' del lugar y del nombre".²⁹

La episteme es ese suelo común, esa configuración subyacente y no-pensada del saber, su modalidad de orden que funciona como condición de posibilidad y *a priori* histórico, enmarcada entre dos cortes epistemológicos o mutaciones del saber.

Este orden se convierte en la sintaxis del pensamiento, en la red no-pensada a través de la cual se miran las cosas y también son enunciadas.

La episteme, entonces, es ella misma un espacio de saber, un campo epistemológico, un lugar, una presencia, a la cual podrá llegarse a través de la arqueología, del análisis de los diferentes sedimentos de sentido que la constituyen.

Por su parte, la noción de archivo es desarrollada en *La arqueología del saber* (1969), donde anuncia que sólo considerará los enunciados que aparecen como acontecimiento-cosa en el mismo momento de su formulación; se hacen existentes y actuantes, adquieren materialidad. Se hallan inmersos, a su vez, en una espacio de rareza, ya que no sólo "se dicen" pocas cosas, sino que "pocas cosas pueden ser dichas", de allí su repetición y regularidad.

El enunciado es un "se dice", una formulación sin sujeto trascendental que la emita, sin un yo que la pronuncie, sólo "emplazamientos" del discurso, lugares vacíos ocupados alternativamente por unos o bien otros.

²⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (*Una arqueología de las ciencias humanas*). Siglo XXI, México, 1968, p. 3.

²⁹ *Ibidem*, p. 4.

El archivo es un volumen complejo, se da en el espesor de las prácticas discursivas donde emergen sistemas que instauran enunciados como acontecimientos y como cosas, de allí que, dirá Foucault:

son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar archivo. Es la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento.³⁰

El archivo es lo que permite que todas las cosas dichas no se amontonen confusamente, no sigan una linealidad sin rupturas, ni que desaparezcan al azar; es lo que hace posible que se agrupen según figuras distintas, que establezcan relaciones múltiples y se mantengan o se pierdan conforme ciertas regularidades.

Con el archivo el espacio se hace magnitud, se extiende o se contrae, toma dimensiones disímiles según la trama que construyen los enunciados en su producción constante.

Espacios de poder

"Podría escribirse toda una *historia de los espacios* -que sería a la vez una *historia de los poderes*-, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del habitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase, o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas"³¹ -dirá Foucault en 1976, haciendo evidente la estrecha e indisoluble relación entre espacio y poder.

El poder es una trama de relaciones, un juego de ejercicios y resistencias, una tensión constante, un estado de guerra. El poder se arraiga, adquiere peso, volumen, consistencia; se inscribe en los cuerpos, diseña muros y fronteras, se implanta en un suelo, marca su territorio: tiene la materialidad de una fuerza, adquiere visibilidad.

³⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1970, pp. 218-219, 221.

³¹ Michel Foucault, *"Le oeil du pouvoir"*, op. cit, p. 192.

De todo su intenso trabajo alrededor de la cuestión del poder, re-temamos, para discurrir sobre su relación con el espacio, una imagen y un concepto: la sociedad disciplinaria y el dispositivo, dos registros diferentes de análisis y de teorización, si bien ambos se imbrican, se requieren uno al otro.

En *Vigilar y castigar* (1975) emerge la imagen de la sociedad disciplinaria, de una máquina gigantesca que inscribe cuerpos y los hace instrumentos dóciles, obedientes, aptos para trabajar; maquinaria que supo convocar a los sujetos individualmente, uno a uno, ligándolos a sus diferentes engranajes a fin de fijarlos en espacios cerrados haciendo más efectivo su control y vigilancia.

Este texto, más que narrar, construye fotografías, pinturas, grabados, produce el paisaje disciplinario de la modernidad, va mostrando el encierro como el espacio propio de la sociedad disciplinaria, encierro imprescindible para el ejercicio de la disciplina.

La modernidad se hizo cargo del espacio: lo diseñó, lo ocupó, lo cercó; puso límites y fronteras entre un lugar y otro para evitar mezclas y confusiones; implantó a los seres humanos en su interior obligándolos a la permanencia; les asignó lugares y les distribuyó funciones y, además, los coaccionó a ritmos precisos, a la repetición regulada de sus gestos.

La Sociedad Disciplinaria pensó y construyó un aparato de vigilar: el Panóptico, figura arquitectónica que no sólo permite sino que exige el poder de análisis y el arte de la observación; al mismo tiempo que establece una nueva distribución de las luces y las sombras, de lo opaco y lo transparente. Dos campos claramente delimitados por este juego de ejercicio del poder: en la sombra el poder vigila y oculta su faz; en el plano de la luminosidad los sometidos, transidos de luz, se entregan a la mirada.

Otra vez la mirada y la escisión que exige entre sujeto y objeto, entre mirar y ser mirado, pero ahora atravesada definitivamente por relaciones de poder, en que la luz se convierte en estrategia de dominación y la figura arquitectónica del panóptico en alegoría de la sociedad moderna.

Es desde esta imagen, jamás fija sino consumida por la fuerza de una pulsación constante, que puede emerger la conceptualización. Es claro y explícito sobre este proceso en su ya clásico texto *El sujeto y el poder*.

¿Necesitamos una teoría del poder? Puesto que una teoría supone una objetivación previa, no se le puede tomar como base de un trabajo analítico. Pero este trabajo analítico no puede llevarse a cabo sin una conceptualización progresiva. Y esta conceptualización implica un pensamiento crítico-una revisión constante.

Lo primero que debe revisarse es lo que llamaré las "necesidades conceptuales". Con ello quiero decir que la conceptualización no debería fundirse en una teoría del objeto: el objeto conceptualizado no es el criterio único de una buena conceptualización. *Necesitamos conocer las condiciones históricas que motivan nuestra conceptualización. Necesitarnos una conciencia histórica de nuestra circunstancia actual*³²

La conceptualización es un proceso que requiere del conocimiento de las condiciones históricas, sólo desde la imagen pacientemente diseñada de la Sociedad Disciplinaria podrá emerger el dispositivo en tanto necesidad conceptual.

El dispositivo es descrito por Foucault en una entrevista realizada en 1977 por un grupo de psicoanalistas de *Le champ freudien*, después de la aparición del primer tomo de la *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1976) y que fue publicada en la Revista *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien*, bajo el título *El juego de Michel Foucault*.³³

Tras este término intenta ubicar tres componentes:

- un conjunto heterogéneo de discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, decisiones reglamentarias, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, es decir lo dicho y lo no-dicho como un entramado de elementos. "El dispositivo en sí mismo, es la red que puede establecerse entre esos elementos."

³² Michel Foucault, "El sujeto y el poder" (1979), en H. Dreyfus y R. Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, UNAM, México, 1988, p. 228.

³³ Michel Foucault, "Le jeu de Michel Foucault" (1977), en *Dits et écrits, op. cit.*, Tomo III (1976-1979), pp. 298-329.

- la naturaleza de la relación entre esos elementos heterogéneos, es decir el discurso que establece, sea el programa de la institución, o los elementos de ese discurso que permiten justificar o bien ocultar una práctica, o también reinterpretarla a fin de permitir su entrada en un nuevo campo de racionalidad, es decir el juego de todos estos elementos sean discursivos o no.
- Todos los elementos entrelazados y en juego constituyen una formación que responde, en un momento dado, a una urgencia, de allí que el dispositivo posee una función estratégica dominante.

El dispositivo en tanto red, formación, entramado y entrelazo de elementos sean discursivos o no, cubre un suelo, un espacio, un territorio; da vida y movimiento con sus relaciones y tensiones constantes a una espacialidad. El dispositivo siempre es estratégico, tiene como finalidad una cierta manipulación de las relaciones de fuerza que se dan en su interior, inscrito en el juego del poder ligado al saber.

El dispositivo es -dirá Deleuze-³⁴ una especie de ovillo o madeja, una máquina siempre en proceso, en desequilibrio permanente, con líneas de diferente naturaleza que constituyen sus dimensiones: curvas de visibilidad y de enunciación provocando máquinas de hacer ver y hacer hablar, implicando el saber. Líneas de fuerza que implican el poder y se entrecruzan con el saber; y líneas de subjetivización en que la relación de fuerza se afecta a sí misma, y que no son, en sí, ni saber ni poder, sino *el plus* del dispositivo que tiene que ver con el proceso de individuación.

La Biblioteca y el Museo

El espacio de la creación estética, del arte, de la literatura y la pintura, logra inscribirse, en el siglo XIX, en dos espacios delimitados: la Biblioteca y el Museo.

³⁴ Gilíes Deleuze, "¿Qué es un dispositivo?", en Balbier, Deleuze, *et al*, Michel Foucault, filósofo, Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 155-163.

La obra literaria continúa el murmullo de lo ya escrito, encuentra su lugar en los anaqueles polvorientos de la Biblioteca, sólo existe en la medida en que no es más que un fragmento, un trozo que tiene existencia porque pulsa a su alrededor, por delante y por detrás de ella, el murmullo interminable de lo escrito.

La literatura no es ni el lenguaje ni la obra, es la relación activa, "entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo", siendo el lenguaje "el murmullo de todo lo que se pronuncia [...] las hablas acumuladas en la historia y el sistema mismo de la lengua". A su vez, la obra "es esa cosa extraña al interior del lenguaje, esa configuración del lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye el espacio que le es propio y que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco y enigmático".³⁵

Cuatro figuras la cruzan y la sostienen: *la transgresión*, figura de lo prohibido, del lenguaje en el límite, de la palabra asesina; *la biblioteca* que la mantiene al interior del murmullo de lo ya escrito; *la muerte*, que la hace flotar más allá de la vida y la existencia; y *el simulacro*, esa especie de desdoblamiento, de espacio espectral, de doble fantasmal que recorre lo escrito. Estas cuatro figuras distribuyen el espacio propio de la literatura.

La Biblioteca, a su vez, alimenta la imaginación; produce el imaginario que "se extiende entre los signos, de libro a libro, en el intersticio de las repeticiones y de los comentarios: nace y se forma en el entre-dos de los textos [...] nace de la superficie en blanco y negro de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre con un revuelo de palabras olvidadas".³⁶

Le corresponderá a Flaubert ser la figura primera capaz de hacer evidente esta relación simbiótica entre la literatura, la imaginación y la Biblioteca y *Las tentaciones de San Antonio* será "el sueño de los otros libros: todos los demás libros, soñantes, soñados-retomados, fragmen-

³⁵ M. Foucault, "Lenguaje y literatura" (Primera sesión, 1964), en *De lenguaje... op. cit.* p. 64.

³⁶ M. Foucault, "(Sans titre) Postface á Flaubert (G), *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (La tentation de Saint Antoine) (1964)" en *Dits et écrits, op. cit.*, Tomo I (1954-1969), p. 297.

tados, desplazados, combinados, puestos a distancia por el sueño y también acercados por él a la imaginaria y centellante satisfacción del deseo. Después *el libro* de Mallarmé será posible, luego Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. La biblioteca resplandece".³⁷

La Biblioteca fantástica, cuna de la imaginación y resguardo del imaginario, se acompaña del Museo, en tanto cada tela pintada es un fragmento del espacio cuadrículado de la Pintura misma. Biblioteca y Museo construyen el paisaje estético del siglo XIX.

La pintura hace del cuadro-objeto su materialidad, es un espacio cercado que no olvida nunca que su ser y su límite es la representación, representa la representación.³⁸

La luz del cuadro le llega de frente, cual si hubiese sido otorgada por el espectador con su mirada; mirada que se convierte en la fuente de luz. El espacio pictórico está claro y directamente delimitado por los ejes verticales y horizontales, de tal manera que la distancia desaparece y la profundidad ya no es objeto de percepción, provocando un efecto de pura superficie.

Si bien Flaubert es la primera figura de este fenómeno de Biblioteca, Manet lo será del Museo. El *Déjeuner sur l'herbe* y la *Olympia* fueron las primeras pinturas *de museo*, "por primera vez en el arte europeo las telas han sido pintadas [...] para dar testimonio [...] de una relación nueva y sustancial de la pintura con ella misma, para hacer manifiesta la existencia de los museos, y el modo de ser y de parentesco que adquieren los cuadros en ellos".³⁹

Flaubert es a la Biblioteca lo que Manet al Museo, uno escribe en relación a lo ya escrito, el otro pinta en relación a lo ya pintado, ambos "resaltan un hecho esencial de nuestra cultura: cada cuadro pertenece desde entonces a la gran superficie cuadrículada de la pintura; cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Flaubert y Manet han hecho existir, en el arte mismo, los libros y las telas".⁴⁰ La Biblioteca y el Museo.

³⁷ *Ibidem*, p. 298.

³⁸ Véase Michel Foucault, "La pintura de Manet" (1971), en *Er, Revista de Filosofía*, n. 22, Sevilla/Barcelona, primer semestre de 1997.

³⁹ Michel Foucault, "Postface á Flaubert... *op. cit.*", p. 298.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 299.

Espacio del placer, la amistad y el arte de la existencia

Para llegar a la producción de espacios de placer y del espacio de la amistad como modo de vida es necesario retomar una noción de fundamental importancia que se inscribe a lo largo de todo su quehacer reflexivo: la resistencia.

Si el poder es una relación, es imprescindible ver la otra cara de su ejercicio, la capacidad de los sujetos para enfrentarse a él, para reutilizar sus fuerzas, para escapar de su insidiosa acción.

La resistencia es la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos y afecciones, sobre sus actos y acciones. "Donde hay poder hay resistencia", en ella se inscribe el ejercicio de la libertad, transformándose en un acto singular del sujeto que resiste, tan singular como nacer o morir. La resistencia aparece como acto intransitivo y al mismo tiempo obstinado del sujeto que emerge como fuerza resistente.

La resistencia actúa, tiene materialidad, se encarna en los cuerpos, en la base física y material de los sujetos. El sujeto resiste desde el mismo momento en que es arrojado al mundo, y es en esta capacidad de reacción donde se constituye como sujeto y se construye el tiempo de su experiencia.

El sujeto no sólo resiste a los embates del exterior, oponiendo una fuerza contraria y semejante a la que se ejerce sobre él, sino que es capaz de utilizar esa fuerza deteniendo su paso y transformarla en energía que devuelve ahora hacia el exterior. Es, entonces, capaz no sólo de ser afectado sino también de afectar el espacio que lo circunda.

La resistencia tiene aún otra forma: la relación del sujeto consigo mismo. Esa fuerza que singulariza al sujeto para detener los embates del exterior y que convierte en energía para afectar su medio, encuentra la forma de afectarse a sí misma, en un continuo enfrentamiento, diálogo, pacto, compromiso y lucha entre las partes que constituyen su interioridad. La lucha tiene lugar, ahora, entre uno y uno mismo en el interior dividido, "el adversario que debe combatirse no representa otro poder (Mitológicamente extraño [...] es medirse consigo mismo".⁴¹

⁴¹ Michel Foucault, "El uso de los placeres", en *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 1986, p. 66.

Esta relación del sujeto consigo mismo se centra alrededor de cuatro ejes: *el eje material*, la relación del sujeto con su cuerpo, el modo de cuidarlo, de preocuparse de él, de hacer uso de sus placeres, de responder a sus deseos, a sus inclinaciones, necesidades y exigencias. El *eje ético*, la relación con las reglas morales que estructuran sus conductas y sus pensamientos. El *eje del saber*, la forma de buscar la verdad sobre sí mismo, la manera de descifrarse y de saberse y, finalmente, el *eje délo esperado*, en que se inscriben sus anhelos futuros que estructuran su presente.

Si bien la tarea que realizan los sujetos para transformarse en su propio ser es un trabajo eminentemente ético, las modificaciones producidas en sus seres singulares responden a valores estéticos y a criterios de estilo.

El espacio social se halla teñido de relaciones de poder, del ejercicio de la fuerza, pero también de las más diversas formas de resistencia que imprimen al espacio movimiento y creatividad. La fuente de la creación se halla en esa capacidad actuante de los sujetos en resistir en todos los campos, que hace de los espacios zonas de guerra y también de creación.

Es desde esta capacidad resistente entendida como fuerza creativa y estética, como estilo, que Foucault puede reflexionar sobre el placer y la amistad, en tanto espacios abiertos por la fuerza resistente de los sujetos envueltos en una guerra sin principio, sin final, donde se pone en ejercicio el humor, la ironía, la risa, el juego y que involucra, sin duda, la sexualidad.

El sexo no es una fatalidad, es una posibilidad de acceder a una vida creativa —dirá Foucault en 1984— forma parte de nuestras conductas, de la libertad que somos capaces de gozar. La sexualidad es algo que creamos nosotros mismos —ella es nuestra propia creación [...] Debemos comprender que con nuestros deseos, a través de ellos, se instauran nuevas formas de relación, nuevas formas de amor y nuevas formas de creación.⁴²

⁴² Michel Foucault, "Une interview: sexe, pouvoir et la politique de la identité", entrevista realizada por B. Gallagher y A. Wilson en Toronto, 1982, en *Dit et écrits*, op. cit, t. IV (1980-1988), p. 735.

Arribar a la sexualidad como forma de creación lleva implícito un proceso en que la resistencia aparece como la fuerza superior a todas las implicadas, ya que "obliga, bajo su efecto, al cambio de las relaciones de poder [...] La resistencia es la *palabra clave* de esta dinámica".⁴³

Inventar, por tanto, espacios donde el placer pueda desarrollar todas sus posibilidades, en que el cuerpo sea utilizado como fuente posible de una multitud de placeres, más allá de su construcción tradicional que consideraba como únicas vías posibles la bebida, la comida y el sexo.

De allí la importancia de las innovaciones producidas por un cúmulo de prácticas, tales como las llevadas a cabo por la "sub-cultura sado-masoquista", capaz de crear nuevas posibilidades de placer que no habían sido imaginadas hasta el momento. Posibilidades de placer inscritas en el juego, en la erotización de las relaciones estratégicas impuestas por la cultura, "es una puesta en escena de las estructuras de poder por un juego estratégico capaz de procurar un placer sexual o físico".⁴⁴ La agresión, la tiranía, el sometimiento servil se metamorfosea en juego, se ironiza, se vive como humorada, transformándose en una invención de placeres al utilizar ciertas partes extravagantes del cuerpo erotizándolas.

La propuesta es abrir espacios de placer, en todos los campos, en todos los frentes, desde los conocidos a aquellos por conocer, de los sabidos a los impensables e insospechados; abandonar los discursos sobre el deseo que han impregnado nuestra cultura desde siglos, para preconizar la creación de placeres nuevos en donde el deseo vendrá por añadidura.

Abrir, también, el espacio de la amistad para transformarlo en un modo de vida, en "inventar de la A a la Z una relación aún sin forma, que es la amistad: es decir la suma de todas las cosas a través de las cuales se pueden dar placer uno al otro".⁴⁵

Espacio de placer y de amistad se conjuntan, lugar en que se conjuga el placer del cuerpo con los afectos intensos, la ternura, la fidelidad, la camaradería; una forma de compartir los tiempos, las alegrías, los dolores y sufrimientos, los saberes y confidencias, fuera de relaciones institucionalizadas como la familia, la profesión, el trabajo...

⁴³ *Ibidem*, p. 741.

⁴⁴ *Ib.*, p. 743.

⁴⁵ Michel Foucault, "De la amitié comme mode de vie" (1981), en *Dits et écrits*, op. cit., t. IV (1980-1988), p. 164.

En el siglo XVIII, la amistad entre los hombres fue puesta bajo sospecha y la homosexualidad se transformó en un problema policia-co, jurídico y médico; en tanto que el universo femenino pudo resguardar este espacio de afecciones muy intensas, tanto en las palabras como en los gestos.

Volver a recrear e inventar el espacio de la amistad como espacio de placer se convierte en una tarea política, capaz de generar una cultura nueva, diferente, es inventar un modo de vida. "Un modo de vida puede compartirse con individuos de edad, de estatus, de actividad social diferente. Puede dar lugar a relaciones intensas que no se asemejan a ninguna de aquellas que están institucionalizadas, y me parece que un modo de vida puede dar lugar a una cultura y a una ética".⁴⁶

Los espacios otros. Las heterotopías

Los espacios pueden ser internos, como el del sueño o el del enfermo mental; y también externos, los espacios del afuera del sujeto, vivenciados según el momento histórico como conjuntos jerarquizados de lugares; como espacios abiertos e infinitos; o bien como emplazamientos que indican relaciones entre un punto y otro, entre un elemento y otro capaz de establecer redes, tramas, generar señalizaciones.

El emplazamiento es la forma en que vivimos hoy el espacio. Esta vivencia actual hace evidente su carácter heterogéneo, conjunto de emplazamientos disímiles que no pueden reducirse unos a otros, que no pueden, de ninguna manera, superponerse.

Pero la vivencia actual permite, también, la eclosión de espacios-otros que tienen "la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero bajo un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran, por ellos, designadas, reflejadas o reflexionadas".⁴⁷

Estos espacios pueden ser utópicos, sin lugar real; o bien pueden ser heterotopías, lugares reales, efectivos, contra-emplazamientos, suerte

⁴⁶ *Ibidem*, p. 165-

⁴⁷ Michel Foucault, "Les espaces atieres", *op. cit.*, p. 755.

de utopías realizadas capaces de poner en vilo y desmentir todos los otros emplazamientos reales de una cultura. Un lugar fuera de todo lugar, "una especie de refutación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos".

Producción sin descanso de heterotopías, de esos espacios-otros que conjuntan todos los espacios existentes para refutarlos, para mostrar su inoperancia y miseria, para refutar toda rutina y toda cotidianidad, acto de imaginación y resistencia que siguen criterios de estilo; espacios en que la utopía se vuelve performativa, habitados por el encuentro, el placer, la amistad, el arte, la estética, el doble, el espejo.

Pequeñas islas o jardines que guardando en sí las mil una formas que toman los emplazamientos reales, las hace otras, diferentes, corta su ligazón con ellas para lograr que adquieran otro valor, otra manera, otra función.

Las heterotopías adquieren la forma del absoluto: isla desierta fuera del mundo, que se hace visible en la carta marítima, cual punto que emerge de un fondo azulado que no supo borrarla; jardín clauso que colorea el paisaje cultural cual brote que pugna por surgir.

La producción de heterotopías se insinúa como tarea política urgente, inscrita en la impaciencia de una libertad que no puede cederse y en la obstinación de una voluntad que impertinentemente busca el movimiento, la transformación, la metamorfosis.