

Michel Foucault y la literatura

Michel Foucault y la literatura



Teoría, vida, política

Editado por
Azucena G. Blanco

DE GRUYTER



Este libro es resultado del proyecto de investigación “Procesos de Subjetivación: Biopolítica y Política de la Literatura en el Primer Foucault”; proyecto (PID2019-107240GB-I00) financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Ministerio de Ciencia e Innovación (FEDER).

Proyecto **PID2019-107240GB-I00**
financiado por MCIN/ AEI
/10.13039/501100011033



ISBN 978-3-11-120857-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-120882-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-120984-5
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111208824>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2023939545

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2023 the author(s), editing © 2023 Azucena González Blanco, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
This book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: fcscafeine/iStock/Getty Images Plus
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Índice

Azucena G. Blanco

Introducción. (Re)lecturas del primer Foucault — 1

I Historia, Literatura, Verdad: Las lecturas de Nietzsche

Arianna Sforzini

Capítulo 1

Muerte del hombre, *ethos* crítico y coraje trágico: El joven Foucault lector de Nietzsche — 17

Inmaculada Hoyos Sánchez

Capítulo 2

Funciones de la Antigüedad en una historia de la verdad sin verdad: Foucault y Nietzsche — 33

Azucena G. Blanco

Capítulo 3

El pensamiento literario de Michel Foucault: El don, la política de la forma y la verdad de la literatura — 43

II La literatura, el archivo y las vidas menores: *La vida de los hombres infames*

Philippe Sabot

Capítulo 4

De los infames: Entre archivo y literatura — 57

Jordi Carmona Hurtado

Capítulo 5

La literatura donde no llega la historia. Michel Foucault y la estética del documento — 69

III Literatura, vida, autobiografía: De la clínica a la biopolítica y la estética de la existencia

Isabelle Galichon

Capítulo 6

De la medicina al cuidado. *El nacimiento de la clínica* y más allá — 89

Álvaro Luque Amo

Capítulo 7

El influjo de Foucault en el primer Greenblatt: *Self-fashioning* y escritura autobiográfica — 105

IV Estructuralismo, Postestructuralismo, Imagen

Tomás Espino Barrera

Capítulo 8

El lugar de la literatura en *Las palabras y las cosas* — 121

Andrea Soto Calderón

Capítulo 9

Michel Foucault: las palabras y las imágenes — 137

Julieta Yelin

Capítulo 10

Literatura, cultura, lenguaje: El diálogo Foucault-Barthes en los años sesenta — 151

Índice — 169

Jordi Carmona Hurtado

Capítulo 5

La literatura donde no llega la historia. Michel Foucault y la estética del documento

1 Introducción

En este capítulo, buscamos interrogar las razones por las cuales, cuando se enfrenta con ciertos temas o problemas determinados, el “discurso de verdad” de la historia necesita apelar a la ficción. Partiendo de las investigaciones de Michel Foucault, mostramos cómo una práctica auto-crítica de la historia supone entender el papel que en esta juega la ficción, mediante una estética del documento que se relaciona con él de una manera intensiva, y que se muestra especialmente apta para restituir las vidas de anónimos, marginados y excluidos de la historia. Mostramos, a continuación, cómo esta historia practicada en las fronteras de la ficción fue retomada por Rancière, como programa específico de una “poética del saber”. Finalmente, analizamos tres casos en los que la literatura llega allí donde no llega la historia: *Guerra y paz*, de Tolstoi; *Una habitación propia*, de Virginia Woolf; *El corto verano de la anarquía*, de H. M. Enzensberger.

2 Una historia que atraviesa la ficción

Gilles Deleuze ya había advertido (Deleuze, *Foucault* 149) que las entrevistas formaban parte plenamente de la obra de Foucault y que había que tomarlas completamente en serio, pues manifestaban una vertiente más de una misma y única práctica intelectual. Como si fuesen una especie de laboratorio vivo de pensamiento, en las entrevistas Foucault pone sus trabajos de arqueología y genealogía más históricos en contacto con cierta actualidad de la que en realidad nunca se habían despegado del todo, enfrentando sus investigaciones con los problemas más candentes del presente. De ahí que Foucault, cuando se ofrece al juego de la forma-entrevista, lejos de limitarse a algún tipo de vulgarización de los resultados de sus investigaciones, llegue incluso a enunciar explícitamente estrategias intelectuales que en sus libros permanecían implícitas.

Jordi Carmona Hurtado, e-mail: jcarmonahurtado@ugr.es

Quisiera detenerme en unas célebres declaraciones que enuncian, a este respecto, algunos elementos de comprensión decisivos sobre la relación general entre ficción e historia en los trabajos de Foucault:

Respecto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero decir, sin embargo, que esté fuera de la verdad. Me parece que hay posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad, de inducir efectos de verdad en un discurso de ficción y hacerlo de tal modo que el discurso de verdad suscite, *fabrique* algo que todavía no existe, es decir, *ficción*¹ (Foucault, *Microfísica del poder* 162).

Una manera habitual, pero también tal vez un poco pobre y estrecha de leer estas declaraciones, consistiría en entender que, debido a esta especie de proximidad o promiscuidad incluso con la ficción, las investigaciones históricas de Foucault estarían fatalmente condenadas a carecer de seriedad. O bien, por razones de especialización científica, porque estas declaraciones significarían la confesión y la confirmación de algo, de una especie de rumor que ya corría entre los historiadores de profesión, según el cual Foucault no sería un verdadero historiador, sino un filósofo metido a historiador, que se arroga competencias que no tiene. O bien, debido a razones más epistemológicas u ontológicas, porque Foucault defendería algún tipo de visión posmoderna que niega la verdad, muy probablemente basada en la metafísica artista de su adorado Nietzsche, y que disuelve la historia científica o universal en el relato y el mito². De este modo, al volver más permeables las fronteras entre el discurso de verdad y el relato de ficción, Foucault nos conduciría a la idea posmoderna de que solo hay relatos, diferentes relatos de la historia, como en una pluralización, sin que ninguno tenga una garantía especial. “La historia”, como actividad científica, se confundiría con “las historias”, con los cuentos y relatos, y el historiador con el narrador. Y el problema es que la figura del narrador se confunde con la del cuentista, el simple cuentacuentos o mentiroso; aunque también Foucault ha mostrado hasta qué punto la mentira no es un acto tan simple como creemos, sino extremadamente paradójico, que hace temblar al lenguaje entero, con sus análisis del “Yo miento” de Epiménides³.

El cineasta Jean-Luc Godard, con su arte de concentrar ideas profundas en anécdotas que adquieren carácter de parábola, decía que cuando era niño le re-

1 “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, entrevista con Lucette Finas.

2 El artículo de Laura Llevadot, que interroga el papel de Nietzsche en la concepción que se hacía Foucault de la historia, también reconstruye brevemente esta polémica con historiadores de profesión como Pierre Vilar: Laura Llevadot, “El estatuto de la ficción en Nietzsche y en Foucault”, *Revista Convivium* 21 (2008).

3 Cf. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*.

petían “*Jean-Luc, ne nous raconte pas d’histoires*”. En cambio, cuando ya adulto decidió abandonar el cine de ficción más convencional para comunicar la realidad de la lucha social, pasaron a decirle “*Jean-Luc, raconte-nous des histoires*”. Pues la lengua francesa conserva esa ambigüedad que hace que la palabra “historia” se emparente con la mentira. Pero como trataremos de mostrar aquí, Foucault no disolvía la historia en el cuento, o la verdad en la mentira, como por otra parte tampoco lo hacía Godard. Muy al contrario, y como podemos ver claramente en sus declaraciones si las leemos con atención, lo que hace más bien Foucault es ampliar el campo de la verdad, hacerlo más *acogedor*. Foucault construye un campo ampliado del discurso de verdad, en el que la ficción también puede jugar un papel, y ensaya la composibilidad entre el discurso de la verdad y la construcción de ficción, mostrando en filigrana que nuestra tradición los ha separado en una guerra de los discursos no tan razonable.

Si volvemos a la cuestión de los límites asignados a cada disciplina y de la especialización científica, Fernando Savater afirmó una vez que la función de la filosofía en la cultura capitalista es precisamente la de resistirse a la división del trabajo intelectual⁴. Así entendida, la práctica de la filosofía mantiene, al menos virtualmente, la posibilidad de una organización social diferente: de una sociedad sin clases. Por eso la filosofía no puede tener límites asignados, sino que resulta de cierto tipo de interrogación que se practica sobre los discursos que sí presumen de tener un territorio bien establecido y fundamentado en el saber, y una función definida en nuestra cultura. En este aspecto, el gesto de Foucault es plenamente crítico y en el fondo socrático, como él mismo reconoció en numerosas ocasiones. Incluso, en los debates suscitados por su lectura del texto de Kant, *¿Qué es la ilustración?*, extendía lo que él llamaba la actitud moderna o ilustrada de la que él mismo se reclamaba en este texto hasta el mismo Sócrates⁵.

Sartre defendía, en esta misma tradición socrática, la tarea del intelectual como la de aquel que se mete donde no le llaman. Sin embargo, como Rancière ha mostrado, para cruzar una frontera del saber sin tener residencia en el país al que se viaja el intelectual mismo debe probarse a sí mismo que tiene, de hecho, la competencia. Eso sí, se trata en este caso de una competencia no específica, democrática, cualquiera. El filósofo, cuando entiende que la filosofía es un tipo de discurso que no tiene objeto propio, como recordaba Althusser (Althusser, *Ser marxista en filosofía* 61), y que por eso se lanza sin cesar sobre diferentes objetos, representa al pensador que no tiene ninguna cualidad especial más allá del hecho de ser un ser pensante

⁴ Fernando Savater, *La filosofía tachada* (115).

⁵ Ver la discusión con Henri Gouhier en “¿Qué es la crítica? Crítica y *Aufklärung*” (Foucault, *Sobre la ilustración* 44–45).

cualquiera. O por decirlo de otro modo: para cruzar a otros territorios del saber, los filósofos fabrican un pasaporte falso que no pretende ser reconocido por las autoridades del saber, sino por la simple razón común.

En el caso de Foucault, tal vez su gran originalidad filosófica no solo derive de que su obra de pensamiento dependa de toda una práctica de archivo, y que haya hecho uso de documentos históricos de diverso tipo en sus investigaciones, sino que ha producido una reflexión filosófica sobre esta práctica y sus objetos, especialmente en la *Arqueología del Saber* (1969). Foucault ha actuado, de esta manera, como filósofo, pero también como un historiador cualquiera, como un historiador sin ninguna competencia específica más allá de la de practicar una reflexión filosófica sobre ciertas prácticas y ciertos objetos que son los fundadores de la ciencia histórica. Pero su obra, al enfrentar la filosofía a nuevos objetos, no solo ha ampliado el campo de la filosofía, sino que también ha sido extremadamente fecunda en la de la historia. La filosofía, con su práctica de interrogación del saber, niega y niega precisamente los aspectos irreflexivos del saber, volviendo fluido lo reificado, y permitiendo nuevos usos. El ejercicio del pensamiento abre nuevas prácticas, hace emerger nuevos objetos, y Foucault, mientras reflexionaba con tanta profundidad sobre el estatuto ontológico del documento, no dejaba de interesarse en sus investigaciones por documentos a los que los historiadores, tradicionalmente, no habían hecho tanto caso, como archivos policiales, o registros de ingresos en prisiones y hospitales.

Uno de esas investigaciones, casi más bien el programa borgiano de una investigación que nunca se desarrollaría enteramente, fue publicada con el nombre de *La vida de los hombres infames* (1977). Deleuze solía llamar la atención sobre este texto, uno de los más bellos y admirables de Foucault, a su juicio. La primera frase es tan provocadora como la de las declaraciones de entrevista ya citadas, y forma parte del mismo tipo de provocación: “Esto no es un libro de historia (*Ce n’est point un livre d’histoire*)” (Foucault, *La vida de los hombres infames* 79).

¿Cómo es posible enfrentarse a esta frase, inscrita como en un frontispicio amenazador al comienzo del libro? Sin duda, con ella Foucault toma sus precauciones y sus distancias con respecto a los historiadores de profesión. Pero también advierte: quien no esté dispuesto a cierto ejercicio filosófico, a una reflexión del concepto mismo de historia, que cierre inmediatamente este libro. Por otra parte, la frase “Esto no es un libro de historia” recuerda inmediatamente a otra, a la frase de una pintura de René Magritte que tiene la misma forma, “*Ceci n’est pas une pipe*”, y que aparece justo abajo de una representación muy esquemática de una pipa de fumador. Foucault, que escribió un ensayo sobre Magritte en que

analizaba esa pintura paradójica⁶, mostraba precisamente cómo, mediante este procedimiento, y al menos en un primer nivel de interpretación, Magritte conseguía que la imagen incluyese su propia crítica, al no ocultar su carácter de representación. Pues como todo escolar un poco avisado sabe, aunque se le obligue a escribir por debajo lo contrario, la imagen de una pipa no es lo mismo que una pipa real, las palabras no son lo mismo que las cosas. Con Magritte la pintura llegaba a producir una representación auto-crítica de su propia práctica; el sistema de la representación del mundo clásico que describían *Las palabras y las cosas*, entraba, de este modo, en crisis. Y tal vez esto nos dé una indicación suplementaria del sentido de esa primera frase, con un alcance más general que el solo análisis de *La vida de los hombres infames*. Pues la manera en que Foucault entiende la práctica de la historia implica precisamente una actitud auto-crítica de este tipo. Si *La vida de los hombres infames* no es un libro de historia no es porque solo cuente cuentos en lugar de historias, sino porque en él el discurso histórico resulta examinado y practicado desde una posición auto-crítica fundamental.

3 Estética del documento

Esta auto-crítica concierne especialmente a la actitud de Foucault frente al documento histórico. Esta actitud constituye una crítica en acto de la historia “no situada”, o de la presunción de que es posible practicar la historia desde su exterior. De ahí que Foucault incluya su vida, un elemento de un relato de su vida en esa *Vida de los hombres infames*. Es la escena que nos habla de algo que la historia positiva no suele hablar, de la relación afectiva e intensiva del historiador con sus documentos⁷. Se trata, como hemos adelantado, de breves registros de admisión en prisiones y hospitales, en la Francia de los siglos XVII y XVIII. La actitud de Foucault frente a estos documentos no puede calificarse sino como *estética*, como él mismo expresa; y es precisamente esa peculiar relación estética con el documento lo que apela a una nueva actitud ética en el historiador:

Hace mucho tiempo que me he servido de documentos de este tipo en uno de mis libros. Si lo hice así entonces se debe sin duda a esa vibración que me conmueve todavía hoy cuando me

6 Cf: Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*.

7 Aquí, en esta sensibilidad y relación afectiva con los objetos del saber, Foucault se encuentra muy cerca de Roland Barthes. Rancière recuerda, en un texto llamado “¿Existen acontecimientos en la vida intelectual?”, la cercanía entre la sensibilidad intelectual de Barthes y la de Foucault, y su importancia para la formación de su generación (Rancière, *Momentos políticos* 22).

vuelvo a encontrar con esas vidas íntimas convertidas en brasas muertas en las pocas frases que las aniquilaron. Mi sueño habría sido restituirlas en su intensidad analizándolas (79).

Lo que conmueve a Foucault de los documentos con los que trabaja, por tanto, es cierta vibración peculiar que transmiten. Esa vibración resulta del modo singular en que la vida se vuelve lenguaje en el documento. En estos registros de admisión, el lenguaje del poder mata a la vida, pero en su forma conserva algo todavía de la intensidad de esa vida, aunque el fuego ardiente se haya transformado en brasas muertas. La vibración estética que produce el documento remite, pues, a ese hecho trágico de que el poder encierra o mata a la vida infame, pero al mismo tiempo permite, con su lenguaje, que algo de ella sobreviva, en forma espectral o fantasmal.

De ahí la nueva tarea que Foucault establece para el historiador-arqueólogo: restituir esas “vidas íntimas” en su intensidad. Esta restitución en intensidad depende, a su vez, de cierta práctica de análisis. Aquí nos encontramos lo más lejos posible de la historia universal, que procede por grandes síntesis. Foucault inventa, frente a ello, una historia analítica, que abrirá el camino a lo que se ha llamado “microhistoria”⁸. En lugar de tratar a las grandes masas de anónimos de manera estadística, documentos como ese tipo de registros en instituciones punitivas permiten un acercamiento más local e individualizado; nos permiten, no tanto desplegar un saber, sino acceder al *sabor* de cierta vida, de cierta experiencia humana histórica concreta.

Sin embargo, y según el mismo Foucault, esta tarea también es un sueño, un deseo irrealizable, y la misión del nuevo historiador-arqueólogo del saber se enfrenta aquí con su imposible propio. De ahí, como veremos, el recurso a la construcción ficcional, como si se tratase de descubrir el poema oculto que habita en el documento; el poema, completamente singular, de una vida infame, que no tiene derecho ni dignidad para la historia universal. Este aspecto ficcional acerca la historia a uno de los afueras de los que procede y de los que no se ha separado sin resto, la leyenda. Y en efecto, así es como Foucault nombra también al proyecto, una “leyenda de los hombres oscuros” (82). Pues la vibración estética emitida por los documentos con los que trabaja Foucault también remite, en última instancia, al instante en que esas vidas oscuras resultaron iluminadas por el poder. Y la cuestión que se plantea en este punto es: ¿las palabras del poder permiten iluminar esas vidas oscuras, nos permiten acceder a lo que realmente fueron, o más bien nos ciegan, recubren esas vidas impidiéndonos todo acceso a ellas?

Es completamente imposible, en efecto, a partir de este breve y violento comunicado redactado en el momento de su ingreso en el castillo de Bicetre, acce-

⁸ Especialmente la escuela italiana representada por Carlo Ginzburg.

der a lo que fue la experiencia vital de Jean Antoine Tuzard: “Apóstata recoleto, sedicioso, capaz de los mayores crímenes, sodomita y ateo hasta la saciedad; es un verdadero monstruo de abominación que es preferible que reviente a que quede libre” (79). Sin duda, estos enunciados nos dicen más sobre las características del poder de la época que sobre la incógnita vida de Tuzard. Pero esa frase es todo lo que, para la Historia, queda de él. De ahí que, para hablar de estas vidas oscuras, se requiera de una historia crítica; no solo de un tratamiento crítico de los documentos, sino también de una crítica del documento en sí. Pero “¿qué es un documento?”: he ahí pregunta socrática que Foucault lanza a la historia.

En la *Arqueología del saber*, la crítica del documento lo deduce a partir del concepto más general de enunciado⁹. Los documentos son, antes de cualquier cosa, enunciados, es decir, cosas dichas, escritas, con sus propias reglas de formación. Y al ser examinado desde el nivel más fundamental del enunciado, el estatuto de la verdad o falsedad del documento, o su pretensión de autenticidad quedan suspensas. La crítica de Foucault restituye, al menos negativamente, la diferencia entre el lenguaje de los documentos y la vida de la que hablan. Y desde ahí puede entenderse que documentos, como los de los registros de admisión de *La vida de los hombres infames*, no solo testimonien una realidad, sino que también construyan realidad, también la fabriquen o la ficcionen. No solo testimonian la realidad del crimen o de la locura, sino que construyen esa misma realidad. Por eso, en cualquier búsqueda que pretenda acceder a la verdad de esas vidas oscuras, se debe tener en cuenta desde el principio este aspecto de ficción, o esta indiscernibilidad primera entre la ficción y el testimonio, que es propia al enunciado histórico.

De ahí que Foucault siempre incluya, en su manera de practicar la historia, un momento de construcción, un momento de ordenamiento estético de los enunciados de sus documentos. De esa manera, puede decirse que sigue los pasos de la metafísica artista de Nietzsche, en efecto, ofreciendo la figura del historiador-artista. Esa práctica de la historia está orientada por una verdad que no elude la ficción, sino que la atraviesa. Foucault, a este respecto, debe construir una forma de discurso histórico tan singular como singulares son los enunciados con los que trabaja. Debe hacer obra de artista, y no solo de historiador. Sabemos desde Kant que el juicio estético es el único singular, y que de la belleza libre solo hay ejemplos. Pero precisamente, si Foucault necesita hacer obra de artista y no solo de historiador, es para llegar a una verdad más honda: a través de las cosas dichas de los documentos históricos, llegar a restituir la vida a la que se refieren. En *La*

⁹ También Deleuze, en su lectura de Foucault, ha llamado especialmente la atención sobre este concepto. Ver el primer texto de su libro sobre Foucault, “Un nuevo archivista (la ‘Arqueología del saber’)” (Deleuze, *Foucault* 28).

vida de los hombres infames esta metodología general encuentra tal vez su contenido o su campo de ejercicio más apropiado en esas vidas oscuras, sin suficiente fama como para entrar en la leyenda, y difamadas cuando resultan captadas y capturadas por la historia. La historia auto-crítica de Foucault encuentra su campo de ejercicio privilegiado en la vida de los anónimos, excluidos y marginados, de aquellos que no escriben su propia historia. Es la peculiar manera que tiene Foucault de entender lo que Walter Benjamin llamó “peinar la historia a contrapelo”. (Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política* 75).

4 La herencia de Foucault en Rancière

Esta manera de entender el trabajo de archivo en Foucault, o esta manera estética de entender el trabajo histórico (como reflexión singular de una forma), fue muy importante para Jacques Rancière, en cierto momento de su trayectoria. Es lo que le permitió encontrar una vía intelectual propia tras la ruptura, argumentada en *La leçon d'Althusser* (1974), con el althusserianismo en que se formó. Y ciertamente, la historia de la formación del movimiento obrero francés, con la que Rancière experimentó el tipo de trabajo de archivo que practicaba Foucault en la época, y que fue publicada con el nombre de *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), también podría haberse llamado la “leyenda de los hombres oscuros”. En todo caso, es otra versión de este tipo de práctica histórica, que no trata a las masas de forma estadística sino que restituye cierto movimiento social a partir de cierto número de vidas singulares, ciertas trayectorias de ruptura ética y subjetiva en ciertas vidas con nombre propio. El mismo Rancière relata cómo, en el origen de este libro, también hubo un encuentro afectivo y estético con un documento, cierta carta de un obrero sansimoniano, el “filósofo plebeyo” Gauny, que le hizo repensar por completo la idea que hasta entonces manejaba de la historia obrera y su entero enfoque epistemológico¹⁰.

Pero también, en una obra posterior de Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* (1992), podemos encontrar en estado de esbozo un programa en clara continuidad con esa historia auto-crítica que atraviesa la ficción, propuesta por Foucault. Pero en este caso, la referencia no es a Nietzsche, sino a Aristóteles; no es al símbolo de la ruptura de nuestra cultura, sino a las raíces mismas de esta. Para Rancière, toda historia necesita apelar a cierta poética, pues debe construir un

¹⁰ Ver el prefacio de Rancière a la reedición de la recopilación de textos del mismo Gauny (Gauny, *El filósofo plebeyo* 12).

sujeto de esa historia y cierto nexo lógico entre los acontecimientos, cierto orden causal. Según Aristóteles, el historiador se diferencia del cronista precisamente por la construcción de este tipo de poética, que permite dar una inteligibilidad a la historia, o que la crónica adquiera relación con la verdad. Sin embargo, el discurso de la historia científica, de la historia que no quiere mezclarse con la ficción, pretende desmarcarse totalmente de la práctica del relato del que emerge y en el que se fundamenta, y opera cierta denegación de este incómodo parentesco. La tesis de Rancière en el libro es que esta denegación todavía es poética, necesita apelar a cierta poética; el discurso científico también remite a ciertas decisiones que son originalmente literarias. La poética del saber, de este modo, estudiaría las poéticas singulares con las que la historia pretende alcanzar el envidiado estatuto de las ciencias experimentales, y dejar completamente fuera de ella, por tanto, toda construcción ficcional. Con la idea de una poética del saber, Rancière busca en el fondo que la moderna y orgullosa ciencia histórica se reconcilie con su humilde origen: el arte de los contadores de historias¹¹.

Sin embargo, tal y como anticipábamos, Rancière no remite este intento de reconciliación a una visión posmoderna y absolutamente rupturista o disolvente, sino más bien a las fuentes de la tradición filosófica occidental, a Aristóteles mismo. Para Aristóteles, la poesía es más universal o filosófica que la historia, por su estructura misma, por su forma; pues esa forma habla de lo que podría ocurrir en toda circunstancia, nos informa del orden de lo posible. En cambio, la crónica solo remitiría a lo particular desordenado, a la materia caótica de los acontecimientos. Y de ahí la importancia de lo que Rancière llama ruptura anti-mimética, en la revolución estética y literaria. Pues en el nuevo pensamiento estético y en la novela modernista, como ocurre con el juicio reflexionante kantiano, es la “materia” misma la que impone la forma. Por eso, la historia presuntamente científica (o “moderna”) asume una forma más estandarizada, más cercana a la producción en masa, y a los modos de producción en masa del saber. En cambio, la Historia que se reconcilia con la historia, o con la ficción, suele asumir una forma más artesanal, más artística. La nueva historia, propuesta por Foucault, significa en el fondo este tipo de revolución anti-mimética en la práctica misma de la historia.

Por eso, cuando Foucault no adopta el “espíritu de seriedad” del historiador de profesión, es porque pretende incluir la ficción en la verdad, la poesía en la historia. Y esto es así porque, desde la crítica del documento, se colige que cada conjunto de enunciados debe organizarse de forma singular: es necesario construir una forma discursiva concreta para analizar concretamente los documentos históricos concre-

11 Ver especialmente el último apartado del libro, “¿Una historia herética?” (Rancière, *Los nombres de la historia* 109).

tos. Lo que también remite, no solo a un problema de construcción poética, sino a un problema de exposición de documentos; como si solo se alcanzase la verdad de cierto documento cuando se encuentra la forma adecuada, en términos estéticos, de exponerlo. De ese mismo modo de relacionarse con la historia, como estetización, procedería la actual experimentación tan interesante que se produce en los museos, por ejemplo, cuando en ellos se exponen documentos históricos al lado de obras de arte, carteles de propaganda al lado de pinturas modernas consagradas. Es como si esta exposición conjunta, en un mismo espacio simbólico y material, permitiese que apreciásemos también el arte en el documento, y el documento en el arte. Y muestra hasta qué punto acoger la ficción en el terreno de la verdad histórica puede ser el lugar, no de una disolución de su autenticidad o de su valor, sino de una fecundación mutua.

Pero el precio de esta fecundidad es aceptar cierta indistinción entre la literatura y la historia. Pues, ¿qué es la literatura, del modo más general que se pueda pensar, sino la organización singular de cierto conjunto de enunciados, que no renuncia a ninguno de los recursos de la lengua? Y Foucault mismo, como sabemos, fue un gran escritor, un gran estilista y artesano de la lengua. Sus libros pueden disfrutarse también desde un estricto punto de vista literario. Sin embargo, esta fuerza literaria no anula su capacidad de penetración filosófica e histórica, sino que ambas se fecundan entre sí. La literatura llega allí donde no llega la historia; y permite reorientar y afinar el discurso de la ciencia histórica, especialmente cuando se trata de hacer la historia de sujetos y acontecimientos que no han sido contemplados tradicionalmente por la historia clásica, mimética, de procedencia aristotélica. La literatura llega a contar la historia de quienes no tienen historia, de aquellos que, según las divisiones aristotélicas, solo deberían trabajar y vivir, de quienes están supuestamente excluidos del ocio de los hombres de acción. Por eso, la historia de la revolución y de la democracia es en realidad más literaria que histórica. De ahí que haya toda una corriente, en la literatura, que en realidad practica ese tipo de historia artista llevada a una autoconciencia en obras como las de Michel Foucault y Jacques Rancière. Una tradición moderna de la literatura, que resulta tanto o más historiadora que la Historia de los historiadores de profesión, en que la ficcionalización literaria no se excluye, sino que se pone al servicio de la restitución histórica.

Querriamos analizar brevemente algunos ejemplos al respecto, sin ninguna vocación exhaustiva, para concluir esta aproximación.

5 Tres casos

1) Tolstoi y la guerra popular

El objetivo de la gran novela de Tolstoi, *Guerra y Paz*, publicada por primera vez en 1867, es eminentemente histórico: entender las razones de la derrota de Napoleón en Rusia. Pero para ello, la historia militar tradicional, basada en la psicología de los grandes hombres y sus estrategias resulta completamente inadecuada e insuficiente. En el fondo, el problema de Tolstoi es el de entender un nuevo tipo de acontecimiento histórico, que pone en crisis la historia mimética que heredamos de Aristóteles: la guerra popular, o guerra de guerrillas. Este tipo de guerra también pone en crisis la racionalidad estratégica tradicional, en que la inteligencia de los generales conduce la fuerza de choque de las tropas, pues en realidad los principales actos de la guerra anti-napoleónica no resultaron conducidos por nadie, sino que respondían más bien a oscuros impulsos populares. Se trata de un nuevo tipo de guerra, que otro gran pensador de la guerrilla, T. E. Lawrence, definió como rebelión, afirmando que en realidad la rebelión se parece más a la paz que a la guerra¹². Las acciones militares se traducen en sabotajes, especialmente de las redes de comunicación y de abastecimiento; algo semejante a las acciones de las huelgas y luchas sociales. O, en el caso más específico de la guerra rusa contra la invasión napoleónica, estas acciones bélicas se dan en la forma los famosos incendios de las ciudades y auto-destrucciones practicadas por el pueblo ruso.

Tolstoi muestra que la peculiar estrategia rusa de rechazo constante del combate, de retirada y de lento desgaste de las fuerzas físicas y morales del enemigo no fue calculada por ninguno de los grandes estrategas rusos, sino que se fundó en actos populares incomprensibles, surgidos de lo más oscuro del “alma rusa”, de la vida popular. De ahí que la maestría del gran líder del ejército ruso, el viejo Kutúzov, que siempre está extremadamente cansado y no muestra ningún entusiasmo bélico, se fundamente, más que en ninguna brillantez estratégica, en su sintonía con la mentalidad del pueblo ruso, en una especie de comunidad de sentimientos con su propio pueblo. Sus acciones, o más bien inacciones (como permitir la toma de Moscú sin resistencia, por ejemplo) resultan, por ello, tan aparentemente irracionales desde un punto de vista estratégico como las de las masas anónimas mismas, y sin embargo, extraña y absolutamente eficaces.

En la novela de Tolstoi, Napoleón, el gran espíritu por excelencia de la modernidad y portador de la novísima ciencia militar, resulta derrotado por campesinos miserables y analfabetos, inspirados en sus acciones únicamente por cierto oscuro

¹² Véase: Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, 200; y la teoría de la rebelión popular interna a la novela (261 y ss.).

instinto de supervivencia. La literatura, en Tolstoi, que incluye también diversos desarrollos críticos con respecto a la historia militar tradicional, constituye en acto una crítica de la poética de la guerra, y de toda la dignidad filosófica que ha recibido tradicionalmente la guerra en nuestra cultura. Pues no hay más que caos y furia, oscuros impulsos que lo deciden todo, y ninguna racionalidad posible en la guerra. Y cuanto más libres piensan ser los hombres de acción y más alto es el puesto que ocupan en la jerarquía militar, más esclavos son en realidad, más obedientes a estos ciegos impulsos. En todo caso, si existe alguna racionalidad posible en la guerra popular, hay que buscarla más abajo, en cierto saber que se confunde con la vida, el oscuro saber de los *mujik* que se confunde con la lucha de los pueblos por su resistencia y supervivencia frente a los designios de los grandes hombres hacedores de historia. El único sujeto histórico posible de la derrota napoleónica en Rusia es el mismo pueblo ruso. Por eso, la novela de Tolstoi se presenta como una suerte de ciencia histórica en transición, al mismo tiempo que como una crítica de la historia estratégica de las acciones de los grandes hombres, y el anuncio de una nueva ciencia histórica más estructural, que toma por objeto explicar los comportamientos de las grandes masas de anónimos. La literatura, en Tolstoi, se presenta, pues, como un momento de transición entre dos comprensiones diferentes de la ciencia histórica, una ya periclitada en el tiempo de la guerra popular, otra indefinidamente por venir.

2) Virginia Woolf y la amistad entre mujeres

En su libro ya clásico *Una habitación propia*, de 1929, a mitad de camino entre la literatura y el ensayo, Virginia Woolf construye una curiosa escena. Una lectora ajena a la universidad se ha colado en una esas bibliotecas de los prestigiosos campus ingleses, tradicionalmente cerrados a las mujeres. En los estantes de esa biblioteca, se interesa por la tradición de la literatura escrita por mujeres, que divide en tres momentos:

- a) El de la excepción, la generación simbolizada por Aphra Benn, en que una mujer escritora era una extraordinaria anomalía y una verdadera aberración.
- b) El de la minoría, una generación posterior en que las mujeres escritoras eran algo raro, si bien ya no tanto, simbolizada por escritoras como Jane Austen o Emily Brontë¹³.
- c) El de la emancipación, en que no se trata de que haya tantos libros escritos por mujeres como por hombres, pero sí es cierto que las mujeres ya no solo

¹³ El gran logro de esta generación es la conquista la novela, de la forma-novela, pero al mismo tiempo, por ejemplo, realizar una actividad científica que necesite más concentración, independencia y dedicación todavía queda lejos del alcance de estas mujeres.

escriben novelas, sino que se abren a todo tipo de producción intelectual, tanto científica como moral o filosófica. Ya no resulta tan extraño encontrar alguna mujer en cualquier rama de la producción cultural. Se diría, entonces, que la mujer ha alcanzado el techo de cristal cultural de la época.

Ciertamente, con esta escena de la lectora transgresiva, Virginia Woolf construye una perspectiva de género en la crítica literaria. Más allá de los nombres particulares de las autoras, la protagonista de *Una habitación propia*, esa lectora inapropiada, sin legitimidad, se interesa por esa tradición como si hubiese sido creada por un solo sujeto. En otras partes de su obra, especialmente en uno de sus últimos ensayos que formaba parte de un proyecto de libro que nunca llegó a publicar, llamará a este sujeto “Anon”¹⁴. Pues, en efecto, y como Woolf ha contribuido tan poderosamente a mostrar, los anónimos, en la historia, han sido masivamente mujeres.

Para comprobar qué pueda ser la literatura de esa eterna anónima que, en el momento en que Woolf escribe su obra, ha alcanzado una emancipación, la protagonista de *Una habitación propia* coge al azar una novela del estante de escritoras contemporáneas. Se trata de *La aventura de la vida*, de Mary Charmichael, una escritora que Woolf inventa, pero en la que no cuesta adivinar su propio retrato. Y lo interesante aquí es que la perspectiva de género en literatura puesta en marcha por Woolf no se reduce, como hoy es tan habitual, al contenido de las representaciones, sino a su misma forma. Es una lectura feminista plenamente estética de la literatura, la que practica la lectora inapropiada de *Una habitación propia*, que se interesa ante todo por la forma y el ritmo de las frases. Y en efecto, el fraseo de Mary Charmichael no es tan placentero como el de Jane Austen, hay rupturas en la frase, hay diversos signos que apuntan a un tipo de literatura más experimental, más modernista. Sin embargo, estos experimentos formales solo resultan aceptables si obedecen a alguna razón no meramente formal, para la lectora/Woolf; si no, son solo destrucción. Y de nuevo, como en Tolstoi, esta razón de la forma extraña de la novela se debe al intento de captar un nuevo contenido. Hay algo nuevo, una nueva experiencia histórica que lucha por ser expresado, por ser puesto en frases y relatado; las maneras de relatar y de contar historias tradicionales, por eso, deben ser alteradas, las poéticas violentadas. Pero este nuevo contenido no es la guerra popular, sino una nueva relación entre las mujeres; que ni siquiera es el lesbianismo, que al fin y al cabo siempre fue morboso e

¹⁴ El ensayo se llama de ese mismo modo, “Anon”. Sobre este aspecto de su obra, se puede consultar con provecho la tesis doctoral de Carmen Rivera (Rivera, *Uma frase própria. Literatura e emancipação em Virginia Woolf* 171 y ss.)

interesante para la mirada patriarcal, sino la simple amistad. Algo que nunca apareció en una obra literaria escrita por un hombre: una relación de amistad entre mujeres.

En efecto, algo ocurre, una verdadera revolución, cuando las protagonistas de *La aventura de la vida*, dos científicas que comparten laboratorio, se quedan solas, fuera de la vista de los hombres. Si la frase calmamente fluida de Jane Austen debe romperse, o estirarse tanto que su lectura nos deja sin aliento, es porque, con ella, Mary Charmicael pretende captar algo completamente inédito, que nunca se había visto en el mundo, que nunca se había visto en la literatura, y desde luego tampoco en la historia. Por eso, la literatura no tiene nada que ver con la experimentación formal gratuita, nos indica Woolf; toda experimentación auténtica se presenta con una absoluta necesidad. No se trata de hacerse el original, ni de crear ninguna belleza gratuita que encante al lector, sino de decir algo al borde de lo indecible, de ver al borde de lo invisible, de simbolizar al borde de lo que cierta cultura es capaz de simbolizar. En Virginia Woolf, desde este descubrimiento del mundo de la amistad entre las mujeres, desde esta conquista de esa *philia* —que, para Aristóteles, era la condición primera de toda vida política— por parte del movimiento feminista, surge un sinfín de posibilidades nuevas para el arte de la escritura, mundos artísticos ocultos que explorar, pero también nuevos continentes para la historia.

Pero los elementos de construcción ficcional del ensayo de Virginia Woolf también permiten abrir un nuevo campo para la historia científica: el de la historia de las mujeres, en el sentido más amplio de la expresión, y en el doble uso del genitivo. Mediante la construcción de una ficción se permite acceder a una parcela de la realidad que la cultura occidental en general, y por tanto también el discurso histórico, había mantenido en la penumbra. La ficción, en este caso, es una “antorcha”¹⁵, que desvela una verdad más profunda y más completa sobre la realidad. Por su trabajo poético de lo posible, que se expresa estéticamente en la frase y la forma de la novela, la literatura permite que la cultura dirija por primera vez la mirada a nuevos hechos históricos.

3) Enzensberger y la leyenda del anarquismo

El problema de Enzensberger, cuando se dispone a escribir un libro sobre Durruti y la historia del anarquismo español¹⁶, no es que su héroe, el paradigma mismo

15 La imagen es del mismo texto de Virginia Woolf, “encenderá una antorcha en esta gran cámara donde nadie ha penetrado todavía” (Woolf, *Una habitación propia* 61).

16 Hans Magnus Enzensberger, *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*.

de héroe proletario en toda su pureza, sea oscuro. Al contrario, la fama popular de Durruti, antes de que el régimen franquista aniquilara su memoria, era inmensa. Se decían muchísimas cosas sobre Durruti, tantas que el problema que se plantea a Enzensberger era más bien el de una fama excesiva, una leyenda desbordante que, sin embargo, se presentaba completamente rehacia a la investigación histórica. La historia del gran héroe popular toma la forma de una leyenda anónima y popular que se resiste a la ciencia histórica. ¿Cómo saber, por ejemplo, y a ciencia cierta, cómo murió Durruti? Los documentos (y Enzensberger también incluye una crítica filosófica del documento de gran envergadura), en este sentido, no ayudan, pues los hay de todo tipo, toda una serie heteróclita de enunciados históricos sobre el mismo hecho, incompatibles entre sí. El problema del estatuto del documento es indecible; y cualquier intento de hacer una novela sobre Durruti fracasaría, pues su vida y aventuras, según testimonia la leyenda, sobrepasan todo lo que estaríamos dispuestos a creer de un personaje de ficción. En este caso, la realidad, una realidad ciertamente legendaria, sobrepasa a la ficción. ¿Cómo hacer, entonces?

Benjamin soñó con un libro únicamente compuesto por citas de otros libros; y el contenido o pensamiento provendría de las tensiones dialécticas entre unas citas y otras. El libro de Enzensberger practica algo semejante con los documentos históricos, toda una estética dialéctica del documento. *El corto verano de la anarquía*, publicado en 1972, es por eso en realidad un montaje de documentos históricos sobre Durruti, de todo lo que se ha escrito sobre Durruti. El autor se limita a organizar y presentar estos documentos. Así, podría pensarse que esto sería una visión purificada del trabajo histórico, en que el documento “habla por sí solo”. Pero, de nuevo, ¿cómo elegir una entre las siete versiones de la muerte de Durruti, de las que hay testimonio escrito? La verdad, dice Enzensberger, no está en el documento, sino *entre* los documentos, en la fricción, el choque y el vacío que deja la organización de los diferentes documentos de cierto hecho¹⁷.

Y en este punto, también hay un momento de indecibilidad, un límite sobre lo que la ciencia histórica puede conocer: no es posible saber a ciencia cierta cómo vivió y murió Durruti, del mismo modo que no es posible saber a ciencia cierta cómo fue la vida de los hombres infames que Foucault se propuso contar. La fama de Durruti y el desbordamiento de documentos no garantizan la verdad última y final. Como si algo en la vida del héroe proletario, a pesar de toda su celebridad, permaneciese profundamente en la sombra. Y esa sombra, habitada por tantos anarquistas anónimos, es la verdad popular de Durruti, lo contrario de las iluminaciones asesinas del poder. De ahí que, en el choque mismo con los límites del tra-

17 “Es ahí, en las grietas del cuadro, donde hay que detenerse” (Enzensberger, *Corto verano* 15).

bajo científico del historiador, que por otra parte Enzensberger desarrolla con toda rectitud, haya al mismo tiempo un reconocimiento al papel de lo popular, de lo oral y de lo legendario en la constitución de la historia. La historia científica trata de rehuir toda construcción ficcional, toda creación de mitos. Sin embargo, estos persisten en la historia popular, en las cosas que la gente cuenta. Frente al carácter finalmente indecible del documento, Enzensberger reivindica de forma militante una capacidad poética popular.

La historia siempre alberga, por tanto, un elemento de fabulación popular, colectiva. La literatura, en este aspecto, puede considerarse como una manera de practicar la historia que no trata de desmarcarse completamente y de oponerse a esta fabulación popular, sino más bien de ilustrarla a sí misma, mediante la ordenación estética de los documentos. La literatura se vuelve, con Enzensberger, fabulación popular crítica. Pues la historia no se mueve solo en el elemento de lo real, sino también en el de lo imaginario. Durruti no solo era el individuo Buenaventura Durruti, sino el nombre de una poética popular, desarrollada por todo un movimiento histórico y social, un mito inventado por una clase en lucha. Durruti era las dos cosas a la vez. Por eso, la vida fabulosa de Durruti, y su muerte incierta coinciden con el carácter más auténtico del anarquismo español, de ese *Corto verano de la anarquía* que floreció en la resistencia popular al golpe militar: con la imaginación y la lucha de un pueblo. A partir de testimonios diversos sobre la vida de Durruti, el espíritu del movimiento obrero anarquista construyó cierto ideal de vida, cierta imagen de una vida libre deseada. Por eso, solo cierta indistinción entre la fábula y el hecho, o entre la ficción y la historia nos permiten entender en su plenitud la verdad de esa realidad histórica que fue el anarquismo español. Eso es lo que consigue ejemplarmente el libro de Enzensberger, al confrontar la leyenda con los vacíos y contradicciones de la historia.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ser marxista en filosofía*, traducción de G. M. Goshgarian. Madrid, Akal, 2017.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*, traducción de Jordi Maiso y Jose A. Zamora. Madrid, Alianza, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, traducción de José Vázquez Pérez. Barcelona, Paidós, 1987.
- Enzensberger, Hans Magnus. *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, traducción de Julio Forcat y Ulrike Hartmann. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La piqueta, 1979.
- _____. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, traducción de Francisco Monge. Barcelona, Anagrama, 1981.
- _____. *El pensamiento del afuera*, traducción de Manuel Arranz Lázaro. Valencia, Pre-Textos, 1989.

- _____. *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- _____. *Sobre la ilustración*, traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. Madrid, Tecnos, 2003.
- _____. *La vida de los hombres infames*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, La Plata, Altamira, 2011.
- Gauny, Gabriel. *El filósofo plebeyo*, traducción de Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2020.
- Lawrence, T. E. *Los siete pilares de la sabiduría*, traducción de Alberto Cardín. Barcelona, Penguin Random House, 2007.
- Llevedot, Laura. “El estatuto de la ficción en Nietzsche y en Foucault”, *Convivium*, n. 21, 2008, 71–82.
- Rancière, Jacques. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, trad. Viviana Claudia Ackermann. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- _____. *Momentos políticos*, trad. Gabriela Villalba. Buenos Aires, Capital intelectual, 2010.
- Rivera, Parra. *Uma frase própria. Literatura e emancipação em Virginia Woolf*. Tesis doctoral. UFRN – Université de Paris 8, 2017.
- Savater, Fernando, *La filosofía tachada*, Madrid, Taurus, 1972.
- Tolstói, Lev. *Guerra y paz*, traducción de Lydia Kúper. Barcelona, Planeta, 2003.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*, traducción de Laura Pujols. Barcelona, Seix Barral, 2001.

