

El silencio

la raíz calcinada del sentido ·

foucault y dickinson · contrapunto secreto

AMALIA RODRÍGUEZ MONROY

Son verdades sombrías las que aparecen en la obra de los auténticos poetas; pero son verdades y casi todo lo demás es mentira.

PAUL ELUARD

«**T**odo ser que habla hace uso, al menos en secreto, de la absoluta libertad de estar loco», sostenía Michel Foucault, que dedicó tantas páginas a analizar al demente en tanto 'categoría social' que la sociedad inventa como forma de exclusión y represión de toda diferencia. Su discurso arqueológico y su proyecto genealógico son un modo «de confrontación de las dialécticas de la historia con las estructuras inmóviles de lo trágico», nos dice en el hermoso Prefacio a la primera edición de su *Historia de la locura* (1964). Ingente tarea y tentativa, llevada al extremo, de captar, a la vez, el orden del mundo y el de sus representaciones en cada época. Convencido de que, frente al poder, «el saber es el único espacio de libertad del ser», estos textos articulan ese deseo, en torno a la figura del excluido; la lógica de la razón/sinrazón, con la que opera el discurso de la ciencia, ordena, es decir, segrega, encierra, silencia. Un corte fundamental tiene lugar a finales del siglo XVIII cuando la locura se constituye en 'enfermedad mental': un diálogo roto, una separación que, para el autor, «hunde en el olvido todas esas palabras imperfectas, sin sintaxis fija, un poco balbuceantes, que permitían un intercambio entre la locura y la razón». Y advierte: «No he querido hacer la historia de ese lenguaje, sino más bien *la arqueología de ese silencio*».



Et

cum

aperuisset

sigillum

septimum

factum

est

orientium

in

caelo

Se escucha ahí un crujido, y el eco de una sombra que irrumpe para abrir en la solidez barroca de su pesquisa una enorme grieta, una ausencia de sentido que toca de lleno el registro de su propia escritura. Desde ese «supremo bienestar que procura el silencio»—en aislamiento monacal, separado del ruido de la historia— el humanista podrá encontrarse con un afuera, una exterioridad. El 'saber' se mide ahora con la 'verdad'. En esa división, en ese desdoblamiento, la locura ¿no sería el límite? El *topos* de la locura que interesa al autor, traduce la certidumbre de un silencio, de una imposibilidad. En el espacio vacío entre 'locura', 'saber' y 'verdad' aparece una dimensión enigmática, silente, pero necesaria, que busca anudar esos tres lugares. ¡La llamará «La Grande Étrangère»! Habitante del territorio exterior que llamamos literatura, le aproxima a un lugar radicalmente Otro.

En ese texto que titula *El pensamiento del afuera* (1986), se abre un 'silencio' poderoso y pudoroso, una turbación que añade un suplemento a su proyecto ilustrado: necesita explicarse qué hace tan necesario pensar la ficción, la literatura moderna, cuando antes se trataba de pensar la verdad. Y añade: es que «el 'hablo' funciona como a contrapelo del 'pienso'». En ese 'contrapelo' se escucha lo turbador de esa experiencia del Afuera, como cercana al encuentro con lo femenino, esa 'extranjera' que es la creación poética, portadora de un indecible. No en vano es en el campo de la literatura, en el texto mismo, donde mejor se pone en acto la ausencia de proporción sexual en que el discurso nos encierra. De eso no hay razón última, ni verdad incontestable, sólo ausencia de sentido.

Introducir esa *diferencia* del 'hablo' en el discurso del 'pienso' sumerge a Foucault en un silencio que, a la vez, le abre —no sin temor— a la invención. Y la invención siempre está ligada a las pasiones: amor, odio, ignorancia, hilos secretos que traman todas las ficciones. Se trata, para el Foucault lector-autor, de dar con un límite a ese anhelo de libertad —transgresión, ¿exceso?— audible en su escritura (Blanchot, 1988). Sumido en ese sintomático silencio —«la raíz calcinada del sentido», decía su Prólogo— el exceso se desliza hacia el pesimismo sobre la posibilidad misma del discurso, abocado a un desenlace «en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto, sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente» (1988: 25). Hablar, pues, no de la locura, sino de «la experiencia de la locura», dice el Prólogo que me guía.

Es la ausencia de palabra misma, la que le hace visible ese espacio vacío entre el lenguaje y la obra que el texto poético tan singularmente de-limita. Y en esa frontera el 'hablo' se dice extranjero, exiliado, al poner en juego la posibilidad de un saber no separado de la verdad. «El saber puede hablar cuanto quiera de la locura, pero sólo hablará de ella como de un cadáver» (1988: 35). No se trataría entonces de la tarea 'imposible' de ir al origen, de construir conjuntos, series, sistemas, clasificaciones que, en el orden del discurso, disuelvan lo heterogéneo del mundo; sino de escuchar el eco heideggeriano: el lenguaje no necesita ser fundado, pues es él el que funda. Desde la exotopía en que la palabra poética emerge, el interior puede acceder a su propia exterioridad, a su desconocimiento de sí. El vacío adquiere en esa dimensión

Emily Dickinson,
Daguerrotipo.
h. 1847



poética su máximo relieve. Ya no se trata de la tentativa de escribir lo imposible de decir, sino de dar voz al no-saber en su misma imposibilidad. Prestar oídos a un 'fuera de discurso', capaz de captar lo irrepresentable, lo indecible, en tanto presencia invasiva que sólo el silencio torna audible. La cuestión de la locura se muestra desde ahí inseparable del problema de la significación, es decir, del lenguaje del ser que habla. ¿O más bien es hablado? Es del exterior o del interior que viene la voz?

Al 'in-dividuo' biológico de la ciencia, la palabra poética le muestra dividido por el lenguaje. Y el teórico de la biopolítica ha de preguntarse ¿a qué apunta la segregación de los cuerpos que practicamos desde la política, desde la educación, desde la medicina, sino a hacer imposible una lectura del mundo? Imposible una elucidación de los textos (la vida es también un texto, un enjambre de significaciones ilegibles), sumidos como estamos en el delirio de una libertad que, bajo la

máscara de la 'corrección política', esconde su servidumbre. El imperio del eufemismo baila una danza macabra con lo real, el Otro imposible del que el hablante no se puede desembarazar. Enterrada esa dimensión del lenguaje que nos abre a la conjetura, a la lectura entre líneas donde el sentido emerge como acto, a modo de encuentro con la ausencia misma, ¿qué decir del sinsentido, de la locura, a que todo sujeto es empujado sin freno cuando desconoce que es Otro quién le arrastra? Al final de la monumental construcción epistémica que es *Las palabras y las cosas* (1966) puede ya su autor reconocer que entre unas y otras no hay ninguna correspondencia unívoca. ¿Ninguna escritura podría entonces deshacer el equívoco de nuestra ex-sistencia? Foucault cierra el texto con un desolado borramiento en que vislumbra el final de todo saber: «entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como se borra en los límites del mar un rostro de arena» (1966, 375).

Será la literatura la que le permitirá poner un límite, un contrapunto, a esa vocación de archivero, a ese afán 'ordenador' (valga el equívoco); supone una apertura arriesgada a un espacio nuevo. No se trataría ya de la tarea 'imposible' de ir al origen, de construir conjuntos, sistemas, que disuelvan lo heterógeno del mundo. Descubre con asombro que «no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza, a la literatura» (1966: 375). En efecto, las palabras no tienen dueño, ni territorio, tampoco sentido propio, no incluyen verdad alguna. Lo que cuenta es lo que la Historia vuelva 'verdadero'. La apasionada polémica que sostiene en la década de los setenta con el *formalismo* a-histórico del discurso estructuralista imperante, no alcanza a

sosegar ese efecto, pero sí le hace ver que encerrar todo lo relativo al lenguaje en una 'ciencia', la lingüística, es una empresa insensata que desconoce que entre interior y exterior no hay separación para el sujeto del significante. Lo vio muy bien Erasmo, cuyo *Elogio de la locura* tiene ya la estructura de una banda de Moebius, retorcida en un único borde, de tal modo que el anverso y el reverso son el mismo. La locura es ese inadvertido pasaje del exterior al interior en el circuito de la subjetividad del hablante. Lacan lo expresa con enigmática contundencia: «lejos de que la locura sea un insulto para la libertad», como sostiene cierta ciencia, «es su más fiel compañera, sigue su movimiento como una sombra. Y el ser del hombre no sólo no puede ser comprendido sin la locura, sino que no sería el ser del hombre si no llevase en él la locura como límite de la libertad» (Lacan). La escritura incansable del autor encuentra su medida en ese límite que irrumpe rodeándole de silencio y sacándole del Uno de la norma. Un real sin palabras en que la locura del poeta adquiere forma y sentido si consiente a bordear, a poner límite, a esa exterioridad pavorosa.

CONTRAPUNTO NECESARIO: 'LA LOCA DE LA BUHARDILLA'

Será la voz de Emily Dickinson la que nos guíe en esta aproximación a la orilla, al borde que nos asoma a la intemperie y la soledad del afuera. Desde ese litoral inhóspito trama la *belle* de Amherst la «suntuosa Destitución» que lleva a cabo en sus versos. Frente al exceso, el goce del Todo, tan masculino, que impulsa la arqueología foucaultiana, la medida silente, sibilante, no-Toda, de la más celebrada de

las «locas de la buhardilla» que con las Brontë, y tantas otras ex-céntricas, puebla el imaginario del siglo XIX.

Su enunciación es separación, renuncia, equívoco entre el verbo y la carne. Contrapunto extremo de la mirada foucaultiana. Mientras Dickinson, trasmutada en araña laboriosa, «Su Hilo de Perla—ella Devana / Aplicada va de Nada a Nada» para alzar supremos sus Continentes de Luz (605), nosotros lectores observamos desde la seguridad de la orilla, cómo «Después el Ama de Casa hará colgar de la Escoba / Esos Confines—ya olvidados—.» La disparidad cruel, grotesca, entre esos Continentes de Luz y la escoba nos sitúa de lleno en el tejido metafórico dickinsoniano, hecho de esa irónica distancia entre lo sublime y lo familiar, distancia que hace más visible su siniestra proximidad. Sus extravagantes metáforas exhiben su rango de 'ley del lenguaje', para interrogarnos, en tanto sujetos (amarrados) a esa misma ley; al tiempo que 'segrega' su hilo de perla, el nervio y la médula de su ser. La perla no es ya ese emblema precioso de lo femenino en tanto objeto de deseo. La perla es, en esta norteamericana, la palabra misma, verdadero emblema de lo más precioso de su ser, concha enferma que segrega su propia medicina hasta convertirla en el tesoro más oculto.

La metáfora pone en juego el movimiento moebiano que nos lleva del exterior al interior: el hilo de perlas no es sólo la imagen del collar que la materialidad del poema figura sobre el papel blanco. Si la perla es la palabra, el guión es el hilo en que ésta se engarza. Hilo hecho de silencio, de separación, es decir, de dolor. La perla es también el sudor en la frente que exterioriza estragos interiores.

Pero es además la metáfora que permite a esta poeta de la fragilidad cernir lo más indecible: el goce. El goce en todas sus vertientes de sufrimiento y éxtasis. Por eso, cuando en otro poema el mar, personificación de lo masculino, persigue a la voz poética en osada solicitud, la perla se transforma en signo, metonímico ahora, que se inscribe en el cuerpo y en el texto. La letra está aquí más que nunca en el lugar del cuerpo: «Sentí su Talón de Plata / Rozándome el tobillo —y entonces mis Zapatos / Rebosaron de Perlas—» (520). En sus textos el cuerpo, que nos presenta siempre fragmentado, aparece mortificado por la letra, como para decirnos que la encarnación es un tormento, que la palabra es la muerte de la cosa: el lenguaje separa al sujeto de lo real, introduce, así, el vacío. El sujeto poético se sabe enfermo de lenguaje.

Pero sus versos muestran también el reverso de esa experiencia y testimonian del efecto, el poder, de la palabra sobre la subjetividad: «Ella manejaba sus bellas palabras como Espadas / Qué brillo desprendían—/Y cada una descubría un Nervio / O hacía alardes con un Hueso—» (479). Para esta malabarieta del lenguaje tiradora intrépida de cuchillos en su circo fantasmagórico, el lenguaje desprende ecos de un erotismo en el que sexo y violencia se identifican, en el que dolor y placer están sexualizados y se encuentran en el límite.

En un grado que luego Joyce llevará hasta el extremo, Dickinson hace del equívoco —la esencia de lo poético— su recurso central. Esa emancipación significativa apunta muy directamente al silencio del que el lenguaje brota como la lava de un volcán: «Los labios que nunca mienten— / Corales sibilantes que se

abren—y cierran / Y ciudades— que rezuman y desaparecen—» (601). La ciudad del discurso en que habita Foucault es aquí arrasada como lo fue Pompeya por esa emperatriz de los abismos, para erigir un mundo cuya Ley se funda en un orden nuevo de lenguaje en que su existencia, su dolor, pueda tener cabida, aunque sólo sea en los intervalos de punzante silencio que señalan a un más allá de la significación, a una nueva topología, que no arqueología, de significaciones en que acomodar su deseo, en que alojar su ser (ver Prólogo, Rodríguez Monroy, 2009). En efecto, la poesía de esta mujer secreta nos sitúa en el punto en que el lenguaje toca —penetra— el cuerpo y lo sacude de arriba abajo, lo transforma. La poesía de Emily Dickinson tiene ese poder, ese peso temible de lo nuevo, de un decir primero. Tiene el gusto amargo que proporciona el peligro que ella tanto adora. Cuando Higginson, atemorizado mentor, le sugiere que «aplace publicar,» ella le responde: «Es preferible mantenerse en las Filas de a Pie— Considera Ud. que mi ritmo es espasmódico— estoy en peligro—señor— Considera Ud. que «no tengo control»— no tengo Tribunal» (ibid) Un atribulado Higginson responde: «Algunas veces saco sus cartas y sus versos, querida amiga, y cuando percibo su extraño poder, no es raro que me resulte muy difícil escribir [...] pero hasta ese momento Ud. no cesa de envolverse en esa ardiente niebla y no puedo alcanzarla, y he de limitarme a gozar de las raras chispas de luz» (215).

Dickinson aspira a decir lo que otros renunciaron a expresar: cómo se hace la noche, tan cargada en sus versos de presagios y muerte. Dejando una única

punzante visión: «Sólo una Cúpula de Abismo se Inclina / Ante la Soledad— (291). Sus breves y poderosos monumentos poéticos nos arrancan de la planicie gris del universo de discursos sociales marcados por el desgaste y la domesticación del sentido, para señalarnos que en lo no-dicho hay infinitas posibilidades de deslumbramiento una vez nos acercamos a los «Continentes de Luz» que sus textos erigen. La artesana de esta palabra *ex-nihilo*, como la vasija que el alfarero moldea para circundar con sus bordes el vacío y permitirnos concebirlo como «lleno», nos insta, además, a permanecer en el borde, a seguir los contornos de su circunferencia y asomarnos, desde ahí, al vacío. Instalada ese borde vertiginoso desde el que se vislumbra tanto el exterior como el interior, nos enfrenta a un límite que es precisamente el límite frágil que separa —y une— el ser del no ser. Su poesía sería así un reverso, el afuera, del discurso foucaultiano. La Gran Extranjera en su más frugal, silenciosa vertiente, la que en esta pequeña ficción, y desde el Otro lado del ser, dialogaría con el escritor francés en imposibles y estremecedoras cartas de amor. Escritas desde la carencia, a sabiendas de que ese interior desconocido pende de un hilo exterior que ella misma traza en el abismo. El propio artificio poético, su belleza, esa «Carta que escribe al Mundo», se constituye en barrera pudorosa ante la inminencia del deseo: «El exceso me dolió». No es la enorme Hogaza el objeto de su elección, sino las Migajas que este singular gorrión comparte con los otros pájaros en el 'Comedor de la Naturaleza', lugar que ella, como Foucault sabe inhóspito:

*Había sentido hambre, largos Años—
Pero mi Mediodía llegó—y su comida—
Temblando acerqué la Mesa—
Y toqué el Curioso Vino—*

*Era lo que sobre las Mesas había visto—
Cuando volviendo, hambrienta, a Casa
Miraba tras las Ventanas la Abundancia
Que no podía pretender —para Mí—*

*No reconocí la enorme Hogaza—
Tan distinta de las Migajas
Que los Pájaros y Yo, compartíamos
en el Comedor —de la Naturaleza—*

*El Exceso me dolió —era tan nuevo—
Me sentí enferma —extraña—
Como una fruta —de un Zarzal Salvaje—
Que fuera transplantada —hasta la Carretera—*

*Ni siquiera sentía gana —y descubrí
Que el Hambre —era un estado
Propio de Quienes miran desde afuera—
Y que al Entrar —se pierde—*

REFERENCIAS

- BLANCHOT, Maurice (1988): *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia: Pre-textos.
- DICKINSON, Emily (2009): *Antología bilingüe*. Edición, prólogo y traducción de A. Rodríguez Monroy, Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, Michel (1967): *Historia de la locura en la época clásica*, 2 tomos, México: FCE.
- (1966): *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.
- (1988): *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos.
- LACAN, Jacques (1986): *Intervenciones y textos*, Buenos Aires: Manantial.



Susana Blasco *Antihéroes* 2012



Jean Dubuffet *Dando vueltas* 1961

IRIS M. ZAVALA

¿Qué puedo decir yo de la poesía? De vivir en los años 20 diría que un poema es ponerle bigotes a una fotografía de Nixon, cortarle las uñas a los tigres de papel, trasladar la Torre Eiffel a Nueva York. Pero hoy, después de todo, Rockefeller compró los Cloisters (¿se puede comprar un pasado?) y sobre un lago en Arizona, cuelga *coming up*, el London Bridge. Sears, ya sabemos, vende acústica a precios cómodos, y en su catálogo anuncia juventud al traficar en muertes.

Por esto, ya que *mi reino es de este mundo*, puedo concebir la poesía como expresión del grito de las calles —el que se ahoga y el que se siente. Poner los pies en tierra y estallar la Casa Blanca sacudiendo Wall Street y Brasil y Argentina y que el cisma llegue a España. Un poema es un frente popular, una persistencia de lucha, y construir el mundo. Un ¡sí! inmenso a los condenados de la tierra, con palabras y metáforas (*En el principio fue la palabra*) que se opongan, se encuentren, en tensión y lucha. Un poema, en fin, es convertir en instrumento legítimo el lenguaje del mundo.