

EL CUADRO, LA FÁBRICA Y EL HOSPITAL: LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO EN LA ÉPOCA CLÁSICA

Adrián Fabrizio Pineda

RESUMEN

El texto plantea una lectura de la obra de Michel Foucault según la cual en la época clásica –siglos XVII y XVIII– se construye una concepción del espacio que es correlativa a las prácticas discursivas que caracterizan la “episteme de la representación”. Esta concepción vincula los campos estético, social y epistémico a través de la idea del espacio como un ‘campo de visibilidad’ cuyas reglas de constitución comunican un tipo de representación pictórica, un modelo de distribución de las poblaciones y una forma de discurso sobre la enfermedad. Dado que esas reglas, a su vez, se realizan a través de dispositivos concretos de producción de saber y de relaciones de poder, en su descripción espero dar cuenta de los límites históricos y epistémicos de la época clásica.

PALABRAS CLAVE

Espacio, producción, representación, perspectiva, clínica.

ABSTRACT

The text raises a reading of the work of Michel Foucault work according to which in the classical epoch -17th and 18th centuries- a conception of the space is built, which is correlative to the discursive practices that characterize the “episteme of the representation”. This conception links the aesthetic, social and epistemic fields through the idea of the space as a ‘field of visibility’ whose rules of constitution communicate a sort of pictorial representation, a model of distribution of the populations and a form of speech on the disease. Since these rules are realized through concrete devices of production of knowing and relations of power, in their description I hope realize the historic and epistemic limits of the classic epoch.

KEY WORDS

Space, production, representation, perspective, clinic.

eidos

ISSN: 1692-8857

Fecha de recepción: enero 2008

Fecha de revisión: febrero 2008

Fecha de aceptación: marzo 2008

EL CUADRO, LA FÁBRICA Y EL HOSPITAL:
LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO EN LA ÉPOCA CLÁSICA

Adrián Fabrizio Pineda*

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre.
(Foucault, 2002, p.25)

Un concepto determinante en la obra de Foucault, y, sin embargo, poco estudiado en la literatura del tema, es el de espacio. En tanto campo de estudio de la obra de Foucault, la ‘episteme de la representación’, que obtiene sus límites temporales en la época clásica (siglos XVII y XVIII), puede ser descrita en términos de producción de un espacio de representación cuya configuración responde a formaciones de saber y relaciones de poder. A fin de dar cuenta de esta ‘espacialidad’ hemos de proponer una hipótesis de lectura de la obra de Foucault según tres planteamientos principales. En la primera parte, los análisis de la ‘episteme de la representación’ encuentran relación con dos formas de representación del espacio: la pintura del Renacimiento y la proyección arquitectónica; las determinantes de las formaciones de saber son puestas en relación con las reglas de proyección perspectivista y con los métodos de representación del espacio habitable, esto es, de la urbe. La segunda parte puede ser descrita como la aplicación histórica de las reglas de representación del espacio como criterios de definición del entorno de comunicación y movilidad de los individuos, esto es, un espacio de distribución de poblaciones; un entorno paradigmático es el caso de la fábrica que, al mismo tiempo, responde a las características de un modelo disciplinar de producción de individuos en entornos diseñados con

* Universidad del Rosario. faospace@gmail.com

finés utilitarios. Hasta el momento, proponemos un recorrido entre los análisis de *Las palabras y las cosas* y de *Vigilar y castigar*. La tercera parte plantea la continuidad de la hipótesis de lectura anunciada: *El nacimiento de la clínica*, obra temprana de Foucault, puede ser vinculada al análisis del ‘dispositivo-hospital’ en *Vigilar y castigar* a fin de mostrar la configuración de esta concepción del espacio en la producción de saber; el entorno del hospital está diseñado como un escenario propicio para la visualización y designación de los síntomas en el espacio del cuerpo enfermo por parte de la ‘mirada médica’. Obtenemos así un vínculo constructivo en torno a una producción del espacio que nace de las reglas de representación del espacio visual, aplica una distribución de las poblaciones y condiciona la formación de saber acerca del cuerpo enfermo.

I. DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA A LA PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA

El arte del Renacimiento innova una forma singular de representar el espacio visual. Partiendo de este hecho podemos comenzar por realizar un somero análisis de la construcción del espacio pictórico perspectivista en el arte del Renacimiento como una emergencia de los elementos del régimen visual que configuran el campo de la ‘*episteme* de la representación’. Desde la óptica de Foucault, tendríamos que afirmar que la perspectiva es tanto producto de un esfuerzo de racionalizar el espacio óptico, como una regla de ‘enunciación’ de un tipo histórico de producción de ‘espacialidad’, es decir, de una distribución cuidadosa, ordenada y calculada de elementos dispuestos ante una mirada que los localiza en una superficie finita y mensurable para ser leídos como una imagen ‘real’ del mundo. Dada la amplia literatura sobre el arte renacentista, me limitaré a exponer brevemente los puntos centrales de *las condiciones emergencia* de los ‘enunciados pictóricos’ que hacen posible la producción, en el siglo XV y XVI, de un tipo específico de espacialidad.

Las superficies se hacen geoméricamente mensurables. La superficie es esencialmente el ‘lugar’ mensurable en el que se ubican las figuras.

La perspectiva es, según Leonardo Da Vinci (1976), una *investigación e invención matemática* que, como tal, determina las dimensiones de las superficies y dispone la localización de las figuras según una *visión en profundidad* que transforma todo el cuadro en una “ventana”, un mero “plano figurativo sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas” (Panofsky, 2003, p.11). Con ello, una imagen no es más que una intersección plana de la pirámide visual, cuyo eje es perpendicular al eje de visión y cuyo tamaño varía de acuerdo con la distancia del ojo elegida por el pintor (Crosby, 1998). La perspectiva es, entonces, una forma de racionalización del espacio y la mirada que permite representar minuciosas escenas de un modo espacialmente complejo.

De ahí que los artistas-teóricos del Renacimiento vieran la perspectiva como una investigación geométrica que obtiene como medio privilegiado de aplicación el entorno material y mecánico de la construcción arquitectónica, de la “espacialidad propia de la ciudad, tal como es definida por los monumentos que la acentúan y por las líneas de las fachadas que la encierran y la delimitan” (Damisch, 1982, p.89)¹. La llamada *costruzione legittima* de la ‘caja espacial’ tiene como principal característica la proyección del suelo damero y cuyo entorno es, por lo general, delimitado por diversos elementos arquitectónicos. La *costruzione legittima* dicta que para determinar la posición de los puntos de la forma sólo es necesario establecer la posición de los rayos visuales, lo cual se obtiene con la definición de la planta y del alzado. ‘Planta’ y ‘alzado’ se convierten así en las reglas compositivas fundamentales de la producción de un espacio de superficies que representa el orden del mundo visual. La perspectiva provee la posibilidad de proyectar un *espacio mensurable* cuyos intervalos en profundidad son transportados sin esfuerzo al sistema de las ortogonales orientadas hacia el punto de fuga. Así, pues, la *costruzione legittima*, y sus mecanismos esenciales de proyección,

¹ “En el arte del Quattrocento, las arquitecturas han desempeñado un papel considerable porque se prestaban mucho a la aplicación de los nuevos métodos de integración de los sistemas lineales. La arquitectura se tomó como punto de partida para utilizar la nueva geometría” (Francastel, 1990, p.56).

son procedimientos que, “fundados de igual manera en el principio de *intercissione della piramide visiva*, permiten la construcción de espacios cerrados, el desarrollo de una escenografía paisajística libre y finalmente una “*correcta*” *medida y distribución de los diversos objetos que en ellos se disponen*” (Panofsky, 2003, p.46). La ‘medida’ y ‘distribución’ de objetos en la superficie proyectada se establece con el criterio racional de la correcta percepción de las cosas en el espacio de superficies.

La perspectiva instaura un campo específico de visualización. Mediante la definición y relación de los puntos de vista y de fuga, la perspectiva permite la proyección de una imagen del mundo que conquista una ilusión de ‘realidad’, o al menos de verosimilitud ante la mirada que reconoce la profundidad de un campo de percepción. El ‘punto de fuga’ enuncia la infinidad de un espacio profundo, mientras que el ‘punto de vista’ define geoméricamente la posición relativa del ojo. En el juego entre los dos puntos se instaura la profundidad del espacio (Da Vinci, 1976, p.85). Esto revela la preeminencia del ojo en la configuración de la espacialidad. De hecho, la configuración de la pirámide visual hace irrumpir una *duplicación del espacio*, en tanto ‘punto de fuga’ y ‘punto de vista’, situados en una misma línea perpendicular de distancia espacial, son duplicados por el plano del cuadro formando dos pirámides opuestas: “el abanico de las líneas de fuga representa en el plano el equivalente al que forman en el espacio los rayos comprendidos en la pirámide visual que tiene su vértice en el ojo” (Damisch, 1982, p.135). En el ‘común acuerdo’ entre estas dos pirámides surge el efecto de profundidad (Da Vinci, 1976, p.145).

Por ello era necesario que para garantizar la construcción de un espacio racional, constante y homogéneo, la perspectiva asumiera, primero, que miramos con un único ojo inmóvil –obviando el hecho conocido desde la Antigüedad de la forma esferoide del campo visual– y, segundo, que el cuadro es una reproducción adecuada de la imagen visual (Panofsky, 2003). Al unificar las partes y los contenidos en un único *continuum*, la perspectiva abre un campo de visibilidad que, en lo que respecta a las condiciones de la representación, establece

un *orden compositivo* tomando como punto central la localización de la mirada. El ojo no es más que una localización geométrica que asegura la proyección de un *campo racional de visibilidad* en el cual las figuras están abiertas a un *orden de lo visible* que atraviesa en profundidad el *orden de las superficies*.

La representación pictórica produce la imagen de un ‘segmento de realidad’. Las figuras, los cuerpos, sus posiciones, e incluso el punto central de la mirada ordenadora, son acompañados, en palabras de Leonardo, por una “ciencia de la pintura” que supone el reconocimiento de los juegos de luz y color. Con ello, la perspectiva da apertura a la construcción de un espacio de superficies comprendidas en un campo de visualización, en el cual los juegos de luz y de sombra completan la composición estética con un ‘efecto de realidad’. La perspectiva ya no es sólo un mecanismo geométrico, sino un complejo ordenado de elementos de *análisis y composición* de un reflejo de ‘realidad’ que es autosuficiente como representación. La elección de la posición del ojo y del cuerpo visto es distinta de la elección de la posición de la luz, y esta decisión determina el tipo y carácter de las formas, los cuerpos y los relieves, los colores y su mixtura, y el *equilibrio* mismo de la composición artística (Da Vinci, 1976; Gombrich, 1985). Mediante este equilibrio, una perspectiva ‘lumínica’ se superpone al dispositivo geométrico de la perspectiva lineal. En su mutua relación y composición, se establece la *poiesis* de la imagen artística: una *poética lumínica del espacio*. Es por ello que para Leonardo (1976) la pintura, “poesía muda”, “presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual (medio por el que también la sensibilidad recibe los objetos naturales) y, al mismo tiempo, se constituye esa armónica proporción de las partes que componen el todo para contento del ojo” (p.57).

Sólo así la primera y más famosa proposición de Leonardo sobre la perspectiva lineal, “*la perspectiva es brida y timón de la pintura*” (Da Vinci, 1976, p.111), adquiere su plena potencia: un incorrecto manejo de la perspectiva, haya o no plasmado –si posible– una bella historia, hará que necesariamente parezca “falaz y con todas las torpes desemejanzas y desproporciones que podamos imaginar en

una mala obra” (Da Vinci, 1976, p.383). El artista forma un espacio autónomo donde la riqueza de los elementos compositivos de la representación mantienen la unicidad de su discurso y enriquecen la poética de la obra. La “ciencia de la pintura” hace confluir en un dispositivo “demostrativo” de visualización la disposición armónica de los elementos compositivos. El conocimiento y la práctica cuidadosa de la perspectiva lineal puesta en juego con las disposiciones de una perspectiva lumínica, *dan a ver un espacio fenoménico*: tanto las grandes superficies arquitectónicas como los detalles de las figuras humanas son dados al *análisis* del ojo.

Expuestas las *condiciones emergencia* de los ‘enunciados pictóricos’ para la producción de una espacialidad como campo de visibilidad, es posible resaltar ahora tres consecuencias epistémicas. 1) La perspectiva puede ser comprendida como un verdadero ‘dispositivo’, es decir, un procedimiento en el orden del saber que dispone elementos para la producción de unos efectos de verdad (Damisch, 1982, p.139): el dispositivo-perspectiva debe permitir *ver* “la construcción de un mundo solidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, ‘infinito’” (Panofsky, 2003, p.48). La “ciencia de la pintura” proporciona la red de indicios de un sistema de enunciación de lo que significa representar. 2) La “ciencia de la pintura” abre el ‘*espacio de la representación*’, en la medida en que la ‘imagen de lo real’ supone un reconocimiento del punto de vista subjetivo, aunque para traducirlo en términos objetivos de *medida y orden* (Panofsky, 2003). 3) La perspectiva, entendida como dispositivo, funda un ‘orden espacial’ fenoménico. La concepción perspectiva crea el espacio figurativo a partir de los elementos del espacio visual empírico, empero, ‘matematizado’ según sus reglas y disposiciones. El espacio de los fenómenos no es el espacio exterior sino aquel en el que la representación del mundo es posible (Damisch, 1982). No es sólo proyección del espacio o representación del espacio; es lo que le antecede y fundamenta, *el espacio mismo de la representación*.

Así, pues, el orden espacial producido por el dispositivo-perspectiva como condición de posibilidad de la representación pictórica del mundo visible, da emergencia a los enunciados de la espacialidad

en la época clásica: la exigencia de medidas precisas, de orden de distribución y de análisis de los elementos del campo visual².

Los enunciados de espacialidad regulan la composición arquitectónica. El aporte del dispositivo perspectiva renacentista no se limita a las condiciones de posibilidad de representación del mundo fenoménico; en el Renacimiento las reglas de producción de espacialidad dan apertura a la posibilidad de representar el espacio habitable de una población, es decir, la urbe misma. De hecho, los proyectos de Brunelleschi atestiguan el papel fundamental de estas reglas en la composición arquitectónica (Portoghesi, 1985). Los proyectos de Brunelleschi revelaron la necesidad de situarse en un momento anterior de proyección horizontal de las formas y los espacios, que reconociera las vías de comunicación entre un espacio interior estrictamente definido y el espacio exterior donde ha de ser localizado. De esta manera, el espacio de la representación se evidencia en la emergencia de un método de proyectar el espacio urbano ligado a una nueva visión formal unitaria y estructurada, cuyas reglas son enunciadas de manera clara a fin de facilitar su utilización y difusión. Inicia así una comprensión del espacio urbano a partir del “estudio de las relaciones que median entre los objetos de la experiencia visual” (Portoghesi, 1985, p.250).

Este método de proyectar halló particular importancia en los proyectos de ‘Ciudad Ideal’. Una ‘Ciudad Ideal’ es una proyección geométrica y perspectiva de un ordenamiento urbano acorde a los centros de poder y a las jerarquías, distribuidas concéntricamente. En el Renacimiento la Ciudad Ideal había sido objeto de varios proyectos por parte de Piero della Francesca, Alberti, Filarete, Leonardo da Vinci y Scamozzi entre otros (a finales del siglo XVI Scamozzi logró llevar a buen término su proyecto de Ciudad Ideal diagramando lo

² “La relación de semejanza entre las cosas y su imagen no podía sino disolverse para ceder el sitio a una comparación regida por el orden y la medida. Con el corolario de que, en lo sucesivo, la operación icónica se refiriese menos a los elementos de la representación que a las relaciones que éstos mantenían dentro de una proposición figurativa vinculada y que tomaría de esta vinculación su valor de verdad” (Damisch, 1982, p.130).

que sería la ciudad de Palma Nova) (Morris, 1984). Sin embargo, sus consecuencias no se harán evidentes sino hasta el siglo XVIII en el desarrollo de una nueva *ratio* urbanística. A diferencia de la actitud renacentista que incorporaba el paisaje a la unidad arquitectónica con intenciones artísticas, en proyectos como la Ciudad Ideal de Chau de Ledoux “puede reconocerse un estadio ulterior de la urbanística: emplazamiento y edificación se determinaron según puntos de vista prácticos (...) La *razón* del plano impera con exclusividad soberana” (Kaufmann, 1982, p.38). El principal desarrollo que permitieron los proyectos de Ciudad Ideal en el siglo XVIII fue la proyección de espacios arquitectónicos a partir de *tipos geométricos* seleccionados no sólo de acuerdo a criterios de orden y cálculo, sino también a la ‘función política’ del espacio mismo a construir: las localizaciones y relaciones entre los edificios gubernamentales, los centros de producción y los complejos habitacionales.

Otro factor para el desarrollo de esta ‘racionalidad’ es la introducción de los jardines románticos. Los jardines románticos del siglo XVIII eran espacios ordenados de distribución y exposición en al menos dos aspectos. Por una parte, los jardines eran verdaderos proyectos botánicos que permitían la exposición, clasificación y distribución de las diversas especies que la nobleza consentía adquirir; por otra parte, y en innegable relación con la primera, los jardines eran un lugar privilegiado para la expresión de dominio y riqueza frente a sus visitantes. Los jardines de los palacios hacían del espacio un campo de visibilidad que expresaba el ‘orden’ de la naturaleza, mediante un trazado geométrico de formas y caminos, así como mediante una organización específica del exotismo de variedades de plantas. Un exotismo que dio impulso a la *chinoiserie* como una mezcla de lo maravilloso e ignoto sobre la proyección de un espacio ordenado y geométrico (Rykwert, 1982). ‘Naturaleza’ y ‘proyección geométrica’ vinculan los dos aspectos de los jardines en la construcción de un espacio para la exposición de lo exótico, siendo éste tanto natural como social.

Las exigencias que instauran estos dos factores dan lugar al reconocimiento de la autonomía y función de la ‘*proyección*’

arquitectónica. Este nuevo procedimiento delimita los proyectos arquitectónicos según dos criterios. Primero, el plano es elaborado a partir de sencillos métodos lineales que facilitan una distribución funcional de composición de elementos singulares. De manera similar a la perspectiva, los métodos lineales dan cabida a la concepción de un espacio extenso y mensurable, en el que todas las formas y volúmenes arquitectónicos son descriptibles geoméricamente. La ornamentación y monumentalidad dan paso a la disposición regular y geométrica de la *planta* y el *alzado* y a la localización y función de los espacios vacíos, a sus relaciones y composición conjunta de totalidad. Segundo, el plano debe también considerar un principio de *utilidad funcional* que determina la forma final de la construcción; la forma ha de corresponder a la función, ya no meramente relacional entre los espacios, sino ‘política’ del edificio: ya sean templos dedicados a las virtudes o edificios utilitarios, el proyecto de un edificio para la Ciudad Ideal de Chaux “no resultaba de su función, sino que era algo deliberadamente diseñado para expresar su función por asociación de ideas. Su proyecto de una Casa de Placer, por ejemplo, no es un resultado funcional sino un símbolo fálico” (Collins, 1973, p.19). Este principio no es exclusivo de Ledoux. Schinkel, Blondel y Ardant, entre otros, afirmaron la importancia de la utilidad funcional como principio fundamental de todo edificio (Collins, 1973; Kaufmann, 1982; Pevsner, 1983), no meramente como una determinante de la ‘ingeniería’ del edificio, sino como un enunciado de la racionalidad de la composición misma de la obra arquitectónica.

Es precisamente esta ‘*racionalidad*’ lo que centró el foco de la mirada arquitectónica sobre el problema del *diseño*: el arquitecto ya no es un constructor, su labor se realiza en la *abstracción geométrica y reticular de un espacio delimitado*. Esta racionalidad se ve reflejada en el problema del *planeamiento* (Collins, 1973). Antes de que los arquitectos se preguntaran por este problema, la arquitectura se distinguía meramente entre doméstica y religiosa; desde el siglo XVIII aparecieron nuevos tipos de edificios que exigían un planeamiento racional de su disposición interna: “el desarrollo de la administración pública exigió la erección de ayuntamientos, y la higiene pública

pedía el establecimiento de buenos hospitales para los pobres, mientras que el desarrollo de las diversiones públicas implicaba la construcción de teatros adecuados” (Collins, 1973, p.224). En esta época surge un creciente interés por temas de edificios utilitarios como hoteles, bancos, escuelas, estaciones de ferrocarril, prisiones, museos, entre otros varios proyectos que llevaron al desarrollo de la idea de ‘*programa*’ –“lista detallada de conveniencias”– y de la noción de *escalas de dibujos estandarizados*, logrando con ello dar prioridad a la organización previa del espacio sobre la técnica misma de la construcción.

La ratio del espacio se expresa en su programa. La idea de ‘programa’ revela el giro de la arquitectura hacia la ‘organización racional del espacio’. En el *Premio de Roma francés* cada proyecto era evaluado en confrontación con su respectivo programa, según cuatro aspectos: en primer lugar, “la manera de redactarlo; en segundo lugar, la manera de relacionarlo con la distribución de espacios interiores; en tercer lugar, la manera de relacionarlo con la disposición de espacios interiores y fachadas; y finalmente la manera de tener en cuenta el entorno” (Collins, 1973, p.232). Ello supone el perfeccionamiento de un *lenguaje visual común y estandarizado*. El diseño y la proyectación de los espacios internos de los edificios vienen de la mano del desarrollo de un ‘*sistema reticular*’ de proyectación. En Schinkel o en Ledoux, la fachada de los edificios utilitarios está articulada a la retícula ortogonal regular inserta en el cuadrado de base, “a la cual debía ajustarse la mecánica de la composición” (Damisch, 1982, p.153). La *retícula* juega una función reguladora y generadora de la espacialización de la forma arquitectónica y de la distribución funcional de los espacios interiores (Kaufmann, 1997; Pevsner, 1983).

El programa no sólo responde al interés por una diagramación geométrica del espacio, sino también a los principios de utilidad: el programa expresa el trazado de un ‘proyecto político’ que aplica a la disposición de las instituciones y a la distribución y función de los individuos en ellas; desde este punto de vista, el arquitecto no es un reformador social, pero sí un instrumento de la reforma social; la

arquitectura, principalmente la utilitaria, es comprendida también como un ‘programa social’ según el cual el programa del edificio debe ser capaz de dirigir los individuos hacia las rectas costumbres. En edificios como la prisión, el hospital y el teatro del siglo XIX fue aplicada esta pretensión de la estandarización: la forma arquitectónica responde a la exigencia de una supervisión máxima en las prisiones, de un máximo de ventilación en los hospitales, y de una buena visibilidad y audición en los teatros. La racionalización formal repercutió en una *estandarización política*, según la cual, una vez hallada, para un edificio utilitario, la solución ‘correcta’ de *planeamiento*, tan sólo queda el trabajo de repetir su disposición con pequeñas variantes y mejoras de acuerdo con los requerimientos de cada situación (Collins, 1973, p.234-237).

Es así que se establece un vínculo epistémico entre el tipo de representación pictórica perspectivista y el esquema de representación del espacio habitable. El dispositivo-perspectiva permite *producir* el espacio, constituirlo como objeto, tal que la representación así compuesta da a ver la verdad de lo representado sin necesidad de mediación alguna. De ahí que hablemos de un ‘espacio de la representación’ que se distingue de la ‘representación del espacio’; uno y otro se complementan en la producción de espacialidad, pero a la manera en que una regla es condición de posibilidad de la situación que la actualiza y la ‘da a ver’. Las reglas de producción del espacio son requisitos epistémicos de un orden de distribución, de un cálculo de las posiciones relativas y de un análisis de las singularidades enmarcadas en el campo de visualización. Es por ello que también se hacen legibles en los programas arquitectónicos y los modelos de diseño del entorno urbano. Pero en tanto toman como principal objeto de aplicación los edificios utilitarios, el vínculo es productivo no sólo en la representación del orden, sino en su aplicación como modelo de distribución; el espacio de la representación encuentra utilidad funcional y política en la racionalidad de la forma arquitectónica y su consecuente estandarización política.

La espacialidad obtiene con ello una doble faz: por una parte, es criterio de reorganización del saber que dicta las reglas para una

representación veraz del mundo perceptible, pero, por otra parte, instauro el dominio de un modelo racional de distribución que define la localización y las relaciones de los individuos en el espacio concreto de una población. De ahí que Foucault encontrara en el panopticon la expresión del modelo de distribución, pues es de hecho una ‘solución’ formal y política que recoge las determinantes de un ‘programa’ regulador de las funciones internas de un espacio de distribución de individuos, y las funciones políticas en tanto era visto en su época como una verdadera “máquina para vivir” (Collins, 1973, p.237). Aunque en principio está focalizado a las prisiones, este modelo de distribución expresa de manera fiable un modelo completo de espacialización en el que se entremezclan la rigurosidad programática de la forma y distribución de los espacios interiores, y la disposición organizada de un campo político inserto en la vida social de los individuos.

II. DEL ESPACIO DE PRODUCCIÓN AL MODELO DISCIPLINAR

Entre los edificios utilitarios que asumieron la espacialidad de este modelo de distribución se encuentran escuelas u hospitales como el Hôtel Dieu de Paris y Lyon, aunque reformándolo para facilitar la comunicación y ventilación de los pabellones; pero también la fábrica del siglo XVIII actualiza según sus requerimientos este modelo de distribución. Es de anotar que en tanto modelo de distribución efectúa una producción de espacialidad según tres factores: 1) se realiza por la *distribución* de una población específica; 2) implica la actualización de una condición epistémica que deviene *función* topológica: análisis y orden devienen funciones de distribución; 3) requiere que la mirada –en este caso la vigilancia– defina el horizonte y el límite del campo concreto de distribución. Estos factores conllevan aceptar que si bien el modelo es reproducible en diversos espacios utilitarios, es necesario comprender su singular aplicación según sea el caso. Consideraremos a continuación el caso del espacio de la producción que se configura en la fábrica.

El espacio de la fábrica se forma a partir de un registro “técnico-político”. La fábrica del siglo XVIII manifiesta una especificidad que la hace interesante en tanto modelo de producción del espacio que se establece en los límites del espacio social, sea este el de la ciudad o el del Estado; de hecho, la fábrica participa de los diferentes circuitos del capital, y, sin embargo, el espacio de la producción al interior de la fábrica se establece a partir de sus propias reglas y códigos para ‘hacer trabajar’ a una población y, con ello, organizar un orden de producción. La fábrica establece una localización y un cerramiento alrededor de los medios de producción que le permite instaurar prácticas disciplinarias que regulan la relación entre la maquinaria, los obreros y la economía del tiempo de trabajo. Con ello, el modelo de producción reticula el espacio interno de la fábrica y sus posibles relaciones con el entorno exterior (social y natural). El espacio de la fábrica es un *dispositivo* autónomo que se forma en la relación entre la maquinaria, la población obrera y un centro administrativo localizado y cerrado.

La máquina se sitúa en el centro de la producción del espacio de la fábrica. La propagación de la técnica se debe no sólo a su efectividad mecánica, sino principalmente a su efectividad esencial en el manejo de recursos subutilizados: materia prima en bruto y mano de obra no calificada (Deane, 1972). Por ello, para Foucault resulta tan importante el espacio de la fábrica en el diagrama disciplinario; el sujeto de disciplina, su cuerpo y fuerza física, entran a ser parte del perfeccionamiento técnico que compone un espacio disciplinar. El obrero es un “cuerpo-segmento” que se articula al conjunto como una pieza y fase de la operación productiva, esto es, “de una máquina multisegmentaria” (Foucault, 1978, p.169). La población obrera que se adentra en las relaciones laborales de la fábrica, dispuesta segmentariamente por la dirección y vigilancia del capitalista, entra a un espacio en donde deja de ser ‘*sujeto de derechos*’ y pasa a ser un ‘*cuerpo dócil*’, pieza de una maquinaria y de unas exigencias económicas y de productividad: “reducido a la función de una rueda, el nuevo trabajador no [puede] funcionar sin estar unido a la máquina” (Mumford, 1987, p.192). La técnica deviene tecnología en

la escala de control de los movimientos de las piezas, en la relación de fuerzas que se ejercen entre los objetos de la maquinaria y en el modo ininterrumpido de la actividad; una “codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos” (Foucault, 1978, p.141).

El espacio de la fábrica se configura no sólo con el objetivo de lograr un aumento de las capacidades del obrero, ni de hacer más pesada la sujeción, sino también de conseguir la formación de un vínculo entre el ‘cuerpo dócil’ y el orden de la producción. Para ello, la localización y clausura de las puertas de la fábrica es indispensable a fin de aprovechar los recursos de la zona y de los circuitos de mercancías. Pero el principio de localización no se limita a la sede de la fábrica sino, y principalmente, afecta el modelo celular de distribución de la población obrera (Foucault, 1978, p.147). Las condiciones espaciales de existencia de la fábrica requieren una división de las fases de producción sobre la que se articulan las operaciones elementales del proceso y la fuerza de trabajo de los cuerpos singulares. Y ello por razones de *economía del tiempo*. La población es distribuida en series y rangos: la serie de los obreros individualizados en células productivas y el rango de vigilantes seleccionados por la jerarquía administrativa. Así dispuestos, el control de la actividad introduce en la distribución espacial de los individuos la variable tiempo, pues el poder disciplinar asegura un empleo económico del tiempo al establecer *ritmos*, obligar a ocupaciones determinadas y regular los ciclos de repetición entre las células localizadas³.

³ A este respecto resulta interesante la interpretación de Lewis Mumford sobre la importancia del reloj en el desarrollo de las industrias: “el reloj, no la máquina de vapor, es la máquina clave de la moderna edad industrial. (...) una nueva especie de máquina, en la que la fuente de energía y la transmisión eran de tal naturaleza que aseguraban el flujo regular de la energía en los trabajos y hacían posible la producción regular y productos estandarizados. En su relación con cantidades determinadas de energía, con la estandarización, con la acción automática, y finalmente con su propio producto especial, el tiempo exacto, el reloj ha sido la máquina principal en la técnica moderna: y en cada periodo ha seguido a la cabeza: marca una perfección hacia la cual aspiran otras máquinas” (Mumford, 1987, p.31).

Respecto a esta economía del tiempo, la disciplina, en la época clásica, establece al menos cuatro procedimientos (Foucault, 1978, p.161-165): 1) en la fábrica la duración de los procesos de producción es dividida de manera acorde a los resultados esperados de cada operación; 2) cada operación es organizada de acuerdo con un esquema analítico –sucesiones de elementos tan simples como sea posible, combinándose según una complejidad creciente; 3) cada segmento de la actividad es vigilado y controlado a fin de determinar el nivel de capacidades del obrero, de garantizar la calidad del producto y de comparar la eficacia del trabajo de uno frente a la de los otros; 4) la disposición en serie permite a su vez la definición de las jerarquías internas administrativas del espacio de vigilancia de la fábrica. Con ello, tiempo y espacio se correlacionan de manera productiva en la maquinaria de la producción al generar una manera de administrar el tiempo y hacerlo útil mediante ‘seriación’ de la actividad del cuerpo-obrero, ‘coordinación’ del proceso de fabricación y ‘totalización’ del espacio de producción⁴.

El espacio es producido en este conjunto funcional, en el que un mismo trabajo es abordado desde distintos flancos acortando con ello el tiempo de trabajo. Esta condición ya había sido analizada por Marx (1974) en el capítulo sobre la “Cooperación”. La ‘dirección’ y la localización concentrada de la fuerza de trabajo en la fábrica produce casi automáticamente una economía en el empleo de los medios de producción y en el tiempo de trabajo individual. Ello hace de la masa obrera un conjunto productivo de cuerpos individualizados cuyas fuerzas coordinadas constituyen la espacialidad funcional de

⁴ “Al organizar las “celdas”, los “lugares” y los “rangos”, fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos. Son espacios mixtos: reales, ya que rigen la disposición de pabellones, de salas, de mobiliarios; pero ideales, ya que se proyectan sobre la ordenación de las caracterizaciones, de las estimaciones, de las jerarquías” (Foucault, 1978, p.152).

la fábrica: “una jornada combinada de trabajo de 144 horas que ataque el objeto sobre el que se trabaja por *varias partes* dentro del espacio, ya que el obrero combinado o el obrero colectivo tiene ojos y manos por delante y por detrás y posee, hasta cierto punto, el don de la ubicuidad, hace que el producto colectivo avance más rápidamente de lo que avanzaría en 12 jornadas de trabajo de 12 horas de obreros más o menos aislados” (Marx, 1974, p.261). Para Marx, la aglomeración de los obreros en un espacio determinado junto al hecho de ser asalariados de un mismo capitalista, constituyen las condiciones materiales de la cooperación. Sin embargo, para que la cooperación surta los resultados esperados, es necesario el efecto disciplinar de la mirada vigilante. Marx la identifica en el concepto de “*dirección*” como una función del capital de vigilancia y enlace del trabajo cooperativo. Las órdenes del capitalista en la fábrica hacen parte de las condiciones materiales de la producción, tanto como lo son para la guerra “las órdenes del general en el campo de batalla”. Así, mediante la dirección, la cooperación surge como un plan al que los obreros se acogen –desde un punto de vista *ideal*–, aunque, *prácticamente*, no sea otra cosa que el “poder de una voluntad” que somete las fuerzas de trabajo a fines específicos. Por lo cual, Marx concluye que “la cooperación entre obreros asalariados es un simple resultado del capital que los emplea simultáneamente” (Marx, 1974, p.267).

Desde el punto de vista de Foucault, esta descripción es cierta pero insuficiente. El capital, con su estatuto funcional pero ‘virtual’, no es la causa de la cooperación. La cooperación se establece en el ejercicio mismo de la disciplina, el cual supone un aparato de técnicas que permiten ver e inducir efectos de poder sobre el cuerpo dócil. A la manera de un campamento militar donde “cada mirada sería una pieza en el fundamento global del poder” y donde “se define exactamente la geometría de las avenidas, el número y la distribución de las tiendas de campaña, la orientación de sus entradas, la disposición de las filas y de las hileras” (Foucault, 1978, p.177), la fábrica funciona como un aparato disciplinario en el que la mirada vigilante “pasa a ser un operador económico decisivo”,

pero sólo en la medida en que es, a la vez, “una pieza interna en el aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario” (Foucault, 1978, p.180). La vigilancia define y localiza funcionalmente, tanto las relaciones jerárquicas verticales como la profundidad de las relaciones horizontales entre los trabajadores. La vigilancia jerarquizada en el espacio disciplinar conforma un poder relacional que se sostiene por sus propios mecanismos, por un juego ininterrumpido de miradas calculadas que garantizan el efecto disciplinar. El conjunto cuerpo-maquinaria da lugar al espacio de ‘captura’ de la actividad individual y genera la gran *máquina disciplinaria* que hemos descrito como ‘fábrica’⁵.

Con esta ‘máquina disciplinaria’ vemos, ciertamente, una actualización del espacio de la representación como modelo de distribución del tipo de población obrera, pero, por otra parte, es notoria una espacialidad productiva que se realiza al interior de la fábrica según códigos y reglas de funcionamiento de la producción y de vigilancia y disciplina de los individuos. La ‘racionalidad matemática’ del ‘espacio de la representación’ afecta, no sólo el saber acerca del diseño de un espacio urbano, sino la ‘realidad’ del espacio de acción y producción de los individuos. Las condiciones de posibilidad de la ‘representación’ devienen, en el entorno de las relaciones de producción, condiciones de existencia de una sociedad disciplinada. En efecto, un edificio utilitario como la fábrica revela un tipo de producción que ya no es sólo el de la representación sino el de producción de procesos e individuos que se ven inmersos en técnicas que conjugan una disposición celular del espacio y una regulación de las series de la actividad, condiciones fundamentales del diagrama disciplinar y, con ello, del modelo panóptico que lo expresa. En el campo de

⁵ La ‘fábrica’ toma un aspecto tecnológico general en el que resuena la amplitud del concepto de máquina tal como lo comprende Mumford y es utilizado por Deleuze, el cual abarca la maquinaria, distintas formas de herramientas e instrumentos, y una amplia gama de conocimientos, pericias, procedimientos y artes derivadas o implicadas en procesos técnicos diversos (Mumford, 1987, p.29,56).

las distribuciones y las relaciones entre individuos, la espacialidad deviene diagrama.

Jardín y laboratorio, las dos facetas del modelo panóptico. De ahí la importancia del modelo panóptico. Habíamos mencionado que en él se expresa el modelo de distribución de los individuos; pero si a esto agregamos la función de un espacio de producción encontramos que la fábrica no es más que un ejemplo de las posibilidades de actualización del modelo panóptico. El diagrama se hace vigente allí donde es necesario establecer un espacio de producción de individuos disciplinados, sean estos obreros, educandos, enfermos, presos, etc. Por ello, el modelo panóptico no es meramente un ejemplo privilegiado de forma arquitectónica; es la expresión concreta de un modelo de distribución de los individuos mediante la generalización de la función de producción y vigilancia disciplinar.

Ahora bien, es necesario distinguir dos facetas de este modelo, a saber, su “aspecto jardín” y su “aspecto laboratorio” (Foucault, 1978, p.207). El “aspecto jardín” corresponde, según Foucault, a la manera en que el modelo se propaga en cualquier ‘programa’ que suponga un uso efectivo de las distribuciones de individuos de acuerdo con objetivos prácticos determinados. Este modelo insta un sistema general de vigilancia y encierro en la sociedad, y cuyas formas varían desde las grandes prisiones panópticas hasta los centros de asistencia que aplican a diferentes sectores de la sociedad. El modelo panóptico estandariza los elementos necesarios de esta disposición, reticula los espacios interiores y diagrama el complejo total de acuerdo con las funciones específicas que el espacio en cuestión debe ayudar a cumplir. Por ello, es también una técnica para establecer el campo de un órgano de vigilancia generalizada y constante seguido de la organización de un sistema de archivos, que permiten la localización y utilización de cuerpos disciplinados y la definición de una normatividad.

Esta tecnología de vigilancia guarda un *presupuesto epistemológico* que hace factible tanto su configuración formal concreta como su expansión por todo el espesor de la sociedad, expansión que, en tanto modelo, deviene condición ontológica de la misma. Si la

perspectiva para el cuadro codificaba relaciones bajo la presentación de una descripción veraz de un segmento de ‘realidad’, la ‘mirada vigilante’ abre los espacios para la instauración de ‘tácticas de poder’ que unen y prolongan sus efectos de verdad en todos los elementos singulares que abarcan: cuerpos, individuos, aparatos e instituciones. *El modelo panóptico, en su aspecto jardín, instauro una “identidad morfológica en el sistema de poder”*⁶. Establece una espacialización estratégica, diagramática, que define la forma de los espacios de distribución (la prisión, el hospital, la escuela, el taller), al momento simultáneo de actualizar la función política que le corresponde (castigar, curar, educar, hacer trabajar). El aspecto jardín establece esta correspondencia, sin importar que las formas utilitarias sean distintas entre sí (Deleuze, 1998; Foucault, 2000).

El “*aspecto laboratorio*” refiere a la posibilidad de modificar el comportamiento y encauzar la conducta mediante técnicas disciplinarias. El modelo panóptico toma forma en la medida en que reduce el espacio de acción de una población a un campo delimitado de vigilancia, e impone una conducta a través de técnicas de “distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo” (Deleuze, 1998, p.60). Regresa aquí la importancia de la temporalidad en la constitución de este espacio productivo, pues la ‘experimentación’ sobre los cuerpos no remite a intervenciones azarosas sino a restricciones y modificaciones pertinentes a la producción. La conducta debe ser ‘gobernada’ más que intervenida, y esto por un régimen de visibilidad. La importancia del *aspecto laboratorio* radica en que genera un *agenciamiento social* a partir de condiciones programadas de un *agenciamiento visual* individualizado: el objeto de producción es el individuo: el obrero

⁶ “On pourrait, par exemple, vous présenter le règlement d’une institution quelconque au XIX siècle et vous demander ce que c’est. Est-ce un règlement d’une prison en 1840, d’un collège à la même époque, d’une usine, d’un orphelinat ou d’un asile? Il est difficile de le deviner. Donc, si vous voulez, le fonctionnement est le même (et l’architecture aussi en partie). Je dirai identité morphologique du système de pouvoir” (Foucault, 1994, p.1307).

capaz, el estudiante aplicado, etc. Supone, entonces, un ejercicio del poder realizado por y sobre individuos distribuidos según estrategias de localización y disciplina que los objetivan como *sujetos y nodos de relaciones horizontales de poder*. De ahí que el primer ejemplo de una espacialización disciplinar haya sido la “ciudad apestada”, donde el encierro, la pena de muerte, la vigilancia y registro estrictos, y la provisión regulada hacen de la ciudad un complejo ordenado, casi idealizado, de gobernabilidad.

De hecho, en el siglo XVIII la forma arquitectónica entra en la discusión sobre el arte de gobernar. La disciplina que se requiere en cada institución halla sus condiciones de posibilidad en la disposición formal y política del recinto escolar, productivo, militar, etc., al fijar la localización de los individuos, así como sus relaciones horizontales y verticales. La ‘sociedad disciplinar’ requiere como axioma el espacio reticulado para su efectucción ideal (Foucault, 2000, 2006). De ahí que el modelo panóptico remita al concepto de diagrama. “El Panóptico no debe ser comprendido como un edificio onírico: es el diagrama de un mecanismo de poder referido a su forma ideal; su funcionamiento, abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, puede muy bien ser representado como un puro sistema arquitectónico y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico” (Foucault, 1978, p.208). Es un “modelo generalizable de funcionamiento” de las relaciones de poder en la vida cotidiana de los hombres.

Involucrado en los espacios productivos de la vida cotidiana de los individuos y reproduciendo relaciones de poder en sus acciones, el diagrama implica aceptar una consideración ontológica de la espacialidad de la época clásica. Si la perspectiva sitúa la imagen de lo real en el orden del saber según unas condiciones definidas de visibilidad y unas reglas geométricas de orden y análisis de los elementos compositivos, el diagrama espacial incorpora el orden compositivo de la imagen de lo ‘real’ como la determinación de un establecimiento de juegos de relaciones de poder en el campo de la distribución de los individuos. El diagrama se incorpora en el

espacio de las relaciones sociales como la *condición de existencia* de una sociedad disciplinada; regula la definición de los elementos y las relaciones de poder, así como la posibilidad de sus efectos. Al desligarse de una localización determinada, el modelo panóptico deviene diagrama en la medida en que pasa a asumir un “polimorfismo de elementos en relación” (a partir del tipo “prisión” se adecuan las prácticas pedagógicas, la formación de ejércitos, los procedimientos de división del trabajo) y un “polimorfismo de las relaciones” (facilita una transferencia de los modelos técnicos (arquitectura de vigilancia), del cálculo táctico y de esquemas teóricos) (Foucault, 1982, p.63). Con ello, genera ‘efectos de realidad’ en el ejercicio cotidiano del poder: cristaliza instituciones, informa comportamientos y garantiza el planeamiento y ordenamiento de los elementos de vigilancia. El diagrama produce *realidad* en tanto instauro y desarrolla la espacialidad en el ‘cuerpo social’: en este espacio los agenciamientos o dispositivos particulares y concretos son seleccionados por el diagrama (la prisión, por ejemplo, sólo funciona como dispositivo en el diagrama disciplinario), a la vez que las reglas generales de orden y análisis de los individuos se actualizan en los dispositivos. En esta relación se expande constante y productivamente el entrelazamiento entre lo epistémico y lo ontológico del diagrama, manifestando, así, la doble condición de la producción de espacialidad como *esquema epistemológico* de la representación y como *función de distribución* de una población disciplinada.

III. DEL DISPOSITIVO HOSPITALARIO AL ESPACIO DEL CUERPO ENFERMO

Ahora bien, en esta espacialidad diagramática en la cual se entrelazan las condiciones de posibilidad de la representación y las condiciones de existencia de un orden social disciplinar en el que los individuos se incorporan y reproducen distintos dispositivos de poder –o, en otras palabras, reproducen diversos procesos de subjetivación–, viene a alojarse una transformación, o mejor, un perfeccionamiento de los mecanismos de espacialización: en el entorno del hospital, la

mirada vigilante se dirige hacia el individuo singular como objeto de información. El *espacio clínico hospitalario*, en tanto es un entorno dispuesto para la observación de enfermos y enfermedades en un cuerpo individualizado y objetivado, se acomoda a los requerimientos de una mirada que restringe el campo de visibilidad a lo micro del cuerpo enfermo; es un espacio estrictamente definido, delimitado y acondicionado en el entorno del hospital para la producción de saber sobre el “espacio de la enfermedad y el cuerpo”. Así, la emergencia del saber acerca del espacio del cuerpo enfermo, expuesto en *El nacimiento de la clínica*, da cuenta de la hipótesis de lectura de la obra de Foucault, por la cual la formación de saber de la clínica, ceñido por las condiciones de observación del hospital, expresa el último nivel de la producción de espacialidad al final del siglo XVIII e inicio del XIX, dando clausura, en términos históricos, a la episteme de la representación.

El hospital es un escenario de producción de saber. La espacialidad del entorno clínico hospitalario se caracteriza, en términos de Deleuze (1998), por ser un “campo de fuerzas” que se construye tanto por el poder de ‘afectar’, como por el poder de ‘ser afectado’ y distribuye las fuerzas en función de las relaciones y de sus variaciones, esto es, en el develamiento de los procesos orgánicos del cuerpo: el ‘cuerpo dócil’ opone a la ‘mirada informadora’ las condiciones de funcionamiento de un organismo. El espacio ‘arquitectónico, funcional y jerárquico’ del entorno clínico hospitalario permite la diferenciación individual del *caso clínico*, del cuerpo que ha de ser objeto de estudio. Dispone un espacio celular, cuyas retículas son más firmemente marcadas que en la fábrica, pero, a la vez, menos ‘insensible’ que en la prisión, por la mirada cada vez más individualizada. Así, pues, el hospital-edificio es en sí mismo un “instrumento de acción médica”, en el cual los enfermos están apropiadamente separados a fin de facilitar su observación minuciosa y así ajustar mejor los cuidados; la forma de las construcciones debe tanto impedir los contagios por esta metódica separación de los enfermos, como facilitar las prácticas de permanente vigilancia y registro del avance de la enfermedad. Pero también es un “operador terapéutico” en la medida en que permite la ventilación

adecuada alrededor de cada lecho a fin de “evitar que los vapores deletéreos se estanquen en torno del paciente, descomponiendo sus humores y multiplicando la enfermedad por sus efectos inmediatos” (Foucault, 1978, p.177).

En este espacio, el enfermo es un objeto de constante información y aprendizaje. De ahí que la ‘mirada informadora’ haga de él un objeto de examen, bajo la forma de la *visita médica*. Según Foucault (1978), desde 1771 los reglamentos del hospital precisan los horarios de visita y su duración, a fin de que la inspección funcione como una “observación regular que pone al enfermo en situación de examen casi perpetuo” (p.191). Con ello, impone una doble función de observancia de los cuidados y vigilancia del avance de la enfermedad que aplica también como fenómeno pedagógico, un *escenario* de permanente aprendizaje sobre la enfermedad. “El hospital bien ‘disciplinado’ constituirá el lugar adecuado de la ‘disciplina’ médica; ésta podrá entonces perder su carácter textual, y tomar sus referencias menos de la tradición de los autores decisivos que en un dominio de objetos perpetuamente ofrecidos al examen” (Foucault, 1978, p.191). El hospital deviene *escenario* mediante esta disposición espacial para el examen. Un *escenario* que no sólo aísla, individualiza y hace visible, sino que además presenta una escena de saberes en formación y transformación; no se limita a la dirección de la mirada vigilante sobre el cuerpo siempre evidente, sino que recoge los valores y cualidades que el objeto visto le ofrece de antemano. Permite un teatro dentro del teatro, en donde éste está debidamente dispuesto en su materialidad y, además, permanentemente acompañado de un sistema de registro y acumulación documental. Con ello, el *escenario* permite distinguir entre los enfermos y los simuladores, registrar la evolución de las enfermedades y la eficacia de los tratamientos, descubrir los casos análogos y los comienzos de epidemia. Mediante la constitución del *escenario*, se abre así un poder de *vigilancia individualizada* y de escritura de la historia del caso.

La división del interior de los hospitales y la clasificación sistemática de los cuerpos enfermos son solidarias con el orden, la medida y el análisis en tanto no sólo remite a la disposición arquitectónica

del edificio sino que se complementa con la serie de técnicas de registro y examen⁷. De hecho, el sistema de registro y acumulación documental permite la constitución del individuo como un objeto describible según sus rasgos singulares y su evolución particular. Permite también la constitución de un sistema comparativo para la estimación de fenómenos globales, de desviaciones individuales y de su distribución en una población. El sistema de registro y archivo documental se hace necesario para la identificación visual y la designación de una enfermedad en el espacio del cuerpo. La frecuencia de casos, la probabilidad de los síntomas registrados y verificados continuamente, consiente un ejercicio ‘seguro’ de la práctica médica, posibilita la reflexión y reconsideración de los casos y da cabida a la reevaluación de los criterios de conformación del saber sobre el ‘espacio de la enfermedad’. Por ello, Foucault afirma que una de las “condiciones esenciales” para la formación de las “ciencias clínicas” fue la organización del hospital como “aparato de examinar”; es precisamente la organización de un espacio clínico hospitalario el que hace posible un “*desbloqueo epistemológico de la medicina a fines del siglo XVIII*” (Foucault, 1978, p.190). Los procedimientos de escritura y de registro, de examen y observación, esa espacialidad que predetermina los ‘cuadros’ de los enunciados y las visibilidades es lo que hizo posible la entrada del ‘caso clínico’ o “del ‘expediente’ en el funcionamiento del discurso científico” (Foucault, 1978, p.195).

En esta espacialidad se ‘hospeda’ el saber acerca del cuerpo enfermo. El mencionado desbloqueo epistemológico de la clínica, entendida ésta como práctica médica, se configura en los límites del entorno clínico hospitalario. El escenario, junto al sistema de

⁷ “Los hospitales del siglo XVIII han sido en particular grandes laboratorios para los métodos escriturarios y documentales. (...) Entre las condiciones fundamentales de una buena “disciplina” médica en los dos sentidos de la palabra, hay que tener en cuenta los procedimientos de escritura que permiten integrar, pero sin que se pierdan, los datos individuales en unos sistemas acumulativos; hacer que a partir de cualquier registro general se pueda encontrar un individuo y que, inversamente, cada dato del examen individual pueda repercutir en los cálculos de conjunto” (Foucault, 1978, p.195).

registro documental, provee las condiciones de individualización y objetivación del cuerpo enfermo que ahora es tomado por la clínica como una espacialidad particular: el *espacio de localización* de los hechos patológicos. Pero la práctica clínica no se limita a la localización. En su formación discursiva, sigue las reglas del espacio de la representación para proveer la configuración en ‘cuadro’ de la enfermedad, o el *espacio de configuración*. La clínica, tal como se estableció a finales del siglo XVIII, ve y designa un ‘espacio de la enfermedad’ en el momento en que atiende un cuerpo enfermo. Esta es una ‘espacialización’ vinculada al orden mismo del saber médico, la cual corresponde a las formas de representación de la enfermedad, a su localización en el oscuro mundo del cuerpo humano y a la identificación y clasificación de los hechos patológicos en el orden del saber. Surge aquí, por ende, una relación entre un espacio de producción de individuos tomados como objetos de información y una producción de saber que descifra el espacio de localización en la constitución misma de un espacio de configuración de la enfermedad⁸.

En esta estructura, la comunicación entre el espacio de configuración de la enfermedad y el espacio de localización en el cuerpo

⁸ Es posible traducir esta relación entre el espacio clínico hospitalario y la clínica en términos de la relación entre saber y poder. En Foucault podemos hablar de una reciprocidad entre poder y saber, pero sólo en la medida en que un conocimiento nunca remite a un sujeto libre con relación a un diagrama de poder, así como éste nunca es libre con relación a los saberes que lo actualizan. Hay, según Deleuze, una “diferencia de naturaleza” entre el saber –que corresponde a los estratos de lo visible y lo decible– y el poder –que concierne a la ‘estrategia’ o ‘táctica’ que distribuye los elementos de las relaciones de fuerza (Deleuze, 1998, p.102). Así, en el espacio clínico hospitalario, las relaciones de fuerza que se aplican sobre el cuerpo enfermo, dictadas por las funciones de objetivación e individualización, permiten la constitución del saber que las actualiza y las redistribuye. En el caso de la clínica, sólo es posible ver y hablar sobre el ‘espacio de la enfermedad’ gracias a la previa disposición del espacio clínico hospitalario, esto es, a su funcionalidad terapéutica, a los procedimientos de individualización y vigilancia y al sistema de registro y acumulación documental. La práctica clínica forma un ‘cuadro’ descriptivo del objeto de saber, el ‘cuerpo enfermo’, que tiene su propia espacialidad; pero el diagrama es una espacialidad producida en la disposición y la relación de los elementos por los que se mueven las relaciones de poder que son el afuera del ‘cuadro’ del saber.

enfermo es definida en el elemento de lo visible. El enfermo se ha hecho visible en un entorno diagramado; pero además, la clínica se funda sobre visibilidades que siempre ‘hablan’ un lenguaje solidario con la mirada que las descifra (Foucault, 2004). El espacio de configuración distribuye las visibilidades según la función de la mirada que lee los síntomas para proveer la sintaxis de la enfermedad. Es en esta sintaxis que se configura el *cuadro* que media entre la naturaleza de la enfermedad y su descripción. El cuadro, considerado en su mera estructura formal, compone los elementos de la representación: liga entre sí los signos para constituirse en la imagen de las cosas, el marco en donde se fijan las composiciones posibles en un ‘orden natural’, según el cual toma cada elemento percibido de la enfermedad como un *acontecimiento registrado* y su evolución incierta es introducida en una serie aleatoria. El cuadro provee, así, un espacio ordenado de empiricidad: los fenómenos de la enfermedad dados a la mirada son ordenados según la posibilidad de un cálculo y de una clasificación de los hechos patológicos.

De hecho, el sistema de registro documental brinda la posibilidad de un cálculo que genera la abstracción del individuo enfermo a favor del acontecimiento registrado. Para la clínica, el individuo es tan sólo una manifestación particular del “hecho patológico indefinidamente reproducible en todos los enfermos aparentemente afectados” (Foucault, 2004, p.141). La fiebre que se manifiesta en un paciente, por ejemplo, no puede ser designada sino tras el reconocimiento de un número definido de elementos indispensables en una serie de casos similares para que un hecho patológico sea, en efecto, ‘fiebre’. El reconocimiento de las frecuencias de fenómenos en un número finito de casos establece un *cálculo probabilístico* que define los valores perceptivos a aplicar en el ‘*cuadro*’ de la enfermedad. Con ello, “el espacio, en el cual debía ejercerse la atención del médico, se [convierte] en un espacio limitado, constituido por acontecimientos aislables cuya forma de solidaridad [es] del orden de la serie” (Foucault, 2004, p.142). Entre mayor sea el número de casos examinados, mayor grado de *certeza* se obtendrá, pero no por una mera aritmética de los casos sino por la estabilidad de la *figura* de

la relación de signos. Esto es, el isomorfismo de relaciones entre el espacio de configuración en ‘cuadro’ y el espacio de visibilidades del cuerpo. El cálculo de frecuencias define su estabilidad: permite identificar la génesis patológica, la *figura* de la enfermedad que persiste en una serie de casos⁹.

Esta figura corresponde a la relación entre lo visible y lo enunciable de la enfermedad, es decir, a la identificación de los síntomas y a la designación del hecho patológico. Para la representación de la enfermedad es necesario considerar el espacio del cuerpo enfermo como mera una colección de síntomas cuya totalidad designa el hecho patológico. Con ello, la clínica establece una *equivalencia entre lo visible y lo decible*, pues “aproximadamente lo que el signo dice, es lo mismo que es precisamente el síntoma; éste es el soporte morfológico indispensable del signo” (Foucault, 2004, p.135). El síntoma se convierte en signo por una operación de *análisis*, en la cual la mirada es sensible a comparar cualidades, recordar el funcionamiento normal, registrar frecuencias, escrutar más allá de las apariencias y descubrir en la autopsia un invisible visible¹⁰. La clínica establece una correlación entre lo visible y lo enunciable, tal que la estructura sintáctica del signo define el orden de la espacialización del cuerpo visible.

⁹ “Esta aritmética de la implicación vale para las indicaciones curativas como para los signos diagnósticos. Un enfermo que había consultado a Brulley quería hacerse operar de cálculo; a favor de la intervención, dos “probabilidades favorables: el buen estado de la vejiga, el pequeño volumen del cálculo”; pero contra ellas, cuatro probabilidades desfavorables, “el enfermo es sexagenario; es del sexo masculino; tiene un temperamento bilioso; está afectado por una enfermedad de piel”. Ahora bien, el sujeto no ha querido entender esta aritmética simple; no ha sobrevivido a la operación” (Foucault, 2004, p.151).

¹⁰ En este punto Foucault hace referencia a la influencia de la filosofía de Condillac, fundamental en la descripción de lo que significa representar. El análisis en este punto es definido como el método de “componer y descomponer ideas” para realizar comparaciones, descubrir relaciones y producir nuevas ideas; el análisis y la mirada clínica comparten este rasgo común de componer y descomponer “para sacar a la luz un orden que es el natural mismo: su artificio es no operar más que en el acto que restituye desde lo originario” (Foucault, 2004, p.137).

Sin embargo, tal ‘transparencia sintáctica’ entre la “estructura de conjunto de lo enunciable” y la “totalidad de lo visible”, entre el espacio de configuración y el espacio de localización admite una premisa que ha de ser problemática: supone que “todo lo *visible* es enunciable y que es *íntegramente* visible porque es *íntegramente* enunciable” (Foucault, 2004, p.167). La vida del individuo, e incluso la vida de la enfermedad en él, son opacadas por la ‘autoreferencialidad’ del signo y las reglas sintácticas de un lenguaje que define lo visible. Las dificultades que esto supone para la clínica y su forma de implantar una representación de la enfermedad terminarán por comprometer a la clínica en nuevas figuras espaciales que opacan la visibilidad y chocan con los volúmenes perceptibles del cuerpo. La anatomía patológica encontrará en la superficie de los órganos rastros de procesos mórbidos que circundan el volumen del cuerpo y que se desenvuelven ahora por la regla de la temporalidad que vincula la vida a la muerte.

CONCLUSIÓN

El análisis hasta aquí expuesto nos ha permitido hacer un recorrido por los límites históricos de la época clásica priorizando la relación entre los enunciados de la episteme de la representación y las relaciones de poder a fin de dar cuenta de lo que hemos llamado ‘producción del espacio’. El espacio es configurado como un campo de visualización que aúna un tipo de representación pictórica, un modelo de distribución de las poblaciones y una formación de saber a la manera de un telescopio cuyos lentes se producen por los criterios de la representación como reglas de enunciación: de la percepción de los fenómenos visuales a los síntomas del cuerpo la mirada amplifica su potencia de visualización a fin de identificar los detalles de configuración del espacio. En este sentido, esta lectura de la obra de Foucault sigue el orden de configuración de la episteme de la representación comprendida como un espacio de visibilidad analítico y ordenado.

Así, pues, se establecen tres regímenes de producción del espacio:
1) la emergencia de los enunciados de la episteme de la representación

en el dispositivo perspectivista y en los ‘programas’ arquitectónicos del siglo XVIII establecen las reglas de una producción de representación; 2) en tanto se concretan en un modelo de distribución de las poblaciones, las reglas de representación del espacio dan lugar a una espacialidad celular y seriada ligada a la producción de individuos disciplinados; 3) el vínculo entre las reglas de producción de representación y el modelo de distribución de poblaciones se actualiza en el hospital como dispositivo para la producción de un saber de la enfermedad. Sin embargo, dentro del mismo ámbito de visualización de los fenómenos de la enfermedad, la lógica de la representación entrará en crisis cuando los regímenes lingüísticos de la percepción que supone la bidimensionalidad del *cuadro* se muestren insuficientes frente a una tercera dimensión ofrecida a la mirada en el fondo oscuro de los cadáveres y sus volúmenes internos. El cadáver como objeto de estudio, o más precisamente, el lugar de la muerte en el estudio de la vida de los procesos mórbidos, constituye el umbral epistemológico en el que se perderá la transparencia entre un espacio de configuración de la enfermedad eminentemente lingüístico y el espacio de localización de visibilidades que hemos descrito en este ensayo.¹¹

REFERENCIAS

- Collins, P. (1973). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución* (1750-1950). Barcelona: Gustavo Gili.
- Crosby, A. (1998). *La medida de la realidad: la cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*. Barcelona: Grijalbo.

¹¹ “*El nacimiento de la clínica* podía subtitularse “arqueología de la mirada” en la medida en que cada formación médico-histórica modulaba una luz primordial y constituía un espacio de visibilidad de la enfermedad, poniendo de relieve los síntomas, unas veces como la clínica, desplegándolos en capas de dos dimensiones, otras como la anatomía patológica, replegándolos según una tercera dimensión que devuelve al ojo la profundidad y al mal un volumen (la enfermedad como “autopsia” de lo vivo)” (Deleuze, 1998, p.86).

- Da Vinci, L. (1976). *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional.
- Damisch, H. (1982). “Prólogo a la edición francesa: Ledoux con Kant”. En E. Kaufmann. *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Damisch, H. (1997). *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza.
- Deane, P. (1972). *La primera revolución industrial*. Barcelona: Península.
- Deleuze, G. (1998). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1982). *La imposible prisión*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1994). “À propos de l’enfermement pénitentiaire”. En *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (2000). “Space, knowledge and power”. En J. Faubion (Ed.), *Michel Foucault/Power*. Vol. 3. New York: New Press.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. México: FCE.
- Francastel, P. (1990). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. (1985). “El método de elaborar composiciones de Leonardo”. En *Norma y forma*. Madrid: Alianza.
- Kaufmann, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kaufmann, E. (1997). “Los esquemas compositivos de los arquitectos revolucionarios”. En L. Patetta (Ed.), *Historia de la arquitectura* [Antología crítica]. Madrid: Celeste.
- Marx, K. (1974). “La Cooperación”. *El Capital*. México: FCE.
- Morris, A. (1984). *Historia de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mumford, L. (1987). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Pevsner, N. (1983). *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

Portoghesi, P. (1985). *El ángel de la historia*. Madrid: Hemann Blume.

Rykwert, J. (1982). *Los primeros modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.