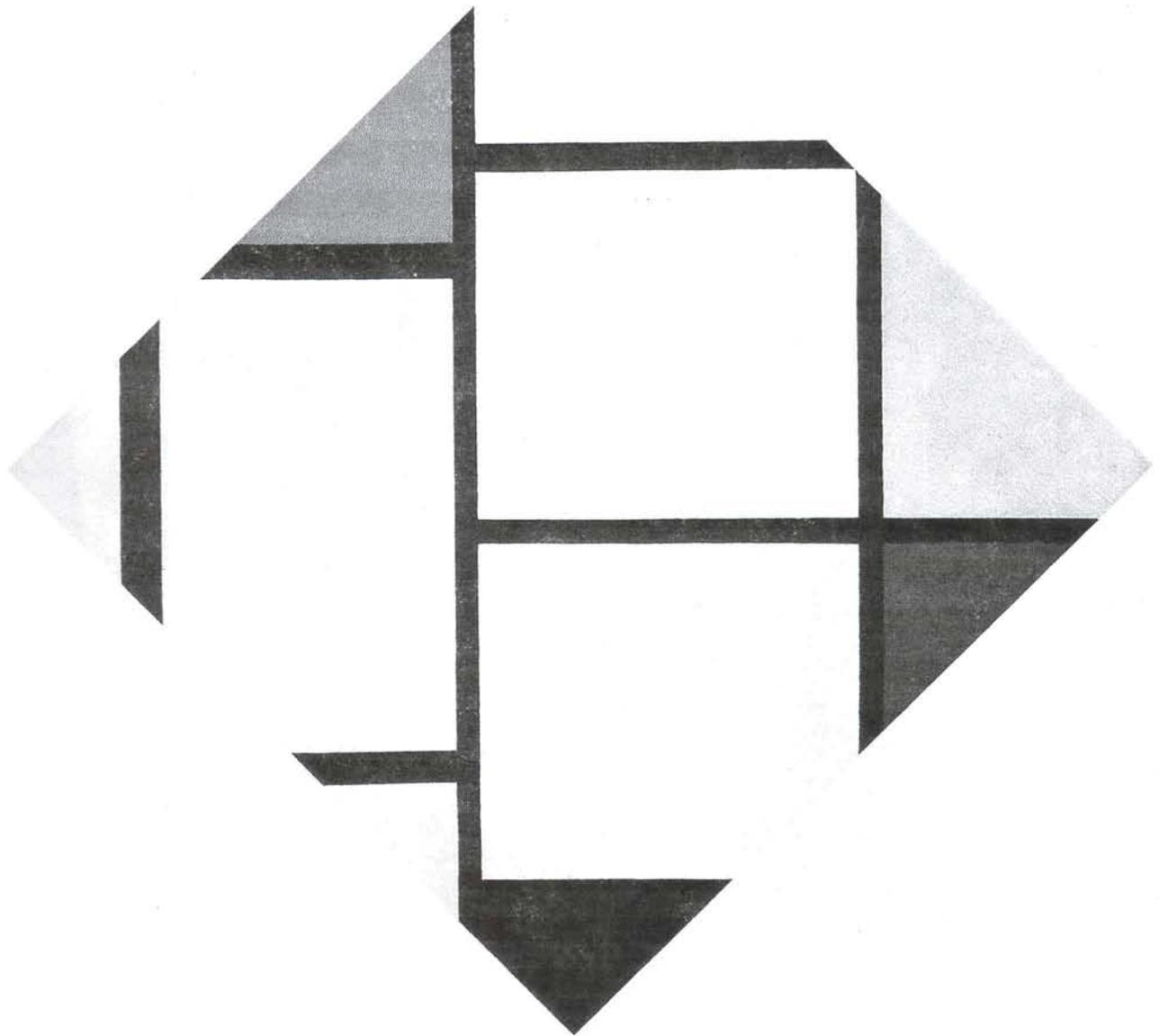


SOCIOLOGIA 10

REVISTA DE LA FACULTAD DE SOCIOLOGIA DE UNAULA



Julio/87

los asesinatos que se cuentan

michel foucault

Traducción de: Luis Alfonso Paláu C.

Esta es la traducción del comentario de Michel Foucault al MOI, PIERRE RIVIÈRE AYANT EGORGE MA MÈRE, MA SOEUR ET MON FRÈRE... (París: Gallimard Julliard, 1973, pp. 265-275). A pesar del "sincero" tono de la nota del editor español (Barcelona: Tusquet, 1976, p. 14) queda la sospecha de que, dado que se autorizan las publicaciones, las eliminaciones son o negligencias, o desacuerdos o vulgar censura. (Nota del traductor).

La memoria de Pierre Rivière nos llega como un texto de una gran extrañeza, desde hace ya casi ciento cincuenta años. Su sola belleza sería aún suficiente para protegerlo hoy. Nos preservamos mal del sentimiento de que haya sido necesario un siglo y medio de conocimientos acumulados y transformados para poder por fin, si no comprenderlo, al menos leerlo, aunque de manera deficiente y pobre. En el curso de una instrucción y de un proceso de los años 1830, ¿cómo pudo ser recibida por médicos, magistrados y jurados que debían encontrar en ella razones para decidir sobre la locura o la muerte?

Y, sin embargo, fue acogida con una cierta tranquilidad. Sin duda, en el último momento, provocó sorpresa: aquél que en su pueblo se lo consideraba **Idiota** era pues capaz de escribir y de razonar; aquel que los periódicos habían presentado como un **furioso**, un **loco (forcené)** había escrito cuarenta páginas de explicación. Y en los meses que siguieron el texto suscitó una batalla de expertos, provocó las dudas del jurado, apoyó la defensa de Chauveau ante la Corte de casación; motivó, bajo la caución de Esquirol, de Marc y de Orfila, el recurso de gracia; sirvió de documento para un artículo de los "Annales d'Hygiène" en el largo debate sobre la monomanía. Un movimiento cierto de curiosidad y mucho de indecisión.

Pero al fin, tomó lugar entre los otros elementos del expediente sin mucho ruido. Cada uno parece haber considerado que en lugar de aclarar o de explicar el crimen, ella hacía parte de él. El magistrado encargado de la instrucción, dándose cuenta de que la memoria había sido como fabricada con el crimen, pidió a Rivière escribirla claramente, para acabar de alguna forma aquello que había emprendido. Como lo dice la resolución de envío ante la corte, el texto se convirtió pronto en una **pieza del proceso**. Para los contemporáneos, el recuento del crimen no estaba por fuera y por encima de éste, siendo lo que debía permitir captar las razones: era un elemento que hacía parte de su racionalidad o de su desatino. Algunos decían: hay en el **hecho** del

asesinato y en el detalle de lo que se cuenta los mismos signos de locura; otros decían: hay en la **preparación**, en las **circunstancias** del asesinato y en el **hecho** de haberlo escrito las mismas pruebas de lucidez. En resumen, el hecho de matar y el hecho de escribir, los gestos cumplidos y las cosas contadas se entrecruzaban como elementos de la misma naturaleza.

Los contemporáneos parecen pues haber aceptado el juego mismo de Rivière: el asesinato y el relato del asesinato son consubstanciales. Todos podrían claramente preguntarse si uno de los dos era para el otro signo de locura o prueba de lucidez; nadie parecía realmente sorprendido con que un pobre campesino normando, que apenas sabía **leer y escribir**, hubiera podido duplicar su crimen con semejante recuento; que este triple asesinato hubiera podido estar entrelazado con el discurso del asesino; que emprendiendo el matar la mitad de su familia, hubiera concebido la redacción de un texto que no era ni confesión ni defensa, sino más bien elemento del crimen. En resumen que Rivière hubiera podido ser de dos maneras "autor" pero casi en un solo gesto.

EL TEXTO Y EL ASESINATO

En efecto, en el comportamiento de Rivière, memoria y asesinato no se ordenan según una sucesión cronológica simple: crimen y después relato. El texto no relata el gesto sino que del uno al otro hay toda una trama de relaciones: se sostiene, se cabalgan el uno al otro en relaciones que por lo demás no han dejado de modificarse.

Si se cree en el texto de Rivière, la memoria debía —según un primer proyecto— rodear el asesinato. Pierre Rivière quería en efecto comenzar por escribir la memoria: en el encabezamiento estaría el anuncio del crimen, después sería explicada la vida del padre y de la madre, y al final las razones del gesto. Una vez acabada la redacción, el asesinato habría sido cometido; después Rivière se mataría luego de haber enviado el manuscrito por correo.

Segundo proyecto: el asesinato no estaba ya entrelazado con el texto; descentrado, colocado al exterior en el punto de llegada, a la vez expulsado a la extremidad del texto y como producido final-

mente por él, Rivière proyecta contar la vida de sus padres en una memoria que todo el mundo pudiera leer, después escribir un texto secreto contando el asesinato por venir, lo que él llama **la razón del fin y del comienzo**; y solamente entonces el crimen sería cometido.

Ultima decisión, que toma porque un sueño "fatal" le impide escribir y le hace de alguna manera olvidar su memoria: matar, luego hacerse detener, después hacer sus declaraciones, entonces morir. Es esta decisión la que finalmente lleva a cabo. O casi, dado que en lugar de escribir, vaga durante todo un mes antes de ser arrestado y hacer —después de declaraciones **engañosas**— un verdadero relato transcrito a petición del magistrado instructor. Pero si escribe tanto tiempo después de haber matado sin embargo subraya claramente que su memoria estaba por adelantado completamente escrita ya en su cabeza: había **examinado la mayor parte de las palabras que pondría en ella**; esto explica las palabras mordaces e inútilmente asesinas que se encuentran dirigidas a sus víctimas aun cuando el asesinato ya había sido cometido. Memoria depositada por adelantado en la memoria.

A todo lo largo de estas transformaciones, el texto y el asesinato se desplazan el uno con respecto al otro, más exactamente, se mueven el uno y el otro. El relato del asesinato que al comienzo debía encabezar la memoria, se hunde en ella, desaparece; debe esconderse en el texto que de allí en adelante no hablará del asesinato y del cual será el codicilo secreto; a fin de cuentas el anuncio del asesinato está colocado no solamente detrás de la memoria sino después del asesinato mismo. Este, por un movimiento inverso, se ha liberado poco a poco de la memoria: previsto para ocurrir después de la redacción y para provocar solamente su envío, se liberó y surgió a fin de cuentas solo y primero, lanzado por una decisión que había fijado, palabra por palabra, el relato pero sin escribirlo.

Las posiciones sucesivas del texto y del gesto no son en el fondo más que las fases de actividad y de producción de una maquinación que es la del asesinato-relato. El asesinato aparece un poco como un proyectil escondido primero en el aparato de un discurso que retrocede y se vuelve inútil en el movimiento por el cual lo lanza. Llamemos a éste el mecanismo de "calibene" o de "albalètre", usando el nombre de esos instrumentos que son a la vez aparatos inventados por Rivière, palabras fa-

bricadas, instrumentos que lanzan flechas, armas para golpear las nubes y los pájaros, nombres forjados que ocasionan la muerte y que clavan animales sobre los árboles.

La equivalencia arma-discurso se manifiesta bastante claramente en la errancia del asesino después de su crimen. En efecto, una vez cometido el asesinato Rivière no hace la declaración que se había comprometido a hacer. Huye, pero sin esconderse verdaderamente, siempre en los límites de los bosques y de las ciudades; durante un mes se vuelve invisible, no por efecto de sus astucias sino como por una cualidad propia a su ser de parricida o por el engeguencimiento sistemático de todos aquéllos que lo cruzan en su camino. Es entonces cuando se decide a construir un albalètre: **este podría servir más bien... al papel que yo tenía deseos de jugar**; en éste, blasón y confesión, arma de muerte y cetro de la locura, el que lleva bajo su brazo es él quien finalmente, por una extraña complicidad, lo hace reconocer: **Ahí, mira, un tipo que lleva un albalètre**. El albalètre era como una declaración muda que sustituyó al negro discurso fomentado con el crimen y destinado a glorificarlo al relatarlo.

Y si pudo jugar ese papel fue quizás porque los juegos de Pierre Rivière, su imaginación, su teatro, lo que él llamaba sus **ideas** y sus **pensamientos** se transformaron un día (¿fue el día en que una muchacha vino a besarlo en la boca?) en discursos-arma, en poema-invectivas verbobalísticas, en máquinas para **encefalar (encéépharer)**, en esos aparatos de muerte cuyo nombre se fabrica y cuyo cadáver se entierra, en esas palabras proyectiles que de allí en adelante no cesarán de salir de sus labios y de saltar de sus manos.

LO HISTORICO Y LO COTIDIANO

Hoja volante y asesina, este relato de Rivière reúne, al menos por su forma, toda una serie de narraciones que formaban entonces como una memoria popular de crímenes. **Detalle y explicación del acontecimiento ocurrido el 3 de junio en la Faucterie** parece responder a tantos otros relatos que contaban los panfletos y las hojas volantes de la época: **Acontecimiento desgraciado ocurrido en el Palais-Royal de París; Detalle sobre un doble**

suicidio; Detalle sobre un horrible crimen cometido por celos en una mujer polaca; Detalle exacto de un crimen espantoso cometido en una bonita y pequeña ermita cerca de la capital; Detalles curiosos y circunstanciados sobre el descubrimiento que acaba de hacerse en Saint-Germain-en-Laye de dos individuos que se habían fugado del presidio ⁽¹⁾.

Es necesario poner atención a esas palabras que aparecen tan frecuentemente en los títulos de los panfletos: **detalle, circunstancia, explicación, acontecimiento**. En efecto designan muy bien la función de este tipo de discursos con respecto a la importancia que los periódicos y los libros daban a los mismos hechos: cambiar de escala, agrandar las proporciones, hacer aparecer el grano minúsculo de la historia, abrir a lo cotidiano el acceso al relato. Para operar este cambio, es necesario por una parte hacer entrar en la narración elementos, personajes, nombres, gestos, diálogos, objetos que ordinariamente no tienen en él lugar por falta de dignidad o de importancia social; y es necesario por otra parte que todos esos acontecimientos menudos, a pesar de su frecuencia y de su monotonía, aparezcan como **singulares, curiosos, extraordinarios**, únicos o casi únicos en la memoria de los hombres.

Es así como tales narraciones podrán jugar el papel de cambiadores entre lo familiar y lo notable, entre lo cotidiano y lo histórico. Y en este cambio se efectúan tres operaciones esenciales: lo que las gentes han visto con sus propios ojos, lo que se cuentan de boca a oreja, todos esos relatos que corren en los límites de un pueblo o de un cantón toman la forma de lo extraordinario, se vuelven relatables a todos, universalmente transcriptibles, por fin dignos del papel impreso: paso a la escritura. Al mismo tiempo la narración cambia de estatuto: no es ya más el recuento incierto que se transmite de circuito en circuito, sino la noticia fijada de una vez por todas en todos sus detalles canónicos; se la recibe de lo alto; el ruido que corre se ha transformado en anuncio. Por ello, en fin, el pueblo o la calle por sí mismos y sin intervención exterior se hacen productores de historia, y ésta de rebote marca con su paso instantáneo las fechas, los lugares y los hombres. No ha habido necesidad

1. Cfr. J-P. Seguin *Canards du siècle passé*. París, 1969.

de un rey o de un poderoso para hacerlos memorables. Todos esos relatos cuentan una historia sin dueños, poblada de acontecimientos frenéticos y autónomos, una historia por debajo del poder y que viene a tropezar contra la ley.

De allí las relaciones de vecindad, de oposición y de reversibilidad que esas hojas volantes establecen entre estas noticias **curiosas**, estos hechos **extraordinarios** y los grandes acontecimientos o personajes de la historia. En efecto los panfletos cuentan no solamente los crímenes de ahora sino los episodios del pasado próximo: las batallas imperiales, los grandes días de la Revolución o de la guerra de Vendée, 1814, la conquista de Argelia, avicinan con asesinatos; Napoleón o la Rochejacquelin se colocan al lado de bandidos o de fogoneros, los oficiales patriotas al lado de naufragos antropófagos.

Aparentemente las dos series se oponen como el crimen a la gloria, la ilegalidad al patriotismo, el patíbulo a los faustos de la inmortalidad. La memoria de las batallas responde del otro lado de la ley al renombre vergonzoso de los asesinatos. Pero de hecho son tan vecinas que están siempre prestas a entrecruzarse. Después de todo, las batallas inscriben la marca de la historia sobre los degüellos sin nombre mientras que el relato hace pedazos de historia a partir de simples enfrentamientos callejeros. De los unos a los otros, el límite es franqueado sin cesar. Y él es franqueado por un acontecimiento privilegiado: el asesinato. El asesinato es el punto de cruzamiento de la historia y del crimen. Es el asesinato el que inmortaliza a los guerreros (ellos matan, hacen matar y ellos mismos aceptan el riesgo de morir); es el asesinato el que asegura la sombra renombrada de los criminales (derramando la sangre, aceptaron el riesgo de la guillotina). El asesinato establece el equívoco de lo legítimo y de lo ilegal.

Sin duda, de allí el hecho de que para la memoria popular, tal como ella se teje en la circulación de esas hojas de noticias o de conmemoraciones, el asesinato es el acontecimiento por excelencia. Con él se plantean bajo una forma absolutamente desnuda las relaciones del poder y del pueblo: orden de matar, prohibición de matar; hacerse matar, ser ejecutado; sacrificio voluntario, castigo impuesto; memoria, olvido. El asesinato merodea en los confines de la ley, más acá o más allá de la ley, por encima o por debajo; da vuelta en torno al poder ora contra él, ora con él. El re-

lato del asesinato se coloca en esa peligrosa región del cual utiliza la reversibilidad: hace que comuniquen la prohibición y la sumisión, el anonimato con el heroísmo; por él la infamia toca la eternidad.

Un día será necesario hacer el análisis de esos relatos de crimen y mostrar su lugar en el saber popular. Tal como se los encuentra en el siglo XIX, no tienen ya como personajes a los héroes positivos de la ilegalidad como Mandrín y Cartouche. No quiere decir que no tengan que ver ya más, de acá en adelante, con una expresión realmente popular. Todas las hojas que circulan en el siglo XIX son muy conformistas y muy moralizantes. Dan lecciones. Con cuidado, operan la partición entre el gesto glorioso del soldado y el vergonzoso del asesino. En un sentido, ilustran el código y transmiten la moral política que les es subyacente. Y, sin embargo, por su misma existencia, esos relatos magnifican una y otra cara del asesinato, su éxito universal manifiesta el deseo de saber y de contar cómo los hombres han podido levantarse contra el poder, franquear la ley, exponerse a la muerte por la muerte.

La existencia ambigua de esas hojas, marca sin duda los efectos de una sorda batalla que se desplegaba, al día siguiente de las luchas revolucionarias y de las guerras imperiales, en torno a dos derechos, menos heterogéneos quizás de lo que puedan parecer a una primera mirada: el derecho de matar y de hacer matar, el derecho de hablar y de relatar.

Es sobre el fondo de esta oscura batalla que Rivière inscribió su relato-acontecimiento y es por esto que él lo hacía comunicar con la historia de los asesinatos sacrificiales y gloriosos, o más bien, que él efectuaba con sus manos un asesinato histórico.

EL CRIMEN SE CANTA

A comienzos del siglo XIX, los panfletos comportaban en general dos partes. Una era el relato "objetivo" de los acontecimientos hecho por una voz anónima; la otra era el "lamento" del criminal. En esos extraños poemas se consideraba que el culpable tomaba la palabra para recordar su gesto;

evocaba rápidamente su vida, sacaba las lecciones de su aventura, expresaba sus remordimientos, atraía sobre sí, en el momento de morir, el horror y la piedad. En el curso del año 1811, a una parricida de 19 años se le cortó la cabeza y la mano en la plaza pública de Melun. Mucho tiempo después, la historia fue contada y deformada por muchos panfletos; uno de ellos, en 1836, presta a la muerte una queja que comienza así:

**Temblais, lo veo, corazones sensibles,
Y mi aspecto inspira el terror,
Sí, mis fechorías, mis crímenes son horribles
Y me hice acreedora del rigor del cielo
Tranquilizaos, mi suplicio se acerca.**

Estas endechas presentan un cierto número de rasgos notables. Uso de la primera persona para comenzar, con versificación y a veces con indicación de la melodía. El crimen se canta; está destinado a circular de boca en boca; cada uno está considerado como pudiendo cantar su propio crimen en una ficción lírica (la canción triste de la asesina de Melun, por ejemplo, se canta con aire del **Perro Fiel**). El criminal confiesa su falta, no esquivada de ninguna manera su culpabilidad, por el contrario la proclama, llama sobre sí el castigo que merece; toma por su propia cuenta una ley de la cual acepta sus efectos (**se me condena a padecer la muerte:/ Mi mano y mi cabeza cortadas/ Espantarán a todos los infames**). El criminal se confiesa pues sin máscara, adornado de un horror que le inspira horror a él mismo, pero que reivindica sin partición no hace ninguna concesión a su propia monstruosidad (**Reconozcamos esta hija execrable/ Si esa soy Yo esta Magdalena Albert Este monstruo horrible, cruel, abominable**). En fin, el criminal es obligado a tomar la palabra en la proximidad inmediata del castigo: en el instante de la muerte, al partir para el presidio, eleva su voz para llamar con sus votos a la justicia que va a hacerlo desaparecer; el canto se sitúa entre dos muertes: asesinato y ejecución (**Oigo por fin sonar la última hora./ Mi cabeza ¡ay!, pertenece al verdugo. /Mi alma ante Dios va a aparecer**).

Se marca así el lugar, ficticio muy seguramente, de un sujeto que será a la vez hablante y asesino. Ese lugar no es el de la confesión (en el sentido judicial), ni el de la defensa: de la justificación; no es a partir de él tampoco que se solicita la gracia o la reconciliación. El sujeto hablante lleva visiblemente su asesinato, se aísla en él, llama la ley, in-

voca a la vez la memoria y la execración. Se tiene allí como la posición lírica del sujeto asesino, posición definida desde el exterior por aquellos que tenían el encargo de escribir esas hojas volantes.

Pierre Rivière vino a llenar efectivamente este lirismo ficticio. Lo llenó con un asesinato real del cual había proyectado por adelantado el relato y del cual hizo, según la petición del juez, el informe exacto. Vino a alojar su gesto y su palabra en un lugar bien determinado, en un cierto tipo de discurso y sobre un cierto campo de saber. Todos los recuerdos históricos a los cuales él recurre en su texto, no son, después de todo, ornamentos o justificaciones. De la historia sagrada tal como se aprende en la escuela hasta los acontecimientos próximos que las hojas y los panfletos cuentan o conmemoran, se trata de un dominio de saber que se encuentra investido sobre su asesinato-relato y con el cual este asesinato-relato se encuentra comprometido. Este campo histórico ha sido menos la marca o el contenido explicativo que la condición de posibilidad de este asesinato-memoria.

Pierre Rivière fue el sujeto de esta memoria en un doble sentido: él es quien recuerda, quien recuerda despiadadamente todo; y él es aquél cuya memoria requiere el crimen, horrible y glorioso, al lado de tantos otros crímenes. De la maquinaria del relato-asesinato él es a la vez el proyectil y el objetivo; fue lanzado, por el juego del mecanismo, en el asesinato real; lo que le ha colocado en la posición fatal del condenado. En fin, él fue el autor de todo eso en un doble sentido: autor del crimen y autor del texto. El título de la memoria lo dice de una manera bastante clara: **Detalle y explicación del acontecimiento ocurrido el 3 de junio en la Faucterie, por Pierre Rivière, autor de esta acción.**

No hay nada que permita dudar de que Rivière ejecutó su crimen al nivel de una cierta práctica discursiva y del saber que le estaba ligado. Jugó **realmente**, en la unidad inextricable de su parricidio y de su texto, el juego de la ley, del asesinato y de la memoria que regulaba en esa época todo un conjunto de "Relatos de Crímenes" ¿Juego desatinado? Parece que la mayoría del jurado juzgó más monstruoso que insensato el hecho de haber jugado ese juego familiar a la vez en el texto y en el gesto, de ser entonces doble autor y de figurar allí como el doble sujeto.

OTRO JUEGO

Pero allí precisamente, en la institución penal, el asesinato-discurso de Rivière enfrentaba un juego completamente distinto. No solamente los sujetos hablantes no tenían el mismo estatuto sino que los discursos no constituían el mismo tipo de acontecimientos y no producían los mismos efectos. Rivière fue acusado: se trataba pues de determinar claramente si era el autor del crimen. Fue llevado ante un jurado de lo criminal que después de 1832 había recibido el derecho de acordar las circunstancias atenuantes: se trataba, pues, de hacerse sobre él una opinión a partir de lo que había hecho, de lo que había dicho, de la manera como había vivido, de la educación que había recibido, etc. Fue finalmente objeto de un examen médico: se trataba de saber si su acción y su discurso correspondían a los criterios de un cuadro nosográfico. En resumen, se planteaba a su texto-gesto una triple cuestión de verdad: verdad de hecho, verdad de opinión, verdad de ciencia. A ese acto discursivo, a ese discurso en acto, profundamente comprometido con las reglas del saber popular se le aplicaba las preguntas de un saber nacido en otra parte y administrado por otros.

Sin embargo, el parricidio de Pierre Rivière fue pagado con la gloria que buscaba. Al menos en moneda menuda. Como tantos otros crímenes de la época, fue cantado en las hojas volantes⁽²⁾. Cantado y deformado según la costumbre, mezclado a elementos que pertenecen a otros crímenes o que constituyen pedazos obligados en este tipo de relatos. Incluso se le asigna a Rivière una muerte que él hubiera deseado, que la ley prescribía pero que no fue la suya, tal vez porque él precisamente había escrito (para prepararse mejor a una muerte gloriosa) la memoria que le ahorró la infamia. Pero un periódico nos dice que, en su prisión, él se consideraba ya muerto.

ENDECHA SOBRE ESTE SUJETO

Aire del Perro Fiel

Si en los fastos de memoria
se inscriben los guerreros famosos,
de algunos bandidos en la historia,
se conservan los nombres horribles;
el del joven Pierre Rivière,
de quien voy a trazaros las fechorías,
para horror de la tierra entera,
allí figurará para siempre.

Apenas en sus veinte años,
a su madre cortó sus días
y a su hermana infortunada
de la vida detuvo el curso.
Su pobre madre estaba encinta
cuando cometió el asesinato,
escuchando este lamento,
cada uno de vosotros temblará.

Por la mañana al trabajo,
Rivière rehúsa partir;
su padre fue solo a la obra;
¡Ay! cuánto debió arrepentirse,
Al quedarse solo con su familia,
cogió el fatal cuchillo;
pronto en sus manos el acero brilla,
y de su madre fue el verdugo.

Las víctimas respiran aún.
Cuando, llevado por su desgracia,
su hermano, apenas en su aurora,
viene ante el malhechor;
armado del hacha asesina,
pronto él lo deja a sus pies
¡Gran Dios! Tú que creaste la tierra,
tú castigarás al asesino.

2. Gracias a la Sra. Coisel, pudimos encontrar un ejemplar entre los libelos no repertoriados de la Biblioteca Nacional. (Se reproduce a continuación).